

Сергій ТРИМБАЧ, чл.-кор. НАМ України, ст. наук. співроб.

ORCID ID: 0009-0004-0885-4083

e-mail: s.trymbach@knutkt.edu.ua

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, Україна

ТАРАС ШЕВЧЕНКО В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО: РЕФЛЕКСІЇ УКРАЇНСЬКОГО МІФУ

Літературна та малярська творчість Шевченка є постійним предметом досліджень широкого спектру наукових зацікавлень, оскільки йдеться про вироблення національної міфології як засадничого інструмента націєтворення. Шевченкові тексти, сам образ Поета, пророка і творця українського міфологічного часопростору, викликають постійний інтерес вітчизняних кіномитців, починаючи від 1920-х років. В основі прозирає суголосність завдань щодо вибудови України, в усій множинності її часопросторових та історичних проявів. Олександр Довженко у фільмі "Звенигора" (1928) презентує чотиришарову історичну структуру, в якій українська історія постає в образах і персонажах від IX–XI століть і до віку XX-го, до майбутнього. Саме подібним чином вибудовував вітчизняний міфічний часопростір Шевченко, його Україна витворюється за активної адресації до минулих проявів українського духу й тілесності.

Ключові слова: міф, кіно, націєтворення, час і простір.

Вступ

Кіно, екранні мистецтва в цілому, є одним із найдієвіших і найефективніших виробників і трансляторів національних міфів і символів. Однак міфопороджуючі технології мають значно давнішу історію, ніж історія кінематографа, відтак кіно звертається до досвіду народної творчості, літератури та мистецтв. Творчість Тараса Шевченка є однією з підвалин національної самосвідомості, відтак рефлексії щодо особливостей творення Поетом Українського космосу, вітчизняного міфологічного

часопростору є надзвичайно важливим складником соціокультурних процесів, що відбуваються в Україні упродовж останнього століття.

Актуальність дослідження

Нині, в контексті російсько-української війни, коли Україна та українці знову поставлені перед екзистенціальним вибором своєї долі, увесь спектр проблем, пов'язаних з процесами націєтворення і захисту нації набули особливої гостроти й значущості. У цьому контексті творчий світ Тараса Шевченка і його вплив на конструювання нових вимірів Українського міфологічного космосу, є справді неоціненними.

Історія досліджень

Екранізації літературних творів Тараса Шевченка та фільми, вибудовані на матеріалі його життя (байопіки) завжди привертали увагу кінокритики та кінознавства. Першим справді помітним кінотвором стала картина "Тарас Шевченко" (1926) Петра Чардиніна, з Амвросієм Бучмою у головній ролі. Фільм викликав як прихильне ставлення, так і різку критику (Донцов Д. Спростачений Прометей) за описовість і наївне ілюстраторство. Шевченко присутній і у фільмі "Арсенал" (1929) Олександра Довженка, в одному із епізодів, де його портретний образ жорстко реагує на слабке й недолуге дійство з боку національно орієнтованого, але надто слабого персонажа. Шевченкова сила і протистоїть слабкості, в якій автор фільму вбачає основну причину програшу визвольних змагань українців початку ХХ століття. Ця опозиція заявлена в картині доволі чітко, однак не була, по суті, поміченою. Натомість Довженка досі звинувачують за непослідовність і навіть зраду своїм колишнім соратникам по війську УНР.

В іншій роботі Довженка, "Звенигорі", постає перший великий екранний міф України – не без впливу, знов-таки, Шевченка. Хоча більшою мірою на творчість режисера вплинув Микола Гоголь і його міфологія, не випадково мав намір екранізувати повість "Тарас Бульба". Однак до недавнього часу в більшості вітчизняних дослідників категорія міфу асоціювалась, переважно, з чимось виключно "неправдивим",

таким, що протистоїть панівному, за радянських часів, методу соціалістичного реалізму.

