

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет аудіовізуального мистецтва

Кафедра телебачення

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

МУДРИЙ НАЗАР ОЛЕКСАНДРОВИЧ

**ВІДОБРАЖЕННЯ ГОЛОДОМОРУ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ  
(НА ПРИКЛАДІ «ГОЛОД-33»)**

Кваліфікаційна робота на здобуття

другого рівня вищої освіти (магістр)

за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають  
посилання на відповідне джерело.

**Науковий керівник:**

доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри мистецтвознавства  
Харківської державної академії культури

**Рибалко Світлана Борисівна**

**Рецензент:**

канд. мистецтвознавства, ст. викладач кафедри теорії  
та історії мистецтва Харківської державної академії  
дизайну і мистецтв

**Корнєв Андрій Юрійович**

Харків, 2024

## АНОТАЦІЯ

Мудрий Н. О. **Відображення Голодомору в ігровому кінематографі (на прикладі «Голод-33»)** – Кваліфікаційна робота на здобуття другого рівня вищої освіти (магістр) за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» на правах рукопису. – Харківська державна академія культури. – Харків, 2024.

У кваліфікаційній роботі досліджено особливості репрезентації Голодомору 1932–1933 років в ігровому кінематографі на прикладі фільму Олеся Янчука «Голод-33». Визначено особливості художніх та операторських прийомів, сценарних і звукових рішень у створенні кінематографічного образу національної трагедії. Проаналізовано естетичну та емоційну складову фільму, символічні ряди та зв'язок із літературним першоджерелом – романом Василя Барки «Жовтий князь».

Особливу увагу приділено аналізу інтерпретації ключових сцен, релігійній символіці та її впливу на баланс між документальністю та художністю, що є ключовим викликом у створенні фільмів про трагічні історичні події. У вступі обґрунтовано актуальність, мету, завдання, об'єкт, предмет, методи, практичне значення та наукову новизну проведеного дослідження; подано інформацію про апробації та структуру роботи. У першому розділі проаналізовано фахову літературу, визначено стан дослідженості теми. У Другому розділі висвітлено передумови створення фільму, проаналізовано художні прийоми використані режисером, визначено символіку, образотворчі ремінісценції, історичні та релігійні контексти. У висновках узагальнено результати роботи, визначено перспективи дослідження.

**Ключові слова:** Голодомор, репрезентації Голодомору у кінематографі, стрічка О. Янчука «Голод-33», символіка, образотворчі ремінісценції

## ABSTRACT

Mudryi N. O. **The representation of the Holodomor in feature films (using the example of «Famine-33»)** – Qualification work for obtaining the second level of higher education (master's degree) in the specialty 021 «Audiovisual Art and Production» on the rights of the manuscript. – Kharkiv State Academy of Culture. – Kharkiv, 2024.

The qualification work examines the features of the representation of the Holodomor of 1932–1933 in feature films using the example of Oles Yanchuk's film «Famine-33». The features of artistic and camera techniques, script and sound solutions in creating a cinematic image of the national tragedy are determined. The aesthetic and emotional component of the film, symbolic series and the connection with the literary source – Vasyl Barka's novel «The Yellow Prince» are analyzed.

Special attention is paid to the analysis of the interpretation of key scenes, religious symbolism and its impact on the balance between documentary and artistic, which is a key challenge in the creation of films about tragic historical events. The introduction substantiates the relevance, goal, objectives, object, subject, methods, practical significance and scientific novelty of the conducted research; information on the approbations and structure of the work is provided. The first section analyzes the professional literature, determines the state of research on the topic. The second section highlights the prerequisites for the creation of the film, analyzes the artistic techniques used by the director, identifies symbolism, visual reminiscences, historical and religious contexts. The conclusions summarize the results of the work, and identify research prospects.

**Keywords:** Holodomor, representations of the Holodomor in cinema, O. Yanchuk's film «Holod-33», symbolism, visual reminiscences

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ</b> .....	8
Висновки до розділу.....	40
<b>РОЗДІЛ 2. РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ГОЛОДОМОРУ В КІНОСТРІЧЦІ «ГОЛОД 33»</b> .....	42
2.1 Передумови створення фільму.....	42
2.2 Аналіз художніх прийомів у «Голод-33».....	49
Висновки до розділу .....	69
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	72
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	75
<b>ДОДАТКИ: АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ</b> .....	78

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Кінематограф, як важливий засіб візуальної комунікації здатен не лише викликати емоційний відгук у глядача, а й репрезентувати історичні події. Фільм Олеся Янчука «Голод-33» є першим ігровим кінематографічним твором, що звертається до трагедії Голодомору. Дослідження сукупності художніх прийомів, застосованих у зазначеній стрічці дозволить осмислити можливі способи кінорепрезентації національної трагедії. У період, коли питання інтерпретації історичних подій актуалізуються в сучасному суспільстві, ця тема набуває ще більшого значення.

**Мета дослідження** полягає у виявленні особливостей художньої репрезентації Голодомору в ігровому кіно на прикладі стрічки «Голод-33». Поставлена мета та специфіка досліджуваного матеріалу зумовлює задачі роботи:

- проаналізувати історіографію питання, визначити стан її дослідженості;
- висвітлити передумови створення стрічки;
- проаналізувати кореляцію між літературним джерелом та його кіноверсією;
- здійснити формальний та семіотичний аналіз стрічки;
- визначити перспективи подальших досліджень.

**Об'єктом дослідження** є відображення теми Голодомору в українському ігровому кіно, **предметом** – художні засоби репрезентації теми на прикладі стрічки «Голод-33». Аналіз художніх засобів, режисерських прийомів і сценарних рішень, використаних у фільмі, для відображення трагедії Голодомору 1932-1933 років. Дослідження спрямоване на виявлення естетичних і символічних елементів, що формують кінематографічний образ національної катастрофи, а також оцінку впливу фільму на збереження історичної пам'яті та формування суспільної свідомості.

**Методи дослідження** включають загальнонаукові та спеціальні методи. Серед них – систематизація, критичний аналіз та контент-аналіз, типологізація,

прийоми формально-стилістичного, порівняльного та семіотичного аналізу. Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що у роботі *вперше*:

– висвітлено специфіку режисерських та операторських прийомів у художньому рішенні фільму «Голод-33»;

*набуло подальшого розвитку*:

– історіографія питання, що охоплює публіцистичні роботи, присвячені фільму «Голод-33»;

– уявлення про кореляцію між літературним джерелом роману Василя Барки «Жовтий князь» та його кінематографічну інтерпретацію;

*набуло поглиблення*:

– уявлення про символіку та образотворчі ремінісценції у фільмі «Голод-33».

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в можливості їх використання для подальшого вивчення національного кінематографу як засобу художньої репрезентації історичних подій. Матеріали дослідження можуть бути застосовані:

– при розробці навчальних курсів присвячених історії українського кіно, аудіовізуальному мистецтву та культурології;

– створенні публічних лекцій, семінарів та тренінгів пов'язаних із кінематографом та культурними дослідженнями;

– кіновиробництві, зокрема для розробки сценаріїв, зйомок фільмів, присвячених історичним темам, та візуальної драматургії;

– збереженні й популяризації національної пам'яті через аналіз фільмів, що висвітлюють складні соціальні й політичні події;

– дослідницькій діяльності для розробки міждисциплінарних проєктів, що поєднують кінематографічне мистецтво, історію та психологію.

**Апробація** результатів дослідження відбувалась шляхом доповіді на науково-методичному семінарі кафедри мистецтвознавства Харківської державної академії культури та публікації тез доповіді до всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених

«Екзистенційні виклики освіти, науки, безпеки та здоров'я в сучасних умовах: пошуки молодих вчених» (12 грудня 2024 року, м. Одеса).

**Структура роботи** зумовлена метою та завданнями дослідження. Робота містить вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел (29 позицій) та додатки у вигляді ілюстрацій. Основний зміст роботи викладено на 74 сторінках, довідкова частина роботи складає 12 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ

Фільм «Голод-33» Олеся Янчука є першою і вдалою кіноверсією Голодомору, не зважаючи на те, що актуальність цієї проблематики та її відображення в різноманітних видах мистецтва не знижується, перший кінематографічний досвід у зазначеній царині не отримав належного висвітлення у науковій літературі.

Прикладом одного з найбільш ґрунтовного аналізу фільму О. Янчука є праця дослідниці О. Папаш «Коллективна травма в ігровому кіно: випадок одиначної репрезентації («Голод-33»)[12]. Авторка аналізує декілька ключових сцен фільму, які, на її думку, є дуже важливими для сприйняття та розуміння фільму. Про першу сцену стрічки (до церкви вривається НКВД) вона пише: «Фільм від початку презентує голод як наслідок боротьби двох світоглядів, «темного» та «світлого». Перша сцена фільму – недільна служба в церкві – загострює ситуацію, демонструючи конфлікт між ними. «Бог любить нас, – проповідує священник в цьому епізоді. – Заповідана нам тільки любов – забудьте хто кому винен, очистіть душі від злоби». Така мораль всепрощення у «Голоді-33» однозначно конотує «українськість». Їй протистоїть мораль (чи, в термінах фільму, аморальність) партійних службовців, церберів індустріалізації. Коли до храму вдираються представники НКВС, одухотворені українські селяни в ідеалізованих білих строях захищають ікони та церковні скарби. Кульмінацією епізоду стає символічний акт: комуністи розбивають церковний дзвін об землю, скинувши його з дзвіниці. Паралельно блідне кольорова гама, нова ж чорно-сіра палітра тільки підкреслює візуально аскетичну атмосферу стрічки» [12, с. 75]. Отже, авторка акцентує увагу на тому, що перша сцена фільму створює глибокий символічний та емоційний контекст для подальшого сприйняття сюжету, вказуючи на контраст між духовністю українського села та агресивною ідеологією радянської влади, що відображається не лише в діалогах, а й у візуальних та колористичних рішеннях. Зміна кольорової гама

підсилює атмосферу трагізму, а руйнація дзвона стає потужним символом знищення духовності та культурної ідентичності.

Папаш пише: «Показово, що у фільмі Янчука страждають лише українці»[12, с. 75]. Та зауважує, що питання про місцевих виконавців, про ті сотні й тисячі місцевих активістів, які брали участь в конфіскаціях продовольства й прирікали своїх же українців на загибель лишається без відповіді. Стрічка не ігнорує той факт, що серед комуністів були й українці, які намагалися протистояти наказам центру. Це помітно в епізоді, де голова колгоспу отримавши розпорядження передати 90% зерна державі, розуміє, що це вирок для селянства, і закінчує життя самогубством, проте у фільмі смерть цього персонажа не подається як жертвний чи героїчний акт. Вона сприймається лише як неминучий результат внутрішнього конфлікту між двома ідентичностями – українцем, який страждає, і комуністом, який виступає як гнобитель [12, с. 75]. Авторка звертає увагу на складності внутрішніх конфліктів, які залишаються поза традиційним поділом «жертва-гнобитель», і відзначає, що фільм все ж торкається питання відповідальності українців у складі радянської системи, адже безумовно були й ті, хто переходив «на інший бік». Епізод із самогубством голови колгоспу демонструє психологічну глибину персонажа, проте свідомо уникає романтизації його дій, зображує їх радше як трагедію особистого вибору в умовах безвиході.

Крім того дослідниця звертає увагу символи та їх інтерпретації у фільмі. Так, наприклад, епізод, де під час сімейного застілля родини Катраників, до них вриваються односельці-комуністи та запитують, де ті ховають хліб на що отримують відповідь – «Так забрано ж». Дослідниця пише: «Діалог переростає у сцену експропріації харчових залишків. Родину Катраників прирікають на голодну смерть. Голосить бабуся, благає катів зупинитися, однак її брутально кидають на землю. Образ приниженої літньої жінки створює потужний афективно-символічний контекст. Варто зазначити, що в цій сцені впадає у вічі акцент на матріархальності українського традиційного суспільства, як воно уявляється авторам «Голоду-33». Саме мати родини виходить на зустріч

експропріаторам і сміливо відповідає, що хліб уже забрано, саме бабуся хапає їх за руки, коли вони вигрібають рештки продовольства. Утворюється асоціативний ланцюжок: жінка – мати – берегиня. Не важко здогадатися, якою є його остання ланка: від бруталного удару комуніста падає не стара жінка, не мати; на коліна поставлено саму Україну» [12, с. 75].

Описана сцена є прикладом використання символізму для репрезентації національної травми. Авторка підкреслює важливість образу матері та бабусі як уособлення України, що страждає під тиском насильства. Акцент на матріархальності в сцені підсилює культурно-історичний контекст, відображаючи ідею жінки як берегині родинного та національного життя. Образ приниженої бабусі, яка намагається протистояти агресорам, є не лише особистою трагедією, а й алегорією на знищення української ідентичності. Такий підхід демонструє, як через особисті історії сім'ї Катраників фільм доносить загальнонаціональний біль.

