

The study deals with the forms Ukrainian vocative case in comparison with the vocative, which is preserved in other Indo-European languages. Comparative analysis of the facts of the Slavic, Baltic, Celtic, Old and Modern Greek, Latin and Romanian languages can reveal the relationship Ukrainian grammatical forms demonstrate their exceptional richness.

**Keywords:** vocative case, vocative, Ukrainian language, comparativism, education, language teaching.

УДК 821.161.2

В. В. Тарасенко

### КІНЕМАТОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОВІСТІ М. ХВИЛЬОВОГО «СЕНТИМЕНТАЛЬНА ІСТОРІЯ»

*Реферат.* Десять розділів «Сентиментальної історії» – це десять епізодів напруженої боротьби людини за право бути самою собою, мати власний погляд на дійсність. Це також розповідь про спробу героїні віднайти сенс життя, про її намагання прикласти сконструйований ідеал до дійсності. Такі спроби зрештою закінчуються поразкою: переходом головної героїні до категорії «як усі». Водночас «Сентиментальна історія» – це повість про перше кохання, те, яким є це почуття у сучасному світі і на тлі його літературного зображення у письменстві попередньої епохи, насамперед, реалізму. У фільмах, знятих за мотивами творів М. Хвильового, віддано данину поетичному світобаченню, візуально активізовано середовище дії і створено атмосферу людського єднання за допомогою музики.

Візуальна інтерпретація літературного твору, що вступає у конфлікт з першотекстом (як ми бачимо на прикладі повісті «Сентиментальна історія» та її екранізації «Геть, сором!»), набуває суміжних рис із художнім світом автора, творчість якого інтерпретується. Розширення контекстів при аналізі візуальних відчитань може сприяти тому, що конфлікт інтерпретацій та надінтерпретування за врахування таких обставин поступаються інтерпретації як діалогу. У фільмах конфлікт виникає неочікувано. Фільми О. Муратова служать ілюстрацією для вирішення буденних проблем.

Візуальні тлумачення тексту та фільм, що «дописує» ідеологію літературному твору, котрий перекладають, характеризуються різними підходами до оцінювання ідеологічного виміру інтерпретування.

**Ключові слова:** екранізація, кінематографічна інтерпретація, кіноверсія, першотекст, візуальна інтерпретація.

Цілісне, багатоаспектне вивчення творчої спадщини Миколи Хвильового є однією із нагальних проблем сучасного українського літературознавства. М. Хвильовий був і залишається самобутньою мистецькою індивідуальністю зі своїм романтично-критичним баченням світу, з оригінальною поетикою художнього вираження дійсності.

Одним із найвідоміших творів письменника вважається «Сентиментальна історія». На думку Г. Грабовича та В. Агеєвої, повість є одним із небагатьох текстів М. Хвильового, який має досить великий обсяг, визначається розгорнутим сюжетом, в якому простежується шлях героїні Б'янки до самоусвідомлення, і через неї репрезентується «життєпис втраченого покоління, трагічна історія безнадійних пошуків втраченого часу» [1, 15].

На відміну від інших текстів цього автора, які, по суті, порушують ту саму проблему, «Сентиментальна історія» є шляхом індивіда – із розкриттям причин, мотивів, результатів тощо, – а не актом, що здійснюється один раз і призводить до самогубства героя. Через ці та інші аспекти повість завжди привертала і привертає увагу багатьох дослідників, зокрема, В. Агеєвої, Ю. Безхутрого, Г. Грабовича, О. Богданова, М. Жулинського, М. Тишкова, М. Шкандрія, І. Цюп'як, М. Чиркова, Ю. Шелеста, Г. Хоменка та ін.

«Сентиментальна історія» завершує другий том «Творів». На думку Ю. Безхутрого, текст було спеціально написано для цього видання, «настільки природно він входить у семантичну структуру книги, є заключним акордом тієї трагічної симфонії, яку становлять об'єднані в ній твори. Разом із «Повістю про санаторійну зону» твір складає своєрідну діалогію, в якій

художньо досліджуються трагічні суперечності нового світу і нового життя». [2, 25]. Як і в «Повісті про санаторійну зону», тут теж маємо справу з багатосюжетністю і «багатогеройністю», а також поліфонією ідей, хоча й у дещо завуальованому вигляді.

