

Міністерство освіти і науки України  
Маріупольський державний університет

# **ВІСНИК**

**МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

## **ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

Головний редактор серії – д-р філол. наук, проф. О. Г. Павленко

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 26-27



КИЇВ – 2022

Видання включено до міжнародної спеціалізованої наукометричної бази даних **Index Copernicus Internationalsp.z o.o.** (Польща) та міжнародної бази даних періодичних видань **Ulrich's Periodicals Directory**, індексується у вільній пошуковій системі повнотекстових наукових публікацій **Google Scholar** та в електронній базі наукових робіт **Scilit** (Швейцарія).

Згідно з рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України від 29.06.2021 № 735 наукове видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» включене до Переліку наукових фахових видань України у категорію «Б» у галузі знань **035 Філологія**.

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 05 від 28.12.2022 р.)

#### Головна редколегія:

**Головний редактор** – **Олена Георгіївна Павленко**, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

**Заступник головного редактора** – **Наталія Андріївна Городнюк**, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

**Відповідальний секретар** – **Юлія Олександрівна Голоцукова**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

**Відповідальний за англійськомовний супровід** – **Олена Федорівна Пефтїєва**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

#### Члени редакційної колегії:

**Безчотнікова С. В.**, д. філол. н., професор, декан факультету філології та масових комунікацій Маріупольського державного університету (м.Київ);

**Бодик О. П.**, к. філол. н., доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м.Київ);

**Вінтонів М. О.**, д. філол. н., професор кафедри української мови Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка;

**Грива Елені**, Phd, професор кафедри прикладної лінгвістики Університету Західної Македонії (Грецька Республіка);

**Гусєва О. І.**, к. філол. н., доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м.Київ);

**Дабашинскіне Інета**, Phd, професор Університету Вітовта Великого (Литовська Республіка);

**Іллюмінаті Поркарі К.**, Phd, професор відділення літературних, філософських, історичних досліджень мистецтва Римського університету Тор Вергата (Італійська Республіка);

**Кіклевич Олександр**, д. філол. н., професор, завідувач кафедри соціальної комунікації та мови медіа Інституту журналістики та соціальної комунікації Вармінсько-Мазурського університету (м. Ольштин), директор Центру досліджень Східної Європи (Республіка Польща);

**Ковалів Ю. І.**, д. філол. н., професор кафедри історії української літератури, теорії української літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

**Ленська С. В.**, д. філол. н., доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

**Ліпіна В. І.**, д. філол. н., професор, завідувач кафедри порівняльної філології східних та англомовних країн Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара;

**Луценко Л. О.**, к. філол. н., доцент кафедри англійської філології Криворізького державного педагогічного університету;

**Маркос Хуан М.**, д. філос. і філол. н., професор, ректор Університету Уні Норте (Республіка Парагвай);

**Махачашвілі Р. К.**, д. філол. н., професор, завідувач кафедри романської філології та порівняльно-типологічного мовознавства Київського університету імені Бориса Грінченка;

**Ніранджана Теджасвіні**, Phd, професор, старший науковий співробітник відділу вивчення мови та літератури Університету Ліннань (Гонконг);

**Петров О. О.**, к. філол. н., доцент кафедри германської і слов'янської філології та зарубіжної літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

**Почепцов Г. Г.**, д. філол. н., професор кафедри соціальних комунікацій Маріупольського державного університету (м.Київ);

**Проценко І. Ю.**, Phd, професор, академічний координатор факультету післядипломної освіти, доцент факультету гуманітарних спеціальностей Університету Уні Норте (Республіка Парагвай);

**Солодка А. К.**, доктор педагогічних наук, професор кафедри германської філології та перекладу Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського;

**Стаму Анастасія**, Phd, професор прикладної лінгвістики філологічного факультету Університету Аристотеля (Грецька Республіка).

Засновник Маріупольський державний університет

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

e-mail: [visnyk.mdu.filologia@mdu.in.ua](mailto:visnyk.mdu.filologia@mdu.in.ua)

Електронна версія видання знаходиться на: <http://visnyk-filologia.mdu.in.ua/>

Видавець «Редакційно-видавничий відділ МДУ»

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи

ДК № 4930 від 07.07.2015 р.

Тираж 100 примірників. Замовлення № 024/21

**Лепьохін Є.**

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ СОЦІАЛЬНОГО ТА ОСОБИСТОГО У КІНОТЕКСТІ «ГАТТАКА» ЕНДРЮ НІККОЛА ТА ПОВІСТІ «ІВАН ІВАНОВИЧ» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО.....116

**Ліпісівіцька А.О**

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ЛІТЕРАТУРІ ЕПОХИ *FIN DE SIÈCLE*.....133

**Мельничук І. В.**

ЛІТЕРАТУРНА ТА ЖУРНАЛІСТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВСЬКОГО ОСВІТНЬОГО ОСЕРЕДКУ ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ У ДОСЛІДЖЕННЯХ ІВАНА ЄРОФЕЇВА.....138

**Моргунова О. О.**

РОЛЬ ДЕТЕКТИВНОГО НАПАРНИКА В СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНІВ РОБЕРТА ҐАЛБРЕЙТА (АКА ДЖ. К. РОУЛІНГ).....146

**Нікоряк Н. В.**

АКТУАЛІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРІ РИМЕЙКУ: ТЕЛЕСЕРІАЛ «СПІЙМАТИ КАЙДАША» (2020).....153

**Павленко Ю. Ю.**

МОТИВ СВОБОДИ В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ ВИМІРІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ: ДІАЛОГ ПОЕТІВ-«ХАТЯН» З Г.С. СКОВОРОДОЮ.....164

**Тичініна А. Р.**

ВІД СТРУКТУРАЛІЗМУ ДО ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМУ: МОТИВАЦІЯ ЗМІНИ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ ТРАЄКТОРІЇ У ДОСВІДІ МІШЕЛЯ ФУКО.....172

**Ткаченко Т. І.**

ОСОБЛИВОСТІ ОДНОЙМЕННИХ НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА.....180

**Трофименко А. В.**

ІМАНЕНТНІ СКЛАДОВІ ЖАНРУ ГОРОР В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....189