По завершенні Другої світової війни фільми про Шевченка і картини за його творами з'являлися, хоча не надто часто. До прикладу, у відомій стрічці "Сон" (1964) Володимира Денисенка, з Іваном Миколайчуком у головній ролі, активується передусім образ Запорозької Січі. Іван Дзюба точно означив концептуальну основу картини: діалог Шевченка із самим собою, така собі автокомунікація, пошук синтезу двох епох: старокозацької та нової, в яку довелось жити самому Шевченкові, що поставив завданням для себе воскресити, відродити Україну і українців, на той час добряче притоптаних російською імперією (Дзюба, 2006, с. 732). Тобто йдеться і про відтворення великого козацького міфу, який у Шевченка займає одну із центральних позицій.

У наступні десятиліття міфологічний складник у Шевченковому світі кінознавцями помічався рідко, та й фільми, пов'язані з його життям і творчістю, були більше орієнтовані на традиційний для радянських часів образ "революціонера-демократа", який люто ненавидів панство, мав добре розвинутий опізнавальний інстинкт щодо класу багатих визискувачів. Це теж міфологіка, тільки ж примітивна і така, що спотворює істинний образ великого поета. Не дивно, що й кінознавчі праці (до прикладу, С. Дубенко чи І. Бжеський) практично не звертали увагу на міфологічні сюжети у Шевченка. Так тривало доти, доки в літературознавстві та філософії (Г. Грабович, О. Забужко) не ствердився дослідницький вектор, який орієнтувався на аналіз міфотворчої ролі Шевченка у національному часопросторі.

Утім, в останні десятиліття в українському кіно з'явилася низка фільмів, де окреслювався міфологічний простір Шевченка. Передусім йдеться про неігрові стрічки "Тарас" (1989) Валентина Сперкача (пророчий дар поета тут зафіксовано з надзвичайною виразністю) і "Сон" (1988) Сергія Буковського, де міфологічний космос України прозирається крізь призму Кобзарєвого слова. Однак ця особливість фільмів не була поміченою, домінація сприйняття великого поета як "борця" із феодальним режимом продовжувала діяти.

Виклад основного матеріалу. Власне, ще Пантелеймон Куліш помітив у Шевченковій музі міфотворчі мотиви. Проте і він, і, вже у пізніші часи, Д. Донцов і Є. Маланюк, "інтуїтивно сприймав міфологічний код Шевченка не аналізуючи, а радше продовжуючи поетове міфотворення" (Нахлік, 2013, с. 249). Так тривало, по суті, до кінця 1970-х років, коли почалася відчутна дискредитація методів радянського літературознавства та естетики, і у працях Леоніда Плюща, Григорія Грабовича, Оксани Забужко, Дмитра Наливайка постало нове розуміння міфопоетики Тараса Шевченка.

Головне, йдеться про Шевченків міф України. Міф, який і "складає базовий код Шевченкової поезії", міф, котрий працює у спосіб, що зумовлює те, що "у світі, зображуваному Шевченком, особливо на його Україні, діє не історичний, а міфологічний час". Те, чого не було в абсолютній більшості праць радянських часів, де мислення поета подавалось як суто реалістичне, що діє в реальних історичних обставинах. Насправді, твердить Грабович, мова про "тріумф ідеальної спільності людей", про міф, який "показує загальний, всеохопний, холістичний зміст світу й людини (поета) в ньому", це "міленарна утопія", в основі якої прагнення до глибинних, а не поверхневих (як це в утопіях соціалістичного, а чи й комуністичного стибу) структур (Грабович, 1998, с. 170–174).

У викладі Забужко міф у Шевченка не пропонує людині, а власне українцю, вихід із земного пекла (а українське село таким і постає у Шевченкових віршах), хіба тільки як індивідуальний жест, особистісний вчинок, освячений християнськими символами і чеснотами. Це не змінить життя як таке, його соціокультурну матрицю; шанси на справжні зміни з'являться тільки за умови виходу з того пекла "цілим християнським світом" (Забужко, 2009, с. 137–138). Індивідуальний бунт, протест не змінює атмосферу суспільного життя, ті правила, які діють у ньому.

