

Вікторія ЧУЙКО

асистент

Донецький національний університет імені

Василя Стуса

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОВІСТІ М. ХВИЛЬОВОГО «СЕНТИМЕНТАЛЬНІ ІСТОРІЯ» ТА ЇЇ КІНОВЕРСІЇ «ГЕТЬ СОРОМ!»

У статті виявлено особливості й засоби організації художнього часопростору в повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія» та її кіноверсії «Геть сором!». У дослідженні узагальнено міркування науковців про хронотоп, визначено його домінанту, особливості часопросторової організації «Сентиментальної історії». Авторка статті дає власну оцінку проблемі, обґрунтовуючи думку про тісний взаємозв'язок часопросторових координат спостереженнями над повістю. У праці зіставлено повість та її екранізацію на часопросторовому рівні. У статті зосереджено увагу на засобах організації хронотопу як у фільмі, так і в художньому творі, виявлено спільні й відмінні риси, з'ясовано авторську концепцію письменника й режисера. Визначено, що у зв'язку з тим, що повість будується на опозиціях, внутрішніх конфліктах, які виникають у свідомості оповідачки, тому відображення певних фактів у творі завуальоване, місцями ускладнене встановлення її часопросторових меж. Виявлено, що у фільмі вони більш наочні і зрозумілі глядачеві, адже кінематографісти не лише вдало візуалізували за допомогою монтажу, зміни кадрів, колористики всі події, але й «відкрили» приховані частини першотвору. У фільмі, на відміну від повісті, яскраво відтворюється колорит зображеної епохи, акцентується на атрибутах доби, розкриваються приховувані письменником деталі.

Ключові слова: час, простір, хронотоп, місто, село, екранізація, кінематографічна інтерпретація.

Проблема часу та простору є однією з найактуальніших у сучасному літературознавстві, адже вони не тільки значущі, але часто й визначальні компоненти будь-якого художнього твору. Цьому питанню присвятили чимало праць вітчизняні і зарубіжні дослідники, з-поміж яких М. Бахтін, Ю. Лотман, Д. Ліхачов, Г. Гачев, В. Руднєв, Нонна Копистянська та ін. Проте до сьогодні залишилося чимало дискусійних питань, зокрема визначення головного компонента хронотопу, особливості й засоби часопросторової організації в літературних творах М. Хвильового та їх кінематографічних інтерпретаціях тощо, що й визначає **актуальність** дослідження.

Термін «хронотоп» уперше ввів російський літературознавець М. Бахтін. На його думку, саме він визначає жанр і жанрові різновиди твору. Дослідник відзначає: «Особливістю хронотопу є згущення, ущільнення часу,

втілення його в художньо-зримих формах. Простір ж інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжет історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [1, 50]. Прихильники ж структурно-семіотичних підходів, зокрема Ю. Лотман, більшу увагу приділяють просторовим чинникам літературного твору, екстраполуючи їх і на культурний простір. Проте намагатися виділити домінанту в парі *час* – *простір* недоцільно, адже ці поняття взаємозв'язані і не можуть існувати ізольовано одне від одного. Час – це так званий інструмент виміру протяжності існування простору, він може матеріалізуватися в істотах та предметах, які мають певні ознаки простору. Натомість простір реалізується у творі лише за посередництва часу. Наприклад, якщо аналізувати певний предмет, то можна констатувати, що він не позбавлений часу, бо є об'єктом простору, тобто наслідком певних дій, розвиток яких передбачає часові затрати. Тому час і простір рівноцінні.

Цікавим є моделювання часу й простору в повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія» і його кінематографічній інтерпретації – фільмі О. Муратова «Геть сором!». Цьому питанню приділили увагу Тетяна Кононенко, Ольга Богданова, Зоряна Годунок, Юрій Безхутрий та ін. Проте недостатньо висвітленими залишилися організація часопростору в художньому творі та його екранізації, засоби зображення хронотопу та його вплив на емоційний стан, поведінку та долю героїв.

Тому **мета дослідження** – визначити особливості часопросторової організації повісті «Сентиментальна історія» та її кіноверсії, виявити часопросторові домінанти у творах, засоби їх творення.