**Федик Т. О.**

ЗАКОХАНІСТЬ ЧИ ЗАЛЕЖНІСТЬ? (МЕМОУАРНІ СТРУКТУРИ НАРАТИВУ В П'ЄСІ ТЕТЯНИ ІВАЩЕНКО «ТАЇНА БУТТЯ»).....194

**Чернишова С. О.**

(ІМ)МІГРАЦІЯ ТА ЇЖА У РОМАНІ Ч. Н. ЕДІЧІ «АМЕРИКАНА».....202

**Чик Д. Ч.**

«ПРОКЛЯТИЙ АНТИХРИСТ»: СТЕРЕОТИПІЗАЦІЯ ЄВРЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ «МИХАЙЛО ЧАРНЫШЕНКО, ИЛИ МАЛОРОССИЯ ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ НАЗАД» П. КУЛІША.....214

**Шаф О. В.**

ПСИХОБІБЛІОГРАФІЯ БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА: МІЖ МАТЕРИНСЬКИМ І БАТЬКІВСЬКИМ СВІТАМИ.....227

**Штейнбук Ф. М.**

СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА.....240

УДК 821.161.2Неч7Кай:791

**Н. В. Нікоряк**

ORCID: 0000-0001-6658-0114

### **АКТУАЛІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРІ РИМЕЙКУ: ТЕЛЕСЕРІАЛ «СПІЙМАТИ КАЙДАША» (2020)**

*Аналізується жанрова специфіка телесеріалу «Спіймати Кайдаша» (2020) сценаристки й продюсерки Наталії Ворожбит та режисера Олександра Тіменка. Ідентифікуються маркери його успіху. Кінотекст максимально зберігає фабульну матрицю повісті «Кайдашева сім'я» (1878) І. Нечуя-Левицького. Водночас, класична фабула виразно осучаснюється, набуває нових соціальних акцентів: тут творчо переосмислюються вже здавна знайомі «традиційні образи» та «вічні питання». Першоджерело актуалізується не лише на рівні хронотопу, персоносфери, сюжетотворення та історичного контексту, але й на рівні стильових парадигм нової епохи. Суттєві модифікації епічного сюжету також відбуваються й на жанровому рівні. Автори ввели додаткові сюжетні фрагменти з участю нових персонажів, значно збільшуючи обсяг (текст класика на півтори сотні сторінок перетворився на дванадцятисерійну міні-епопею). Це розгорнуло проблематику першоджерела, за рахунок акторської гри стало більш виразним психологічне розкриття внутрішнього світу персонажів. Соціально-побутова сатирично-гумористична повість-хроніка, трансформуючись відносно специфічних вимірів іншого виду мистецтва, перетворилася на успішний «трагікомічний» кінороман. Констатовано, що наявний ресурс «Кайдашевої сім'ї» виявив тенденцію актуалізуватися в часі та просторі за рахунок пародіювання стереотипів, певною мірою – завдяки деміфологізації і десакралізації звичних культурних кодів. Римейк «Спіймати Кайдаша» підтвердив потенційний ресурс першоджерела, можливості його успішного переспіву.*

**Ключові слова:** *І. Нечуй-Левицький, «Спіймати Кайдаша», телесеріал, римейк, хронотоп, персоносфера, жанровий код.*

**DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-153-163**

**Постановка проблеми.** Поняття відтворення й повторення (за У. Еко) в значенні домінуючої специфічної форми постмодерністського та постпостмодерністського дискурсу оприявнюють себе у низці жанрових типів, де жанротворчою доміантою постає опора на відомий класичний зразок. У. Еко, взявши за основу ці два поняття, у праці «Інновація і повторення» виокремив наступні основні типи їх реалізації: ретейк, римейк, серія, сага, інтертекстуальний діалог (Еко, 1996). З розглянутих вченим типів зупинимося детальніше на римейку. Первісне значення цього терміну – переробка, тобто конкретне втілення відомого раніше сюжету в новій формі, в новому варіанті. На думку У. Еко, суть «римейку» полягає в тому, щоб «розповісти по-новому історію, яка мала успіх» (див.: Еко, 1996). Вважається, що «ознак римейку твір набуває лише тоді, коли є факт ґрунтовної переробки того, що стає поштовхом для подальшої творчості» (Кохан, 2017, с. 191). Римейк також трактується як «найбільш універсальне» явище в сучасному мистецтві, яке являє собою «виправлений, перероблений або відновлений варіант художнього твору», характерний для кінематографу, музики, театрального та словесного мистецтва (Васильєв, 2017, с. 409–410).

Ключовим жанротвірним принципом твору-римейку, за твердженням Є. Васильєва, є його «опора на відомий, класичний текст» (Васильєв, 2017, с. 410). Проте втручання в тканину класичного твору, будь-які спроби «переробити» його, як справедливо

вважається, «досить ризиковані передусім тому, що є шляхом до руйнування певних критеріїв, які прийняті людством» (Кохан, 2017, с. 191). Також акцентується осучаснення першотвору, вказується, що це є «переписуванням відомого тексту, найчастіше – «перекладом» класичного твору на мову сучасності» (Загидуліна, 2004). «Римейк цікавий тому, – наполягається сьогодні, – хто знайомий зі зразком, <...> чим глибше знання «оригіналу», тим більше буде відзначено тонкостей у римейку (новий текст буде сприйматися максимально адекватно)» (Загидуліна, 2004). Зауважимо, що в кіномистецтві римейк тлумачиться як фільм, що «повторює сюжет раніше знятого фільму», метою якого є «використання сюжету, котрий комерційно вже себе зарекомендував, у поєднанні з новими технічними засобами» (Миславський, 2007, с. 31).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З середини ХХ ст. у західному кінознавстві, на відміну від української теорії, римейк досліджувався досить послідовно, позаяк у кіновиробництві через комерційну привабливість жанру йому приділялася посиленна увага. Серед досліджень, що вирізняються своєю теоретичною обґрунтованістю й вагою, слід назвати праці А. Зангер («Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley»), Р. Муан («Remakes: les films français à Hollywood»), Е. Хортон і С. Макдугла («Play it again, Sam: retakes on remakes»), Я. Шпеккенбаха («The Remake. A cinematic phenomenon. Money, Copy, Quotation, Motive, Genre»).

Методологічною основою для класифікації різних типів римейків американський дослідник Т. Лейч обирає передусім інтертекстуальність. Він говорить про «інтертекстуальний трикутник», утворений між римейком, першоджерелом (оригіналом) та літературним текстом/сценарієм. У наслідок різновекторних стосунків в середині цього трикутника з'являється «повторна екранізація» (re-adaptation), «осучаснення» (updating), «пошана» (hommage), «справжній римейк» (true remake) (Leitch, 2002, р. 29–32). Показово, що заключний різновид фактично вбирає у себе всі попередні, постає своєрідною універсальною формою. Таким чином, на сьогодні ця термінологічна парадигма постає свідченням своєрідного діалогу мистецтва із класичним першотекстом, що актуалізує й осучаснює його на новому етапі розвитку культури, виступає своєрідною формою повторення й культурного пригадування. Звідси **метою** нашої розвідки є аналіз актуалізації класичного тексту в жанрі кіноримейку. **Завдання** – окреслити контури кінорецепції текстів українського класика І. Нечуя-Левицького та виокремити маркери успіху телесеріалу «Спіймати Кайдаша» (2020) сценаристки й продюсерки Наталії Ворожбит та режисера Олександра Тіменка.