Кожен із героїв «Сентиментальної історії» також є носієм власної сюжетної лінії і ідеології. Щоправда сюжетні лінії героїв, з якими стикається центральний персонаж твору, дівчина на ім'я Б'янка, – художника Чаргара, сіроокої журналістки, шкільної подруги Лізбет, комуністки товаришки Уляни та її чоловіка – розгортаються переважно в підтексті. Але саме на тлі «Повісті про санаторійну зону» життєві історії і світоглядні позиції названих персонажів не потребували докладного опису і пояснення. Людина, що опинилася сам на сам із зрушенням із фундаментальних основ світом, – ось що цікавить М. Хвильового і зближує обидва тексти. За жанровими ознаками, на думку Ю. Безхутрого, «Сентиментальна історія» швидше повість ніж новела, хоча часом її називають і так [3, 14].

На думку М. Жулинського, це своєрідний документ про втрату людиною мети в житті, про її моральне падіння. Незважаючи на часову прив'язку, повість має узагальнюючий філософсько-етичний заряд, вона сповнена справжнього болю й сорому за людину (традиційна сюжетна схема приїзду наївної провінціалки), яка стала на ганебний шлях.

Десять розділів «Сентиментальної історії» – це епізоди напруженої боротьби людини за право бути самою собою. Це також розповідь про спробу героїні віднайти сенс життя, про її намагання прикласти сконструйований ідеал до дійсності. Такі спроби врешті-решт закінчуються поразкою: героїня переходить у категорію «як усі». Життя виявляється сильнішим і жорстокішим за ідеальні ілюзорні схеми.

Не викликає сумнівів, що кінематограф є не тільки однією з важливих складових культури, а й вагомим чинником ефективної політики, зокрема – національної. Ось чому в ряду найактуальніших питань інформаційно-культурного розвитку країни ХХІ ст. – проблеми пошуку дієвих шляхів для гармонійного розвитку кіноіндустрії, формування основних засад правової бази національного кінематографа, відпрацювання ефективної системи підготовки професійних кадрів, створення необхідних умов для розвитку кінознавчої науки.

ХХ століття завдяки бурхливому розвитку науки і техніки стало часом створення і розвитку нових синтетичних видів мистецтва. Особливого значення набуває проблема їх художньої взаємодії. Одне з найяскравіших і найважливіших явищ такого роду – взаємодія літератури і кіно у процесі екранізації літературних творів.

Екранізація – це своєрідний «переклад» з мови літератури на мову кіно. Аналіз цього феномена дозволяє швидше припустити, що екранізація літературних творів – це новий вид художньої творчості, що народився у ХХ ст. і вимагає ще свого ретельного дослідження [5, 38].

Вже при перших спробах екранізації на початку ХХ ст. виникла проблема естетичних кордонів, але особливої актуальності вона набула в наші дні. І зараз ми змушені говорити не тільки про неминуче спотворення літературного твору в процесі його екранізації через те, що кіно «говорить» на іншій мові, відмінній від мови літератури, але ще і про те, що використання ігрових технологій все далі відводить фільм від його класичного літературного джерела.

Таким чином, у проблемі екранізації літературних творів, як у фокусі, відбивається цілий ряд проблем, актуальних для сучасної естетики, мистецтвознавства та культурології. Базу для теоретичного осмислення цих загальнокультурних процесів дає, з одного боку, діалогічний метод, основи якого були розроблені М. Бахтіним, а з іншого – сучасна семіотика кіно.

Здавалося б, всі художні твори в тій чи іншій мірі відображають одну і ту ж дійсність, а значить, всі види мистецтва мають спільну «точку дотику». Однак дослідження психологів переконливо показують, що навіть у сприйнятті фактів і об'єктів цієї єдиної дійсності в різних індивідів є значні розбіжності.

Таким чином, на думку Л. Брюховецької, необхідно виділяти реальну дійсність і її відображення в різних ідеальних «картинах світу». Картини світу можуть бути загальними для цілих народів та історичних епох.