У «Сентиментальній історії» зображені герої з різним світоглядом і життєвою позицією. Цікаво те, що всі сюжетні лінії персонажів, із якими зіштовхується головна героїня – Б'янка, – розгортаються в підтексті твору і не потребують докладного опису. Твір має досить просту композицію: складається з 10 підрозділів (епізодів), у кожному із них простежується

напружена, інколи на межі зриву, боротьба людини за право бути собою, сприймати дійсність по-своєму.

Оповідачка Б'янка – водночас і наратор, і головний персонаж. Сам текст будується на основі протилежних опозицій: дійсне постійно конфліктує з уявним, філістерське – з ентузіастичним, сентиментальне – з буденним і на смислового, і на символічному рівнях. Така концепція простежується в тому, що автор протиставляє сірі будні романтичній блакитній далі. Усі Б'янчині романтичні ідеали певним чином пов'язані або з майбутнім, або з минулим, вони позбавлені тьмяного, сірого теперішнього, при цьому головна героїня почувається закинutoю в вульгарну міщанську дійсність, весь час намагається її побороти, що й ускладнює встановлення певних часопросторових меж.

Просторова і часова палітра в творі художньо насичена і розмаїта. Читач може помітити всеохопність і наповненість просторових площин, особливо в картинах, що постають у пам'яті героїні з її дитинства: «Я любила ходити й на луки, любила запах осоки й це зелене море трав, що хлюпотіло за рікою, я безумно любила вечорові кучугури, і червінькову шелюгу, і димки над нашою оселею» [8, 284].

Реальний час у творі стиснений до певних меж, за рахунок чого письменник максимально вдається до розширення умовного психологічного часу, часто у протилежних напрямках, що сприяє створенню ефекту романічної тривалості. Це помітно вже на початку повісті, коли оповідачка описує теперішній час, зображуючи матір, яка вмовляє її не їхати, потім звертається до спогадів із дитинства, коли їй було 6 років, і бабусиних розповідей про катакомби, потім повертається в теперішнє і описує картину прощання з ненькою, дорогу і знову згадує минулі роки комсомолу. Таким чином, у тексті час-подія співвідноситься з часом особистісним (головної героїні), яким, зрештою, вимірюється життя всього суспільства.

У різних видах мистецтва категорії часу та простору проявляються особливо. Так, наприклад, буття музичного й словесного мистецтва

процесуальне, читання ж передбачає детермінованість, яка зумовлюється часом сприйняття, а це, у свою чергу, змушує читача подекуди прискорюватися, сповільнюватися чи повертатися до вподобаних місць. Художні образи впливають на читача, слухача та глядача, розвивають просторову локальність твору й викликають асоціації. Подієвий час у художньому творі може бути тривалим, дискретним або безперервним, замкнутим або відкритим, граничним або нескінченним. Він може розтягуватися й зупинятися, повертатися назад, деформуватися, зміщуватися, що й можна побачити на прикладі повісті «Сентиментальна історія».

Що стосується зображення героїв, їх почуттів та певних ситуацій, то є моменти, на яких автор уважав доречним зупинитися, вони представлені детально, інші – лише окреслені. У сценах, що описують переживання персонажів, оповідач досягає ритмічної напруженості розповіді й динамічної зміни емоційних станів, роздуми героїв то прискорюються, то уповільнюються. Такий принцип організації твору призводить до створення цілісної картини життя людей, а також допомагає реципієнтові відчутти всі нюанси переживань персонажів.

Простір, як і час, у художньому творі не має чітких кордонів. Ю. Лотман зазначає: «Художній простір у літературному творі – це континуум, в якому розміщуються персонажі і відбувається дія. Наївне сприйняття постійно підштовхує читача до ототожнення художнього та фізичного простору. У подібному сприйнятті є частка істинності, оскільки, навіть коли оголюється його функція моделювання позапросторових відносин, художній простір обов'язково зберігає метафору, уявлення про свою фізичну природу» [6, 163]. Так, у повісті простір не існує сам по собі, а є одним з компонентів спільної мови, якою відзначається художній твір. Саме з ним певною мірою пов'язана поведінка персонажів, зокрема Б'янки. Він дає можливість героїні потрапити то в один, то в інший простір, і під час переходу з одного в інший вона деформується за законами цього простору. Так, якщо на початку повісті на тлі запашного поля, зеленого лану Б'янка –

невинна ніжна дівчина, яка живе мріями про щасливе майбутнє, то під кінець твору, перебуваючи в забрудненому місті в темній кімнаті, вона перетворюється на легковажну, особу, яка втрачає будь-який сенс життя.