**Виклад основного матеріалу.** Дискурс щодо кінорецепції творчого доробку І. Нечуя-Левицького доволі давній. Проте кінорежисери дуже спорадично зверталися до його творчості, презентуючи жанрово різноманітні фільми. У 1927 р. на екрани вийшов «німий» фільм «Микола Джеря», знятий за однойменною повістю І. Нечуя-Левицького режисерським тандемом – німецьким кінематографістом Йосипом Роною та українським режисером Марком Терещенком на ВУФКУ (Одеса). Сценарій написав Микола Бажан (Тримбач, 2019, с. 39). Микола Платонович головну увагу у фільмі зосередив, за словами дослідника, «на пекучих соціальних проблемах тогочасного суспільства, що перегукувалися з найважливішими моментами знаменитої повісті» (Хаврус, 2006, с. 5). Однак, на думку цього ж дослідника, до сценарію були «штучно» включені сцени, яких не було у творі повістяра, а це, «хоч і загострювало соціальне звучання кінострічки, проте значно знецінювало її». Кінематографічним процесом керував Марк Терещенко, який все ж з успіхом «втїлив на екрані найкращі сторінки класичного твору І. Нечуй-Левицького» (Хаврус, 2006, с. 5). Успіх цієї німий кінострічки забезпечили не лише режисери, а й талановиті актори. Зокрема, роль Миколи Джері зіграв видатний Амвросій Бучма, котрий на той час вже вдало знявся у фільмах ВУФКУ «Тарас Шевченко» і «Тарас Трясило».

Вже наступного 1928 р. на тій таки Одеській кінофабриці ВУФКУ вийшов на екрани новий фільм «Василина» («Кіноповість в 6 частинах» (див.: ВУФКУ. Lost&Found, 2019a))

режисера Фавста Лопатинського. Сценарій написаний Михайлом Яловим за мотивами повісті І. Нечуя-Левицького «Бурлачка» (1880). Фільм було сприйнято критично: «Порушуючи важливу соціальну проблему, прагнучи розкрити важку долю селянської дівчини-кріпачки, постановник однак не зумів з належною повнотою показати жахливі умови життя селянської бідноти і фабричних робітників. Зате в кінотворі яскраво постала проблема покритки, її морального падіння й повернення до щасливого сімейного життя» (Хаврус, 2006, с. 6). Не лише дослідники, а й тогочасна критика досить жорстко відгукнулася про фільм, означивши його як чергову «кіномелодраму» (ВУФКУ. Lost&Found, 2019b). Разом з тим акцентувалися «технічні досягнення української кінематографії» та професійність режисерської роботи: «Режисер Лопатинський дивиться на життя, як естет» (ВУФКУ. Lost&Found, 2019b). На жаль, дана кінокартина, як і попередня, збереглася лише фрагментарно, проте відомий факт – у тогочасного глядача вона мала значний успіх (Скрипник, (ред.), 2016, с. 57).

Ще один текст І. Нечуя-Левицького на шляху до тетрального, а пізніше й кіноглядача спіткала майже детективна історія. У доробку автора є комедія на п'ять дій «На Кожум'яках» (1875) – вона не отримала належного успіху через «малосценічність». У 1883 році за згодою автора її переробив Михайло Старицький, а в 1890 вперше надрукував під назвою «Панська губа, та зубів нема (За двома зайцями). Комедія із міщанського побуту. З співами й танцями і чотирьох діях». Фактично, перші дві дії Нечуєвого тексту були залишені без змін, проте дописані ще дві М. Старицьким. Після таких трансформацій п'єса нарешті отримала успішне театральне життя, а згодом – й кінематографічне. У 1961 році на Київській кіностудії імені О. П. Довженка було знято художній комедійний фільм «за мотивами однойменної комедійної п'єси Михайла Старицького». Ані на афішах п'єси, ані в титрах фільму, на жаль, не було вказано імені першого її автора І. Нечуя-Левицького, хоча в перших книжкових виданнях зазначалися обидвоє (див.: Назаренко, 2021, с. 263).

У 1992 році на екрани вийшов художній фільм, знову знятий за твором І. Нечуя-Левицького. Підкреслюється, що, «незважаючи на сучасну урбанізацію нашої столиці, авторам вдалося вибрати прекрасну натуру. Золотоверхі церкви, монастирські печери, старовинні вулиці й будівлі, – все це переносило глядача в ХІХ століття» (Хаврус, 2006, с. 9). Йдеться про екранізацію оповідання «Київські прохачі», «в якому, – за словами дослідника, – автор реалістично показав побут і життя жебраків із середовища київських інтелігентів-пролетарів як справжніх, так і шахраїв-ледарів» (Хаврус, 2006, с. 9). Режисером і сценаристом стрічки виступив Ростислав Синько, у своєму доробку на той час він вже мав «Страх» (1980) і «Народного Малахія» (1991).

Доля екранізації «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького виявилася надзвичайно складною. Ще у далекому 1967 р. Валентиною Проценко був створений кіносценарій для майбутнього фільму, робота над ним мала розпочатися на Київській кіностудії імені О. Довженка. Однак сценарій забракували і відклали на довгі роки, допоки Олександр Сизоненко і Володимир Городько не взялися переписати його «заново». Однак 90-ті роки були надзвичайно важкими для кіноіндустрії, позаяк грошей на зйомки не вистачало, фільм було знято на спонсорські пожертвування (5 листопада 1993 р. відбулася прем'єра художнього фільму-дилогії «Кайдашева сім'я»). Акторський склад містив як відомих артистів (Богдан Ступка – Кайдаш, актриса Людмила Лобза – Кайдашиха), так і молодих (О. Тарашук – Мотря, С. Кучеренко – Карпо, Т. Коришевич – Мелашка, В. Тарасов – Лаврін). І це, зауважимо, посприяло успіхові дилогії. Попри досить спорадичне звертання кіномитців до спадщини письменника, згадані зразки, будучи самостійним естетичним фактом, мали чималий успіх у глядача, стали своєрідним продовженням буття літературного першоджерела. Ще однією спробою втілити відомий сюжет І. Нечуя-Левицького на екрані став телеспектакль «Кайдашева сім'я» в театрі одного актора, відтвореного народним артистом України Анатолієм Паламаренком.