Самого Шевченка Грабович мислить і носієм міфу, і міфотворцем, тобто і автором міфологічних сюжетів, і їх героєм (Грабович, 1998, с. 170). Власне, йдеться про певний автобіографічний складник міфу. Це позначається і на тому, що

Забужко кваліфікує як українізацію поетом християнської міфології (Забужко, 2009 с. 34), особливо у випадках, коли Шевченко заходжується стилізувати євангельські притчі. З тим разом до фінальних поетових витворів входить і частка історичного буття українців.

У фактично першій розгорнутій екранній версії українського міфу, "Звенигорі", Довженко пішов Шевченковим шляхом. Тобто міфологізував українську історію, побачивши її початки ще у IX–XI століттях, продовження в часах гайдамаччини XVIII століття та громадянської війни початку XX століття. І спроектувавши, так само за логікою Шевченка, у майбутнє, пов'язане з перемогою соціалістичних ідей, колективістських за своєю сутністю, хоча й не позбавлених особистісної начинки.

Ідеться про означене Грабовичем у Шевченка прагнення не витворювати історичні періоди, а подавати стани буття, за незмінної присутності вектора руху в майбутнє. Це міфологізація українського життя за бажаною "моделлю ідеальної спільності" (Грабович, 1998, с. 155). Фактично Довженкові прагнення римуються із Шевченковими, оскільки "перетворення України, кульмінація її перехідного обряду переноситься ним у майбутнє". Поет за такої конструкції творення "виконує роль медіатора, творця візії прийдешнього золотого віку, як проекту українського майбутнього" (Грабович, 1998, с. 146).

Порівняння творчих установок Довженка і Шевченка ясно промовляє на користь того, що великий кінорежисер аж ніяк не продукував антиукраїнських візій, як це видається декому, радше не пов'язував їх напряду із сучасною епохою. Епохою, де так багато деструкції, неоколоніальних імперських забаганок, викривлення ідеалів соціалістичного штибу. Справжні, фундаментальні зміни, а власне сама поява України внаслідок реалізації планів ідеальних сценаріїв (які, зазвичай, вважаються утопічними) – це стане можливим тільки у майбутньому. Таким є бачення великого кінорежисера.

Отже, зафіксуємо певну узгодженість Довженкової міфологічної сюжетики з тією, що властива Шевченкові, його міфу України. Такою була рефлексія кіномитця на Шевченковий міф.

Простежимо ще одну рефлексію міфу великого поета, картину "Толока" (2020) Михайла Ілленка. Його кінострічка є, присутньо, головним витвором кінорежисера, таким собі конденсатом творчих та світоглядних установок митця. У титрах фільму наголошено на тому, що картину доповнено неоприлюдненими мистецькими ідеями Юрія Ілленка та Івана Миколайчука. І, звісно, Тараса Шевченка, чий вірш "У тієї Катерини хата на помості..." ліг в основу фільму.

Слід також говорити про Миколу Гоголя та Олександра Довженка. Одна лишень деталь: головна героїня Ілленкової картини, Катерина, проходить через століття, незмінною, це вічна Жінка, вічна українська безсмертна душа. Зрозуміла річ, маємо відсилання до образу Вічного Діда із Довженкової "Звенигори", та й загальної структури видатної стрічки українського класика. Ще одне сходження, в рамках одного кінополотна, Шевченкових і Довженкових мотивів.