У фільмі ж поєднані психічний, драматичний та фізичний час. Монтаж, ритмічна зміна кадрів сприяють тому, що у свідомості глядача виникають ілюзії просторової єдності. Саме тому хронотоп екранізації суттєво відрізняється від першотвору, адже режисер під час зйомок має набагато більше обмежень, ніж письменник. У кінофільмі він може відбивати хронологію й розгортати дію тільки у просторі, розгортатися на основі ланцюга подій або зводитися до єдиної миті. Авторське ставлення до подій також може відобразитися в екранізації за допомогою зворотного перебігу часу чи його збігів. Кіно може експериментувати з категоріями простору й часу, порушувати зв'язки між наслідками й причинами, парадоксально зміщувати подієві плани, щоб відбити задум режисера. Це спостерігається й у фільмі «Геть сором!», у якому за допомогою різних візуальних прийомів досягається відтворення авторської концепції.

Зіставлення твору М. Хвильового з його екранізацією дозволяє віднайти багато спільних і відмінних рис, виявити засоби організації хронотопу. Так, цікаво подається модель пересування героїні. У повісті вона виглядає так: село – місто – згадки про село (сон) – місто. Оповідачка, перебуваючи в місті, поверталася спогадами до села: «Іноді я писала листи до мами – і тоді в мені знову прокидалися далекі спогади: біленький домок, півник на флюгері й темні провінціальні садки» [9, 290]. У фільмі ж просторова картина виглядає дещо інакше: місто (його фрагменти з'являються вже на початку кінокартини) – село – місто. Тут Б'янка не згадує село, адже режисер заздалегідь знав, чим закінчиться її історія. Якщо в повісті героїня може б і повернулася назад, до матері, то в кіноверсії вона покінчила життя самогубством. Кінорежисер у такий спосіб акцентує її падіння.

Місто по-різному зображують письменник, який не раз декларував свій пієтет до нього, та творці стрічки. У тогочасній художній свідомості місто

постійно протиставлялося селу, домінувала так звана бінарна опозиція «*провінція – столиця*». Селяни, працюючи на землі, відчували тісний зв'язок з природою, специфіка та умови їхнього існування в цьому «вимірі» були зрозумілі, в той час як життя в місті залишалось для них загадковим та таємничим – так званим соціальним простором міфічного існування. Столиця завжди втілювала соціальні, політичні й культурні кордони держави, а провінція, на відміну від першої, утримувала межі людського життя. Саме через цю загадковість, таємничість і, до певної міри, незрозумілість місто ламало долі, поглинало душі та перетворювало життя, народжене в селі, на смерть, що й показано в повісті (моральна смерть) та її екранізації (моральна та фізична смерть).

Текст міста, як відомо, творять візуальний і культурний контексти, архітектоніка, матеріальна культура, меморіальна означеність, система асоціацій, культурних і матеріальних знаків, слідів та багато інших складників. Ольфакторний та звуковий аспекти посідають не останнє місце в розкритті семіотики міста Харкова в повісті «Сентиментальна історія».

Для героїв «Сентиментальної історії» місто постало не як статична форма, а швидше як живий організм, у якому в часопросторовому вимірі поєдналися різні культурно-історичні форми, були представлені наслідки діяльності кожного його мешканця, матеріально втілилися творчі пориви людини. Місто втілює особливий спосіб життя – світського, стрімкого, анонімного – з соціальним та просторовим поділом праці, який досить чітко простежується. Для того, щоб знайти своє щастя тут, треба вміти пристосовуватися до умов (як, наприклад, Лізбет), інакше кінець може виявитися трагічним, що й трапилося з Б'янкою.