Й, нарешті, третя спроба кінопрочитання «Кайдашевої сім'ї» відбулася вже у XXI ст.: у 2020 р. на телеекрани вишла дванадцятисерійна «трагікомедія» під назвою «Спіймати Кайдаша». Сценаристкою та виконавчою продюсеркою телепроекту виступила письменниця, драматургиня, режисерка й сценаристка Наталія Ворожбит, режисером – режисер-постановник та режисер монтажу Олександр Тіменко. Спочатку Н. Ворожбит за повістю І. Нечуй-Левицького створила п'єсу, її вистава «Спіймати Кайдаша» була здійснена у київському «Дикому театрі» (режисер Максим Голенко). Згодом авторка перетворила свою першу версію на п'єсу «Кайдаші 2.0». В даному випадку маємо унікальну ситуацію для аналізу, що презентує ускладнений ланцюг творчого процесу: літературне першоджерело – досвід попередніх екранізацій/ театральних інтерпретацій – римейк.

Зауважується, що на межі ХХ–ХХІ ст. в кіномистецтві «використання практики римейку зумовило процес перенесення його принципів у багатосерійні телефільми» (Кохан, 2017, с. 204). Проте щодо саме «кіноосучаснювання» української класики, то численного досвіту, на жаль, бракує: має місце мінісеріал «Украдене щастя» (2004) режисера Андрія Дончика, знятий за мотивами однойменної п'єси І. Франка (у ньому сценаристи Марина та Сергій Дяченки перенесли франковий сюжет і персонажів у хронотоп Українських Карпат середини 1990-х), а також чотирисерійний телесеріал «Катерина» (2016) режисера Олександра Тименка, що є адаптацією однойменної поеми Т. Шевченка, пристосованою до сучасних реалій.

Телесеріал «Спіймати Кайдаша» є третьою спробою такого роду. Критики назвали його «сучасною версією «Кайдашевої сім'ї»», «дзеркалом життя» (Нове українське кіно, 2020), більше того – «вічним сюжетом» (Терехова, 2020), «гучним хітом» виробництва компанії «ПроКіно» (Земленіт, 2020). Серіал потрапив прямісінько «у «нерв» суспільства», позаяк частина аудиторії – «класично обурилася» ставленням до класики й «забрудненим мовленням персонажів і персонажок», інші ж побачили в цьому «живу не плакатну українську сучасність, яка вгрузла в традиційне суспільство значно глибше, ніж нам здається» (Терехова, 2020).

В будь-якому випадку телесеріал «Спіймати Кайдаша» став справжньою художньою подією, отримавши значний успіх у телеглядачів. Дослідниками справедливо наголошувалося на тому, що «осучаснення відбулося шляхом не спроби переказати історію в декораціях 2000-х», а через «дбайливу деконструкцію конфліктів і архетипів» (Терехова, 2020). Широку підтримку серіалу глядацьким середовищем можна пояснити тим, що «творці наважилися на сміливе прочитання, за яким традиційне суспільство – це не певний історичний тип, що віджив своє, а світоглядна настанова, тип мислення, рецидиви якого призводять до болісних наслідків і нині» (Терехова, 2020).

Поглянемо детальніше на «маркери успіху» римейкування класичного зразка. Слід, насамперед, констатувати, що творці телесеріалу максимально намагалися зберегти і відтворити *фабульну матрицю* повісті «Кайдашева сім'я»: незважаючи на всі привнесені новації у сюжетну тканину першоджерела, фабульні ключові коди збережено (віковічна проблема протистояння двох поколінь однієї родини). Водночас, класична фабула максимально осучаснюється, наповнюється новим соціальним змістом: тут творчо переосмислюються вже здавна «традиційні образи» та «вічні питання». Першоджерело актуалізується не лише на рівні хронотопу, персоносфери, сюжетотворення та історичного контексту, але й на рівні стильових парадигм нової епохи.

Певною мірою можна говорити навіть про трансгресію авторського нарративу. Чимало епізодів та діалогів буквально «перенесено» на екран із тексту. Вважається, що кожний автор римейку як вдумливий реципієнт «тонко й бережливо ставиться до слів, з яких зіткане старе полотно», він розмірковує над «кожним характером, кожним сюжетним поворотом, вдивляється у знайомі рядки і, подібно досліднику, занурюється в транс «повільного читання»»; позаяк вдалий римейк «відсвічує у своєму «попереднику»

те, що першотекст ретельно приховував і від читачів, і від самого себе» (Загидуллина, 2004). Завдяки означеному прийому кіноінтерпретаторам вдається передати стилістичні особливості першотексту в розгортанні сюжетної канви за принципом інтенсифікації, нанизування епізодів, сцен, колізій та численних діалогів, які також несуть особливе смислове навантаження. Цитація (переважно редукована) тут є природною: римейк сьогодні пропонується розглядати і як «розгорнуту художню цитату, яка уможливило існування цілісного художнього явища у плінні часу завжди, як «тепер» і «зараз»» (Гуменюк, 1997, с. 138).

Водночас, спостерігаємо певну зміну наративного дискурсу першоджерела. Зокрема фіксуємо чітко виражений жіночий наратив, що вступає у своєрідний діалог з чоловічим (авторським). Він оприявнюється вже на рівні багатозначної назви тексту: «Спіймати Кайдаша». Авторка сценарію підкреслює сленгово-фразеологічне тлумачення даної синтагми, що означає «занепасти духом» чи «раптово зажуритися». Крізь призму сюжетики її також можна тлумачити як вказівку на зміну гендерного курсу оповіді – жінкам і дівчатам (чи то Кайдашисі, чи то Мотрі, чи Мелашці, чи Тетяні), доклавши чималих зусиль, таки вдається «спіймати» свого Кайдаша. Зауважимо: увагу глядача спрямовано все ж на Лавріна, на що вказує своєрідне сюжетне кільце композиції серіалу – з цього образу фільм розпочинається (приїжджає з армії), ним і завершується (йде на війну) (Спіймати кайдаша, 2020).