Наступним прикладом символічної структури, який помічає та описує дослідниця, є сцена, де на фоні однієї маленької хатини раптово з'являються три великі радянські солдати (у зріст вище за будинок) та заглядають у вікно, вона пише: «Нагромадження страждань підсумовує гротескна сцена, де занедбану й безпомічну українську хату, в якій ледь жевріє світло, оточують зловісні велетенські фігури радянських військових. Таким чином, колективна травма вводиться в кінематографічний наратив, у символічне, за допомогою узагальнених символів приниження, що відіграють роль субститутів неосяжного» [12, с. 75-76]. Авторка акцентує на майстерності режисера в створенні візуальних метафор, які через узагальнені символи передають масштаб колективної трагедії. Це особливо помітно коли три велетенські солдати оточують самотню хатину демонструючи, як велика та впливова радянська влада може легко контролювати маленьку українську націю своїми рішеннями.

Дослідниця виділяє церковну чашу, як один із найважливіших елементів, можливо, навіть «персонажів» [12, с. 76] екранізації ставши центральним

елементом сюжетної лінії родини Катраників і трагедії голоду. В сцені грабунку церковного майна саме ця чаша підкреслює її винятковий статус, коли жінка, яка хапає її, дивиться прямо в камеру, ніби звертаючись до глядача. Мирон Катраник на прохання односельчан ховає чашу від комуністів, що в результаті стає причиною його тортур. Попри всі залякування, він не розкриває схованки. Такий розвиток подій акцентує не лише жертвовність, але й мужність головних героїв, зберігаючи позитивний образ українців навіть у найтяжчих обставинах. Отже, церковна чаша, виступає елементом, що поєднує особисту та колективну лінію боротьби, лінію опору українців за збереження своєї духовної спадщини. Вона не лише матеріалізує опір комуністичному гніту, але й уособлює національну ідентичність, за яку готові віддати життя. Погляд жінки, спрямований у камеру, руйнує четверту стіну запрошуючи глядача\ку стати «свідком» цієї трагедії.

Особливо неоднозначним епізодом з погляду логіки та документальності, який виділяє О. Папаш, є сцена, де група селян намагається пробитись до млина в якому зберігається конфісковане зерно, авторка пише: «Виснажені від голоду чоловіки, серед яких є й Мирон Катраник, наважуються на відчайдушний крок – збираються йти до млина, де зберігається відібране в селян зерно. Млин охороняють червоноармійці, які починають без вагань розстрілювати «агресорів». У цю мить сюжет робить цікавий поворот: червоноармійці відкривають вогонь, але чоловіки не зупиняються. Відчувається якась штучність, адже вимоги «реалістичності» (бо це фільм, нібито присвячений реальним історичним подіям) й елементарний інстинкт самозбереження передбачають, що селяни мали б принаймні зупинитися й переглянути свою тактику, але аж ніяк не йти на бездумну смерть, позаяк прийшли вони до млина в ім'я збереження життя, свого та своїх близьких. Тривалість і певна нав'язливість епізоду, протягом якого ми з різних ракурсів бачимо ще живих селян, що заповзято йдуть назустріч смерті, та їхніх мертвих товаришів, змушує припустити, що фільм створено за якимись альтернативними щодо вимог реалістичності патернами.»[12, с. 76]. Аналіз цієї сцени звертає увагу на відхід

від документальної точності на користь символізму, що дозволяє розширити інтерпретаційні горизонти. Проте ця інтерпретація ставить перед глядачем важливе питання: чи не суперечить така ідеалізація реалістичному відображенню історії? Режисер, вочевидь, свідомо акцентує на символіці, щоб підсилити ідею героїзму українців, навіть якщо це відбувається за рахунок реалістичності зображення. У цьому випадку символіка мучеництва перетворює трагедію на універсальний образ боротьби за свободу та національну ідентичність, адже символізм у кіно часто слугує для глибшого розкриття ідей, які не можна передати лише через зображення фактів. У підсумку до сцени з селянами, які попри те, що в них стріляють відчайдушно продовжують йти далі, О. Папаш пише: «Цей безглуздий із погляду «документальної» логіки епізод стає зрозумілішим, якщо помістити його в контекст ранньохристиянської риторики мучеництва... Утім, у християнському вченні про мучеництво є один аспект, що елімінується в «Голоді-33», – це зв'язок мучеництва з ідеєю спокути гріхів. Оскільки ж українська спільнота у фільмі репрезентується як виключно безгрішна, нелогічну готовність українських селян померти від більшовицької кулі фільм позиціонує як добровільну й цілком свідому жертву, як акт християнського мучеництва заради прийдешнього спасіння України.»[12, с. 76-77]. Цією інтерпретацією вона вказує на прагненні творців фільму підкреслити ідеалізований образ української спільноти, що віддає своє життя заради національного майбутнього.

Зрештою, у своїх висновках культурологиня зазначає: «Чим же небезпечний модус репрезентації травми у «Голоді-33»? Ми вже зазначали, що головною особливістю фільму є побудова української ідентичності довкола статусу жертви мученика ... Подібну телеологію (а отже і осмисленість, і сенс) вводить у процес знищення українців фільм «Голод-33», ґрунтуючи репрезентацію на риториці віктимізації та мучеництва. Привносячи духовний аспект у протистояння українських селян і сталіністів, фільм постфактум привносить сенс туди, де його за визначенням немає, в подію, що апріорі позбавлена будь-якого сенсу – в подію знищення мільйонів людей іншими

людьми. Таким чином, «Голод-33» обхідним шляхом реабілітує те, що має намір засудити.»[12, с. 77].

Папаш у своїх висновках порушує глибоке питання щодо підходу до репрезентації національної трагедії через символіку мучеництва. Її критика зосереджується на тому, що події, які самі по собі є проявом нелюдяності та хаосу, втрачають свій безглуздий і жахливий характер, коли їх наділяють духовним змістом або героїчним підтекстом. Такий підхід може спотворювати сприйняття трагедії, перетворюючи її з бездушного геноциду на історію зі «змістом» або метою. Це відкриває дискусію про небезпеку романтизації жертв у мистецьких репрезентаціях. Коли фільм намагається надати трагедії сенсу, він ризикує затьмарити реальність безжального винищення мільйонів людей, позбавленого будь-якої логіки чи виправдання. Водночас такий підхід може підсвідомо «виправдовувати» катастрофу, як частину духовного чи історичного процесу, що, як зауважує Папаш, є неприйнятним у контексті засудження подібних злочинів. Однак варто зазначити, що такий вибір режисера може мати інше пояснення: потребу показати не лише жах, а й непохитність духу нації, що напередодні «Всеукраїнського референдуму»(1 грудня 1991 року) могло стати поштовхом до змін, поштовхом до розуміння, що «все в наших силах», поштовхом до того, що не варто планувати своє майбутнє з тими, хто забирає у тебе останню зернину. Такий підхід може бути виправданий з погляду художнього задуму, але водночас викликає етичні та методологічні питання про те, як слід представляти колективні травми в кіно, щоб уникнути ризику викривлення їх суті та романтизації.

Історик українського кіномистецтва, Любомир Госейко у своїй книзі: «Історія українського кінематографа: 1896-1995»[4] аналізує декілька сцен фільму «Голод-33» та вказує, що 15 грудня 1993 року під час Нью-Йоркського фестивалю «Фільм-форум», того самого дня, коли йде показ картини Стівена Спілберга «Список Шіндлера» Янчук демонструє «Голод-33». Він пише: «Наступного дня (після показів) в газетах New York Times, Daily News та New York Post виходять статті про обидві картини. Різниця між бюджетами разюча:

28 мільйонів доларів витрачено на фільм американця і лише 150 тисяч - на картину Янчука.» [4, с. 409-410] Це вказує на очевидні візуальні паралелі Голодомору з Голокостом, підкреслюючи спільність між політикою масового знищення, яку проводили режими Гітлера та Сталіна ставлячи трагедію Голодомору на один рівень із єврейською трагедією Голокосту.

Одразу піддається сумнівам фраза Госейко: «28 мільйонів доларів витрачено на фільм американця і лише 150 тисяч - на картину Янчука»[4, с. 409-410]. Проведений мною аналіз дозволяє стверджувати, що бюджет фільму О. Янчука суттєво занижений у дев'ять разів. Так, в інтерв'ю Ірині Гордійчук від 25 листопада 2016 року режисер розповів[3]: «Я поїхав до Ужгорода з дивною для банкірів пропозицією підтримати кінопроект. Спочатку мені сказали, що потрапив не за адресою. Тоді я попросив 20-хвилинну аудієнцію, і за цей час переконав керівництво банку допомогти нам. Ми отримали кредит — мільйон рублів, нечувані на той час гроші!». Отже, кредит від банку у розмірі мільйона рублів, що вже перевищує названу Госейком суму більш ніж у шість разів. Крім того, архівна стаття з журналу «The New York Times» під назвою «Film Shows Ukraine Famine»[29] уточнює, що громадяни з України пожертвували на створення фільму понад 400 тисяч рублів: «35-річний пан Янчук розповів, що люди по всій Україні пожертвували на фінансування фільму трохи більше 400 тисяч рублів. Часто до внесків додавали розповіді очевидців про голод.». Таким чином, загальний бюджет фільму приблизно становить 1,4 мільйона рублів, звісно ця сума може бути меншою або більшою, оскільки ми не маємо точного кошторису, проте ця інформація дає нам розуміння, що Л. Госейко написав у дев'ять разів меншу суму бюджету фільму, ніж вона є. Ця розбіжність, найімовірніше, пояснюється неповнотою або неточністю інформації, якою володів Госейко під час написання своєї книги, проте її уточнення дозволяє точніше оцінити масштаби фінансових ресурсів, необхідних для реалізації проєкту, а також підкреслює значний рівень підтримки, наданий фільму суспільством. Звісно, метою моєї дослідницької роботи та книги Л. Госейко не є точний підрахунок кошторису фільму, проте

недостовірною інформацією накладає відбиток неточності на його подальшому аналізі.

Л. Госейко, як і О. Папаш звертає увагу на релігійні мотиви, згадуючи сховану у дереві церковну чашу, він пише: «Андрійко знає, де захована церковна чаша, яку його батько (Георгій Морозюк) міг би був продати, щоб урятувати всю родину від жахливого голоду. Але сховану в дуслі дерева чашу треба випити до дна. Її повторюваний образ є тим метафоричним елементом, що пронизує всю картину, де йдеться про пошуки життя й заклинання Зла (неодмінна тема поетичного кіна).»[4, с. 386]. Зауважу, що вираз «Але сховану в дуслі дерева чашу треба випити до дна» викликає широкий простір для інтерпретацій, який може натякати на необхідність прийняття долі, повного проживання трагедії Голодомору як історичного досвіду, що залишає слід на національній пам'яті. Водночас цей образ може бути символом жертвності й духовного очищення, адже чаша в християнській традиції нерідко асоціюється з випробуванням, яке не можна уникнути. Повторюваність цього мотиву у фільмі підсилює його емоційний вплив, додаючи метафоричної глибини та прив'язуючи трагедію до сакрального виміру.

Автор пише, що на Полтавщині, де був знятий «Голод-33» й досі можна знайти села, зовнішній вигляд яких мало змінився порівняно з 30-ми роками, він додає: «Фільм зроблено на чорно-білій плівці з кількома кольоровими епізодами, що є типовим методом живописного кіна, зокрема - в шокуючих сценах, де тільки жах бере гору над натуралізмом: палаючі в яру трупи збунтованих людей, страчених за те, що просили для своїх дітей окраєць хліба; жінці з косами, дивно подібні до привида смерті, під вартою озброєних міліціонерів.»[4, с. 386] Таким чином, Госейко підкреслює візуальний вплив, який досягається за допомогою контрасту чорно-білого зображення та вкраплення кольорових сцен, що посилюють драматизм фільму. Особливу увагу привертає аналогію: «жінці з косами, дивно подібні до привида смерті», в якій звичайна коса перетворюється на інструмент долі, а міліціонери постають не лише як каральна сила, а як провісники смерті. Озброєні міліціонери, присутні

на тлі цих женців, підсилюють атмосферу страху й пригнічення, втілюючи реальну загрозу, що немов нависає над кожним.

Порівняння, запропоноване членом асоціації Національного союзу кінематографістів України Л. Госейком, відображає важливу спробу поставити трагедію Голодомору в один ряд із найжахливішими злочинами проти людства, такими як Голокост. Аналогія, проведена через приклад сцени, де: «палаючі в яру трупи збунтованих людей, страчених за те, що просили для своїх дітей окрасць хліба.»[4, с. 386] викликає асоціації з жорстокістю нацистських таборів смерті, підкреслюючи безжальність політик масового знищення, здійснених як сталінським, так і гітлерівським режимами. Цей символічний зв'язок підсилюється як візуальними рішеннями, так і контекстом показу «Голоду-33» на одному фестивалі зі «Списком Шиндлера». Одночасна демонстрація обох фільмів могла спонукати глядачів побачити паралелі між трагедіями, які мали різні історичні контексти, але схожі масштаби людського страждання і втрат. Втім, важливо враховувати ризики таких паралелей. Кожна трагедія має свої унікальні обставини, і їх безпосереднє порівняння може викликати суперечки, пов'язані з відмінностями, масштабами та цілями репресивних режимів.