У вірші Шевченка йдеться про Катерину, до якої "Із славного Запорожжя / Наїхали гості. / Один Семен Босий, / Другий Іван Голий, / Третій славний вдовиченко / Іван Ярошенко..." (Шевченко, 2003, 137). Доволі звичне для фольклорних витворів змагання за серце дівчини. Її умова – віддасться тому з козаків, хто визволить із кримської неволі її брата. У підсумку двоє козаків загинули, а "Третій, Іван Ярошенко, / Славний вдовиченко, / З лютої неволі / Із Бакчисараю / Брата визволяє" (Шевченко, 2003, 138). Та, коли привіз брата, Катерина зізналась: "Це не брат мій, це мій милий, / Я тебе дурила..." / "Одурила!.." – І Катрина / Додолу скотилась / Головонька..." (Шевченко, 2003, 138). Двоє запорожців, поховавши в степу Катерину, побратались.

Як бачимо, визначальним в оцінці вчинків є моральний критерій. Катерина здійснює мрію про визволення коханого в аморальний спосіб, ціною обману, ціною життів інших людей. За те й покарана.

Ще один мотив, у якому пізнається один із чільних Шевченкових образів сучасного і майбутнього, – образ хати. Той образ переслідував поета до самої смерті, так і не зреалізувавшись.

"Поставлю хату і кімнату, / Садок-райочок насажу. / Посіжу я і похожу / В своїй маленькій благодаті. / Та в однині-самотині / В садочку буду спочивати" (Шевченко, 2003, 354).

Один із найвідоміших Шевченкових віршів. Хата постає лишень у снах мріяннях, в реальному житті це лише фантом, фантазм: "Присняться діточки мені, / Веселая присниться мати, / Давне-колишній та ясний / Присниться сон мені!.. і ти!.. / Ні, я не буду спочивати, / Бо й ти приснишся. І [в] малий / Райочок мій спідтиха-тиха / Підкрадешся, наробиш лиха... / Запалиш рай мій самотний" (Шевченко, 2003, 354).

Хата – центральний хронотоп фільму "Толока", центральний його образ. Образ незнищенності українства, який ближче до фіналу суттєвим чином трансформується: один із персонажів фільму стверджує, що саме в хаті – коріння історичних бід українців. Бо ж надто нестабільне й хитке житло, що руйнується нараз і так само швидко поновлюється-відбудовується в найкоротший термін: зійшлися разом, потолокували і ось вона, хата.

Толока є символом швидкого поновлення і оновлення, один із секретних кодів українства, який пояснює дивовижну витривалість. Так, секрет у ній, традиційній хаті-мазанці. Такий тут хронотоп закладений – навіть візуально: хата стоїть між двох козацьких могил. Тобто вона апріорі – на цвинтарі, в реальному історичному часопросторі... Він же простір міфологічний. На початку фільму звучить сентенція: "Вік хати короткий – од війни до війни", або від однієї могили до іншої. І хата зазвичай є одиначкою, такий собі хутірець, нічим не захищений. Ні на кого розраховувати, окрім власної сім'ї, власного насіння, роду безсмертного.

Історія хати в Ілленковому фільмі незрідка розігрується у вертепі, народному ляльковому театрі. Хати театральні, декоративні, лялькові. У фіналі ми бачимо їх, скинуті в такий собі позасценічний, позаекранний простір. Бо це реквізит, інструмент самопізнання. От пізнали, нарешті: треба будувати своє життя фундаментальніше. А так хата і її мешканці нагадують більше театральну трупу, яка посеред вистави кидається тікати, забачивши чергову атаку агресивних сусідів...

Власне саме життя – це театр, театр двох різновидів: пересувний і стаціонарний. В українців він є пересувним, стаціонарність тут є радше мрією, тим, що гряде колись у прекрасному майбутньому. Так це подано у фільмі Ілленка, мрія про осідле життя зреалізується у пізніші епохи.

У Шевченковому міфі є (як показала Оксана Забужко) бінарна опозиція Україна – імперія. В один із історичних моментів, відбитих у фільмі Михайла Ілленка, Україна прагне, підключившись до шведської Європи, протистояти Російській імперії.