В літературному творі немає згадки про назву міста, до якого приїжджає Б'янка, оповідачка називає його Z. Письменник використовує такий прийом для того, щоб у черговий раз зашифрувати провідну ідею твору. В певний момент воно починає посідати важливе місце в житті героїні, адже скрізь її супроводжує: «на міській башті бив годинник», «сиділи мовчки й дивилися, як

горять дроти синім блиском (трамвай летів після дощичку)», «під ногами мені грали фіолетові тротуарні реклами», «в авіаційному городку забігали вогні й раптово піднялись до неба». У літературному творі всі його звуки, ефекти описані оповідачкою в романтичному ключі. Проте вже під кінець оповіді місто постає показником екзистенційної ситуації міжчасся, перетворюється на десакралізований простір, у якому героїня не лише «губиться», а й зазнає повного краху.

Слід звернути увагу і на колористику міста. Кольори тут не є самоціллю, а лише надають міському тексту глибини та значимості. Вони тонко відтіняють почуття героїв та урізноманітнюють ритмомелодику тексту. Малюючи місто, М. Хвильовий створює його неповторну картину, насичену палітрою почуттів: «сірі брудні тони розріджують вкраплення бірюзи та кришталю» [9, 292]. На відміну від міста, село, яке дуже любить і за яким сумує головна героїня, змальовано переважно сірими та чорними тонами («чорне вікно» [9, 283], «темні садки» [9, 284], «темна й страшна загадка» [9, 284], «темний закуток» [9, 284], «темні люди» [9, 285]). На противагу цьому кольору постають лише чистий білий («біленький домик» [9, 284]), що акцентує ніжність та святість почуттів героїні до своєї оселі, свого дитинства, та зелений, колір свободи, спокою та свіжості («зелене море трав» [9, 285], «зелененький клуб» [9, 285]). Автор удається до контрастів, поєднуючи різні кольори, тим самим створює певний настрій у творі («на фоні темно-голубого неба» [97, 286] «хімерно співає пташка» [9, 286]).

Образ міста того часу у сприйнятті письменника постає не дуже привабливим. Бруд, заводські гудки, сірість, пролетарські квартали і стародавній центр, що підтверджує його давню історію. Образ міста, як помітно з переліку деталей, є не настільки одноманітним, бо подається, крім того, ще й крізь призму сприйняття героїв, які живуть сподіваннями і по-своєму реагують на навколишнє. Завдяки блакитному та синьому кольорам передається надія, мрійливість, ностальгічні настрої головної героїні. Вкраплення рожевого та фіолетового кольорів виконують іншу функцію.

Вони асоціюються зі щастям, наївністю, простотою, новизною почуттів, хоча зустрічаються в тексті нечасто: рожевий сік, рожева пляма, фіолетові тротуарні реклами.

У творі, як і в фільмі, зображено культурне життя міста – з дешевими шинками, вечірками з п'яними людьми, розпусними оргіями та одноманітними «канцелярськими буднями». Столиця, що тхне «важким запахом міських нечистот» [9, 295], затуляє у свої лабети й нищить особистість. Люди, які тут мешкають, ведуть розпусний спосіб життя: міську громаду презентують проститутки, розпусні «парочки у кущах», журналістка-садистка, схожий на мавпу аморальний діловод. Усі вони мешканці міста.

М. Хвильовий майстерно відтворює суспільні настрої того часу, акцентує увагу на тих деталях, які передають, мов у калейдоскопі, життя міста в його багатоманітності й суперечливій динаміці. У повісті «Сентиментальна історія» яскраво відображено конфліктність розвитку міста, неоднозначність настроїв його мешканців, духовне спустошення людини.

Втративши віру і потрапивши під вплив суспільної думки, Б'янка втрачає невинність і надії на щось світле, чисте. Місто зливається в один потужний механізм, що, незважаючи на жертви, рухається вперед до великого мегаполісу. Різким контрастом до образу столиці в повісті постає село з його чистотою, щирістю взаємин. Ідилічна картина села досягається згадкою про отару овець, що йдуть дорогою, біленькі хати з півниками.