У віснику Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія» доктор філософії Христина Макарадзе в статті: «Свобода письменника та режисера в інтерпретації теми голодомору (В. Барка «Жовтий князь» та О. Янчук «Голод – 33»)[10] аналізує сюжет фільму «Голод-33» щодо літературної версії роману Василя Барки «Жовтий князь» та пише: «На перший погляд, О. Янчук дотримується основної сюжетної лінії роману, його поводження з текстом доволі обмежене, навіть діалоги головних персонажів збігаються з текстом «Жовтого князя». Проте при детальному розгляді роман В. Барки та фільм О. Янчука, зберігаючи спільну антирадянську гуманістичну концепцію, відрізняються на сюжетному, композиційному, символічному рівнях. Завданням режисера було обрати із тексту такі моменти, які б містили викривальний пафос» [10, с. 147] та додає: «Якщо літературний твір має закінчену й гармонійну структуру, то кінематографічний програє йому у

чіткості, послідовності, концептуальності, а епізоди В. Барки, позначені тонким психологізмом, глибиною поставлених проблем, залишаються за кадром. Часом фабула фільму постає обірваною й незакінченою. Наприклад, у фільмі Мирон помирає у прірві з вогнем, скинутий із потяга разом з колодами, у романі ж його життя закінчується на порозі рідної домівки. Крім того, у фільмі показана знесилена, морально розчавлена Дарія Олександрівна з хлібиною в руках в опустілій хаті. У тексті ж вона – незламна у боротьбі за останнього сина, вічна бунтівниця проти смерті. Це той елемент, що, не впливаючи на загальну концепцію твору, дискредитує його метафізичну, психологічну атмосферу.»[10, с. 147]. Її аналіз відображає важливий аспект адаптації літературного твору до кінематографа та зміни, які відбуваються в процесі перенесення сюжету на екран. Зауваження щодо зменшення психологізму та глибини проблематики у фільмі О. Янчука порівняно з романом В. Барки «Жовтий князь» вказують на різницю між авторськими підходами до зображення трагедії Голодомору. Кінцеві сцени головного героя та героїні змінені та втрачають свої художні та психологічні особливості. Загалом, Макарадзе справедливо критикує втрату психологічної атмосфери роману у фільмі, адже саме ці аспекти надають твору Василя Барки емоційної сили і багатогранності. Проте варто зазначити, що кінематографічна адаптація, навіть маючи свої недоліки, виконує іншу функцію – вона дозволяє візуально відчувати жахи Голодомору, роблячи цю трагедію доступнішою для ширшої аудиторії, яка, можливо, не знайома з літературним оригіналом.

Макарадзе зазначає, що роман В. Барки «наскрізь просякнутий релігійними символами та образами»[10, с. 148] та як приклад наводить сцену допитів партійцями Мирона Катранника: «Мирон не зміг спокуситися зерном й розповісти про чашу: «Щоб так, за це зерно продати? А тоді куди? Від неба кара буде, мені і дітям...». У фільмі цей же мотив глибокої вкоріненості у свідомість релігійного простежуємо в епізодах допитів та спокушування їжею партійцями родини Катранників, зокрема, Мирона та Дарії. У цих епізодах вбачається алюзія до біблійного сюжету із Євангелія, в якому демон спокушав Ісуса

Христа їжею під час сорокаденного блукання пустелею.»[10, с. 148]. Авторка вдало підкреслює наскрізну релігійну символіку, яка є ключовим елементом як роману В. Барки, так і його кінематографічної адаптації у фільмі «Голод-33». Наведений приклад із допитом Мирона Катранника і його стійкістю перед спокусою зерном акцентує на моральних принципах героя, які глибоко вкорінені у релігійну свідомість. Мирон, як і біблійний Христос, демонструє силу духу та відданість вищим ідеалам, що робить його втіленням віри й незламності перед обличчям неминучого зла. Алюзія до епізоду зі спокусою Ісуса Христа в пустелі дозволяє інтерпретувати трагедію Голодомору через універсальні категорії боротьби добра і зла. Це підсилює символічний вимір фільму, показуючи, що трагедія українського народу не лише історична, але й духовна. Сам акт відмови Мирона від запропонованого зерна символізує його внутрішню перемогу над гріховним, навіть ціною власного життя та добробуту сім'ї. У кінематографічному вимірі ця сцена демонструє майстерність режисера Олеся Янчука, який використав біблійні мотиви для надання подіям універсального значення. Водночас акцент на релігійності може викликати дискусії щодо документальної точності, адже такий підхід зосереджується більше на морально-етичних категоріях, ніж на реалістичному відтворенні подій. Незважаючи на це, сцена допитів та спокушування їжею є важливим елементом, що розкриває глибину героїв і додає фільму філософської глибини.

Ще один релігійний епізод, про який пише Х. Макарадзе, є перша сцена фільму, де відбувається недільна служба: «У фільмі саме в той момент, коли священник закриває царські ворота, вхідні двері церкви розчиняються і в сакральний простір вривається ворожа сила–партійці. Те, що дія відбувається у храмі, підкреслює антагонізм між світлим, святим і демонічним началом, яке втілює комуністична влада. Найзмістовнішим епізодом ми вважаємо сповільнені кадри того, як розбиваються дзвони, скинуті з дзвіниць представниками влади. Ця сцена стає початком відліку Голодомору, початком жаху та надлюдських страждань, адже недарма вона є останньою, знятою у кольоровій гаммі, усі подальші кадри представлені у чорно-білій палітрі. Крім

того, після неї продовжуються титри, які теж умовно розділяють фільм на два фрагменти: зав'язку і подальші частини сюжету.»[10, с. 148]. Отже, на думку Макарадзе, перша сцена є потужним символічним початком, що задає тон усьому фільму. Зображення недільної служби та ворожого вторгнення комуністів у храм наголошує на протистоянні між духовним світлом і демонічною темрявою, яке стає лейтмотивом картини. Дія, що розгортається у храмі, символізує руйнацію сакрального простору, відображаючи не лише фізичне насильство, але й духовне знищення, яке принесла комуністична влада. Особливе значення мають сповільнені кадри, що фіксують розбиття дзвонів, адже дзвони у релігійній традиції є не лише засобом скликання до молитви, але й символом єдності громади та її зв'язку з божественним. Їх падіння й розбиття метафорично передає початок духовного занепаду та перехід до найстрашнішої сторінки трагедії – Голодомору.

Про мотив «дороги», який у романі В. Барки за словами авторки набуває ключового значення як символ, що виступає водночас: «і знаком боротьби за життя, і втрачених спокою і захисту»[10, с. 148], то: «У фільмі мотив дороги простежується лише в окремих епізодах, таких як подорож Дарії Олександрівни до міста або подорож поїздом усієї родини Катранників (щоправда, мета поїздки та її обставини залишаються поза кадром), тому можна стверджувати, що цей мотив не такий яскравий, і у фільмі виконує лише сюжетотворчу функцію.»[10, с. 148]. Мотив дороги, який у романі Василя Барки відіграє ключову символічну роль, справді значно менш виражений у фільмі «Голод-33». Це може бути результатом обмеження, пов'язаного з кінематографічною формою, де часто доводиться скорочувати і спрощувати наративні елементи через хронометраж. Однак така редукація мотиву дороги позбавляє глядача можливості побачити глибину цього символу, який у романі є важливим інструментом для розкриття внутрішніх переживань героїв. Відтак, фільм, хоч і передає основну ідею, втрачає частину метафоричної складності, яка є характерною для літературного джерела.

Авторка зазначає, що в романі хата представлена як сакральний простір, який уособлює духовність і традиційність. Її ключовою ознакою є наявність ікон, що символізують благословення й зв'язок із вищими силами, у фільмі: «Хата вперше з'являється вже після того, як почався голод. У центрі кадру знаходиться миска з їжею, навколо якої збирається родина Катранників. Інтер'єр хати подається лише з декількох ракурсів, наповнення видимої частини доволі бідне. Глядач має змогу спостерігати хату у її первісному яскравому вигляді тоді, коли герої переживають найдраматичніші моменти і звертаються до спогадів, що лише підкреслюють занедбаність, безнадійність у теперішній момент. Важливим є той факт, що на стінах ми бачимо багато ікон, і це свідчить про високу релігійність персонажів, а також позначає хату як сакральний простір. Вже за мить він постає сплюндрованим, оскверненим після обшуку партійців.»[10, с. 149]. Авторка влучно підкреслює, що у фільмі хата вперше з'являється вже в умовах голоду, що відразу створює контраст між минулим добробутом і сучасною руїною. Момент, коли герої збираються навколо миски з їжею, візуально акцентує на крайньому занепаді, а відсутність яскравого інтер'єру підсилює відчуття спустошення та безвиході. Особливо важливим є зображення ікон на стінах, які нагадують про релігійність героїв і підкреслюють сакральність простору. Однак цей простір поступово руйнується, а його осквернення під час обшуку комуністами символізує не лише фізичне, але й духовне насильство. Цей перехід від сакрального до оскверненого демонструє жорстокість тоталітарного режиму, який прагне знищити не лише матеріальні ресурси, але й моральні та культурні цінності, а використання прийомів зі спогадами героїв дозволяє передати глибину страждань і втрат, одночасно наголошувати на важливості духовної спадщини, яку прагнуть зберегти навіть у найскладніші часи.

Х. Макарадзе звертає увагу на те, що О. Янчук доволі часто використовує крупні кадри, на який можна помітити «вузький спектр емоцій від суму до скорботи»[10, с. 149]. На її думку, це допомагає краще передавати емоції героїв\нь та наповнювати символічним сенсом. Вона також пише: «Хата також

показана майже завжди з одного й того ж ракурсу, і завдяки цьому режисеру вдалося продемонструвати динаміку її знищення.»[10, с. 148].

Крім додавання релігійних мотивів та інтерпретацій, які О. Янчук екранізував з роману «Жовтий князь», на думку авторки, він також додав і свої: «Режисер О. Янчук додав у фільм свої власні образи та символи. Один із них з'являється у повторюваному кадрі із чорним деревом без листя на фоні сірого неба. Дерево має символічне та концептуальне значення – саме поруч із деревом з'являються могили спочатку бабусі, потім Миколки. Саме у дереві Катранник ховає чашу. Дерево можна тлумачити як зв'язок між земним світом зі світом небесним, а також як зв'язок між минулим та майбутнім, режисер ніби говорить, що колись жахіття закінчатся, жертви знайдуть своє вічне життя на небі, вороги будуть покарані, а нащадки ніколи не забудуть трагедії. Зокрема, саме Андрійко залишається носієм культури, історичної правди, тому можна говорити про дерево як про символ роду, символ спадковості.»[10, с. 149]. Авторка слушно зауважує, що це дерево без листя на фоні сірого неба символізує зв'язок між земним і небесним світом, виступаючи метафорою надії на відновлення справедливості й пам'яті. Чорне дерево стає візуальним та концептуальним центром декількох ключових сцен, таких як поховання членів родини Катранників чи схованка для сакральної чаші. Це створює асоціацію з Деревом Життя, традиційним символом спадковості, роду й духовного зростання. Однак відсутність листя підкреслює занепад, смерть і трагедію, які переслідують родину, а сніговий пейзаж додає образу ще більше безнадійності та тиші. Крім того, через образ дерева Янчук розширює контекст трагедії до рівня національної пам'яті. Це не лише місце дії, а й символ постійного нагадування про втрачене. Андрійко, який залишається носієм культури та історичної правди, пов'язує дерево з майбутнім, уособлюючи надію на те, що трагедія Голодомору не буде забута, а жертви знайдуть своє вічне життя в пам'яті наступних поколінь. Слова авторки, що: «Дерево можна тлумачити як зв'язок між земним світом зі світом небесним, а також як зв'язок між минулим та майбутнім» має схожість з деревом у серіалі «Гра престолів», яке стає

важливим елементом у розвитку персонажа Брана Старка. У обох випадках дерева виступають як містки між різними часами і світом живих та мертвих. У фільмі «Голод-33» чорне дерево, яке вкорінене в землю і пов'язане з пам'яттю, культурою та родом, символізує зв'язок між поколіннями і національну спадщину. Водночас дерево в «Грі престолів», яке зображує «Дерево знань» або «Древо бачення», дозволяє Брану Старку побачити минуле, теперішнє і навіть майбутнє, відкриваючи йому доступ до важливої історичної правди. Ці дві інтерпретації дерева можна порівняти, адже вони обидва служать не лише фізичними об'єктами, але й містять глибокий символічний зміст, пов'язуючи минуле з теперішнім і можливим майбутнім. У «Голод-33» дерево є символом страждань, пам'яті та надії на майбутнє, у той час, як дерево у «Грі престолів» служить джерелом знань, що дозволяють змінювати хід подій, даючи персонажам доступ до глибинної історії та розуміння. Обидва дерева виконують важливу роль у пізнанні, збереженні та передачі історії.