Цей наратив розігрується в декораціях української хати. Гетьман Іван Мазепа заносить у дім розкішне дзеркало, потому декоративні театральні хати, укладені одна в одну за принципом матрьошки, інші речі. Видається так, що він пропонує нову модель, нове облаштування українського життя. Де дзеркало є водночас і рятівними дверима, куди годі проникнути російському самодержцеві. Дверима в завтрашній день, де народиться нове життя.

Однак ж сатанинський вогонь, який вергається Петром Першим (той, що "розпинав"), знищує "нову історичну цілісність" шведів та українців. Хоча зерня нового життя все ж кинуте – і швед Фердинанд започатковує нову гілку українського життя.

Так, українська хата розташовувалася між двох могил, хоча візуальна картина може бути прочитаною і в інший спосіб – то жіночі груди, вияв жіночої природи Українського космосу. Які б біди не падали на голови українців, однак жінка приведе на світ нових дітей, і роду не буде переводу. Це один із заголовних мотивів "Толоки", в якому вагітна жінка, жінка, що виношує і народжує дитину – один із наскрізних образів.

Є в цьому і прояв гротескного реалізму, що йде, зокрема, від гоголівської ще концепції людського тіла, яке надійно вписане в космічну цілісність буття. Хоча воно і поміщене в раму із двох могил, двох смертей... Тож і виходить: новий життєвий цикл починається зі смерті і нею ж закінчується.

В епізоді Полтавської битви уже програмується ускладнення структурної будови хати і сімейного облаштування. Інший

метод є суто міфологічним: постійне називання дітей за іменами: Іван, Петро, Оверко... Це їхні власні імена, а не якісь загальні – і саме через персоніфікацію приходить рятунок. Через самість (Шевченків мотив!) можна віднайти себе у патріархальному колективі, орієнтованому на упокорення осібного.

У розвиток цього мотиву – написання меморандуму (так означено у фільмі цей жанр), опису, який магічним чином переформатовує структуру особистості одного із наскрізних персонажів, Семена Босого. Саме так – установку вбивати, нищити легко змінити, просто переназвавши її. Комічне переосмислення українського, і не тільки, утопізму, просто назвавши чорне білим. Те, на що так вівся Олександр Довженко, – епізод свята в Каховці з приводу відкриття каналу, який даватиме воду Криму, вочевидь легкий кпин у його бік. Сміховий зсув, коли від Шевченкового "Реве та стогне Дніпр широкий" переходять до патетичного "Украинскою струєю жажду брата утолим" (бо ж "Крим помирає", цілком сучасний, як бачимо, мотив).

І буде Голодомор, і війна, і Чорнобиль... Єдиний засіб відвести біду – от се називання і самоназивання людей, предметів, явищ. Їх ловити треба – навіть без шансів піймати. І себе так само – у пастку імені, самоназви. Он же персонаж на ймення Ломако вийшов із психічної лікарні, бо переформатував, перекроїв себе і свої погляди на світ. Навіть походження власне уточнив – він із самої Іспанії, він Ламанчеський, така собі незлобива реінкарнація Дон-Кіхота; на доказ чого витончена іспанська і гротескний танок із Катериною. І нове видання Семена Голого – Ломако-Вінні-Пух Ламанчеський так само редагує, видаючи йому правильну довідку, і той полишає зону безуму... Тимчасово, правда, бо "довідка" губиться кудись.

Фінал стрічки – яскравий, емоційно суперпозитивний. Толока на новий лад. Із народною, колективно сотворенною піснею "Чорні очка, як терен..." (удосконаленої й розвинутої текстом самого Михайла Ілленка) сьогоднішні волонтери везуть речі й продукти в Донбас, на війну. Та сама Толока, та сама колективна, всенародна солідарність. Зв'язок і потік часів і епох усе ж безперервний. Бо ж так: "Або толока, або сварка".