Одним із найвідоміших режисерів українського кіно є О. Муратов. Естетика його ранніх фільмів вибудовувалася на побутових подробицях і буденних клопотах – наближення до італійського неореалізму було тоді характерним для радянського кіно, яке звільнялося від канонів тоталітарного. Виразними були деталі середовища дії, нюанси поведінки персонажів, у яких проявлялися і їхні характери, і їхня життєва позиція.

У фільмах, знятих за мотивами творів М. Хвильового, віддав данину поетичному світобаченню, візуально активізуючи середовище дії і створюючи атмосферу людського єднання за допомогою музики.

Взагалі О. Муратов вільно почувається в міському середовищі, нерідко пропонує глядачеві потік людей, як у фільмі «Геть, сором!» у Харкові (хоча безперервні людські потоки досить часто експлуатувалися в тогочасному кінематографі), розкриває психологію людини з мегаполіса (на прикладі Б'яки).

У його фільмах конфлікт виникає неочікувано, начебто непередбачувано. Виникає між близькими людьми, які, здавалося б, створені одне для одного і щастю яких нічого не загрожує (наприклад, Б'янка і Чаргар). Тобто фільми О. Муратова служать свого роду ілюстрацією для розв'язання якихось життєвих проблем.

В 1990-х роках режисер пропонує екранне першопрочитання творів М. Хвильового, чію творчість в радянські часи було заборонено. В 1991 році з'являється стрічка «Геть, сором!» (за мотивами «Сентиментальної історії», 1992 року виходить «Танго смерті» за «Санаторійною зоною».

В картині «Геть сором!», на відміну від першоджерела, не система полює на героїню, а вона сама заподіює собі смерть, внаслідок неможливості жити гідно в радянському світі. Б'янка хоче віддатися чоловікові, гідному її мрії, але вимушена мати справу або зі слабким боягузом художником Чаргаром, або з огидним діловодом. Вона задихається у вульгарному оточенні, де у майбутньому у неї немає жодної перспективи.

Режисер гостро критично розкриває бюрократизм і сексуальну розпусту раннього СРСР. У фіналі фільму жорстока реальність ламає Б'янку, і вона вішається, тоді як у М. Хвильового ретроспективний спосіб нарації дає змогу припустити, що вона звикається з реальністю, виліковуючись від сентименталізму і донкіхотського мрійництва [5, 65].

Картини О. Муратова вирізняються глибоким розумінням психологічних переживань персонажів і смертельної небезпеки, яку становить для людини тоталітарна система. Так, провідним мотивом трьох фільмів є зв'язок-де гуманізованого радянського соціального середовища, суїцидального синдрому і сексуальності, від якої персонажі фатально залежні і яку провокатори майстерно використовують.

У своїх кінокартинах режисер точно передає «істероїдність, надрив, меланхолію персонажів М. Хвильового, приречених до загибелі. У фільмах О. Муратова йдеться про надскладні схеми катування, розіграні каральною машиною проти індивіда» [5, 66].

Фільм «Геть, сором!» викликав шквал емоцій серед глядачів. І хоча кінотвір очима режисера виглядає дещо відмінним від першоджерела, це не заважає нам його розглядати як один із варіантів прочитання повісті «Сентиментальна історія». Велику роль у точному відтворенні характерів героїв, їх поведінки та світосприйняття (у фільмі) відіграли сценарист (В. Муратова), художник (В. Волинський), звукорежисер (Т. Чепуренко), композитор (В. Назаров). Чудова була і гра акторів: Наталії Долі (Б'янка), Юрія Розстального, Наталії Надірадзе, Віктора Коломійця, Юрія Крітенко, Галини Долі, Альбіни Сотникової, Олега Примогенова, Людмили Сницар.

Художній твір і фільм мають багато спільного, але й одночасно відмінного. Так, наприклад, поєднують ці два твори мотиви, закладені і в кіно, і в повісті, деякі діалоги (Б'янки з Чаргаром, Б'янки з сіроокою журналісткою, з Куком та товаришкою Уляною), хронологія подій, дещо перетинається сюжет.