У підсумку, до свого аналізу Х. Макарадзе пише: «У фільмі простежуємо майже ті ж знаки, ті ж мотиви, що і у повісті, але ступінь їх розгортання підпорядковується викривальному пафосу, тобто антирадянській ідеології. Закони кіномистецтва, що передбачають обмеженість у часі та просторі, а також конкретна мета – показати правду, змусили режисера дібрати з роману такі епізоди та з них створити такий відеоряд, який би став певною квінтесенцією написаного В. Баркою. У фільмі спостерігаємо підсилення звучання ідеології та зменшення художнього наповнення.»[10, с. 149]. Отже, авторка вказує на важливу особливість фільму «Голод-33», що полягає у тому, що режисер Олесь Янчук зберігає основні мотиви та знаки з роману Василя Барки, але водночас змінює їх, підкоряючи розгортання епізодів ідеологічним пафосом. За словами Макарадзе, це свідчить про наявність виразної антирадянської ідеології, що була домінуючою в контексті 1990-х років, коли фільм створювався. З одного боку, це дозволяє підкреслити викривальну мету фільму, яка полягає в розкритті злочинів сталінського режиму, однак з іншого – це може обмежити глибину художнього виміру, оскільки ідеологічний посил стає пріоритетним, а художні

аспекти втрачають свою багатогранність. З точки зору кіномистецтва, обмеження у часі та просторі дійсно змусили режисера скоротити та переробити деякі частини роману, що в свою чергу вплинуло на структуру фільму. Обране подання подій через підсилення ідеологічної складової дозволило створити концентровану і потужну відеOVERсію історії, яка мала на меті донести правду про Голодомор до широкої аудиторії. Проте це позначилося на художньому аспекті, де певні нюанси романного тексту були змінені або зменшені.

У книзі Лариси Брюховецької «Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії. кінематографічні студії. Випуск 2»[2] авторка аналізує фільми присвячені темі зображення Голодомору у кінематографі, вона пише: «Ігровий фільм був дебютом в повнометражному кіно Олесея Янчука. Картина стала справжньою подією, яка вийшла за межі кіно й перетворилась в значну для суспільства акцію. «Голод-33» демонструвався на українському телебаченні в листопаді 1991 року перед Референдумом про Незалежність України. Фільм був настільки вражаючий за тою страшною реальністю, яку глядач бачив на екрані, що його автори логічно вважають: він відіграв вирішальну роль у виборі українців 1 грудня 1991 року на референдумі (тоді за Незалежність України проголосувало 92 відсотки громадян України).»[2, с. 338] Вона справедливо відзначає вагомє суспільно-політичне значення фільму «Голод-33», вихід на екрани якого, в такий важливий історичний момент для України (напередодні референдуму про Незалежність) підкреслює силу кіно як засобу впливу на колективну свідомість глядачів\ок.

Брюховецька зазначає, що: «О. Янчук намагався бути правдивим та «не шкодував темної фарби в зображенні приреченості героїв - однієї української родини, а відтак - і цілого народу, який, за задумом тогочасних вождів, планувалося знищити в такий жахливий спосіб.»[2, с. 338], вона ж додає як приклад один з епізодів фільму: «Епізод, коли взимку трупи померлих від голоду людей звозили за село і скидали в яму, - не вигадка, а дійсність, підтверджена очевидцями. Була ще одна особливість - фільм знято не за кошт

держави, а на пожертви українців, які розуміли його важливість і своєчасність. На Всеукраїнському кінофестивалі в Києві 1991 року фільм дістав головну нагороду, крім того, обійшов багато міжнародних кінофестивалів.» [2, с. 338] Її коментар висвітлює кілька важливих аспектів, які підкреслюють унікальність і значущість фільму «Голод-33». Передусім, прагнення Олеся Янчука до правдивого зображення трагедії українського народу є ключовим для розуміння його художнього задуму. Темна й похмура атмосфера фільму, зокрема сцена з ямою для тіл, відображає реалії Голодомору, підтвержені свідченнями очевидців. Це надає стрічці документального підтексту, що посилює її вплив на глядача\ку. Важливим є і те, що створення фільму стало результатом суспільного співробітництва. Пожертви українців, які усвідомлювали необхідність висвітлення цієї теми, підкреслюють громадянську свідомість і готовність підтримати важливу культурну подію. Цей факт робить фільм не лише мистецьким твором, але й символом єдності та співчуття, а також визнає не тільки силу кінематографа та його впливу, а й єдність народу у боротьбі за незалежність.

Авторка заявляє: «Після «Голоду-33» Олеся Янчука гострота теми дещо зменшилась. Крім того, складалося враження, що кінематографістам узагалі боляче торкатися цієї теми.»[2, с. 340]. Її заява, що після виходу фільму «Голод-33» гострота теми Голодомору у кінематографі зменшилася, відображає важливу тенденцію в українському кіно. Цей фільм став піонером у висвітленні жахів Голодомору, і його вплив був настільки значним, що подальші спроби торкнутися цієї теми могли здаватися менш потужними або недостатньо виразними. Крім того, зазначення, що кінематографісти відчували певний психологічний бар'єр щодо цієї теми, є зрозумілим. Голодомор — це не лише історична трагедія, але й моральний виклик для митців, які повинні знайти баланс між художнім виразом і повагою до пам'яті жертв. Така тема вимагає великої обережності й відповідальності, що могло стати причиною обережного підходу до її висвітлення у наступних фільмах. Водночас ці слова підкреслюють, наскільки «Голод-33» високий стандарт для художніх творів, які

торкаються теми Голодомору. Фільм не лише розкрив трагедію в масштабах родини, а й змусив суспільство переосмислити національну історію, що, ймовірно, ускладнило завдання для майбутніх кінематографістів. З одного боку, вони могли відчувати, що тема вже майже вичерпана на екрані, а з іншого — боялися не виправдати очікувань глядачів або створити щось менш емоційно насичене й художньо досконале.

Про процес виробництва кіно під час референдуму про отримання Україною незалежності Л. Брюховецька пише: «Була зруйнована єдина державна система кіно. При цьому його концептуально нова адаптована до ринкових умов модель ще не сформувалася. Раніше прибуткова галузь перетворилася на збиткову. [...] Крім того, різко скоротилося виробництво фільмів на державне замовлення.» [2, с. 34] Повертаючись до теми створення Олесем Янчуком фільму «Голод-33» важливо зазначити наскільки в складних умовах опинився режисер, вихід фільму якого залежав від пожертв, про це у своїй статті: «Mister Jones and the depiction of the Holodomor on the world screen»[23] пише доцент, кандидат мистецтвознавства Наталія Черкасова: «У той час, коли тема голоду ставала однією з найбільш обговорюваних в українському суспільстві, відобразити голод на екрані було проблематично через кризу вітчизняної кіноіндустрії. Складна економічна ситуація та мінлива політична атмосфера вплинули на розвиток вітчизняного кіновиробництва у 1990-х роках. Розпад інфраструктури кіноіндустрії радянського зразка та труднощі організаційної та правової реформи українського кінематографа ускладнилися конкуренцією з новими каналами прокату фільмів та недостатнім фінансуванням кіноіндустрії ... Режисери зі світовим ім'ям, такі як Кіра Муратова, Роман Балаян, Юрій Ілленко, Микола Мащенко, В'ячеслав Криштофович та інші, не змогли реалізувати свій творчий потенціал. У нових ринкових умовах вони намагалися знайти незалежні джерела фінансування своїх авторських проєктів. Наприклад, Олесь Янчук зміг зняти фільм «Голод 33» («Голод 33», 1991) на приватні гроші, зібрані в Україні, США та Канаді.»[23, с. 4]

Історик Євген Добренко у своїй монографії «Stalinist cinema and the production of history: museum of the revolution»[24] пише: «Справжня «історична реальність» полягає не в суб'єкті (репрезентаціях минулого), а саме в часі виробництва; тобто історичний фільм насправді конструює історію, але він також «віддзеркалює» перш за все час свого виробництва», звідси він робить висновок, що фільм «Голод 33», який знятий за романом Василя Барки «Жовтий князь» (1962) не дає жодних нових знань про Голод 1932-1933 рр., а радше «віддзеркалює» існуючий дискурс Голодомору, який українська діаспора розвинула у 1980-х роках.»[24, с. 12] Тим самим, автор вказує на цікавий аспект аналізу історичних фільмів – їх зв'язок із часом створення, що впливає на художню і змістовну складову. Його теза про те, що «Голод-33» «віддзеркалює» дискурс, розвинений українською діаспорою в 1980-х роках, є важливою для розуміння контексту створення фільму. Водночас це твердження може бути спірним, оскільки фільм має свої унікальні риси, які виходять за межі простого відтворення. По-перше, фільм дійсно відображає настрої свого часу – початку 1990-х років, періоду, коли Україна наближалася до здобуття незалежності, і суспільство прагнуло перегляду історії. У цьому сенсі, «Голод-33» став частиною ширшого руху національного самоствердження, відкриваючи тему Голодомору для українського та міжнародного глядача. По-друге, твердження, що фільм «не дає нових знань про Голод», можна оскаржити, якщо врахувати його емоційний вплив і роль у популяризації знань про трагедію. Історична реальність Голодомору була добре задокументована в діаспорній літературі, але для широкої аудиторії в Україні фільм став першим візуальним образом цієї катастрофи. Він не лише відтворює загальні уявлення, але й акцентує на гуманітарній трагедії через конкретні символи, сцени та акторську гру.

Старший науковий співробітник відділу кіно у «Музей театрального, музичного та кіномистецтва України» та заступниця редактора у журналі «Кіно-Театр» Анастасія Канівець у спільній монографії «Відродження: Українське кіно 2014-2020» (випуск 13-й) у розділі «Травматичні моменти національної історії в сучасному ігровому українському кіно»[6] пише: «Маючи

дві основні мети – інформувати та вразити, картину вмирання однієї сім'ї стрічка представила засобами виразності, що їй були підпорядковані: від сповільненого темпоритму до чорно-білого візуального ряду, котрий місцями покликався на фото- й кінохроніку. З тих пір дискурс Голодомору міцно вкоренився і в науковому полі, і в суспільній думці, і став потребувати вже нових репрезентацій, менш прямого характеру.»[6, с. 45]. Вона підкреслює, що «Голод-33» завдяки своїй стилістиці й тематиці відіграв ключову роль у закріпленні дискурсу Голодомору як в науковій, так і в суспільній свідомості.

А. Канівець пише: «Одна стаття про репрезентацію травми в кіно з промовистою назвою «Коллективна травма в ігровому кіно: випадок одиначної репрезентації» (авторка Ольга Папаш) містить посилання на тезу Франкліна Анкерсмита про те, що наявність одиначної репрезентації історичної події - це насправді відсутність інтерпретації. За іронією долі, саме описаний у статті випадок - репрезентація Голодомору в «Голоді-33» Олеся Янчука - по суті й лишається одиначним, якщо брати до уваги внутрішній український кінопродукт, а не знятий в копродукції чи силами діаспори (маємо, звісно, також «Поводиря» Олеся Саніна - але там Голодомор є радше тлом, аніж предметом репрезентації).»[6, с. 43] та як висновок додає: «Насправді, для українського кіно досі характерна ситуація, коли знакова історична подія висвітлена у двох-трьох фільмах періоду Незалежності; п'ять-шість фільмів «на тему» вже можуть сприйматися як достатнє, якщо не надлишкове, її відображення. Це тягне за собою іншу проблему - надмірну увагу до кожного нового історичного фільму як репрезентації події та підвищену (якщо не завищену) міру відповідальності його творців, змушених фактично виступати в ролі «речників» своєї теми. Така ситуація породжує дещо нездорову атмосферу і в кіновиробництві, і загалом в суспільній та культурній сфері - втім, з іншого боку, оприявнюючи рівень суспільної зацікавленості у висвітленні тих чи інших значущих суспільних подій, в нашому випадку – травматичних.»[6, с. 43-44]. Вона влучно підкреслює важливу проблему, що виникає в українському кінематографі: репрезентація історичних травм, таких як Голодомор,

залишається обмеженою кількістю фільмів, що створюють специфічну ситуацію, зазначаючи, що існування лише двох-трьох фільмів, присвячених важливій історичній події, фактично означає обмежену можливість її інтерпретації та глибокого осмислення. Це безумовно є проблемою, оскільки часто відсутність різноманіття поглядів на одну подію може призвести до штучної однозначності, де одна картина стає основним джерелом «правди» про подію, що обмежує можливості для більшого діалогу та різноманітних інтерпретацій. У випадку «Голод-33» Олеся Янчука, цей фільм справді лишається єдиним в контексті внутрішнього українського кінематографа, оскільки на момент його створення фактично не існувало інших фільмів, що висвітлювали б таку травматичну подію на такому рівні. Як відзначає Канівець, коли фільмів на одну тему стає більше, це може спричинити «перенавантаження» кіновиробництва на тему і призвести до підвищеної відповідальності творців. Вони змушені бути «речниками» своєї теми, що створює певний тиск на кінематографістів, адже кожен новий фільм одразу отримує високі вимоги до своєї репрезентації і значення. Така ситуація може породити нездорову атмосферу як в самому кіновиробництві, так і в ширшій суспільній та культурній сфері, оскільки кожен новий проект сприймається як ще один шанс чи загроза для правильного представлення важливої теми. Водночас існування декількох фільмів з однією темою може відображати високий рівень суспільної зацікавленості в тому, щоб зберегти пам'ять про трагічні події та продовжувати вести діалог про них. Цей процес є важливим не тільки для кінематографа, але й для формування національної ідентичності та усвідомлення національних травм. Проблема в тому, що цей процес іноді може спричинити перезавантаження культурної свідомості, коли кожен новий фільм виступає як занадто важливий елемент для розуміння історії. Відтак, Канівець, через аналіз ситуації з Голодомором в українському кінематографі, звертає увагу на важливий баланс між кількістю фільмів на одну тему і їх здатністю забезпечити різноманітність та глибину інтерпретацій, не зводячи всю історичну подію до одного штампу або однозначного погляду.

