

ISSN 2414-9594

Міністерство освіти і науки України
Запорізький національний університет

Заснований
у 1998 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 24763-14703Р від 25 березня 2021 р.

Адреса редакції:
вул. Жуковського, 66а, корп. 2, ауд. 237, 424
Запоріжжя, Україна, 69096

МОВА. ЛІТЕРАТУРА. ФОЛЬКЛОР

Телефон
для довідок:
+38 066 53 57 687

№ 2, 2021



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

Мова. Література. Фольклор. Запоріжжя: Видавничий дім «Гельветика», 2021. № 2. 176 с.

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet вченою радою ЗНУ (протокол засідання № 6 від 21.12.2021 р.)

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. (додаток 4) журнал включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» у галузі філологічних наук (035 – Філологія).

До 25 березня 2021 р. журнал виходив під назвою «Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки».

У зв'язку зі зміною назви журналу було внесено відповідні зміни до Переліку наукових фахових видань України на підставі Наказу Міністерства освіти та науки України № 735 від 29.06.2021 р. (додаток 3).

Журнал індексується в міжнародній наукометричній базі даних Index Copernicus.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

РЕДАКЦІЙНА РАДА:

Головний редактор – Громик Юрій Васильович – кандидат філологічних наук, доцент,
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (м. Луцьк)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Аюпова Г.	– к. філол. наук, доц. (Республіка Казахстан)
Білоусенко П.І.	– д-р філол. наук, проф. (Україна)
Брацкі А.	– д-р габ. гуманіт. наук, проф. (Республіка Польща)
Гребенюк Т.В.	– д-р філол. наук, проф. (Україна)
Зацний Ю.А.	– д-р філол. наук, проф. (Україна)
Кобченко Н.В.	– д-р філол. наук, доц. (Україна)
Козлова Т.О.	– д-р філол. наук, доц. (Україна)
Косович О.В.	– д-р філол. наук, проф. (Україна)
Кузьменко А.О.	– к. філол. наук, доц. (Україна)
Меркулова О.В.	– к. філол. наук, ст. викл. (Україна)
Павленко І.Я.	– д-р філол. наук, проф. (Україна)
Панасенко Н.	– д-р філол. наук, проф. (Словацька Республіка)
Панова Н.Ю.	– д-р філол. наук, доц. (Україна)
Сташко Г.І.	– к. філол. н., доц. (Україна)
Степанов Є.М.	– д-р філол. наук, доц. (Україна)
Таценко Н.В.	– д-р філол. наук, доц. (Україна)
Торкут Н.М.	– д-р філол. наук, проф. (Україна)
Христіанінова Р.О.	– д-р філол. наук, проф. (Україна)
Чижмарова М.	– доктор філософії (PhD), проф. (Словацька Республіка)

ТРАНСГРЕСІЯ ЖАНРУ ПОЕТИЧНОЇ БАЛАДИ В КІНОТЕКСТ («ТОЛОКА» М. ІЛЛЕНКА)

Нікоряк Н. В.

*кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецький національний університету імені Юрія Федьковича
вул. Коцюбинського, 2, Чернівці, Україна
orcid.org/0000-0001-6658-0114
n.nikoriak@chnu.edu.ua*

Ключові слова: *трансгресія, жанрова матриця, балада, кіноповість, фільм-притча, Т. Шевченко, М. Ілленко, «Толока. Краєвид з вікна хати».*

Окреслено параметри кінематографічного дискурсу на базі творчого доробку Т. Шевченка: від першої екранізації «Катерини» (1911) до «Толоки» (2020). Акцентовано кінематографічну актуалізацію творчості та біографії Т. Шевченка останніх десятиліть, зумовлену новою історичною ситуацією, прагненням по-новому рецепіювати творчість класика. Увагу зосереджено на феномені трансгресії у взаємодії між видами мистецтва. Зокрема, у руслі концепції жанрової спадковості аналізується специфіка кінорецепції балади Т. Шевченка «У тієї Катерини хата на помості...» (1848), здійснена режисером М. Ілленком (фільм «Толока» (2020), кіноповість «Толока. Краєвид з вікна хати» (2020)). Спостерігається форма реалізації жанрової матриці поетичної балади у фільмі та кіноповісті, фіксуються збережені М. Ілленком жанрові ознаки першотексту, а також такі, що трансформуються. Висновується, що як кінотекст, так і кіноповість максимально передають жанрові коди балади: лаконізм наративу, народно-пісенний характер, напружений сюжет, драматичну дію, конгруентність межі між реальним та ірреальним, казково-фантастичні елементи. Особливості Шевченкової балади зберігаються у загальному контурі: тематичне спрямування, визволення козака з неволі як головний мотив, окремі елементи сюжету, імена ключових персонажів. Водночас М. Ілленко вкрай креативно підходить до першоджерела, максимально розгортає його змістовні та формальні рівні, розширює основний текст балади за рахунок відтворення передісторії особливих стосунків Катерини й Василя. До основної сюжетної лінії у фільмі та кіноповісті додано дотичні фрагменти сюжеттики (Кайсак-Бабай, історія Хати), введенням нових персонажів ускладнено та збагачено персоносферу балади. У фільмі акценти трансгресують з постаті Катерини на її Хату. Відповідно, ширшає хронотоп балади – події кінотексту охоплюють чотириста років, поетапно демонструючи ключові епізоди української історії. Радикально змінюється також ключова розв'язка Шевченкової балади – козак Катерину не страчує, героїня доживає до глибокої старості. Крім того, кіномитець вдається до перекладу літературного тексту кінематографічними засобами за рахунок активного застосування монтажу та оригінальних тропів: очевидного «порушення масштабів», використання лялькових об'єктів, моделювання масштабних подій в іграшковій формі.

TRANSGRESSION OF THE GENRE OF POETIC BALLAD INTO FILM TEXT («TOLOKA» BY M. ILLIENKO)

Nikoriak N. V.

*PhD in Theory of Literature, Associate Professor,
Doctoral Student at the Department of World Literature and Theory of Literature
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
Kotsiubynsky str., 2, Chernivtsi, Ukraine
orcid.org/0000-0001-6658-0114
n.nikoriak@chnu.edu.ua*

Key words: *transgression, genre matrix, ballad, film story, film-parable, T. Shevchenko, M. Illienko, «Toloka. Landscape from the House Window».*

The article under studies outlines the parameters of cinematic discourse on the basis of T. Shevchenko's creative work: from the first film adaptation of «Kateryna» (1911) to «Toloka» (2020). It emphasizes cinematographic actualization of T. Shevchenko's works and biography of the last decades, which is stipulated by the new historical situation and the desire to endow the works of the classics with new reception.