Досить цікавою є мова героїв. Так, у повісті всі розмовляють виключно українською, у фільмі ж майже всі говорять російською, і лише інколи лунає українська (дивно те, що її чуємо тільки у місті). Відмінним є зображення брата Б'янки – у повісті вона про нього згадує перед тим, як покинути село, у фільмі він їй сниться вночі у місті зі своїми настановами.

О. Муратов максимально точно передав настрій, характер і світобачення кожного героя (Б'янка у фільмі така ж мрійлива і незаймана особа, яка щиро переконана у існуванні безтілесного кохання, Чаргар – такий же дивакуватий і привабливий, на перший погляд, хлопець, який намагається зрозуміти Б'янку і розділяти з нею погляди, сіроока журналістка – така ж дещо розбещена безкомплексна жінка (тут вона часто палить, яскраво фарбується, дещо вульгарно одягається), яка хоче побачити у дівчині таку ж розбещену особу, діловод Кук – вульгарний, навіть дещо нахабний, чоловік-кар'єрист, який бачить перед собою лише одну

мету – заволодіти Б'янкою. Кольори фільму (здебільшого яскраві), музичний супровід, одяг акторів та грим дуже вдало підкреслюють кожну ситуацію, характери героїв.

І. Зубавіна розділяє усі фільми на 3 категорії: роботи, де візуальне панує над вербальним (від суто кінематографічних рефлексій до відеоарту); пост-медійні фільми, «вражені вірусом «балакучості», підхопленим від ТБ»; твори мас-медійної орієнтації, до яких слід віднести як роботи відверто телевізійного формату (що спираються на інформаційно-пізнавальний потенціал слова), так і відеокліпи, де зображення – цілком рівноправний елемент цілісності (разом з мелодією та аранжуванням), проте звуковий ряд, музичні ритми є визначальними по відношенню до пластичного наповнення кадру. Серед творів, орієнтованих на візуальне як естетичну доміную, спостерігаються як радикальні, так і більш помірковані. На диво, серед імен гранично дійових авторів, переважають жіночі.

Фільм «Геть, сором!» знаходиться на межі між першою та другою групами, бо тут велику роль відіграють як різноманітні діалоги та монологи героїв, так і візуалізація усього написаного М. Хвильовим.

Візуальна інтерпретація літературного твору, що вступає в такий собі конфлікт з першотекстом (як ми бачимо на прикладі «Сентиментальної історії» і «Геть, сором!»), набуває суміжних рис із художнім світом автора, творчість якого інтерпретується.

Кіноверсія О. Муратова у порівнянні з літературним твором М. Хвильового є значно «чутливішою», на думку У. Левко. Тому візуальні тлумачення тексту та фільм, що «дописує» ідеологію літературного твору, котрий перекладають, характеризуються різними підходами до оцінювання ідеологічного виміру інтерпретування.

Інтерпретативний потенціал анімації, мова якої, за Ю. Лотманом, оперує знаками знаків, теоретично без жодних упереджень достосовується до прочитання саме різних творів, адже дозволяє унаочнити для реципієнта особливості художнього світу, що не копіює реальний.

Отож, порівнюючи ці два твори, можна сказати, що вони багато в чому перетинаються між собою, а головне те, що вони нібито взаємодоповнюють одне одного. Але і не можна повністю ототожнювати ці види мистецтв, адже кожний виконує свою функцію. Часовий проміжок між написанням твору та його екранізацією й специфіка кінематографічних зображально-виражальних засобів роблять неможливим абсолютне перекладення одного виду мистецтва на інший. Таким чином, екранізований об'єкт є самостійним твором, в основі якого зустріч, взаємодія, взаєморозкриття й полеміка двох історичних часів – часу літературного першоджерела й часу інтерпретатора.