Таким чином, констатуємо, що сучасна кіноверсія тексту І. Нечуя-Левицького засвідчує ряд «інновацій» та «повторень» (за У. Еко) на різних рівнях форми. Зокрема, відносно *часопростору* літературної повісті фіксуємо змалювання побуту і психології українського селянства на тлі перших двох десятиліть після скасування кріпащини. Натомість «сучасні Кайдаші» вписані в інший хронотоп і презентують українське пострадянське, постколгоспівське українське село Семигори кінця ХХ – початку ХХІ ст. У кіносеріалі сюжетна подієвість має підкреслено точне датування, охоплюючи десятиріччя початку ХХІ ст. – червень 2005–2014 рр. Допомагають простежити хронологію подій написи на окремих кадрах, календар, листки якого систематично відриває Кайдашиха, політичні перипетії української історії.

Проте кінотекстова часова ідентифікація чіткіша й «красномовніша», позаяк у перших серіях глядач має можливість спостерігати за «типовими 90-ми», з усією їхньою «колеритною» атрибутикою. Це і сільська дискотека з відповідним репертуаром (наприклад, пісня «Дым сигарет с ментолом» (1992) групи «Ненсі»), і її невід'ємний супровід – п'яні хлопці, що з приводу чи без нього постійно лізуть в бійку, і «старенькі» волги й мерседеси, що весь час грузнуть чи ламаються на непрохідних сільських дорогах, і сільські застілля з музиками та співами та масовим засиллям суржику.

Глобальним кодом серіалу «Спіймати Кайдаша» постає саме світоглядний розлом після розпаду Радянського Союзу, крах комуністичної доктрини. Це, жалкуючи, артикулює старий Омелько: «І ферма при Союзі працювала, і кіно в клубі показували» (Спіймати Кайдаша, 2020). Римейкування світоглядного коду, поданого в якості актуального соціального фону, чітко «прочитується» реципієнтом: він розуміє, що вихід з-під ярма – кріпацького чи тоталітарного – завжди «болісна процедура». Кіноглядача «затягує», «прив'язує» до екрану саме момент «впізнання», який максимально експлуатується у кінотексті.

Разом з трансформацією хронотопу відбуваються певні трансформації й на рівні *персоносфери*. Відомо, що Кайдаші І. Нечуй-Левицького мали реальних прототипів – сім'ю Мазурів із села Семигори, що славилися на весь повіт постійними чварами, сварками та бійками. Однак у І. Нечуя-Левицького ці реальні постаті перетворилися на показову «метафору української родини». Серіал осучаснив Кайдашів (герої тут прямо асоціюються з самими акторами), персонажі постають більш індивідуалізованими та психологічно «глибокими», однак у підсумку також сприймаються як традиційні образи,



що яскраво ілюструють специфічну органічність українського менталітету.

Образ *Омелька Кайдаша* (актор Віктор Жданов) і в телесеріалі не втрачає своєї трагікомічної суті. Він постає звичайним селянином з «жилавими руками» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 153), який весь час при ділі, хоча тепер має власну автомаїстерню, де працює зі старшим сином Карпом. Він такий же богобоязливий, як у тексті письменника: палко вірує, хороший батько. Однак не може прийняти природного бажання синів займатися власною справою і жити власним життям, тобто бути справжніми господарями на «своїй землі» (у конотації з повістю). Розчарування спонукають Омелька «заглядати в чарку», своєрідну розраду старого. Нечуєвий Омелько страшенно боявся наглої смерті (Нечуй-Левицький, 1986, с. 155). Кіноверсія повторює демонстрацію його страхів – приміром, боязнь втопитися нетверезим. У такий спосіб, навіть осучаснюючи побутовий і світоглядний дискурс персонажа, першоджерельні коди дуже чітко зберігаються і проступають по всьому кінотексту.

Дружина Омелька, «причина всіх його нещастя» – *Маруся Кайдашиха* (у виконанні Ірини Мак) – образ яскравий, сформований, як і Омелько, презентує ціле покоління українського селянства. У кіноримейку зберігається Нечуївський колорит, з присутністю іншого характеру деталізації. Чутки про її походеньки ще замолоду з головою села (у повісті – «терлася коло панів» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 157)) отруюють життя старому. Хоча за Омелька Маруся вийшла дійсно по любові, однак рутинна й постійні докори чоловіка не сприяли сімейному затишку. Кайдашиха часто хвалиться, що замолоду куховарила у голови: «Де ті сили бралися?» (Спіймати Кайдаша, 2020). Сучасна версія образу зберігає ключові риси прототипу: сварлива, жорстка, конфліктна, гордовита жінка, егоїстична й лицемірна свекруха, з солодким улесливим голоском. Водночас – це любляча мати («Лаврін у мою породу пішов», «Серце моє було з Лавріном на службі» (Спіймати Кайдаша, 2020)), здатна навіть вірші складати улюбленому синові. Пізніше й любляча бабуся, працьовита хазяйка: «У вас ж он – руки золоті», – зауважує сусідка Тетяна (Спіймати Кайдаша, 2020). Глядач відчуває співчуття до цієї жінки (на відміну від читача). Коли Лаврін запитав її, чи хотіла б вона кращого життя, Маруся відповіла – «в мене хіба був вибір» (Спіймати Кайдаша, 2020). Привабливість цього персонажа полягає також у його впізнаваності в контексті інших часів, позаяк Кайдашиха буквально «списана» з типових сучасних сільських жіночок.

Старший син Кайдашів *Карпо* (грає Тарас Цимбалюк) відповідає повістевому прототипу І. Нечуй-Левицького навіть зовнішністю. Він – кремезний, серйозний, насуплений, мовчазний, замкнутий, «з батьківськими карими гострими очима» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 154), гордий й іноді навіть жорстокий, проте не настільки, як у першоджерелі. Всупереч батьковій і братовій думкам завжди має власну. Закохавшись у Мотрю, яка сподобалась йому своїм норомом, не бачить перешкоди в особі головихиноного сина.

*Мотря* (гра Антоніни Хижняк) – сільська дівчина, яка навчалася у місті, набралася міського «колориту» (палить цигарки, ходить в шортах) й далі мріє про міське життя. Як і її літературний прототип, переїжджаючи до будинку Кайдашів, Мотря також з часом жорстокішає: «не з таківських, щоб комусь покорятись» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 175). Апогеєм її «хижацької подоби» і, водночас, першим кроком до вміння співчувати живому стає епізод з живцем похованими нею цуценятами, про що в тексті І. Нечуя-Левицького не йшлося. Незважаючи на численні сюжетні оновлення, образ «брикливої», «з перцем», «кусливої, як муха в Спасівку» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 154), дівчини, а згодом молодіці парадоксальним чином зберігається у кіноверсії і сприймається відповідно до першотексту. Проте сюжетна динаміка стосунків Мотрі і Карпа відсилає нас і до відомого шекспірівського сюжету – «Приборкання норавливої», отже має чітко виражений інтертекстуальний характер. Карпо і Мотря «гармонійно» доповнюють один одного, заради дружити Карпо весь час конфліктує з батьками, проте постійне з'ясування

першості між собою драматизує стосунки цього подружжя, починаючи від самого весілля.