Particular emphasis has been laid on the phenomenon of transgression within the interaction between arts. In line with the concept of genre heritage, the article contains the analysis of the specifics of the film reception of Taras Shevchenko's ballad «U tiyeyi Kateryny khata na pomosti» (1848), directed by M. Illienko (film «Toloka» (2020), film story «Toloka. Landscape from the House Window» (2020)). The paper outlines the form of implementation of the genre matrix of the poetic ballad in the film and film story, as well as focuses on the genre features of the proto-text, both preserved by the director and transformed by him. It is concluded that both the film text and the film story completely convey the genre codes of the ballad: laconic narrative, folk-songnature, intense plot, dramatic action, congruence of the border between real and unreal, fairy-tale-fantastic elements. The peculiarities of Shevchenko's ballad are preserved in the general outline: thematic direction, the release of the Cossack from captivity as the main motive, some elements of the plot, the names of key characters. At the same time, M. Illienko is extremely creative in approaching the original source, maximally expanding its content and formal levels and extending the main text of the ballad by recreating the prehistory of the peculiar relationship of Kateryna and Vasyl. Osculant fragments of the plot (Kaysak-Babay, the story of the House) are added to the main plot line in the film and the film story, whereas the personosphere of the ballad is complicated and enriched by the introduction of new characters. In the film, the accents transgress from the figure of Kateryna to her House. Accordingly, the chronotope of the ballad expands as well – the events of the film text cover four hundred years, gradually demonstrating key episodes of Ukrainian history. The ending of Shevchenko's ballad also changes radically – the Illienko's Cossack does not execute Kateryna, the heroine lives to a ripe old age. In addition, the director translates the literary text by cinematic means through the active use of editing and original tropes: the obvious «violation of scale», the use of puppet objects, modeling large-scale events in a toy form.

Постановка проблеми. У сучасному літературознавстві, глибоко зосередженому на концепції інтермедіальності, в останні роки спостерігається посилений інтерес до проблем діалогу між літературою та іншими видами мистецтва. Усе більшу популярність наведеної концепції засвідчує поява чималої кількості робіт, як українських

(С. Маценка [12], Н. Мочернюк [15], Д. Наливайко [16], В. Просалова [18]), так і зарубіжних вчених (У. Вайсшайн [3], С. Вислоух [4], Л. Кайда [8], Н. Тішуніна [20]). Це можна пояснити загальною тенденцією до міжвидової трансгресії, що спричиняє ускладнення принципів організації текстів, які не тільки запозичують, інтерпретують, але й

креативно деформують коди текстів, запозичених з інших видів мистецтва. Однак на сьогодні особливо актуально виглядає проблема жанрової спадковості в дискурсі поетики інтермедіальності і, зокрема, питання специфіки рецепції та трансформації літературних жанрів у кіномистецтві.

Мета дослідження. Дослідити дискурсивну специфіку кінематографічного втілення поетики Т. Шевченка. В руслі концепції жанрової спадковості проаналізувати специфіку кінорецепції балади Т. Шевченка «У тієї Катерини хата на помості...» (1848), поданої режисером М. Ілленком («Толока» (2020)). Зокрема, з'ясувати, яким чином трансgressує жанрова матриця балади, реалізуючи себе у фільмі та кіноповісті, які жанрові ознаки зберігаються чи, навпаки, трансформуються.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчий спадок класика української літератури Тараса Шевченка (1814–1861), як і сама постать митця, неодноразово потрапляли у сферу зацікавлення кіно, ще починаючи з часів німого кінематографу. Зокрема, першою в історії українського кінематографа екранізацією твору Т. Шевченка стала широковідома «Катерина» (1911). Її сценаристом, режисером та художником виступав Ч. Собинський, головну роль зіграла Є. Смирнова [1]. Через доволі відчутну часову дистанцію про цей фільм збереглося надзвичайно мало відомостей.

Після цієї картини спостерігається доволі відчутна пауза, яку було порушено лише у 1926 р.: на Одеській кінофабриці виходить двосерійний художній фільм «Тарас Шевченко» режисера П. Чардиніна (сценарист М. Панченко, роль Тараса виконав Амвросій Бучма), який вважається «першим українським байопіком» [19]. Стрічка з хронікальною послідовністю відтворює життя видатного письменника – від дитинства до самої смерті. Показово, що той самий колектив кіномитців у співавторстві зі сценаристом Д. Бузьком створив і редукований з попереднього взірця фільм для дітей – «Тарасове життя» («Маленький Тарас»), де додавалися нові епізоди разом з тими, що не увійшли до попередньої двосерійної версії.

Наступні три фільми, що виводять Шевченкові твори на екран, завдячують режисерові та сценаристу Івану Кавалерідзе, скульпторові за фахом. Саме кінематографічним дебютом цього митця у 1929 р. стає історичний фільм «Злива» («Злива. Кіно-офорти до історії Гайдамачини»), сюжетна канва кінострічки вибудовується у руслі конструктивізму за мотивами поеми «Гайдамаки». У 1933 р. з'являється фільм-драма «Коліївщина» (знятий 1931 р.), який знову презентує авторську рецепцію цієї ж поеми Шевченка. Через ідеологічне цензурування режисеру довелося 17 разів перемонтувати фільм, проте саме його критики називають «кращим у творчості режисера» [19].

Й, нарешті, у 1936 р. І. Кавалерідзе презентує фільм «Прометей» – вільну інтерпретацію Шевченкової поеми «Кавказ».

Наступного 1937 р. на Одеській студії Українфільму вийшла екранізація драми «Назар Стодоля» режисера Г. Тасіна (сценарист І. Кулик, головні ролі виконують О. Сердюк, А. Бучма та Н. Ужвій), яку вважають найбільш «правдоподібною» та «доботно зробленою» екранізацією Шевченкового першотексту [19]. У 1951 р. на Київській кіностудії з'являється ще один байопік про митця: режисер І. Савченко створює фільм «Тарас Шевченко», у якому образ Кобзаря (С. Бондарчук) подано відповідно до вимог радянської ідеології.

Зацікавлення творчим доробком Т. Шевченка стимулювали й театральні постановки, які заохочували кіномитців і спонукали до фільмування. Так, у 1954 р. побачила світ нова версія «Назара Стодоли» режисера й сценариста В. Івченка. В її основу було покладено інсценізацію Шевченкового твору Львівським драмтеатром ім. М. Заньковецької, що відверто відбилася й на її загальній поетиці [1]. Через п'ять років, у 1959, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка здійснює екранізацію фільму-балету «Лілея» за сценарієм і режисурою В. Вронського та В. Лапокниша, дикторський текст писав А. Малишко. Ця стрічка також була екранізацією відомої вистави Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. Звичайно, на наведених зразках екранізації вистав та опер не припинилися, традиційно аналогічним подіям сприяли ювілейні роки. Так, у 1961 р. Харківське телебачення показало оперу «Катерина» М. Аркаса (реж. В. Воронов), а через три роки з Одеської кіностудії вийшла стрічка-опера «Сотник» композитора М. Вериківського (реж. Д. Джуство), створені за однойменними поемами Т. Шевченка. До 150-річчя від дня народження Тараса Григоровича на Київській кіностудії ім. О.П. Довженка у 1963 р. за другою оперою М. Вериківського була знята кіноопера «Наймичка» (режисура І. Молостова й В. Лапокниша) – за переконанням О. Бабишкіна, вона «належить до небагатьох вдалих постановок опери в кіно і є одним із кращих кінофільмів за мотивами Шевченкових творів» [див.: 1]. Водночас на Довженківській студії з'явився ще один байопік під назвою «Сон», знятий В. Денисенком за власним сценарієм, написаним у співавторстві з Д. Павличком. Молодого Шевченка геніально відтворив І. Миколайчук. Стрічка охоплює лише окремі фрагменти Шевченкового життя – юнацькі роки та викуп з кріпацтва. Тут у кінотекст органічно апліковано поезії «Причинна» і «Сон». Натомість, абсолютно інакшу кіноверсію образу Кобзаря за поемою П. Тичини «Шевченко і Чернишевський» в той самий час презентував Р. Єфимов.