Фільм Михайла Ілленка на сьогодні – енциклопедія мотивів, які творили, творять і будуть творити міфологію українства. Від Шевченка, почасти Довженка і народних пісень, з їх незнищеними символами українства. Немає сумніву, ці мотиви будуть і далі розвиватись – в кіномистецтві, літературі, музиці, образотворчих, візуальних мистецтвах.

Висновки

Рефлексії Шевченкових міфологічних мотивів та наративів суттєво поглибились в українському кіно останніх десятиліть, від кінця 1980-х років, коли постало питання про шляхи оновлення української нації, Української держави. Нові методики визначення сутності Шевченка як міфотворця і водночас одного з героїв великого національного міфу вплинули як на дослідження новітніх текстів вітчизняної культури, так і на підходи до творчості самих митців.

Список використаних джерел

- Бжеський, І. Ю. (1963). *Тарас Шевченко в мистецтві кіно*. Мистецтво.
- Грабович, Г. (1998). *Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка*. Критика.
- Дзюба, І. (2006). А цього разу злам справжній. *Дзюба І. З криниці літ: у 3-х томах*. Т. 2. (с. 730–736). Києво-Могилянська академія.
- Донцов, Д. (2010). Спростачений Прометей ("Тарас Шевченко", ВУФКУ). *Донцов Д. Літературна есеїстика*. Відродження.
- Дубенко, С. В. (1967). *Тарас Шевченко та його герої на екрані*. Наукова думка.
- Забужко, О. (2009). *Шевченків образ України: Спроба філософського аналізу*. Факт.
- Клименко, Х. (2004). *Пам'ять серця. Біографія Тараса Шевченка в кінокадрах*. ТОВ "Поліграф Консалтинг".
- Нахлік, Є. (2013). Міфомислення Шевченка. *Шевченківська енциклопедія: в 6 томах*. Т. 4. Наукова думка.
- Плющ, Л. (1997). Християнська філософія Шевченка. *Сучасність*, 3.
- Тримбач, С. (2013). Кіно і Шевченко. *Шевченківська енциклопедія: в 6 томах*. Т. 3. Наукова думка.
- Шевченко, Т. (2003). *Повне зібрання творів: у 12 т.* Т. 2. Наукова думка.

References

- Bzesky, I. Yu. (1963). *Taras Shevchenko in the art of cinema*. Mystetstvo.
- Grabovych, G. (1998). *Poet as a mythmaker: semantics of symbols in the work of Taras Shevchenko*. Krytyka.
- Dziuba, I. (2006). And this time the break is real. *Dziuba I. From the well of years in 3 volumes*. Vol. 2. (pp. 730–736). Kyievo-Mohylianska akademiia.
- Dontsov, D. (2010). Simplified Prometheus ("Taras Shevchenko", VUFKU). *Dontsov D. Literary essayist*. Vidrozhennia.
- Dubenko, S. V. (1967). *Taras Shevchenko and his heroes on the screen*. Naukova dumka.
- Zabuzhko, O. S. (2009). *Shevchenko's image of Ukraine: An attempt at philosophical analysis*. Fakt.
- Klymenko, Kh. (2004). *Memory of the Heart. Biography of Taras Shevchenko in Film Stills*. Polihraf Konsaltnyh.
- Nakhlik, E. (2013). Mythology of Shevchenko. *Shevchenko Encyclopedia in 6 volumes*. Vol. 4.
- Plyushch, L. (1997). Christian philosophy of Shevchenko. *Suchasnist*, 3.
- Trymbach, S. (2013). Cinema and Shevchenko. *Shevchenko Encyclopedia in 6 volumes*. Vol. 3. Naukova dumka.
- Shevchenko, T. (2003). *Collection of Works: in 12 volumes*. Vol. 2. Naukova dumka.