Відповідно до першоджерела, повною протилежністю цій парі постають молодший з Кайдашів Лаврін та його жінка Мелашка. *Лаврін* (актор Григорій Бакланов) – добрий, чуйний, «ласий» до дівчат парубок, який щойно повернувся з армії. Він із сумом зауважує батькові: «Рік дурної муштри. Я краще б цей рік... там десь... не знаю... з дівчатами по це...» (Спіймати Кайдаша, 2020). Як зізнається сам, навіть в армії тричі лягав у лазарет, бо до «медсестри позалицяється хотів» (Спіймати Кайдаша, 2020). Такі несподівані акценти у побудові образу-персонажа окреслюють характер цього привітного, веселого, балакучого парубка по-новому. Незважаючи на свої походеньки, Лаврін мріє про цнотливу дівчину і, зрештою, до безтями закохується у таку – це Мелашка. Йому здається, що вродливішої дівчини він ніколи не бачив. Він мріяв, як говориться в повісті, взяти за себе дівчину «гарну, як квіточка, червону, як калина в лузі, а тиху, як тихе літо» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 156). Дівчина в кіноримейку виявляється надто юною, навіть школу не закінчила. Стосунки цієї пари можуть сприйматися як інтертекстуальна адресація ще до одного відомого шекспірівського сюжету про «Ромео і Джульєтту», але, що цікавіше, – відтворюється його альтернативне продовження (по суті, сиквел): Лаврін віддано любить свою тиху дружину, може за дітьми доглянути і навіть виконати всю хатню роботу за неї, проте фатальність шекспірівського сюжету перетворюється на фатальність впливу буденності на романтичне кохання.

*Мелашка* (актриса Дарина Федина) – постає своєрідним антиподом Мотрі. Спочатку романтично закохана в Лавріна школярка, вона рішуче прямує до щастя і шлюбу. Батьки обох родин «не в захваті» від такого союзу, пізніше й сама дівчина усвідомлює, що зарано вийшла заміж. Замість подальшого навчання і улюбленого мистецтва (вона пише вірші, співає, виступає в клубі) – свекруха, діти, Кайдашеве господарство. За логікою характеру сучасна Мелашка, як і її літературний прототип, їде на прощу до Києва й залишається там, раптом закохується в іншого. Автори кіносеріалу не зупиняються лише на «гіркому сумі за Лавріном», дівчину розраджують сучасні реалії життя: конкурси, несподівані залицання кавалера. Слід також зауважити, що у змалюванні образу Мелашки як романтичного простежується своєрідний інтермедіальний діалог із живописом: окремі кадри (наприклад, Мелашка біля води) алюзивно відсилають до хрестоматійної картини В. Васнецова «Альонушка».

Цікавим творчим кроком стало введення у сюжетику кіноримейку нової важливої персони – сусідки *Тетяни* (грає Юлія Врублевська), яка з'являється практично у перших сценах телесеріалу. Вона – мати-одиначка, що виховує маленького хлопчика Іванка, намагається в усьому допомагати Кайдашисі, бо має «види» на Карпа. Хлопець, хоч частенько і навідувався до молодиці, однак женитися не планував. Прийшовши з армії, Лаврін також «забігає» до сусідки. Надалі стосунки з родиною Кайдашів надто ускладнюються, позаяк Тетяна вагітна, але хто батько – Карпо чи Лаврін – не відомо. Лаврін, вважаючи дитину своєю, усіяко допомагає жінці. Після одруження хлопця, Тетяна починає товаришувати і з його Мелашкою. Ситуація ще більше ускладнюється, коли колишній Мотрин хлопець Артем Головашин (теж нова персона римейку), стає не тільки кумом, а пізніше й «чоловіком». Безперечно персоносфера телевізійної версії значно ширша: перелік другорядних персонажів нараховує близько двадцяти осіб, серед яких знаходимо й улюблених письменника й читачів – бабу Палажку й бабу Параску.

Підкреслимо, що успіх кінематографічним персонажам не в останню чергу забезпечили вдало підібрані актори, які, беручи за зразок поведінку знайомих, а інколи – й самих себе, «багато імпровізували на зйомках, особливо під час діалогів, оживлюючи мову персонажів» (Нове українське кіно, 2020).

Окрім персоносфери, ще одним маркером успішності телесеріалу є відтворення авторського нарративу в аспекті *засобів комічного*. Приміром, змальовуючи сварки та

бійки між Кайдашами, І. Нечуй-Левицький використовував гоголівський прийом: створення виразного комічного ефекту за рахунок підсилення контрасту між «високим» пафосним стилем і дріб'язковістю зображуваних проблем. Контрасти між формою та змістом, діями та обставинами тут надзвичайно яскраві, іронія й сарказм доповнюють загальний комічний ефект римейкування класики. Сміх як в повісті, так і в її кіноверсії не позбавлений суму та співчуття, прийом «сміх крізь сльози» стає стрижневим. Зауважується, що «гумористичні сцени лише загострюють контраст трагічних моментів, підсилюють гірке відчуття від тої безодні, у яку заглиблюються головні герої» (Нове українське кіно, 2020).

Суттєві модифікації епічного сюжету відбуваються також на *жанровому* рівні. Значно збільшуючи обсяг подій (текст класика на півтори сотні сторінок перетворився на дванадцятисерійну міні-епопею), автори ввели додаткові сюжетні епізоди з участю нових персонажів. Це розгорнуло проблематику першоджерела, психологічне розкриття внутрішнього світу персонажів за рахунок акторської гри увиразнилося. Митці соціально-побутову сатирично-гумористичну повість-хроніку перетворили на успішний «трагікомічний» кінороман. За словами критики, народився «новий епос», на який «ми заслуговуємо, й той, якого потребуємо» (Терехова, 2020), «сімейну сагу» з 12 серій «за мотивами «Кайдашевої сім'ї»» (Земленіт, 2020). Хоча за кінематографічною жанровою класифікацією цей телесеріал означають драмою, трагікомедією. Відносно жанрового визначення серіалу висловлювалися різні думки, наприклад: композиційна специфіка телесеріалу така, що «за структурою, способом розгортання сюжету, художньою манерою та мовою телесеріал ближче до епічного твору, ніж до драматичного» (Пархоменко, 2011). По факту цей кіноримейк постає поліжанровим утворенням, творці якого «постійно балансують на хиткій лінії між усіма можливими стилістичними й концептуальними нішами», позаяк окрім «сімейної саги, мелодрами й комедії з трагедійним підтекстом, тут є навіть елементи еротики й фільму жахів», до того ж, як стверджується, «до цієї буремної суміші додали трохи замріяної романтики, розбавили натяком на соціальну критику – й нарешті поставили кульмінаційний національно-патріотичний акцент» (Земленіт, 2020). Авторі зберегли ключову сюжетну специфіку літературного першоджерела – епос повсякденного життя родини Кайдашів у найрізноманітніших побутових сценах, що переважно передаються в сатирико-гумористичному ключі.