менко в телевізійному фільмі «Сторінка життя». За ювілейними датами практично на двадцять три роки настає суттєва пауза, допоки увагу до Шевченка у 1987 р. не поновлює кінорецепція Б. Квашньова – фільм-спектакль «Капітанша» з Б. Ступкою в головній ролі.

У перші роки незалежності Т. Шевченко та його творчість також не часто потрапляли у фокус кіномистецтва. Однак протягом 1992–2005 рр. виходив 12-ти серійний історичний телесеріал «Тарас Шевченко. Заповіт» режисера С. Клименка, який, за загальним визнанням, став першою правдивою і детальною біографією поета [19]. Сценарій до телесеріалу писав авторитетний колектив – І. Дзюба, П. Мовчан, Б. Олійник, С. Клименко. Показово, що на основі окремих серій, присвячених важливому творчому періоду «Трьох літ», режисер паралельно змонтував ще й повнометражну картину «Поет і княжна» (1999).

Наступне десятиріччя у кінематографічному просторі шевченкіани виявилось дещо продуктивнішим. Так, у 2016 р. вже побачила світ телевізійна версія «Катерини» – своєрідний рімейк, адаптація однойменної поеми до сучасних реалій. Сценарій чотирисерійного фільму О. Тименка писав А. Кокотюха. Вже за три роки відбулася прем'єра фільму «Тарас. Повернення» О. Денисенка за однойменним романом режисера про останні місяці заслання Т. Шевченка в Новопетровській фортеці на Мангістау (Казахстан). Ще через рік, у 2020 р. вийшли на екрани «Безславні кріпаки» режисера Р. Перфільєва, першоназва фільму – «Тарас Шевченко: останній самурай». Фільм, на думку Ю. Михайлової, сприймався як «атракціон, жвава, захоплива і надзвичайно іронічна стрічка» [14].

У 2020 р. вийшов цікавий нам фільм-притча М. Ілленка «Толока» [21], знятий за мотивами балади Т. Шевченка «У тієї Катерини хата на помості...» (1848). Нижче, в аспекті міжвидової трансгресії та жанрової спадковості розглянемо рецептивні версії М. Ілленка.

Показово, що режисер не йшов традиційним шляхом повторної екранізації відомого Шевченкового тексту або фрагментів його біографії. Він звернувся до тексту, який до цього часу уваги кінематографістів не привертав. «У тієї Катерини хата на помості...» – доволі невеличка балада, що нараховує лише 66 рядків [22, с. 406–407], однак режисеру вдалося перекласти її мовою повнометражної, 116-ї хвилинної кінострічки. Будучи одночасно й автором кіносценарію, М. Ілленко у передмові до кіноповісті наголошував, що задум «Толоки» датується ще далеким 1967 роком: «Сценарій, що почався з розмови з братом, розшукав свій сюжет у рядках балади про Катерину, звернувся по допомогу до спогадів легендарного українського актора: Ілленко, Шевченко,

Миколайчук – у цьому трикутнику я складав сюжет фільму» [7, с. 8]. Однак втілити задум у життя випадала нагода «аж у 2004 році» на студії імені О. Довженка, проте до зйомок і тоді не дійшло – «фільм зупинили» [7, с. 4]. Отже, від задуму до реалізації пройшло «53 роки життя (1967–2020)», проте, підкреслює режисер, «феномен української хати – таємниця толоки – починаючи з 1967 року проростала епізодами в інших задумах, сценаріях, фільмах» [7, с. 5].

Наслідуючи традицію опублікування авторами літературного варіанту кінотексту, що її розпочав ще О. Довженко, М. Ілленко також не обмежився лише роботою над фільмом; того ж року побачила світ кіноповість «Толока. Краєвид з вікна хати» [7]. Одне із прийнятих на сьогодні значень парадигми *кіноповість* – «зумисним чином перероблений для читання сценарій», де, за висновком Ю. Коваліва, під час переробки «вилучаються специфічні кінематографічні терміни, розширюються діалогічні сцени, вводяться ліричні відступи, граматичний теперішній час часто замінюється минулим» тощо [10, с. 479–480]. У передмові до своєї кіноповісті митець, зокрема, зазначає, що ця праця не є просто «стенограмою фільму «Толока»», а розширена, чотирисерійна версія його кіносценарію, розподілена на чотири так звані подорожі: «Толока – подорож перша», «Толока – подорож друга», «Толока – подорож третя», «Толока – подорож четверта» [7, с. 3]. М. Ілленко підкреслює ще одну важливу композиційно-сюжетну особливість поетики кіноповісті: цінність тексту полягає у наявності ряду тих епізодів, які глядачі не бачили, оскільки авторам фільму довелося їх скорочувати відповідно до вимог кінопрокату (120 хв.).

Звернення до жанру кіноповісті, митець також аргументує його літературними перевагами, позаяк літературна форма дозволяє більш детально зупинитися на «несподіваних поворотах сюжету», розставити авторські «акценти», «уповільнити рух екранного часу», і ключове, на думку автора, – до контексту додати вкрай важливий складник – кілька нічних розмов Хати з Катериною: «За жанром ці розмови – спілкування двох жінок, одна з яких побачила в житті набагато більше, ніж інша. Інколи КАТЕРИНА обговорює з ХАТОЮ історичні, навіть філософські проблеми, буває, вони розмірковують про побут, часом взаємини загострюються до суперечок «свекруха – невістка». / Нічні розмови між ХАТОЮ і КАТЕРИНОЮ надають ХАТІ право голосу, змінюють статус ХАТИ з нерухомості на живе створіння, що має свою пам'ять, свою душу» [7, с. 3–4].

Отже, кіноповість постає трансгресивною пролонгацією роботи над фільмом, «заготовкою для чотирьох телевізійних серій» [7, с. 3]. Проте відзначимо, що наведений текст є специфічним поєд-

нанням власне літературного сценарного тексту й частково режисерського, оскільки насичений чималою кількістю своєрідних авторських ремарок-коментарів («символіка, архетипи, метафоричний, образний ряд») та малюнками з режисерського сценарію, що розширюють, доповнюють чи уточнюють концептуальний простір тексту. Більше того, такий текст набуває ознак постмодерністської стилістики, хоча і не має прямого відношення до поетики постмодернізму. Зауважимо, що читання кіноповіді в такому разі є слушним для цілісного сприйняття історично та філософськи насиченого кінематографічного тексту.