### Список використаної літератури

1. Агеєва В. Микола Хвильовий / В. Агеєва // Хвильовий М. Новели, оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети. – К.: Наукова думка, 1995. – С. 5-32.
2. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації: Монографія. – Х.: Фоліо, 2003 – 495 с.
3. Годунок, З. Місто Z як утілення «застиглого» часопростору [Текст]: (герменевт. аналіз повісті «Сентиментальна історія» Миколи Хвильового) / З. В. Годунок // Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. – 2011. – Вип. 63. – С. 181-186.
4. Донцов Д. Микола Хвильовий / Донцов Д. // Вісник. – 1933, кн. 7 – 8. – С. 591-609.
5. Муратов О. Розчакнута брама. – К.: Факт, 2005. – С. 63-66.
6. Русальський В. Микола Хвильовий – буревісник України: (до 18-річчя (13 травня 1933) з дня смерті) / Русальський В. // «Єдність». – 1952. – Ч. 15.
7. Хвильовий М. Сентиментальна історія // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – С. 487-536.
8. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : в 3 т. Т. 1–2. / Юрій Шерех. –Х.: Фоліо, 1998.
9. Юринець В. Хвильовий як прозаїк / Юринець В. // Червоний шлях. – 1927. – № 1. – С. 253-268.

#### Аннотация

**Тарасенко В. В. Кинематографическая интерпретация повести Н. Хвелевого «Сентиментальная история».**

В статье сравниваются два вида искусства, которые взаимодействуют между собой: художественное произведение («Сентиментальная история» Н. Хвелевого) и его экранизация (фильм А. Муратова «Долой, стыд!»). Анализируются средства перекодировки одного вида искусства в другой.

Визуальная интерпретация литературного произведения вступает в конфликт с первотекстом, приобретает схожесть с художественным миром автора, творчество которого интерпретируется. Визуальные толкования текста и фильм, который «дописывает» идеологию литературного произведения, характеризуются различными подходами к оценке идеологического измерения интерпретации.

**Ключевые слова:** экранизация, кинематографическая интерпретация, киноверсия, первотекст, визуальная интерпретация.

#### Summary

**Tarasenko V. V. The cinematic interpretation of Khvylyovyi's story «Sentimental history».**

The article compares the two kinds of art, which interact with each other: a story (N. Khvylyovyi's «The sentimental story») and its film adaptation (A. Muratov's film «Down with shame!»). Analyzes the means of conversion of one art form to another.

Visual interpretation of a literary work comes into conflict with pervotekstom acquires similarities with the artistic world of the author whose work is interpreted. Visual interpretation of the text and a film that "appends" ideology of literary works, characterized by different approaches to the assessment of the ideological dimension of interpretation.

**Keywords:** film adaptation, the cinematic interpretation, the film version, visual interpretation.

УДК 81'373.21(477.54/.62):811.512.1

**Є. М. Ткаченко**

*Донбаський державний педагогічний університет*

#### **ДАВНЬОТЮРКСЬКА І ДАВНЬОІРАНСЬКА ЛЕКСИКА У ТОПОНІМІЇ СЛОБОЖАНЩИНИ (ЕТИМОЛОГІЯ ДЕЯКИХ ВЛАСНИХ НАЗВ: ВОРСКЛА – ОСКІЛ, ЄВСУГ – КОЙСУГ)**

**Реферат.** Спеціальне дослідження давньотюркської та давньоіранської лексики в топонімії Слобожанщини дає можливість уявити цей лексичний субстрат як системно організовану сукупність географічних термінів, запозичених протягом XVI – XVII ст. і які стали основою для формування назв великих і малих водотоків, а пізніше – населених пунктів.

В роботі зазначено про передумови для появи і розповсюдження тюркського та іранського шару топонімної лексики, визначено основні теоретичні аспекти дослідження запозиченої із неслов'янських мов термінології, визначено роль географічних апелятивів у формуванні місцевого топонімікону, проведено ґрунтовний етимологічний аналіз, семантичну інтерпретацію та здійснено структурну характеристику запозиченої лексики.

Наведено думки і погляди східнослов'янських етимологів та лексикографів XIX – XX ст. щодо пояснення того чи іншого значення окремих тюркізмів або іранізмів. Виявлено продуктивність апелятивної лексики у топонімотворенні та встановлено ареали її функціонування на теренах Слобідської України.

**Ключові слова:** апелятив, гідронім, значення, лексема, назва, ойконім, семантика, термін, топонім.

Слобожанщина являє собою складну в топонімічному відношенні територію, де протягом тривалого часу перетинались і нашаровувались різні етно-міграційні процеси. По безмежних