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Практично кожне нове покоління робило спробу адаптувати класичний текст до свого світосприйняття, подавало свою рецептивну версію першоджерела. Ця тенденція не випадкова, позаяк фільми за текстами українського класика незмінно привертала увагу як глядачів, так і критиків. Серіал «Спіймати Кайдаша» є виразним полемічним діалогом авторів з класиком. Між текстом І. Нечуя-Левицького і розглянутим тут сучасним кіноримейком пролягла відстань майже в півтора століття, проте їхнє порівняння демонструє непорушну цілісність національного менталітету. Наявний рецептивний ресурс «Кайдашевої сім'ї» виявив тенденцію актуалізуватися в часі та просторі за рахунок пародіювання стереотипів, певною мірою – деміфологізації і десакралізації звичних культурних кодів, водночас зберігаючи їхню присутність. Римейк «Спіймати Кайдаша» підтвердив також стійкий успіх першоджерела, можливості успішного переспіву не тільки цього зразка, але й інших класичних текстів нашої літератури, їхньої креативної трансгресії у свідомість наступних поколінь. Цей аспект постає доволі перспективним для подальших наукових розвідок.

#### **Бібліографічний список**

- Васильєв, Є., 2017. *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*: монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня».
- ВУФКУ. Lost&Found, 2019b. *Василина. Преса про фільм «Василина»*. [онлайн]. Доступно за: <<https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Binder2.pdf>> (Дата звернення 9 жовтня 2022).
- ВУФКУ. Lost&Found, 2019a. *Василина. Монтажні листи*. [онлайн]. Доступно:

- <<https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Binder1.pdf>> (Дата звернення 9 жовтня 2022).
- Гуменюк, Т. К., 1997. Культура ХХ століття у постмодерністському відображенні. *Художня культура: історія, теорія, практика*: зб. наук. ст. Київ : ІПК працівників культури, с. 126–141.
- Загидулліна, М., 2004. Ремейк, или Экспансия классики. *Новое литературное обозрение*. [онлайн], 5. Доступно за: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remejki-ili-ekspansiya-klassiki.html>> (Дата звернення 5 листопада 2022).
- Земленіт, О., 2020. «Спіймати Кайдаша»: в пошуках пропащої родини [онлайн]. Доступно за: <<https://commons.com.ua/uk/spijmati-kajdasha/>> (Дата звернення 17 жовтня 2022).
- Кохан, Т., 2017. *Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття*: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України.
- Миславський, В. Н., 2007. *Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми*. Харків.
- Назаренко, М., 2021. *Крім «Кобзаря». Антологія української літератури 1792–1883: у 2 частинах*. Київ : Laugus, частина 1.
- Нечуй-Левицький, І., 1986. Повісті та оповідання В: *Твори: в 2 томах*. . Київ : Наукова думка, т. 2.
- Нове українське кіно, 2020. «Спіймати Кайдаша»: в чому магія популярного серіалу *Наталки Ворожбит*. [онлайн]. Доступно: <<https://www.cinema.in.ua/spiimaty-kaidasha-natalku-vorojbyt/>> (Дата звернення 12 вересня 2022).
- Пархоменко, Я. А., 2011. *Художественная природа ремейка*. Москва : ИПК работников телевидения и радиовещания.
- Скрипник, Г. (ред.), 2016. 1930–1945. В: *Історія українського кіно: у 5 т.* Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, т. 2.
- Спіймати Кайдаша*, 2020. [серіал]. [онлайн]. Доступно: <<https://www.stb.ua/serial/ua/issue/spiimaty-kaydasha-smotret-serial-onlayn-vse-serii/>> (Дата звернення 8 вересня 2022).
- Терехова, Л., 2020. *Кайдани Кайдашів: розірвати чи змиритися?* [онлайн]. Доступно: <<https://genderindetail.org.ua/library/retsenzii/kaydani-kaydashiv-rozirvati-chi-zmiritisya-1341412.html>> (Дата звернення 5 жовтня 2022).
- Тримбач, С. В. 2019. *Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно*. Київ : Саміт-книга.
- Хаврусь, С. 2006. *На екрані – твори Нечуя-Левицького та його Стеблів : літературно-мистецькі розвідки, нариси та замальовки*. Черкаси : Кур'єр.
- Еко, У., 1996. Інновація и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия эпохи постмодерна*. Минск : Красико-Принт, с. 57–63. [онлайн] Доступно: <[https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Inn\\_Povt.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php)> (Дата звернення 12 листопада 2022).
- Leitch, T., 2002. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. In: J. Forrest and L. R. Koos (eds), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. New York : State University of New York Press, pp. 37-62.

### References

- Еко, У., 1996. Innovatsiya i povtoreniye. Mezhdru estetikoju moderna i postmoderna [Innovation and repetition. Between modern and postmodern aesthetics]. *Filosofiya epokhi postmoderna*. Minsk : Krasiko-Print, pp. 57–63. [online] Available at: <[https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Inn\\_Povt.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php)> (Accessed 12.11.2022). (in Russian).
- Humeniuk, T. K., 1997. Kultura XX stolittia u postmodernistskomu vidobrazhenni [The XX century culture in postmodernist reflection]. *Khudozhnia kultura: istoriia, teoriia, praktyka: zb. nauk. st.* Kyiv : IPK pratsivnykiv kultury, pp. 126–141. (in Ukrainian).