Необхідно з'ясувати, яким чином жанрова матриця балади трансgressує, у який спосіб реалізує себе у фільмі та кіноповіді, які жанрові ознаки зберігає режисер, що змінюється чи модифікується. Нагадаємо, що у літературознавстві ця жанрова форма досі не має однозначного визначення [2, с. 57]. Жанр балади Г. Нудьга інтерпретує як «ліро-епічний твір фантастичного, історичного, героїчного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи незвичайного» [17, с. 8]. Загальновідомо, що перші зразки літературних балад зазвичай створювалися на основі народних пісень, легенд чи, власне, народних балад. Шевченкова балада історично-побутового змісту «У тієї Катерини хата на помості...» (1848) входить у косаральський цикл поезій, навіяних саме народнопісенними мотивами [9, с. 352–353]. «Народна пісня, – акцентує Г. Нудьга, – відбилася і на змісті, стилі та формі балади (рефрен, чіткий ритм, дзвінка рима, виразна строфа, співучість вірша, колоритність мови і т. ін.)» [17, с. 35]. Цей народнопісенний код належно відтворений як у фільмі, так і в кіноповіді М. Ілленка, що неодноразово апелюють до невичерпного джерела мудрості та натхнення народної пісні. Уведення в кінотекст народнопісенних мотивів баладного жанру видається цілком органічним.

Так, вже пролог презентує ключовий символ кінотексту – хатинку, що заховалася серед дубового листа над Бориспільською трасою [7; 21]. Цей символ, за підкресленням режисера, має відсилати глядача/читача до співу «Ой горе тій чайці небозі, що вивела чаєняток при битій дорозі», який вважається зразком української народної балади. Підкреслимо, що інтертекстуальні відсилання до народної балади буде збережено не лише у пролозі фільму, а й у кожній з чотирьох частин кіноповіді. Авторська аргументація використання згаданого символу у кіноповіді коментується доволі розгорнуто: «Тема гнізда при дорозі часто повторюється у фольклорі, а також у віршах, відтворюючи образ чайки, її гнізда і чаєнят, яким доводиться жити «під копитами історії», так

само, як Україні на межі між західною та східною цивілізаціями» [7, с. 13].

Проте М. Ілленко не вдається лише до алюзій чи асоціативних екстраполяцій. Своєрідним рефреном усього кінотексту виступає українська народна пісня «Чорні очка, чорні очка, як терен...» – ці слова читач/глядач має можливість чути з першої до останньої частини (сцени) як фільму, так і кіноповіді: спочатку від Василя з Катериною, від інших персонажів, що допомагають відбудовувати вкотре хату Катерини (12 хат), впритул до оригінального фрагменту про співи самого творчого колективу на чолі з режисером у фіналі фільму [21].

Заразом ця пісня постає своєрідним заспівом, що відтворює один із первісних синкретичних елементів, притаманний народному баладному жанру як такому. Слова пісні, органічно вплетені у тканину кінотексту, перегукуються з основною сюжетною подієвістю, відіграють важливу роль у архітектонічно-композиційному вирішенні кіноповіді. Вони вводяться у текст поступово, фрагментами, пов'язуючи окремі сцени в єдине ціле або стаючи своєрідними переходами між ними:

«ВАСИЛЬ: Чорні очка, чорні очка, як терен... (...)

ГОЛОС: Чорні очка як терен, як терен, як терен... (...)

ВАСИЛЬ, КАТЕРИНА: Коли ми ся побере-рем-поберем?» [7, с. 22; 21].

«Ранок. Пісня ВАСИЛЯ і КАТЕРИНИ влітається у спільне дійство.

ПІСНЯ

Поберемся, поберемся навесні.

Поберемся навесні, навесні-навесні,

Як зацвітуть черешні-черешні...» [7, с. 24; 21].

Щоразу, коли люди на Толоці підніматимуть хату Катерини, пісня задає «спільний темп і ритм роботи» [7, с. 25; 21]. Крім того, слова народної пісні: «Де ж ти мене, де ж ти мене поведеш? / Де ж ти мене поведеш, поведеш, поведеш, / Як ти хати не маєш, не маєш? / Поведу тя, поведу тя в чужую. / Поведу тя в чужую, в чужую, в чужую / Поки свою збудую, збудую. / Чужа хата, чужа хата не своя. / Чужа хата не своя, не своя, не своя, / Я дівчина не твоя, не твоя», – акцентують увагу читача/глядача на ключовому символі – Хаті, а також на її будівництві – Толоці, як одному з важливих «генетичних кодів єднання і виживання нації» [7, с. 10].

Зауважимо, що Хата як ключовий символ сімейного щастя і добробуту майбутньої родини неодноразово зустрічається в українській баладі. Зокрема, в одному з перших відомих українських зразків літературної балади, таких як «Піснь козака Плахти» (1625) хата інтерпретується через синонімічний ряд: «– Ой, козачейку, пане ж мій, /

Далек же маєш домок свій? / – При березі, при Дунаю, / Там я свою хижку маю: / Ліс зелений, / Оздоблений / Красним цвітом, / Густим листом, / То дім мій, / То покій. / Кулина!...». Цей символ присутній і у народній баладі «Не проти дня, проти нічки...», де говориться наступне: «Ой поїхав до Дунаю, / Ні хатоньки, ні хижоньки. / Де ся діти дівчиноньці? / Бодай тебе Перун убив, / Що ти мене з розуму звів, / Молодую дівчиноньку» [17, с. 55].

Як бачимо, М. Ілленку вдається відтворити народнопісенний характер жанру балади кінематографічними засобами (звук, монтаж, кінометафори). Контекстуально розширюючи першоджерело за допомогою пісенних текстів у фільмі та кіноповісті, автор поступово зміщує сюжетні акценти з постаті Катерини (у першоджерелі) на її Хату, режисер наділяє цей символічний образ голосом, персоніфікує символ, що переводить його у статус повноцінного персонажа, який в персоносфері кінотексту займе домінуючу позицію. Водночас, поступово вибудовуючи невербальний подієвий ряд, кінотекст набуває нових жанрових властивостей, відповідних до притчі, яка вирізняється вищою мірою абстрагування, філософською насиченістю та повчальним характером, іншим характером символізації змісту.

Слід зауважити, що трансформація означеного жанру відбувається не лише у випадку «Шевченкова балада – фільм та кіноповість Ілленка», а й може бути спостережена як більш давня – на рівні «народна балада – літературна балада Шевченка», підтверджуючи тезу про генетичну спадковість жанрів. Дослідниками з'ясовано, що тему та основні елементи сюжету Т. Шевченко запозичив з народної балади про трійзілля, зрахованого до групи балад «про кохання та особисті взаємини» [5], ця балада була надзвичайно популярною на території України, налічується шістдесят її варіантів [6]. В одному з давніх варіантів народної балади йдеться про Марусину обіцянку трьом козакам одружитися з тим, хто дістане для неї цілющу траву – трійзілля. Проте дівчина не дотримується слова і розплачується життям – козак відрубає голову Марусі [9, с. 352]. Порівнюючи Шевченкову баладу з наведеним першоджерелом, дослідники констатували, що на початку твору Шевченко наслідує зачин записаної в Ушацькому повіті П. Чубинським балади «У тієї Катерини хата на помості». Надзвичайно стисла вставна частина Шевченкової балади уводить читача у світ мрій кожного із запорожців; слова «З'їздили ми Польщу / І всю Україну» поет взяв із народних пісень; залишив незмінною фабульну колізію балади – покарання зрадливої дівчини, змінивши мотив здобуття трійзілля на мотив визволення козака з неволі (турецької чи татарської), ім'я Маруся перетворено на Катерину [9, с. 352].