Б'янка вважає місто «прекрасним цвинтарем» [9, 296], «хімерною даллю» [9, 298], «світовим бардаком» [9, 298], «невідомою силою» [9, 298], що паплюжить «святий» романтизм брудною правдою життя. На тлі села виділяються і позитивні моменти міського життя, безліч можливостей, які відкриваються перед кожною людиною. Своє відображення тут знайшов концепт руху, який передає прогрес столиці, еволюцію міської свідомості. Це рух від романтичного трактування міста та міського життя до реалістичного сприйняття його жорсткої суті, від громадянської війни – до миру, хоч і уявного, від байдужого спостереження за дійсністю до перших невпевнених

революційних поштовхів, які намагалися здійснити Б'янчин брат у пошуках нового життя і, зрештою, сама Б'янка, яка прагнула щасливого майбутнього, до зміни ладу і соціуму в цілому.

Символами стрімкого розвитку міста, які відрізняють його від села, є вітрини, автобус, трамвай, який «летить після дощук» [9, 295], паровик, рекламні плакати тощо. І, незважаючи на те, що тут «віє холодком» [9, 299], і «танцюють проститутки» [9, 300], все ж таки вночі «пахне липою та польовими квітами» [9, 299], а «столичний рух» вабить головну героїню.

Незважаючи на всі негативні аспекти міста, з якими героїня зіштовхується майже на кожному кроці (проститутки, розбещені дівчата, Кук та інші), Б'янка бачить позитивні моменти урбаністичного життя. Саме тут вона зустрічає своє кохання, тут відбуваються романтичні зустрічі з Чаргарем, тут вона хоче влаштувати своє життя і дійти до тих висот, яких прагнув досягти її брат.

У фільмі місто показане дещо з іншого ракурсу. Вражають насамперед перші епізоди, які передують появі героїні (вони подані в кадрах хроніки): знищуються церкви, ікони, зриваються з куполів хрести, тобто вже з самого початку місто постає символом епохи перетворень і руйнації. Режисер, урахувавши час зйомки фільму, не приховує назву міста, проте й не акцентує – глядач може побачити її на залізничному вокзалі, коли Б'янка проводжала свою подругу на потяг. Цікаво, що назва написана не українською, а англійською: Charkov. Назви вулиць у фільмі лишаються анонімними, в повісті їх називає оповідачка (йдеться про вулиці Повстання, Делаключка).

У фільмі «Геть сором!» наочно відтворено колорит тієї епохи, в яку жив М. Хвильовий. У кадрах глядач бачить вулиці міста, кіоски з морозивом, інформаційні плакати на стінах будівель, оголошення... Привертає увагу, зокрема, афіша пригодницького фільму режисера Фавста Лопатинського «Синій пакет», що був знятий у 1926 році і став, по суті, першою самостійною спробою режисера відбити романтику боротьби і кохання, адже у стрічці показано, як привезений коханою синій пакет рятує юнакові життя. Режисер,

отже, акцентує на атрибутах доби, тим більше, що окремі кадри фільму «Синій пакет» були зняті в Харкові та Люботині Харківської області. О. Муратова як режисера зацікавила доля репресованого Фавста Лопатинського, тому афіша фільму «Синій пакет» була знаковою у стрічці «Геть сором!» [7], бо актуалізувала долю жертв репресій.

У фільмі «Геть сором!» [7] показане чергове засідання членів комуністичної партії, що відбувалося у клубі радслужбовців. Колорит тієї доби передається портретами політичних діячів, тому глядач на основі візуальних вражень легко переноситься в ту далеку епоху.

Якщо М. Хвильовий намагався розкрити ідею через завуальовані епізоди, то О. Муратов, навпаки, акцентує негативи. Це дає підстави твердити, що режисер «завершив» у певному розумінні цього слова повість, показав те, що не міг її автор висловити безпосередньо. О. Муратов вільно почувався в міському середовищі, нерідко пропонував глядачеві потік людей, як, наприклад, у фільмі «Геть сором!» [7] (хоча, зауважимо, що безперервні людські потоки досить часто експлуатувалися в тогочасному кінематографі).