- Khavrus, S. 2006. *Na ekrani – tvory Nechuia-Levytskoho ta yoho Stebliv : literaturno-mystetski rozvidky, narysy ta zamalovky* [On the screen – works by Nechuy-Levytsky and his Stebliv: literary and artistic researches, essays and sketches]. Cherkasy : Kurier, 56 p. (in Ukrainian).
- Kokhan, T., 2017. *Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru XX stolittia: monohrafiia* [Cinema in the context of the XX century cultural space: monograph]. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy. (in Ukrainian).
- Leitch, T., 2002. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. New York : State University of New York Press, pp. 37–62.
- Myslavskiy, V. N., 2007. *Kinoslovnyk. Terminy, vyznachennia, zharhonizmy* [Film dictionary. Terms, definitions, jargon]. Kharkiv.
- Nazarenko, M., 2021. *Krim «Kobzaria». Antolohiia ukrainskoi literatury 1792–1883 [Apart from «Kobzar». The anthology of Ukrainian literature of 1792–1883]*: in two parts. Kyiv : Laurus, part 2. (in Ukrainian).
- Nechui-Levytskyi, I., 1986. Povisti ta opovidannia. In: *Tvory [Writings]: in 2 volumes*. Kyiv : Naukova dumka, vol. 2 (in Ukrainian).
- Nove ukrainske kino, 2020. «*Spiimaty Kaidasha*»: v chomu mahiia populiarnoho serialu *Natalky Vorozhbyt* [«To Catch the Kaidash»: what is the magic of the popular TV series by Natalka Vorozhbyt?]. [online] Available at: <<https://www.cinema.in.ua/spiimaty-kaidasha-natalky-vorobjbyt/>> (Accessed 12 September 2022). (in Ukrainian).
- Parkhomenko, Ya. A., 2011. *Khudozhestvennaya priroda remeyka* [The literary nature of a remake]. Moskva : IPK rabotnikov televideniya i radioveshchaniya. (in Russian).
- Skrypnyk, H. (red.), 2016. 1930–1945. V: *Istoriia ukrainskoho kino [The history of Ukrainian cinema]*: in 5 volumes. Kyiv: Vydavnytstvo IMFE im. M. T. Rylskoho, vol. 2.
- Spiimaty Kaidasha [To Catch the Kaidash]*, 2020. [serial]. [online] Available at: <<https://www.stb.ua/serial/ua/issue/spiimaty-kaydasha-smotret-serial-onlayn-vse-serii/>> (Accessed 8 September 2022). (in Ukrainian).
- Terekhova, L., 2020. *Kaidany Kaidashiv: rozirvaty chy zmyrytysia?* [The Kaidash's shackles: to break or to accept?]. [online] Available at: <<https://genderindetail.org.ua/library/retsenzii/kaydani-kaydashiv-rozirvati-chi-zmiritysia-1341412.htm>> (Accessed 5 October 2022). (in Ukrainian).
- Trymbach, S. V. 2019. *Kino narodzhene Ukrainoiu. Albom antolohii ukrainskoho kino* [Cinema born in Ukraine. The anthology of Ukrainian cinema]. Kyiv : Samit-knyha. (in Ukrainian).
- Vasyliiev, Ye., 2017. *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii: monohrafiia* [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations: monograph]. Lutsk : PVD «Tverdynia». (in Ukrainian).
- VUFKU. Lost&Found, 2019a. *Vasylyna. Montazhni lysty* [Vasylyna. Mounting sheets]. [online] Available at: <<https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Binder1.pdf>> (Accessed 9.10.2022). (in Ukrainian).
- VUFKU. Lost&Found, 2019b. *Vasylyna. Presa pro film «Vasylyna»* [Vasylyna. Mass media on the film «Vasylyna»]. [online] Available at: <<https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Binder2.pdf>> (Accessed 9.10.2022). (in Ukrainian).
- Zagidullina, M. 2004. Remeyk, ili Ekspansiya klassiki [Remake or the expansion of classics]. *Novoye literaturnoye obozreniye*. 5. [online] Available at: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remeyki-ili-ekspansiya-klassiki.html>> (Accessed 5 November 2022). (in Russian).
- Zemlenit, O., 2020. «*Spiimaty Kaidasha*»: v poshukakh propashchoi rodyny [«To Catch the Kaidash»: in the search of a lost family]. [online] Available at: <<https://commons.com.ua/uk/spijmati-kajdasha/>> (Accessed 17 October 2022). (in

Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 13.11.2022.

**N. Nikoriak**

**THE UPDATE OF THE CLASSIC TEXT IN THE GENRE OF REMAKE:  
TV SERIES “TO CATCH THE KAI DASH” (2020)**

According to U. Eco, the notions of reproduction and repetition, in the sense of the dominant specific form of postmodern and postpostmodern discourse, manifest themselves in a number of genre types, where the genre-creating dominant is the reliance on a well-known classical sample. Hence, the article suggests a theoretical discourse regarding the concept *remake*.

It outlines the boundaries of cinematic reception of the texts by the Ukrainian classic I. Nechuy-Levytsky: “Mykola Dgeria” (1927), “Vasylyna” (1928, based on the story “Burlachka”), “Chasing Two Hares” (based on the comedy “On Kozhumiaky”, 1961), “Kyiv Beggars” (1992), “Kaidash’s Family” (1993), “To Catch the Kaidash” (2020).

The article surveys the genre specificity of the TV series “To Catch the Kaidash” (2020) by screenwriter and producer Natalia Vorozhbyt and director Oleksandr Timenko, it also identifies the markers of its success. The film text preserves the plot matrix of the novel “Kaidash’s Family” (1878) by I. Nechuy-Levytsky as much as possible. At the same time, the classical plot is definitely modernized and acquires new social accents: here the familiar “traditional images” and “eternal questions” are creatively rethought. The primary source is updated not only at the level of chronotope, personosphere, plotting and historical context but also at the level of style paradigms of the new era.

Significant modifications of the epic plot also occur at the genre level. The film-makers have introduced additional plot fragments with the participation of new characters, in this way significantly increasing the volume (the original text of one hundred and fifty pages turned into a twelve-part mini-epic). This expanded the problems of the prototext, while due to the acting, the psychological disclosure of the inner world of the characters became more expressive. The social-everyday satirical-humorous story-chronicle (transforming in relation to the specific dimensions of another art form) turned into a successful “tragicomic” cinema novel.

The article claims that the existing resource of “Kaidash’s family” has shown a tendency to be updated in time and space by parodying stereotypes, to some extent – due to the demythologization and desacralization of the usual cultural codes. The remake “To Catch the Kaidash” confirmed the potential resource of the original text, the possibility of its successful re-interpretation.

**Key words:** I. Nechuy-Levytsky, «To Catch the Kaidash», TV series, remake, chronotope, personosphere, genre code.