М. Ілленко також творчо підходить до першоджерела: формально зберігає загальне тематичне спрямування Шевченкової балади, головний мотив – визволення козака з неволі, окремі елементи сюжету, імена ключових персонажів. Водночас, максимально насичує її як на формальному, так і на змістовому рівні. Експозицію балади доповнено епічною передісторією про стосунки Катерини й Василя (шлюб, народження дитини), чого не знаходимо у Шевченка. Зазнала змін і ключова розв'язка першотексту – Катерину не страчено. Збагачено склад персоносфери балади, на рівні з ключовими постатями введено ряд нових персонажів. Акценти зміщено з постаті Катерини на її Хату; розширюється хронотоп балади – події кінотексту охоплюють чотириста років, поетапно маркуючи ключові моменти української історії. Зокрема, в одному з інтерв'ю було підкреслено, що кінострічка є «чотирьохсотлітньою притчею з присмаком гіркуватої іронії – між трагедією та комедією» [23]. Як наслідок, жанрові ознаки балади логічно модифікуються, відповідно змінюються й жанрові очікування реципієнтів: «Автор оповідає притчу, в якій «пролітає» крізь історію України, відтворює її драматичні та героїчні епізоди. У центрі сюжету – Катерина та її хата, що також має свою пам'ять, свою душу» [7, с. 2]. Виразним лейтмотивом по всьому фільму та кіноповісті проходять слова персоніфікованої Хати: «... вік української ХАТИ короткий – від війни до війни. / Не забувай про це...» [7, с. 21]. Ці слова звучать пророчно, оскільки хату Катерини відбудовуватимуть Толокою дванадцять разів.

Баладний код зберігається в самому дійстві Толоки: чоловіки, жінки й діти, замішуючи глину з кізяками (виразний кадр з епізодом відповідної заготівлі!), ліплячи хату, ще й співають пританцьовуючи, що буквально збігається з первісним значенням терміну балада (з грецького ballo – рухатись, з латинського ballo – танцюю), зберігаючи в такий спосіб першозначення балади як пісні-танцю.

Шевченкова балада не лише стала жанровою матрицею фільму та кіноповісті, але й в якості очевидного інтермедіального коду увійшла в їхню тканину, вплинувши на поетику, проте не обмежуючи її власних можливостей. Зокрема, режисер додає двох персонажів казкарів-вертепників Голодана і Голоту, що розігрують перед селянами вертеп-виставу «У тієї Катерини хата на помості...». Фактично тут використано метатекстуальний прийом «текст у тексті», безпосередньо у кінотексті звучать слова Шевченкової балади:

«ГОЛОДАНЬ: У тієї Катерини...

ГОЛОТА: ХАТА на помості... [...]

ГОЛОДАНЬ: У тієї Катерини ХАТА на помості,

Із славного Запорожжя наїхали гості... [...]

ГОЛОТА: Один Семен Босий, другий Іван Голий...

ГОЛОДАНЬ: Третій славний вдовиченко Іван Ярошенко. [...]

ГОЛОТА: З'їздили ми Польщу і всю Україну, А не бачили такої, як се Катерина. [...]

ГОЛОДАНЬ: Один каже: «Брате, якби я багатий, То оддав би все золото

Оцій Катерині за одну годину». [...]

ГОЛОТА: Другий каже: «Друже, якби я був дужий.

То оддав би я всю силу...

Оцій Катерині...» [7, с. 26–28; 21].

Вертепна гра лялькових персонажів у М. Ілленка уривками відтворює сюжет балади Т. Шевченка. Водночас театральне дійство паралельно оживає як реальне життя, межа між вигаданим та реальним світом зникає: *«Казка зупиняється. Не зупиняється життя. Коні перетворюють ХАТУ на уламки (макет ХАТИ – іграшкова ХАТА має три фази руйнації: друга фаза – ХАТА без даху, третя фаза – купа уламків). / Крізь вікно вертепу ми бачимо: до решток ХАТИ підходить ВАСИЛЬ і КАТЕРИНА. КАТЕРИНА схиляється над купою сміття, підіймає глечик. / ВАСИЛЬ розгрібає уламки, знаходить стіл. Стіл на долоні ВАСИЛЯ»* [7, с. 28–29; 21].

Відбувається «порушення масштабів» – за твердженням М. Ілленка, це «один з основних способів встановити «правила гри», які будуть надалі керувати у фільмі «силами природи та історичних законів, будуть рухати сюжет, інколи зменшуючи значення звичних величин, інколи збільшуючи їх» [7, с. 29]. За рахунок аналогічного прийому надзвичайно яскраво постає метафорична сцена народження Катериною немовляти: «Василь вкриває ХАТИНКУ своєю свиткою. Він стає на коліна, заглядає у вікна, припадає вухом до зачинених дверей, та ще й з боків підтикає, аби не протягло. З хатинки лунає крик немовляти» [7, с. 35; 21]. З цього епізоду метафора дає можливість прочитати символіку Хати у значенні материнського лона. Розкриваючи характери персонажів через їхні дії, відповідно митець майстерно формує свою кінометафорику. Переважно використовуючи ляльковий реквізит упродовж всього фільму і, відповідно, кіноповісті, він вдається до моделювання масштабних подій.

Зауважимо, що слова Шевченкової балади ще не один раз звучатимуть з уст вертепників, проте кожен раз земні й позаземні сили будуть втручатися в їхнє дійство – відповідно до різних обставин життя Катерини: «А до вертепу вже суне обурений ЧЕРНЕЦЬ-чорнорясник. Артисти поспіхом закривають ставні вертепу, а декорацію першого поверху прибрати не встигають. Поки ЧЕРНЕЦЬ суне крізь натовп до джерела розпусти, і глядачам

перепадає. Очі ЧЕНЦЯ горять вогнем – негайно припинити сороміцьке дійство! / Гуркоче грім – на небі, здається, теж гніваються. / Удар чернечим костуром в іграшкову ХАТИНКУ збігається з ударом справжньої блискавки у справжню ХАТУ. ЧЕРНЕЦЬ аж присідає – лякається. Не кажучи вже про решту присутніх. / На місці нової ХАТИ – вогняний стовп. Полум'я охоплює вишню з іграшковим хутором» [7, с. 32–33; 21]. В наведеному епізоді, використовуючи паралельний монтаж, автор вдається до фрагментарної нарації, що передає всю напруженість цієї ситуації, і завдяки цьому досягає вищої міри асоціативності в даній сцені.