Авторка також акцентує на необхідності нових форм репрезентації, які б менш прямолінійно, але глибше осмислювали трагедію, відкриваючи простір для більш багатогранного підходу до цієї теми в сучасному кіно про що вона пише: «Зміна акцентів насправду є важливою тенденцією. Дослідники не раз звертали увагу на те, що в «Голоді-33» помітний момент віктимізації, людей представлено безсилими жертвами. В сучасному кінематографі, натомість, важливіше місце посідає мотив опору, причому опору в тій чи іншій мірі ефективного. Цей момент особливо виразний в західних інтерпретаціях теми: у «Гірких жнивах» Джорджа Менделюка подана картина збройного опору, а героям вдається втекти з села і досягти рятувального кордону, у «Ціні правди» Гарет

Джонс досягає внутрішньої перемоги, опублікувавши матеріали про штучний голод в Україні.»[6, с. 47]. Цей коментар підкреслює важливу еволюцію у репрезентації Голодомору на екрані. Якщо у «Голоді-33» центральним є акцент на віктимізації, що зображує українців як безсилих жертв, то сучасний кінематограф поступово зміщує фокус до теми опору. Ця зміна не лише урізноманітнює трактування історії, але й додає елемент активного протистояння обставинам, зокрема у фільмах західного виробництва. «Гіркі жнива» та «Ціна правди» ілюструють цю тенденцію, показуючи героїв, які здатні досягати певних перемог, хоч і в різних формах: фізичної втечі чи внутрішнього тріумфу через викриття правди. Такий підхід збагачує дискурс, додаючи в нього історії не лише про страждання, а й про боротьбу, і, можливо, резонує із сучасною аудиторією, яка цінує наративи спротиву й сили духу.

У колективній монографії «Реалії та стратегії розвитку України: вітчизняний та закордонний досвід»[14] автори пишуть: «А тепер розглянемо реальні приклади використання маніпулятивних соціально-комунікативних технологій та маркерів образності й фактичності у сучасних взірцях та імітаціях документальних фільмів. Об'єктом аналізу, як ми уже зазначили, стануть стрічки про Голодомор в Україні 1932-1933 років, оскільки це найголосніша (до повномасштабного вторгнення Росії в Україну 2022 року) національна тема межі тисячоліть. Проблема по-різному «засвучала» у художній літературі,

кінематографі та власне – документалістиці... Голод 1933-го на світовому рівні одним із перших озвучив український письменник-емігрант Василь Бака-Очерет. Алюзійну до книги Об'явлення 6:8 повість «Жовтий князь» він написав на основі спогадів родини та респондентів з ДІ-ПІ (повоєнних таборів переміщених осіб на території Західної Німеччини та Австрії). Книга мала кілька екранізацій. Найзнаковіша – художній фільм Олеся Янчука «Голод-33». Оскільки у стрічці вповні використано видовищний аспект, вибірковість цитування та «приклеювання ярликів», він явно не претендує на об'єктивність, однак це дуже оригінальний спосіб показати трагедію очима дитини – таке бачення навіть у документалістиці має право на образність.»[14, с. 46]. Таким чином, автори монографії звертають увагу на унікальність художнього підходу у фільмі «Голод-33», підкреслюючи, що стрічка Олеся Янчука використовує образність і видовищність для передачі трагедії через перспективу дитини – Андрія Катранника. Такий вибір дозволяє не лише емоційно залучити глядача, але й створити індивідуалізоване бачення колективної трагедії, акцентуючи на її впливі на окрему сім'ю та молоде покоління. Водночас автори зауважують, що вибірковість у цитуванні та маркуванні образів у стрічці обмежує її об'єктивність. Це свідоме рішення режисера, спрямоване на посилення емоційного ефекту, а не на точну документальну реконструкцію. Такий підхід можна сприймати як частину авторської інтерпретації, що надає стрічці більше символізму, ніж фактологічної точності. Важливим є і зауваження, що це бачення, навіть якщо воно віддаляється від документальної точності, має право на існування в межах кіномистецтва. Воно доповнює документалістику, додаючи глибини через образність і художні засоби. Таким чином, «Голод-33» демонструє, як через індивідуальні історії можна передати масштабну національну трагедію, знаходячи баланс між емоційним впливом і художньою візією.

Як пише кінокритик В'ячеслав Тримбач в енциклопедичній статті «Кіномистецтво» [17]: «Суттєве значення для осмислення трагіч. сторінок нац. історії мала кінокартина О. Янчука «Голод-33» (1991), показана у переддень

Всеукраїнського референдуму 1991 на телеканалі «УТ-1». Уперше з такою відвертістю зображено найстрахітливіші події, які катастрофічно позначилися на долі нації. Щоправда, рівень режисури виявився нижче зображального рішення, – вочевидь, тяжіючи до традицій поетичного кіно, О. Янчук віддав данину декоративності, не завжди знаходячи точні стильові засоби» [17]. Автор звертає увагу на складність пошуку стильового балансу у фільмі «Голод-33», що є характерним для творчості Олесь Янчука. Тяжіння режисера до традицій українського поетичного кіно привнесло у стрічку декоративні елементи, які в окремих епізодах могли розмивати драматизм і емоційний вплив. Зображальні рішення, такі як чорно-біла стилістика фільму, створюють сильний емоційний фон і нагадують хронікальні кадри, надаючи стрічці документальності. Водночас використання кольору у вибраних сценах, як, наприклад, у видіннях Катранників, додає стрічці метафоричності. Такі художні засоби створюють потужний візуальний контраст між жахами голоду та ідеалізованими спогадами чи уявленнями героїв. Однак подібна метафоричність, за Тримбачем, іноді порушує єдність стилю фільму, адже переходи між реалістичними та поетичними сценами можуть здаватися надмірно стилізованими. Цей пошук балансу між документальністю й художньою виразністю відображає прагнення Янчука створити фільм, який би одночасно був історично значущим і емоційно вражаючим.

Значна кількість публікацій присвячена проблематиці голодомору, належить до публіцистики. Зазвичай кінознавці, культурологи, філософи підкреслюють значення цього фільму у здобутті Україною статусу незалежної держави. Так у статті Андрія Рогачевського: «Oles' Ianchuk: Famine '33 (Holod-33, 1991)» [28] опублікованій 2009 році автор пише: ««Голод 33» був знятий у відповідному яскравому чорно-білому режимі в Київській, Чернігівській та Полтавській областях. Колір використовувався лише в небагатьох контрастних сценах, що зображували чи то явлення померлого, чи то до голодну, щасливу й багату Україну. Багато чорно-білих сюжетів, дефіцит діалогів, явно прагнули досягти ефекту кінохроніки, щоб компенсувати

відсутність реальних образів, пов'язаних з голодом. Водночас епізоди катувань, а також спалювання мертвих і важко поранених у безіменних братських могилах могли викликати лише емоційно насичене порівняння з широко доступними візуальними свідченнями про злочини нацистів проти людяності, жорстока іронія полягає в тому, що невимовне ставлення радянської влади до жертв голоду мало не передувало нацистським злочинам.»[28]. Автор звертає увагу на прагненні режисера фільму до кінохронікальної автентичності через чорно-білу зйомку та мінімалізм у діалогах є надзвичайно точними. Це рішення дійсно підсилює відчуття документальності, що дозволяє глядачу зануритися у жахливу реальність тих років навіть за відсутності реальних архівних зображень Голодомору.

Історикиня, редакторка відділу рецензій часопису «Україна Модерна», доктор філософії Юлія Кисла, у своїй статті: «Український Голод 1932-1933 років на екрані: осмислення страждання»[8] опублікованій 26.11.2016 порівнює відображення Голодомору на прикладі фільмів Олесь Янчука «Голод-33», Олесь Саніна «Поводир» та «The Hanging Gale» авторства Діармуда Лоуренса, яка відображає голод в Ірландії(його ще називають «картопляний голод»). Мета її статі, це тільки зробити аналіз фільмів, які не тільки відображають трагедію Голодомору, а й порівняти їх з тим, як «картопляний голод» висвітлювали в Ірландії. Звісно це лиш образне порівняння, оскільки в цих трагедіях є різні унікальні обставини їх початку та закінчення, проте авторку цікавить процес висвітлення та відображення трагедій.

На початку статті авторка ставить перед собою питання: «Як пояснити той факт, що режисери – українські та іноземні – все ще уникають візуального зображення однієї з найтрагічніших подій української історії?»[8], але згодом доходить до думки: «Хіба можливо описати всі жахіття й масштаб такого історичного феномену, як голод? Чи існують певні обмеження нашої здатності розуміти й аналізувати такі жахливі події?»[8]. Таким чином труднощі відтворення Голодомору в кінематографі виникають через обмеження, які постають перед митцями під час спроб зобразити події такого масштабу та

жахливості. Її думка, що неможливо повністю описати або досягнути трагедію голоду, відкриває ширшу дискусію про межі художньої репрезентації., адже кінематограф має свої обмеження: будь-яка спроба передати настільки масштабну катастрофу неминуче стикається з ризиком втратити багатогранність її людського, соціального та історичного вимірів. Візуальні засоби не завжди здатні охопити глибину страждань, залишаючи частину трагедії поза кадром. Крім того, Кисла ставить під сумнів можливості глядача повністю зрозуміти і осмислити побачене, адже подібні події перевершують звичайні рамки людського досвіду. Редактор англomовної газети в Індії «The Statesmen» Ян Стефенс у своїх мемуарах «Monsoon morning» (1966-ого року)[27] висловлює думку, яка імпонує з Кислою, він пише: «У голоду менший потенціал вразити і полонити глядача сценами жорстокості смерті від голоду бракує драматизму. Кривава смерть, масові убивства на зразок придушення повстань чи бомбардування – самі по собі збуджують кров; це тебе збуджує та викарбовує у свідомості незабутні малюнки. Натомість голодна смерть, ця статична безмежно повільна й тиха апатія нічого подібного не може запропонувати. Хоч як жахливо це звучить, численні смерті з цієї причини, що сприймається без емоцій як об'єкт споглядання, оптично виглядають дуже сіро й буденно, допоки до них не доберуться ворони, щурі та собаки з хижакками.»[27, с. 184]. Юлія Кисла та Ян Стефенс вказують на складність передачі жахів голоду через кінематографічні засоби, що пов'язано із тихою, статичною природою смерті від голоду. Її масштаб і повільність не мають тієї динаміки, яка властива війні чи масовим убивствам, що створює емоційно насичені образи. Стефенс, підкреслюючи візуальну буденність голодної смерті, резонує з думкою Кислої, яка акцентує на обмеженнях художньої репрезентації таких трагедій. Це свідчить про виклик для митців: як знайти художні рішення, що здатні передати масштаб і жах подібної катастрофи, залишаючи її етичний і емоційний вимір незмінним.