Привертає увагу й інтер'єр будинків, у яких мешкають Б'янка та Чаргар, адже вони змальовані оповідачкою й у повісті. Так, квартира Чаргара, як зазначається в повісті, знаходиться в підвальному приміщенні: «Кімната його, як і моя, була в підвалі. Із стін завжди несло льохом, а із стелі ніколи не сходила вогка руда пляма» [7, 294]. Натомість у фільмі його кімната досить простора, світла, з великими вікнами, розмальованими стінами, на яких чимало портретів, з-поміж яких, як і в оригіналі, видніється портрет гетьмана Мазепи як символ прагнення до самостійності України. Національні акценти чітко розставлені режисером і знімальною групою у фільмі.

Квартира ж Б'янки майже порожня, сіра й темна, стіни в коридорі обклеєні газетними вирізками. Слід підкреслити, що інтер'єр у фільмі певною мірою відображає внутрішній стан героїв. Привертають увагу й шинки, що, до речі, в повісті детально не зображувалися. У фільмі ж вони відображають колорит епохи: шинок, в якому Б'янка пила пиво з діловодом, виглядає

неестетично. Дешевий посуд, столи та стільці – оце і всі його атрибути. Японський ресторан оформлений у стилі цієї екзотичної країни: з фігурками Будди, які стоять у кожному закутку, та ієрогліфічними написами на стінах.

І режисер, і письменник вдаються до використання такого цікавого прийому, як сон. Саме він у творах передає песимістичну картину світу, в якому панує матеріалізм, а людина виявляється приреченою на вторинність. Він в обох творах є передвісником жахливих подій. Сни стають способом пізнання чужої дійсності, служать передбаченню того, чим вона загрожує гармонійному, цілісному існуванню як окремої особистості, так і суспільства в цілому. Отже, сон – це необхідний елемент з'ясування концептуальної ідеї творчості письменника і режисера. За його допомогою не лише організовується часопростір, а й передаються індивідуальні особливості авторського мислення.

Висновки. Хронотоп у художньому творі та фільмі суттєво відрізняються. Так, у кінематографічній версії використовуються такі засоби творення часу й простору, як монтаж, зміна кадрів, колористика, що формують у свідомості глядача ілюзію часопросторової єдності. У художньому творі хронотоп передається завдяки посередництву оповідачки, зокрема її спогадів, мрій, світобачення.

Ключовим засобом організації хронотопу в обох творах постає зіставлення/протиставлення села – міста. І якщо в повісті приділено більшу увагу символічному підтексту, звукам, ефектам, описаним оповідачкою в романтичному ключі, то у фільмі режисер насамперед намагався відтворити колорит тієї епохи, в яку жив М. Хвильовий, акцентувати на атрибутах доби і показати все те, що не спромігся відобразити письменник, завершивши у певному розумінні цього слова повість.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* *Форми времени и хронотопа в романе.* СПб. : Азбука, 2000. 304 с.
2. *Богданова О.* Місто Харків як рушійна та руйнівна сила у творах Миколи Хвильового (на матеріалі повісті «Сентиментальна історія»). *Актуальні проблеми слов'янської філології.* 2011. Вип. XXIV, ч. 1. С. 248–254.

3. Кононенко Т. Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер та Дж. Вінтерсон. *Слово і час*. 2007. № 7. С. 34–41.
4. Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики. К. : Наукова думка, 1993. С.184–200.
5. Кухаренко В. Інтерпретація тексту. Вінниця : Нова книга, 2004. 272 с.
6. Лотман Ю. В школе поэтического слова. М.,1988. С. 260–265.
7. Муратов О. Фільм «Геть сором!». К., 1994.
8. Нестерик Э. Свойства и функции социального пространства в художественном тексте. *Молодой ученый*. 2016. №1. С. 891–895.
9. Хвильовий М. Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону», «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети. К. : Наук. думка, 1995. 816 с.