Яскравою ілюстрацією відсутності чіткої межі між реальним та ірреальним у поезії цього кінотексту є сцена біля дзеркала між гетьманом Мазепою та Петром І зі своєрідним деформуванням часопростору: «Поки ІМПЕРАТОР намагається звільнити собі дорогу, ГЕТЬМАН повертається до великого люстерка в золотій рамі, робить крок. / КАТЕРИНА бачить: ГЕТЬМАН робить ще один крок і опиняється в задзеркаллі. / КАТЕРИНІ з дітьми не лишається нічого, крім кинути слідом [...] Звільнивши, нарешті, собі дорогу, ІМПЕРАТОР кидається до люстерка навздогін втікачам... ІМПЕРАТОР кидається напролом крізь скло, але дзеркало не пропускає його» [7, с. 124–125]. У цьому випадку дзеркало як своєрідний портал між світами деформується. Слід зауважити, що використання дзеркала одночасно постає доволі типовою мистецькою парадигмою, у тому числі кінематографічним прийомом, де виступає «свого роду камерою (чи проектором), оскільки воно вторинно «заявляє» зримий образ. [...] Позаяк кінематограф сам по собі має багато спільного з дзеркалом, кінематографічна образність включає в себе так багато дзеркал, і дзеркала так часто стають осередком перехрестя висловлювань у кіно» [13, с. 29–31].

Застосування казково-фантастичних елементів також засвідчує збереження режисером принципів баладного жанру, де межу переходить саме персонаж з потойбічного світу, вступаючи в контакт з земним героєм [11, с. 26]. М. Ілленко вдається до використання фантастичних елементів із самого початку кінотексту: це і коса Кайсак-Бабая, що обертається, шукаючи свою жертву; його ж аркан, що оживає змією і прив'язує козаків до дерева; це і кульова блискавка, що може або вбити, або захистити.

Відомо, що у жанровій матриці балади наявні елементи всіх трьох родів літератури – лірики, епосу й драми, але в окремих зразках кожен з цих елементів посідає домінуючу позицію. М. Ілленко максимально зберігає рівновагу між цими рівнями, не надаючи перевагу якомусь одному з них. Хоча масштабність епічного первня, на перший погляд,

домінує, проте органічно вплетено у його канву, як і в українських народних баладах, яскраві ліричні компоненти (високий рівень емоційності, виразна умовність, інверсований хронотоп, домінування метафор, символів, асоціативного ряду). Водночас, відповідно специфіки поетики кіно в цілому, літературою намагаються утримувати елементи драматичного роду, як-то: динаміка сюжету з несподіваними девіаціями, наявність колізії та гострого конфлікту через складні обставини, переважання діалогів, кульмінаційна частина й таке інше – все це максимально утримує рецептивну напругу. Зазначені компоненти лише у своїй сукупності відбивають певну цілісність суголосно жанровій матриці балади.

Разом із тим, Г. Нудьга зауважує важливе: «Балада унікає епічного багатослів'я, в ній не все відоме і не про все сказано, розкривається тільки основний напрям руху дії, до того ж ескізно. Вилучення окремих фабульних елементів веде за собою скорочення часу дії і створення враження одночасовості подій» [17, с. 18]. Звідси, редукція часу і принцип одночасовості стають провідними стилістичними ознаками фільму і кіноповісті М. Ілленка. Далекі часи та сьогодення завдяки монтажу вдалося «об'єднати в одному фільмі: XVII сторіччя – з подіями, що передали естафету далі від 1709 до 1918, від 1933 до 1941, 43, 54, 84, 86, 88 року і поступово дісталися наших днів» [7, с. 6]. Автор, заради відзначення певного моменту часового стрибка, вдається до своєрідного «гортання років», до кінометафорики – на основну дію оптично накладається політ Землі крізь космічний простір. Проте редукція часу застосовується не лише щодо великих проміжків, присутня вона і в окремих сценах: «Зима. День. Сніг тихо сіється з неба. З сусіднього яру лунають голоси вовчої зграї. **ВАСИЛЬ** виглядає з дверей і кричить у порожню діжку щось погрозливе. З-під його ніг виглядає і гарчить **ЛАТКА**. / Ніч. Взимку сніг вкриває стріху, тин, поле. // Весна. Ранком прочиняються двері. На порозі – **КАТЕРИНА** з немовля на руках (маленька **ГАНУСЯ**). **КАТЕРИНА** вперше показує дитині те, на що **ХАТА** дивиться своїми вікнами щодня і щоночі» [7, с. 36].

Найяскравіше часова редукція спрацьовує у зображенні дітей – дванадцяти хлопців та дівчинки Марусі, яких Катерина рятує від буревію і бере на виховання:

«Хутір. Зима.

Затягує життя **КАТЕРИНУ** у своє звичне коло.

Нема коли вгору глянути: разом з дітьми (дворічними) взимку воду носить...

Хутір. Літо.

Влітку жито жне, а позаду над тином – тринадцять дитячих голівок (трирічні), наче соняшники...

Хутір. Весна.

Навесні засіває поле – від **ХАТИ** до річки...

якби не хлопці (чотирирічні), то й води написатися було б ніколи.

Хутір. Осінь.

Восени рибалять (п'ятирічки)...» [7, с. 116–117].

Зауважимо, що наступні сцени у певному значенні відтворюють філософську амплітуду, показуючи на початку поступове дорослішання дітей, а за тим їх по-чергову втрату: війни, репресії, голод забиратимуть у Катерини її синів.

Т. Шевченко у своїй баладі переніс події у часи козацької героїки, романтизував сюжет, будуючи його на різних контрастах і гіперболах [9, с. 352–353]. Образи запорожців у нього постають головними персонажами твору, їхні портрети подано лаконічно, підкреслено суворість і вольову активність козаків; прізвища (чи прізвиська) соціально промовисті: перший запорожець – Семен Босий, другий – Іван Голий, третій «славний вдовиченко / Іван Ярошенко», вчинки описано стримано, акцентовано увагу читача на їхньому героїзмі, великодушності й гордості.

Троє козаків Шевченкової балади у М. Ілленка залишені під тими ж іменами – Семен Босий, Іван Голий та Іван Ярошенко, вони з'являються в основній дії фільму та кіноповісті (сцена на переправі). Зображуючи козаків, режисер закономірно вдається до романтичної поетики жанру балади: козаки постають мужніми та рішучими воїнами, що не бояться ні ворога, ні якогось суду, людьми з особливими рисами характеру: «**ДІВЧИНКА**: Семен Босий. Божевільний! Він стільки ворогів вбив, що торішня війна сама припинилася... Його навіть на війну бояться відпускати, бо коли поруч ворогів немає, він своїх починає вбивати...» [7, с. 84].

Режисер надає сценам з козаками гумористичного пафосу – сцена з козаком Іваном, що став батьком одразу дванадцятьох синів, бо дуже відповідально підійшов до справи «послужити суспільству», якнайкраще передає колорит українського національного жарту. Тексти наповнено історичними реаліями та етнографічними деталями, побутом, звичаями, віруваннями, проте М. Ілленкові у переосмисленні історичних реалій минулого й сьогодення, поданих лише окремими штрихами, фактично вдалося уповні відтворити тип українського характеру.