У порівнянні проблем репрезентації «Голод-33» та його Ірландського аналогу «The Hanging Gale» Юлія Кисла звертає увагу на різні підходи авторів та ситуації в яких вони опинились. В обох випадках, митці стикнулися з рядом

схожих викликів. Одним із них є так звана «Голокост-манія», коли домінуючий наратив Голокосту як універсальної пам'яті про трагедії затіняє інші масові страждання. Це ускладнило міжнародне визнання трагедій Голодомору та Ірландського голоду, а також обмежило їхню присутність у візуальній культурі. Обидва фільми є, по суті, єдиними художніми репрезентаціями цих подій, зосередженими на збереженні пам'яті. Крім того, для обох трагедій довгий час була характерна відсутність публічної комеморації. У Радянській Україні пам'ять про Голодомор придушувалася, що не дозволяло відкрито говорити про ці події до здобуття незалежності. В Ірландії ж тема голоду сприймалася як «родинна таємниця», яку уникали згадувати аж до середини 1990-х років, коли відзначали 150-річчя трагедії. У таких умовах створення кінематографічних творів про голод стало можливим лише за сприятливих політичних і економічних обставин та попри спільність викликів, підходи до репрезентації у цих фільмах суттєво різняться. «Голод-33» вирізняється чітким ідеологічним наративом із явною антиросійською риторикою, як пише авторка: «У разючому контрасті до українського «Голоду 33-ого», що має явну антиросійську риторіку та чіткий ідеологічний заряд («совети погані, українці хороші»), персонажі Лоуренса є добре збалансованими.»[8] З точки зору візуального відтворення, обидва фільми використовують різні стратегії. «Голод-33» акцентує на чорно-білій стилістиці, що створює ефект документальності та підсилює емоційний вплив. «The Hanging Gale», своєю чергою, поєднує реалістичні сцени з романтичними інтерлюдіями, що може послаблювати центральну травматичну силу історії. Таким чином, обидва фільми відображають унікальність своїх контекстів і водночас демонструють універсальні труднощі, пов'язані з репрезентацією національних трагедій. Якщо «Голод-33» прагне утвердити українську ідентичність через наратив мучеництва, то «The Hanging Gale» намагається знайти баланс між самокритикою і осмисленням минулого. Ці приклади показують, як національна пам'ять і політичні обставини впливають на спосіб відображення історичних подій у кінематографі.

Фільм «Голод-33» Олеся Янчука виступає прикладом кінематографічної спроби відтворити колективну травму, через зображення Голодомору 1932–1933 років. Як зазначає Юлія Кисла, фільм став першим значним кроком у візуальній репрезентації цієї трагедії, яка тривалий час замовчувалася в Радянському Союзі. Поява «Голоду-33» у період становлення української незалежності дозволила переосмислити історичну подію як фундамент для формування національної ідентичності. Янчук, використовуючи християнську риторичку та образи мучеництва, робить історію голоду доступною для ширшої аудиторії, акцентуючи на пасивній жертвності українського народу. Авторка статі підкреслює, що використання таких символів і релігійного контексту стало стратегічним рішенням, спрямованим на те, щоб зробити жахіття минулого більш прийнятними й зрозумілими для глядачів. Водночас вона звертає увагу на обмеженість такого підходу, адже він зводить історію Голодомору до одномірного нарративу жертвності. Це спрощення залишає поза увагою складність і багатогранність подій того часу, зокрема аспекти боротьби за виживання, моральних дилем і соціальних взаємин, що виникали в умовах голоду. Попри ці обмеження, фільм «Голод-33» залишається центральним у кінематографічній репрезентації Голодомору, адже він першим відкрив тему голоду для української аудиторії та задав тон для подальших спроб висвітлення цієї трагедії. Проте, як зазначає Кисла: «Сучасна кінематографічна репрезентація Голодомору, хоча й суттєво доповнена недавнім внеском Саніна, має все ще домінантним нарратив, що його розвинули творці «Голоду 33-ого» ще на початку української незалежності, в якому історія голоду подається виключно як пасивна жертвність і християнське мучеництво.»[8]. Це вказує на те, що наразі кінематограф зосереджений переважно на одному аспекті Голодомору – жертвності та створює простір для роздумів на тему того, що – сучасний кінематограф ще має знайти способи відобразити історичну реальність Голодомору, виходячи за межі нарративу виключно пасивної жертвності та мучеництва.

У статті Лени Чиченіні «Кіно та Голодомор. Як розповісти світові про геноцид українців»[20] опублікованої 28 лютого, 2018 авторка пише: «Стрічка побачила світ у 1991 році та стала першою ігровою роботою, яка взагалі торкнулася цього питання. Екранізація «Жовтого князя» Василя Барки була на тому рівні, який взагалі дозволяв тодішній стан українського кінематографу. Чорно-біла історія однієї сім'ї, застаріла як з технічного погляду, так і з точки зору кіномови. Фільм з явним поетичним присмаком, де картонні герої розмовляють книжною мовою та видають вимучені репліки. Втім, у своєму «Голоді-33» режисер Олесь Янчук не вдався до нині доволі популярного прийому. У нього всі персонажі розмовляють українською – і жертви, і поганці. Зараз же негативні персонажі часто наділяються російськомовністю, що, в принципі, є досить суперечливим прийомом із багатьох точок зору. Ясна річ, на той час вихід такого фільму був дуже важливим, але у такій формі він сприйнявся лише частиною українців. А вже про міжнародну аудиторію годі казати – міжнародним хітом «Голодові-33» точно бути не судилося.»[20].

Коментар Лени Чиченіної до фільму «Голод-33» акцентує як на його історичній значущості, так і на технічних та художніх обмеженнях, що зумовлюють неоднозначне сприйняття стрічки. Вона справедливо зауважує, що фільм був створений у непростих умовах початку 1990-х років, коли стан українського кінематографу не дозволяв реалізувати проекти на високому технічному рівні.

Використання чорно-білої кіномови й поетичних прийомів робить стрічку стилістично виразною, але певною мірою застарілою для міжнародної аудиторії. Крім того, критика на адресу «картонних героїв» та книжності мови підкреслює проблеми із природністю діалогів і глибиною характерів персонажів. Її згадка про мовний вибір у фільмі. Усі персонажі, незалежно від ролі (жертви чи злочинці), розмовляють українською мовою, що відрізняє фільм від сучасних стрічок, де негативні герої часто асоціюються з російською мовою. Це рішення Янчука можна інтерпретувати як спробу показати трагедію в межах спільної національної перспективи, без акценту на мовний поділ, а щодо

цитати: «А вже про міжнародну аудиторію годі казати – міжнародним хітом «Голодові-33» точно бути не судилося», це твердження викликає сумнів. Фільм, хоч і не став масовим комерційним успіхом, проте все ж отримав міжнародну увагу, зокрема завдяки його показу у США. Як зазначав історик українського кіномистецтва Любомир Госейко[4], у 1993 році «Голод-33» демонстрували на фестивалі «Фільм Форум» у Нью-Йорку разом зі «Списком Шиндлера», що створило контекст для порівняння Голодомору з Голокостом. Це підняло тему Голодомору до рівня глобальної історичної трагедії, яка заслуговує на визнання. Той факт, що про фільм писали у «The New York Times», підтверджує його вплив на міжнародну аудиторію, навіть якщо цей вплив був більш інтелектуальним, ніж масовим. Таким чином, хоч «Голод-33» і не став міжнародним блокбастером, його значення полягає не у комерційному успіху, а у важливій ролі в утвердженні теми Голодомору в міжнародному дискурсі.

Анастасія Канівець у статті «Фільми про Голодомор: короткий екскурс в історію і сучасність»[7] опублікованій 26.11.2022 року намагається провести аналогію між діями росіян під час повномасштабного вторгнення що змушує «по новому» поглянути на історичні події Голодомору через призму того «як з'являвся і трансформувався образ Голодомору в художніх фільмах». В рамках нашого дослідження ми виділимо лиш її коментар про фільм «Голод-33» який є об'єктом нашого дослідження, авторка пише: «Роман, а за ним фільм, докладно показують «будні голоду» (для менш обізнаних глядачів, передусім іноземців, і заразом для окреслення часу, місця і обставин дії ввели вступні титри українською і англійською). Тут показано реакцію місцевих комуністів (хтось наклав на себе руки, хтось холонокровно виконував директиви), поїздки в місто в пошуках їжі і облави на селян, божевілья й канібалізм, безнадійну спроба опору тощо. Голодомор показано тут так ретельно, що кінознавиця І. Зубавіна навіть назвала кінострічку «постановчо-хронікальною»[7]. Авторка у своєму аналізі влучно відзначає, що «Голод-33» докладно висвітлює аспекти буденного життя під час Голодомору, які рідко отримують належну увагу у кінематографі.

Рішення включити вступні титри українською та англійською мовами є важливим прийомом, спрямованим на розширення аудиторії, особливо для міжнародного глядача. Це допомагає встановити контекст подій, які для багатьох іноземців залишаються малозрозумілими або невідомими. Вона акцентує на багатогранності зображення: у фільмі показані різні реакції місцевих комуністів, які варіюються від внутрішньої боротьби (самогубство) до бездумного виконання наказів. Особливо значущим є те, що стрічка демонструє сцени, які викликають глибокий емоційний відгук, наприклад, божевільня, канібалізм, облави на селян, та навіть спроби опору, які, хоч і здаються безнадійними, додають людської гідності й трагізму персонажам. Згадка про визначення фільму як «постановчо-хронікального»[5, с. 24] кінознавицею Іриною Зубавіною у своїй праці: «Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті»[5] підкреслює увагу до деталей, що створюють ілюзію документальної точності. Це свідчить про прагнення режисера передати жахливу реальність Голодомору з максимальною правдивістю, зберігаючи водночас художню цілісність.

В інтерв'ю «Gazeta.ua»[25] від 24 серпня 2017 року літературознавець Вадим Скуратівський сказав: «Єдиний фільм, який абсолютно вплинув на усвідомлення українцями необхідності здобути Незалежність своєї землі став «Голод-33» Леся Янчука» та додав «Пишаюсь тим, що підказав Лесю Янчуку цю прозу і він її зекранізував. Наприкінці славнозвісного 1991 року на фестивалі пам'яті Івана Васильовича Миколайчука, вручаючи премії з-поміж інших Янчуку, Сергій Васильович Тримбач раптом здогадався сказати: перед референдумом грудня 1991 року акурат за день до голосування треба, щоби всі українські канали показали фільм «Голод-33». Що й було зроблено. Що й спрацювало як динаміт – але позитивно. Україна проголосувала за незалежність і одна впливова американська газета написала: «Фільм під назвою «Голод» став першопрчиною того, що Україна стала незалежною»[25]. Коментар Вадима Скуратівського підкреслює історичну значущість фільму, зазначаючи, що стрічка була єдиним фільмом, який «абсолютно вплинув» на це усвідомлення,

свідчить про її потужний соціальний та культурний вплив. Показ «Голоду-33» на державних каналах напередодні референдуму 1 грудня 1991 року не лише привернув увагу до трагедії Голодомору, але й посилив прагнення до свободи, показавши, якими жахливими можуть бути наслідки втрати національної незалежності. Цікаво, що саме Скуратівський запропонував Янчуку екранізувати прозу Василя Барки. Цей факт вказує на значення взаємодії між літературознавцями, кінематографістами та культурними діячами в контексті переосмислення історичних подій.

Доктор історичних наук, Леся Біловус у колективній монографії «Modern Ukrainian periodicals of the Ukrainian diaspora in the USA of cinema as a means of preserving national identity»[22] пише: «Особливу репутацію серед українців у США має київський режисер О. Янчук, який активно пропагує історичне українське кіно, не без активної підтримки діаспори. У газеті «Свобода» за 1991 р. повідомляється, що український кіномитець перебуває у США з метою збору матеріалів до свого фільму «Голод-33». У своєму інтерв'ю редакції О. Янчук засвідчив, що його основним консультантом є професор Дж. Мейс – найкращий дослідник Голодомору 1932–1933 рр. Фільм, мавши фінансову підтримку України і діаспори, вийшов на українські телеекрани напередодні референдуму 1991 р. Одразу після цього стрічку демонстрували у різних містах США. Англійські субтитри дали змогу англомовним глядачам, особливо тим, хто народився після 1933 р. або американській молоді українського походження, пізнати справжню, не спотворену, історію української трагедії. Фільм «Голод-33» – перший фільм, створений в Україні на тему штучного створеного Голодомору».[22, с. 55-56]. Цим коментарем Леся Біловус підкреслює значення фільму «Голод-33» як першого художнього висвітлення теми Голодомору в Україні. Активна участь української діаспори у фінансуванні та популяризації стрічки в США свідчить про її зацікавленість у збереженні історичної пам'яті та донесенні правди про трагедію. Консультації Джеймса Мейса як провідного дослідника Голодомору додали фільму академічної точності, а англійські субтитри забезпечили доступність фільму для ширшої аудиторії, зокрема для

американської молоді українського походження. Демонстрація фільму в США відразу після його прем'єри в Україні сприяла міжнародному визнанню та посиленню інтересу до української історії.