Отримано редакцією журналу / Received: 23.06.25

Прорецензовано / Revised: 02.10.25

Схвалено до друку / Accepted: 03.11.25

Serhii TRYMBACH, Corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, senior Research Fellow
ORCID ID: 0009-0004-0885-4083
e-mail: s.trymbach@knutkt.edu.ua

M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine

TARAS SHEVCHENKO IN UKRAINIAN CINEMA: REFLECTIONS OF THE UKRAINIAN MYTH

Shevchenko's literary and artistic work is a constant subject of research across a wide range of scientific interests, as it concerns the development of national mythology as a fundamental tool of nation-building. Shevchenko's texts, the very image of the Poet, prophet and creator of the Ukrainian mythological time-space, have aroused constant interest among domestic filmmakers, starting from the 1920s.

At its core, the unity of tasks for building Ukraine shines through, in all its multiplicity of temporal, spatial and historical manifestations. Oleksandr Dovzhenko, in the film "Zvenyhora" (1928), presents a four-layer historical structure in which Ukrainian history appears in images and characters from the 9th-11th centuries to the 20th century, to the future. It was in this way that Shevchenko built his national mythical time-space; his Ukraine is created through active addressing of past manifestations of the Ukrainian spirit and physicality.

Shevchenko's literary and artistic work is a constant subject of research by domestic and foreign authors, as it deals with the development of national mythology as a fundamental tool for nation building. Shevchenko's texts, the very image of the Poet, prophet, and creator of Ukrainian mythological time and space, have been of constant interest to domestic filmmakers since the 1920s. At the core lies a consonance of tasks in building Ukraine in all its multiplicity of temporal, spatial, and historical manifestations. This harmony is particularly evident in Alexander Dovzhenko's film "Zvenyhora" (1928), which presents a four-layered historical structure in which Ukrainian history is depicted in images and characters from the 9th to the 11th centuries, then to the 20th century, and finally to the future. It was in this way that Shevchenko constructed his mythical space-time, his Ukraine being created with active reference to the enduring manifestations of the Ukrainian spirit and its structure.

In their portrayals of Taras Shevchenko, Ukrainian filmmakers have always sought to embody various aspects of the Ukrainian myth, interpreting variations associated with the Kobzar. In the film "Taras Shevchenko" (1926) by Petro Chardynin, this was a rather primitive scheme of the poet as a revolutionary with a developed gift for recognizing class-alien characters. The film of the same name, which was released during the Stalin era (1951, directed by Igor Savchenko), contains many clichés and schematics. However, thanks to the camera work of cinematographer Danylo Demutsky, Shevchenko appears as a person whose naturalness determines his harmonious connection with Nature.

The film "Son / sleep" (1964) by Volodymyr Denisenko was created during the era of liberalization of the totalitarian Soviet regime. Therefore, the image of the young Shevchenko, played by Ivan Mykolaychuk, primarily activates the times of the Zaporizhzhia Sich, the search for historical and cultural sources of the Ukrainian nation. It is a kind of dialogue between Shevchenko and himself, a search for a synthesis of two eras: the old Cossack era and the new one in which Shevchenko himself had to live. His task was to resurrect and revive Ukraine and the Ukrainian people, who were being swallowed up and destroyed by the Russian Empire.

Mykhailo Illienko's film "Toloka" (2020) is based on Shevchenko's poem "U tiiei Kateryny khata na pomosti..." ("Kateryna had a house on scaffolding..."). The film's credits emphasize that the film was supplemented with unpublished artistic ideas by Yuriy Illienko and Ivan Mykolaychuk. There are several parallels between Shevchenko's mythology and the poetics of other Ukrainian artists.

The hut is the central chronotope of Illienko's film. And Tolochka is a symbol of one of the secret codes of Ukrainian identity, which explains the amazing endurance

of the Ukrainian people. Ukrainians possess this secret, thanks primarily to poets. Taras Shevchenko endows everyone with the knowledge of immortality, his own and that of the nation. In the midst of war, this knowledge is the guarantee of the future of the people and the nation.

Keywords: *myth, cinema, nation-building, time and space.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.