Ілленкова Катерина рятує Івана Голого та Івана Ярошенка від страти за «чоловічі провини», у той час, коли Семен Босий розшукує їх з метою розправи над обома. Як бачимо, режисер заповнює лакуни першотексту, відповідає на висвітлене у Шевченка питання, чому саме ці козаки опинилися біля Катерини, однак він цитує ключові репліки першотексту:

«БОСИЙ: Брате, якби я багатий, то оддав би все золото оцій Катерині за одну годину.

ГОЛИЙ: Друже, якби я був дужий, то оддав би я всю силу за одну годину оцій Катерині.

ІВАН: Нема того в світі, чого б мені не зробити для цієї Катерини за одну годину.

Тоді й КАТЕРИНА каже своє.

КАТЕРИНА: Єсть у мене брат єдиний у неволі вражий! У Криму десь пропадає... Хто його достане, то той мені, запорожці, дружиною стане» [7, с. 109–110]. Зрештою, троє козаків разом із Кайсак-Бабаєм вирушають до Криму. Отож, режисер дещо змінює ключові пункти першотексту, позаяк Катерина у Шевченка обирає Івана Ярошенка, аби той визволив її фальшивого «брата» з неволі; на відміну від кінцівки Шевченкової балади про покарання Катерини, у фільмі й кіноповіді оптимістичний фінал.

Проте не лише одна ця балада Шевченка формує кінотекст, фіксуємо звернення й до інших творів поета. Зокрема, головна героїня Катерина ще на початку кінотексту підходить до ікони Божої Матері, дістає з-за окладу маленьку «захалявну книжечку» й читає напам'ять «Молитву» Т. Шевченка: «Зло починаючих спини, / У пута кутії не куй, / В склепи глибокі не муруй» [...] «А доброзичлимих рукам / І покажи, і поможи, / Святу силу ниспошли» [...] «А чистих серцем? – Коло їх / Постави ангели свої / І чистоту їх соблюди. // А всім нам вкупі на землі / Єдинодуміє подай / І братолюбіє пошли» [7, с. 15; 21].

У ремарці М. Ілленко значення назви «Захалявна книжечка» пояснюється: «У літературі назва «Захалявна книжечка» вживається для означення книжечок-збірок творів Шевченка. Один з віршів «Захалявної книжечки» написаний 1848 року під час перебування поета на острові Кос-Арал. Відоме видання віршів Тараса Шевченка «Мала книжка» за форматом дуже схоже на кишеньковий молитовник. Зберігання книжки за іконою і зачитування з неї вірша Шевченка «Молитва» отожднює рядки Шевченка з Богоданним текстом (Біблійний мотив)» [7, с. 14].

Інтертекстуальні алюзії до вірша Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» у сценах з дванадцятьма братами, імена яких «складають протягом фільму нескінченний лан-

цюг – цикл народжень і смертей, в якому немає останньої ланки» [7, с. 79]. Інша алюзія буде відсилати до Шевченкових рядків «Людей запрягають / В тяжкі ярма. Орють лихо, / Лихом засівають, / А що вродить? Побачите, / Які будуть жнива!»: «Літо. День. Трактор тягне за собою залізного плуга. / Семеро дядьків у чорному засівають ріллю. Засівають не зерном – канцелярськими скріпками. «Ярові» проростають... іржавим колючим дротом» [7, с. 144]. Кінометафорика режисера разом з усією цілісною системою різноманітних тропів надзвичайно ємна і потребує вдумливої, максимально розгорнутої рецепції.

Висновки. В останні десятиліття можемо констатувати актуалізацію уваги до творчості та біографії Т. Шевченка у кінематографічному середовищі, зумовлену насамперед загальною історичною ситуацією та прагненням сучасних діячів мистецтва по-новому проінтерпретувати творчість класика. Таким креативним прикладом став аналізований нами фільм М. Ілленка «Толока» (2020) та кіноповідь «Толока. Краєвид з вікна хати» (2020) за мотивами балади Т. Шевченка «У тієї Катерини хата на помості...» (1848). Досвід відомого українського режисера дозволяє констатувати наступне: у мистецтві постійно відбувається міжвидова жанрова трансгресія, яка переконливо доводить існування очевидної жанрової спадковості у взаємодії між окремими видами мистецтва, долаючи часові та просторові межі мистецького дискурсу. Наслідуючи відомий зразок, митець водночас прагне максимально зберегти його жанрові коди разом з новими інтерпретаційними можливостями мистецтва свого часу – так літературна балада перетворюється на кінотекст, зберігаючи народно-пісенний характер, лаконізм наративу, напружений сюжет, драматичну дію, мінливість межі між реальним та ірреальним, казково-фантастичні елементи. М. Ілленко творчо підходить до першоджерела, максимально насичує його як на змістовому, так і на формальному рівні: розширює основний текст балади, й, нарешті, повертає його літературі, створюючи власний текст, визначений автором як жанр кіноповіді, яка за специфікою власної стилістики (монтажна композиція, цитування, алюзії тощо), не будучи постмодерністським текстом, формально зближується з його зразками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабишкін О.К. Кіномистецтво про Т. Шевченка. *Шевченківський словник: у 2 т.* Київ, 1976. Т. 1. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/slovn19.htm>.
2. Бостан Г. Балада. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 57–58.
3. Вайсшайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії та методології. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372–392.

4. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. *Теорія літератури в Польщі: друга половина XX – початок XXI ст.* Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309–321.
5. Дей О.І. Українська народна балада: монографія. Київ : Наукова думка, 1986. 263 с.
6. Драй-Хмара М. Генеза Шевченкової поезії «У тієї Катерини хата на помості». *Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина.* Київ : Наукова думка, 2002. С. 227–243.
7. Ілленко М. Толока. Краєвид з вікна хати. Харків : Фоліо, 2020. 250 с.
8. Кайда Л. Интермедіальное пространство композиции. Москва : ФЛИНТА, Наука, 2013. 174 с.
9. Калинчук А. «У тієї Катерини». *Шевченківська енциклопедія : в 6 томах* / гол. ред. М.Г. Жулинський. Київ : Ін-т літератури ім.Т.Г. Шевченка, 2015. Т. 6. С. 352–353.
10. Літературознавча енциклопедія / автор-укладач Ю.І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 1. С. 479–480.
11. Магомедова Д.М. Баллада. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. Москва : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 26–27.
12. Маценка С. Партитура роману: монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 528 с.
13. Метц К. Зеркала в кино. *Киноведческие записки.* 1992. № 3. С. 29–31.
14. Михайлова Ю. «Безславні кріпаки»: яким постане Тарас Шевченко у новій кінострічці. URL: https://lifestyle.24tv.ua/bezslavni_kripaki_yakim_postane_taras_shevchenko_u_noviy_kinostrichtsi_n1295192 (дата звернення: 22.10.2021).
15. Мочернюк Н.Д. Поза контекстом. Интермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння: монографія. Львів : Львівська політехніка, 2018. 391 с.
16. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика.* Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–38.
17. Нудьга Г.А. Українська балада: (з теорії та історії жанру). Київ : Дніпро, 1970. 257 с.
18. Просалова В. Интермедіальність у системі інтертекстуальних зв'язків. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору.* Донецьк : Норд-Прес, 2010. Вип. 15. С. 13–19.
19. Тарас Шевченко в кіно: від початку XX століття до доктора Хауса до «Безславних кріпаків». URL: <https://www.cinema.in.ua/tarasa-shevchenko-v-kino/> (дата звернення: 7.10.2021).
20. Тишунина Н. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень. *Методологія гуманітарного знання в перспективі XX века. К 80-летию проф. М.С. Кагана.* Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вип. 12. С. 149–154.
21. Толока (2020), режисер М. Ілленко. URL: <https://kino-teatr.ua/uk/film/toloka-46255.phtml> (дата звернення: 28.09.2021).
22. Шевченко Т. Кобзар. Київ : Рад. школа, 1987. 608 с.
23. Шевченковская Екатерина оживает в экранизации Михаила Ильенко «Толока». URL: <https://svitnov.com.ua/culture/97808552-shevchenkovskij-ekaterina-ozhivet-v-ekranizacii-mihaila-ilenko-toloka> (дата звернення: 3.10.2021).