### **Висновки до першого розділу**

Фільм Олеся Янчука «Голод-33» посідає особливе місце в українській кінематографії як перша художня екранізація трагедії Голодомору. У процесі дослідження літератури, присвяченої цьому твору, встановлено, що фільм став знаковою подією не лише в мистецькому, але й у суспільно-політичному житті України. Результати аналізу доводять, що кінострічка сприяла формуванню національної ідентичності, особливо в період, коли Україна знаходилася на порозі здобуття незалежності. Одним із ключових досягнень фільму є візуальна репрезентація Голодомору, що будується на символах, метафорах і емоційно насичених образах. Символіка фільму, зокрема використання церковної чаші як уособлення духовного спротиву, сцени з радянськими солдатами, які уособлюють гніт імперської влади, та ідеалізовані видіння головного героя, підкреслюють драматизм і трагічність зображуваних подій. Разом із тим, як зазначає критика, тяжіння до традицій українського поетичного кіно іноді призводить до декоративності, що подекуди ускладнює досягнення стилістичної цілісності. Окремо слід виділити дискусії щодо елементів віктимізації у фільмі. На думку багатьох дослідників, таких як Ольга Папаш[12] та Христина Макарадзе[10], стрічка підсилює образ українського народу як жертви геноциду. Це вказує на певний акцент на риториці мучеництва, що спрощує історичний наратив, зводячи його до чорно-білої опозиції «жертва – агресор». Проте цей підхід також дозволив створити потужний емоційний вплив, що сприяло суспільному осмисленню трагедії.

Узагальнюючи роботи дослідників, можна стверджувати, що «Голод-33» слугує не лише художньою адаптацією роману Василя Барки «Жовтий князь»[1], але й культурним маркером, який відкрив тему Голодомору для масового глядача. Фільм сприяв об'єднанню суспільства, підкреслюючи

значення історичної пам'яті. Водночас певна прямолінійність художніх засобів і обмеження тогочасних технічних можливостей залишили простір для подальшого розвитку кінематографічної репрезентації цієї теми. Таким чином, аналіз наукової літератури та публіцистики показав, що «Голод-33» став своєрідним проривом в українській кіноіндустрії та важливим етапом у відновленні історичної правди. Однак сучасне кіно ще має знайти способи більш нюансованого та багатогранного висвітлення цієї трагедії, виходячи за межі виключно віктимізуючого підходу. Це стане запорукою як художньої цінності майбутніх творів, так і їхнього значення для колективної пам'яті.

## РОЗДІЛ 2.

### РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ГОЛОДОМОРУ В КІНОСТРІЧЦІ «ГОЛОД 33»

#### 2.1. Передумови створення фільму

Аналіз передумов створення художнього фільму «Голод-33» варто почати з коментарів самого режисера Олесь Янчука, висловлених у його інтерв'ю. Ця стрічка стала першою повнометражною роботою, створеною в умовах складного суспільно-політичного контексту початку 1990-х років. Саме тоді Україна лише починала відновлювати свою незалежність, відкривати завісу над трагедією Голодомору, а кінематограф шукав нові теми для осмислення національної пам'яті. 25 листопада 2016 року журналістка Ірина Гордійчук брала інтерв'ю в режисера фільму «Голод-33» Олесь Янчука під назвою: «Олесь Янчук: «Націоналіст – слово, що несе лише позитив»»[3], де серед всіх питань, були й ті, що стосувались створення першого повнометражного фільму в кар'єрі О. Янчука «Голод-33». В рамках нашого дослідження, це можливість дізнатись правдиву та актуальну інформацію створення стрічки.

Під час першого питання Гордійчук має намір дізнатись, як режисер починав зйомки фільму в умовах, коли Голодомор замовчувався та чому обрав саме цю тему для свого першого ігрового кіно, на що режисер відповідає: «Дійсно, робота над фільмом розпочалася ще 1990-го року. Розквіт перебудови – література звільнилася від цензури, з'явилися публікації про сталінські репресії, навмисне організований голод в Україні, що забрав мільйони життів етнічних українців. Цей факт мене вразив, і я навіть не як режисер, а як громадянин своєї країни подумав, оскільки він так зачепив і шокував мене, необхідно, щоб про ці трагічні сторінки історії України дізналося якомога більше людей. Почав збирати матеріал про Голодомор, якого у той час було не так багато, переважно західні джерела. Випадково прочитав повість «Жовтий Князь» (мені її «позичив» Лесь Танюк), написану українським письменником, блискучим поетом Василем Баркою, який після Другої світової війни жив у еміграції, в США. Вона мене вразила. Через деякий час я поїхав у перше закордонне

відрядження, пов'язане із проектом, до Америки. І моя добра знайома художник-фотограф Таня Д'Авіньйон познайомила мене із Баркою. Я розповів йому про свої наміри, ми розмовляли чотири години, після чого він подарував мені новенький примірник своєї книги з благословенним написом, що дозволяє її екранізувати. Було написано нову версію сценарію (до цього сценаристом був Сергій Дяченко, але то зовсім інша історія), і ми розпочали роботу. Був, повторюся, 1990-й рік, і я не припускав, що через рік розвалиться Радянський Союз ...»[3]. Цей фрагмент інтерв'ю з Олесем Янчуком висвітлює ключові моменти, які визначили початок роботи над фільмом «Голод-33». Зокрема, знайомство режисера з Василем Баркою в Америці стало визначальним для реалізації проекту. Барка, автор повісті «Жовтий князь», надав не лише дозвіл на екранізацію, але й своє благословення підкреслюючи довіру до творчого потенціалу Янчука. Такий акт підтримки від автора, який глибоко переживав події, описані в книзі, свідчить про його впевненість у здатності режисера передати складність і глибину трагедії через кінематографічні засоби. Цікаво також, що знайомство з Баркою відбулося в момент, коли Янчук лише розпочинав свою кінематографічну кар'єру, що додає символізму цій події. Барка міг побачити в Янчукові не лише режисера, але й посланця, здатного донести його літературний твір до аудиторії нового часу. Це знайомство стало основою для довіри та співпраці, що в підсумку дало життя одному з найвизначніших фільмів про Голодомор.

Про страх говорити правду, а також демонструвати події страшної трагедії можна дізнатись зі слів режисера, а саме з ситуацій, які він наводить: «Коли ми розпочали монтаж фільму, трапився путч 1991 року. Пригадую, як старші колеги співчутливо говорили мені у коридорі кіностудії, мовляв, бачиш, як все обернулося – потрібно було думати, які теми обирати ... Не знаю, звідки у мене тієї миті була така впевненість, але я посміхнувся і сказав: «Все буде добре!». І дійсно, через кілька днів Україна заявила про свою незалежність.»[3]. Він ж додає: «Пам'ятаю, коли ми знімали деякі епізоди на Полтавщині (там було багато забутих богом старих сіл, що абсолютно відповідають реаліям 30-років),

і літні люди, які пережили Голодомор, хоча й розуміли, що ми знімаємо не документальне, а художнє кіно, боялися говорити на камеру про ті страшні часи. Лише у приватних бесідах розповідали, що їм довелося пережити й нарікали, що картину нашу вони все одно не побачать – раніше хоч у сільських клубах кіно крутили, а зараз вони все закриті ... Мені ж дуже хотілося, щоб вони подивилися фільм.»[3]. Слова Олесь Янчука розкривають не лише атмосферу, в якій створювався фільм «Голод-33», але й виклики, з якими стикалися ті, хто намагався говорити про правду Голодомору. Епізод із путчем 1991 року демонструє суспільний страх і скептицизм щодо обговорення тем, які тривалий час замовчувалися. Старші колеги, висловлюючи співчуття, фактично підкреслювали, наскільки ризикованою була спроба Янчука взятися за таку тему в часи, коли політична ситуація могла змінитися на користь радянського режиму. Проте його впевненість і віра у важливість проекту символізують не лише особисту сміливість, але й прагнення донести правду, попри всі труднощі. Епізод зі зйомками на Полтавщині підкреслює глибокий травматичний вплив Голодомору на свідомість людей. Навіть через десятиліття літні очевидці трагедії боялися відкрито говорити про пережите, відчуваючи залишки страху перед можливими репресіями. Їхня готовність ділитися історіями лише у приватних бесідах свідчить про те, наскільки глибоко ця травма була вкорінена у суспільстві. Ці ситуації підкреслюють, наскільки складною була спроба розповісти про Голодомор через мистецтво. Вони також демонструють, що фільм «Голод-33» став не лише художнім висловлюванням, але й актом колективного звільнення від страху перед правдою.

На першому міжрегіональному виданні незалежних журналістів «СільМедіа» у статті Катерини Ткаченко: «Голод-33: фільм, який вплинув на голосування за незалежність України»[16] авторка пише: «Картину принципово знімали за народні гроші, відгукнулися не тільки жителі України, але й співвітчизники з США, Канади. Головним продюсером фільму виступив закарпатський банк «Лісбанк», який мав отримати частку прибутків від прокату. Однак, переглянувши готовий фільм, продюсери були настільки розчулені, що

вирішили відмовитись від повернення коштів, а наполягли на тому, щоб фільм побачили якомога більше людей.»[16]. В інтерв'ю Ірині Гордійчук[3] режисер О. Янчук не тільки підтверджує це, а й дає більше інформації: «На наш рахунок часто приходили дуже скромні переводы на п'ять-десять рублів, іноді навіть у конвертах надсилали скромні суми. Але найголовніше – ділилися спогадами; деякі неможливо було читати без сліз ... Ми переконалися, як багато людей вболівають за те, щоб нашу картину було знято. І водночас зрозуміли – будуть потрібні роки, щоб зібрати потрібну для виробництва суму. Допоміг випадок. Мені порадили звернутися до одного комерційного банку (вони тільки-но почали з'являтися в країні). Я поїхав до Ужгорода з дивною для банкірів пропозицією підтримати кінопроект. Спочатку мені сказали, що потрапив не за адресою. Тоді я попросив 20-хвилинну аудієнцію, і за цей час переконав керівництво банку допомогти нам. Ми отримали кредит – мільйон рублів, нечувані на той час гроші! Ще не було інфляції, і автомобіль коштував всього лише п'ять тисяч! .. А коли ми зняли стрічку й керівництво банку подивилося фільм, глава холдингу сказав мені: «Непотрібно повертати борг, зробіть так, щоб фільм побачила вся Україна»»[3]. Фінансування фільму відображає громадську підтримку та прагнення зберегти пам'ять про Голодомор. Як зазначає Олесь Янчук, кошти на створення стрічки надходили від українців\нок, як в Україні, так і за кордоном. Це підкреслює не лише важливість теми для національної ідентичності, але й об'єднуючий ефект, який викликала необхідність висвітлення цієї трагедії й за межами України. Цей приклад фінансування фільму «Голод-33» є яскравим свідченням високого рівня національної свідомості та громадянської відповідальності. З архівних джерел газети «The New York Times»[29], датованою 1 грудня 1991 року Янчук каже: «люди по всій Україні пожертвували на фінансування фільму трохи більше 400 тисяч рублів»[29]. Це практично половина тієї суми, що дав банк. Зібрані кошти від українців по всьому світу, а також безпрецедентна підтримка з боку банків та інститутів, підкреслюють, наскільки важливою була ця тема для народу, навіть в умовах обмежених ресурсів. Справжня сила національної єдності

проявляється у тому, що фільм був реалізований завдяки колективним зусиллям, що також свідчить про глибоку потребу в осмисленні та збереженні історичної пам'яті. Цей проєкт не лише розповідає про трагедію, але й демонструє, як культурні ініціативи можуть об'єднувати людей, сприяючи відродженню національної ідентичності.

Під час інтерв'ю Янчук сказав, чому знімав фільм на чорно-білу плівку, а не кольорову: «Ми знімали «Голод-33» на чорно-білу плівку, а-ля документ. Не тому, що не було кольорової. Упевнений, в кольорі картина програла б. Фарби з'являються тільки у спогадах головного героя фільму хлопчика Андрійка. Всі інші епізоди подано в максимально реалістичній манері, й хоча у стрічці немає жодного хронікально-документального кадру, навіть деякі шановані мною колеги запитували, де ми знайшли таку жорстку хроніку (наприклад, коли з платформи скидають до ями трупи, і прямо на них котяться величезні колоди) ... Я вже не кажу про телебачення. Неодноразово у сюжетах на річницю Голодомору телеканали використовували фрагменти фільму, видаючи їх за документально зняті кадри ...»[3]. Коментар Олеся Янчука про використання чорно-білої плівки підкреслює його художню стратегію створення максимально реалістичного ефекту. Вибір чорно-білого формату не був продиктований відсутністю кольорової плівки, а обумовлений наміром посилити документальність і трагічний настрій стрічки. Ця стилістика створює ілюзію хронікального запису, що допомагає глядачеві глибше зануритися в атмосферу подій. Особливо цікавим є те, що деякі фрагменти фільму сприймалися як справжня документальна хроніка. Це свідчить про те, наскільки успішно режисерові вдалося створити реалістичний візуальний ряд. Використання цих кадрів у телевізійних програмах про Голодомор ще раз підкреслює художню силу стрічки та її значення для збереження історичної пам'яті. В підсумках до слів Янчука про хронікально-документальні кадри, можна знайти вираз на сайті Одеської кіностудії у статті: «Фільму «Голод-33» виповнилося 25 років»[19]: ««Голод-33» – перший художній фільм про голодомор – був знятий на чорно-білу плівку і виглядає як документальна кінохроніка. Однак, навіть

знання про те, що всі кадри в ньому – постановочні, не робить його менш страшним і чесним.»[19].