REFERENCES

1. Bakhtyn, M. *Formy vremeny u khronotopa v romane* [Types of time and chronotope in novel]. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000. 304 p [In Russian].
2. Bohdanova, O. *Misto Kharkiv yak rushiyina ta ruynivna syla u tvorakh Mykoly Khvyl'ovoho (na materialy povisti «Sentymental'na istoriya»)* [City of Kharkiv as a destroying power in works of Mykola Khvyl'ovyi (Based on novel “Sentimental story”)] // *Aktual'ni problemy slov'yans'koyi filolohiyi*. 2011. Vyp. XXIV. Ch. 1. Pp. 248-254 [In Ukrainian].
3. Kononenko, T. *Misto yak tekst: osvoyennya urbanistychnoho prostoru yak klyuch do tvorenniya tekstu v romanakh A. Karter ta Dzh. Vinterson* [City as text: adaptation of urban space as a key to textual creating in novels of A. Carter and J. Winterson] // *Slovo i chas*. 2007. № 7. Pp. 34-41 [In Ukrainian].
4. Kopystyan's'ka, N. *Khudozhniy chas yak katehoriya porivnyal'noyi poetyky* [Artistic time as a category of comparative poetics]. Kyiv: Naukova dumka, 1993. Pp.184–200 [In Ukrainian].
5. Kukharenyk, V. *Interpretatsiya tekstu* [Interpretation of text]. Vinnytsya: Nova knyha, 2004. 272 p [In Ukrainian].
6. Lotman, Ju. *V shkole poeticheskogo slova* [In the school of poetic word]. Moskva, 1988. Pp. 260–265 [In Russian].
7. Muratov, O. *Fil'm «Het' sorom!»* [Film “Back to shame!”]. Kyiv, 1994 [In Ukrainian].
8. Nesteryk, É. *Svoystva y funktsyy sotsyal'noho prostranstva v khudozhestvennom tekste* [Properties and functions of the social space in the artistic text] // *Molodoy uchonyy*. 2016. №1. Pp. 891-895 [In Russian].
9. Khvyl'ovy M. *Novely, opovidannya. «Povist' pro sanatoriynu zonu», «Val'dshnepy»*. Roman. Poetychni tvory. Pamflety [Stories. “Novel about sanatorium zone”, “Woodcocks”. Novel. Poetry. Pamphlets]. Kyiv : Naukova dumka, 1995. 816 p [In Ukrainian].

АННОТАЦІЯ

Чуйко В. Особенности временнопространственной организации повести Н. Хвильового «Сентиментальная история» и её киноверсии «Вон стыд!»

В статье осуществлено сопоставление повести Н.Хвильового и её киноверсии, определено, что в кинофильме отдельные детали оказались более наглядными, чем в повести.

Ключевые слова: время, пространство, хронотоп, город, село, экранизация, кинематографическая интерпретация.

ABSTRACT

Victoria Chuyko. Features of the chronotope by M. Khvylovy "Sentimental history" and its film version "Back to shame!"

The article reveals the peculiarities and means of organizing artistic time space in the novel by M. Khvylovy "Sentimental History" and its film version "Back to shame!". The study summarizes the scholars' arguments about the chronotope, determines its dominant, and the

peculiarities of the time-spatial organization of "Sentimental History". At the same time, the author of the article gives her own assessment of the problem, substantiating the idea of the close relationship of time-space coordinates by observing the story.

In the work, the story and its adaptation on the time-space level are compared. The article focuses on the means of organization of the chronotope both in the film and in the work of art, the common and distinctive features were revealed, the author's concept of the writer and director was clarified. It is determined that in connection with the fact that the story is based on the opposition, internal conflicts that arise in the mind of the narrator, therefore the reflection of certain facts in the work is veiled, and sometimes it is difficult to establish its time-space boundaries. It was found that in the film they are more visible and understandable to the viewer, because the cinematographers not only successfully visualized through the installation, change of personnel all the events, but also "discovered" the hidden parts of the first creation. In the film, unlike the story, the color of the depicted epoch is brightly colored, the emphasis is on the attributes of the day, revealing the details hidden by the writer. The paper shows comparison the means which apply in the same way in both writing, for example, application of taking, which not only helps to organize the time space, but also conveys the individual peculiarities of author's thinking.

Key words: time, space, chronotope, city, village, adaptation, cinema interpretation.

Стаття надійшла до редакційної колегії 09.09.2018 року