REFERENCES

1. Babyshkin O.K. (1976) Kinomystetstvo pro T. Shevchenka [Film art about T. Shevchenko]. *Shevchenkivskyi slovnyk: u 2 t.* Kyiv. T. 1. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/slovn19.htm>
2. Bostan H. (2001) Balada [Ballad]. *Leksykon zahalnoho ta porivniialnoho literaturoznavstva.* Chernivtsi. P. 57–58.
3. Vaisshtain U. (2009) Porivniannia literatury z inshymy vydamy mystetstva: suchasni tendentsii ta napriamy doslidzhennia v literaturoznavchii teorii ta metodologii [Literature as Compared to Other Arts: Modern Tendencies and Trends of Research in Theory of Literature and Methodology]. *Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody.* Kyiv. P. 372–392.
4. Vysloukh S. (2008) Literatura i vizual'nyi obraz. Prostir strukturnoi spil'nosti mystetstv [Literature and Visual Image. Field of Arts Structure Community]. *Teoriia literatury v Pol'shchi: druha polovyna XX – pochatok XXI st.* Kyiv. P. 309–321.
5. Dej O.I. (1986) Ukrayins'ka narodna balada: monografiya [Ukrainian folk ballads: monograph]. Kyiv. 263 p.
6. Draj-Xmara M. (2002) Geneza Shevchenkovoyi poeziyi «U tiyeyi Kateryny khata na pomosti» [The genesis of T. Shevchenko's poem «U tiyeyi Kateryny khata na pomosti»]. *Draj-Xmara M. Literaturno-naukova spadshhyna.* Kyiv. P. 227–243.
7. Illienko M. (2020) Toloka. Kraievyd z vikna khaty [Toloka. Landscape from the House Window]. Kharkiv. 250 p.
8. Kaida L. G. (2013) *Intermedial'noe prostranstvo kompozitsii* [Intermedial Space of Composition: monograph]. Moscow. 174 p.

9. Kalynchuk A. (2015) «U tiiei Kateryny» [In that Kateryna]. *Shevchenkivska entsyklopediia : v 6 tomakh / hol. red. M.H. Zhulynskyi*. Kyiv. T. 6. P. 352–353.
10. Literaturoznavcha entsyklopediia / avtor-ukladach Yu.I. Kovaliv [Literary Encyclopedia / author-compiler Kovaliv Yu.]. Kyiv. 2007. T. 1. P. 479–480.
11. Magomedova D. M. (2008) Ballada [Ballad]. *Poetika: slovar' aktualnykh terminov i ponyatiy*. Moskva. P. 26–27.
12. Matsenka S. (2014) Partytura romanu: monohrafiia [Sheet music of the novel: monograph]. Lviv. 528 p.
13. Metcz K. Zerkala v kino [Mirrors in the movies]. *Kinovedcheskie zapiski*. 1992. № 3. P. 29–31.
14. Mykhailova Yu. (2020) «Bezslavni kripaky»: yakym postane Taras Shevchenko u novii kinostrichtsi [«The Inglorious Serfs»: what will be Taras Shevchenko in the new film]. URL: https://lifestyle.24tv.ua/bezslavni_kripaki_yakim_postane_taras_shevchenko_u_noviy_kinostrichtsi_n1295192 (22.10.2021)
15. Mocherniuk N. D. (2018) Poza kontekstom. Intermedialni stratehii literaturnoi tvorchosti ukrainskykh pysmennykiv-khudozhnykiv mizhvoiennia: monohrafiia [Beyond the context. Intermedial strategies of the literary activities of the Ukrainian writers-painters of the inter-war period: monograph]. Lviv. 391 p.
16. Nalyvaiko D. (2006) Literatura v systemi mystetstv iak haluz' komparatyvistyky [Literature in the System of Arts as a Branch of Comparative Studies]. *Teoriia literatury i komparatyvistyka*. Kyiv. P. 9–38.
17. Nudha H.A. (1970) Ukrainska balada: (z teorii ta istorii zhanru) [Ukrainian ballad: (from the theory and history of the genre)]. Kyiv. 257 p.
18. Prosalova V. (2010) Intermedial'nist' u systemi intertekstual'nykh zviazkiv [Intermediality in the System of Intertextual Connections]. *Aktual'ni problemy ukrains'koï literatury i fol'kloru*. Donetsk. No. 15. P. 13–19.
19. Taras Shevchenko v kino: vid pochatku XX stolittia do doktora Khausa do «Bezslavnykh kripakiv» [Taras Shevchenko in cinematography: from the early XX centure to Doctor House]. URL: <https://www.cinema.in.ua/tarasa-shevchenko-v-kino/> (7.10.2021).
20. Tishunina N.V. (2001) Metodologiiia intermedial'nogo analiza v svete mezhdistyplinarnykh issledovaniï [Methodology of Intermedial Analysis in the Light of Interdisciplinary Research]. *Metodologiiia humanitarnogo znaniia v perspektive XX veka. K 80-letiiu prof. M. S. Kagana. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*. St. Petersburg. Vol. 12. P. 149–154.
21. Toloka (2020), rezhysler M. Illienko [Toloka (2020), director M. Illienko]. URL: <https://kino-teatr.ua/uk/film/toloka-46255.phtml> (28.09.2021)
22. Shevchenko T. (1987) Kobzar [Kobzar]. Kyiv. 608 p.
23. Shevchenkovskaia Ekateryna ozhyvaet v ekranyzatsyy Mykhayla Illienko «Toloka» [Shevchenko's Kateryna comes to life in M. Illienko's film adaptation «Toloka»]. URL: <https://svitnov.com/ua/culture/97808552-shevchenkovskij-ekaterina-ozhivet-v-ekranizacii-mihaila-ilenko-toloka> (3.10.2021).