Станіслав Кульчинський у своїй книзі «Голод-геноцид 1932-1933 рр. в Україні»[9] пише про американського історика Дж. Мейса, який підтверджує факт того, що Янчук не отримував державні кошти на зйомки фільму «Голод-33»: «Дж. Мейс згадував, що фільм режисера Олесе Янчука «Голод-33», який він консультував, не одержав ані копійки державних коштів, поки створювався, але був показаний по телебаченню перед референдумом 1 грудня 1991 року»[9, с. 103]. До того ж на інформаційному порталі «Gazeta.ua» у статті опублікованою 1 грудня 2016 Ларисою Брюховецькою: «Після фільму «Голод 33» більшість українців проголосували за незалежність своєї держави»[26] можна дізнатися, що: «Фільм консультував історик Джеймс Мейс. Також знявся в епізодичній ролі американського журналіста Волтера Дюранті, який підтримував радянську владу й приховував її злочини. Ця сцена не потрапила в кінцевий варіант картини.»[26]. Участь Джеймса Мейса, як консультанта підкреслюють унікальність проєкту і його значення для українського суспільства. Джеймс Мейс, відомий американський дослідник Голодомору, надав стрічці не лише консультаційну підтримку, але й знявся в епізодичній ролі американського журналіста Волтера Дюранті. Хоча ця сцена не увійшла до фінальної версії фільму, її наявність у знімальному процесі свідчить про прагнення творців додати історичну багатогранність і показати маніпуляції міжнародною громадською думкою щодо злочинів радянського режиму.

Автор проєкту «Донбас.Реалії», Ольга Стрижова у статті: «У 90-х компартія наполягала на забороні кіно про Голодомор»: 9 фільмів про злочин»[15] пише: «Знімальна група хотіла відправити копію фільму одному з ініціаторів проведення Голодомору – Лазареві Кагановичу, секретареві ЦК ВКП(б). Але в останній день зйомок фільму Каганович помер.»[15]. Цей факт демонструє іронічний збіг, який підкреслює історичну справедливість. Намір знімальної групи надіслати копію фільму одному з головних організаторів Голодомору, можна трактувати як символічний жест викриття його злочинів.

Однак його смерть у день завершення зйомок стає нагадуванням про те, що навіть без можливості прямого звернення до винуватців, правда про трагедію буде відома.

На інтернет-порталі «Вікіпедія», у статті «Голод 33»[18] автори написали кілька фактів про фільм та його створення: «1) Для зйомок епізодів масовки були залучені селяни з навколишніх сіл. 2) Епізоди в зруйнованій церкві знімались в церкві на Чернігівщині, в околицях міста Прилуки, яка на момент зйомок була в такому стані, в якому її залишили більшовики – повністю зруйнована. Сцена служби божої на початку фільму знімалась в тій самій церкві – після зйомок основних епізодів церкву відреставрували і зняли в ній службу. Церква продовжила функціонувати і після зйомок. 3) Епізод, де більшовики викидають з поїзда тіла розстріляних селян, знімався на Київщині. В зйомках були задіяні професійні каскадери. 4) В епізодичній ролі художого діда, який говорить сину Мирона, Андрієві тікати, виступив колишній в'язень Соловків, який відсидів там 25 років. 5) Закадровий текст в кінці фільму «Діти остання година! А що чули були, що антихрист іде, а тепер з'явилося багато антихристів... Із нас вони вийшли, та до нас не належали» — цитата із Біблії (Іоана 2:18-19).»[18]. Ці факти про створення фільму «Голод-33» демонструють глибокий зв'язок між кінематографічним процесом і реальними історичними обставинами. Залучення селян з навколишніх сіл для масових сцен підкреслює автентичність стрічки, надаючи їй більшої реалістичності. Зйомки в зруйнованій церкві, яка після завершення роботи над фільмом була відреставрована, символізують не лише відтворення історичної атмосфери, але й відродження духовності. Епізод із тілами розстріляних селян, знятий із залученням професійних каскадерів, вказує на високий рівень підготовки і відповідальності знімальної групи у створенні сильних драматичних сцен. Особливий емоційний вплив справляє участь у фільмі колишнього в'язня Соловків, який через свій життєвий досвід надав сцені додаткової глибини та автентичності. Цитата із Біблії, використана в кінці фільму, додає сакрального виміру трагедії, наголошуючи на її універсальному значенні як символу

боротьби добра і зла, а також демонструє прямий зв'язок релігійних мотивів у фільму. Такі деталі зйомок підкреслюють майстерність режисера та його прагнення не лише зобразити події, а й передати їх духовну і культурну суть.

## 2.2 Аналіз художніх прийомів у «Голод-33»

Як пишуть автори сайту «Музей Голодомору» про фільм Олеся Янчука «Голод-33»[11]: ««Голод-33» – фільм, знятий за мотивами повісті Василя Барки «Жовтий князь». Це перша художня кінострічка, що розкриває злочин сталінського тоталітарного режиму проти народу України – Голодомор 1932–1933 років. У фільмі йдеться про прихід більшовиків до влади, про утвердження Сталіна як нового очільника режиму та встановлення контролю над усіма аспектами суспільного і політичного життя в Україні силовими методами. Особливу увагу приділено політиці комуністів у сільському господарстві та створенні злочинних законів, що позбавили селян права на їжу, таким чином, і права на життя. У центрі сюжету кінострічки – звичайна селянська сім'я – діти, батько та дружина і їхня стара мати, яка незабаром почала відчувати перші втрати... Першими помирали слабкі діти. Страждання звичайної української родини глядач побачить очима голодної дитини.»[11]. Цей опис підкреслює центральну ідею фільму «Голод-33» – показ трагедії Голодомору через призму життя звичайної української сім'ї. Особливий акцент зроблено на масштабах злочинів сталінського режиму, політиці позбавлення селян права на життя та безвиході, яку глядач переживає через дитячий погляд. Такий підхід робить історію більш особистою та емоційно впливовою, відкриваючи глибину трагедії для ширшої аудиторії.

Важливим аспектом фільму є те, що його випуск відбувся за часів розпаду Радянського Союзу, коли тільки починала з'являтися можливість публічно говорити про репресії та трагедії, які довгий час замовчувалися. Голодомор 1932-1933 років є однією з найжахливіших сторінок в історії України. Це штучно створений голод, який був використаний радянською владою як інструмент політичного контролю та репресії проти українського народу.

Важливо зазначити, що створення цього фільму стало важливим кроком у відновленні історичної справедливості та підвищенні обізнаності про Голодомор як про геноцид українського народу. Як зазначає сам режисер [3] основою для сценарію фільму став роман українського письменника і поета Василя Барки «Жовтий князь»[1], який був написаний у 1963 році. Твір став одним з перших художніх описів Голодомору. Його автор, переживши Голодомор особисто, зміг описати жахливу картину страждань українського села через призму родини Катранників, яка є головною у романі, а на запитання, чому він чому він вибрав Голодомор темою свого роману, відповів: «відчув, що має це зробити, бо «не був певен, чи знайдеться інший, хто подав би свідчення так, як засвідчено трагедію єврейської раси»»[13].

Попри те, що фільм в основному слідує сюжету роману, у них все ж зустрічаються деякі відмінності, а саме: О. Янчук дотримується основної сюжетної лінії роману. Його поводження з текстом доволі обмежене, навіть діалоги головних персонажів збігаються з текстом «Жовтого князя». Проте при детальному розгляді роман В. Барки та фільм О. Янчука, зберігаючи спільну антирадянську гуманістичну концепцію, відрізняються на сюжетному, композиційному, символічному рівнях. Завданням режисера було обрати із тексту такі моменти, які б містили викривальний пафос. Якщо літературний твір має довершену й гармонійну структуру, то кінематографічний програє йому у чіткості та послідовності, але почнемо аналіз з головного героя та героїні фільму.

Георгій Морозюк, який зіграв роль Мирона Катранника (Іл. 1) у фільмі «Голод-33», створив образ, що втілює духовну та фізичну боротьбу української людини проти нелюдських умов Голодомору. Його гра відзначається глибоким проникненням у психологію героя, що дозволило передати не лише зовнішній біль і страждання, але й внутрішню силу та гідність персонажа. Актор майстерно передає розпач батька, який, попри неможливі обставини, намагається зберегти сім'ю. Вразливість і водночас стійкість його героя стали ключовими емоційними точками фільму, викликаючи сильний відгук у глядача.

Особливої уваги заслуговує його здатність у деталях показати відчай, який не переходить у безсилля, а перетворюється на символ опору. Фільм, у якому Морозюк працював поряд із іншими сильними акторами, став важливим внеском у розкриття трагедії Голодомору через особисті історії, і його виконання відіграло ключову роль у тому, щоб зробити стрічку емоційно впливовою та правдивою. Мирон Катранник у фільмі виступає не лише як голова родини, але і як символ українського селянина, який намагається втримати свою родину в умовах жахливих випробувань. Він – уособлення традиційної сімейної моделі, де чоловік відповідає за добробут родини та намагається захистити близьких від зовнішніх загроз. Однак у ситуації Голодомору він виявляється безсилим перед жорстокістю державної системи. Це безсилля підкреслює особисту трагедію героя: чоловік, який зник бути опорою, змушений спостерігати, як його родина повільно гине. Першою болючою втратою стає його матір, Мирон заходить у будинок, бачить свою дружину та дітей, які стоять біля матері, що померла і лежить на столі, емоції переповнюють героя, але він не проявляє їх до тих пір, поки не вийде в іншу кімнату, щоб не подавати слабину, паралельно ми бачимо на задньому плані, як дружина та діти прощаються зі своєю бабусею (Іл. 2). Другою ж втратою став його син, який загинув від нестачі їжі, Голодомор – забрав у Катранників сина. Георгій Морозюк, який втілює цей образ, вразив глядачів своєю стриманою, але вкрай виразною грою. Його виконання наголошує на приглушеній внутрішній боротьбі: зовні він залишається спокійним, але цей спокій приховує нестерпний біль і відчай. Мирон Катранник – це образ людини, яка відчайдушно намагається зберегти гідність, навіть коли все навколо руйнується. Морозюк дуже тонко передає цей психологічний стан, не вдаючись до надмірної емоційності, що лише посилює трагічний ефект. Однією з ключових ліній фільму є моральна боротьба Мирона, який намагається знайти вихід зі страшної ситуації. Спочатку він сподівається, що голод закінчиться, і шукає способи добути їжу для своєї родини. Проте реальність швидко руйнує ці надії, особливо після його побиття в підвалах радянських військових, які намагались обміняти хліб на релігійні

цінності села, а точніше – чашу, захованою родинною Катраників у дереві. Чаша це не тільки релігійна цінність, це ще й символ опору, надій на виживання та сила українського народу. Позбавляючи український народ таких релігійних цінностей, вони планували зламати надію на майбутнє та придушити опір, але Мирон Катраник витримав важкі тортури та не здав місцезнаходження чаші, що демонструю глядачу образ мученика (Іл. 3), про який пише О. Папаш [12]

Галина Сулима, яка виконала роль Дарії Катраник(Іл. 4) у фільмі «Голод-33», створила образ, який вражає глибиною емоційної гри та здатністю передати внутрішню трагедію своєї героїні. Її виконання вирізняється чітким акцентом на боротьбі за життя та збереженні людської гідності, навіть у найгірших обставинах. Вона змогла показати Дарію як уособлення материнської любові, жертвності та водночас невимовного болю через втрату близьких і постійне виживання в умовах голоду. Роль Дарії втілює центральну лінію історії сім'ї Катраників, і її персонаж стає ключовим у розкритті теми духовного опору та втрати людського. Особливого значення надається її реакції на трагічні події, що дозволяє глядачам пережити катастрофу очима звичайної жінки, яка втратила все, але не здалася. В інтерв'ю: «Галина Сулима: «Мені справді дуже пощастило!»[21] відповідаючи на питання «Фільм «Голод 33» важкий для глядача. А як він дався вам як акторці?» вона відповідає: «Важко. Але саме як людині. Прочитавши сценарій до моменту, коли у моєї героїні зникла донька, я закрила його і сказала своєму чоловікові, що не зніматимусь у цьому фільмі. Він як дуже розумна людина відразу відчув, що цей фільм змінить не тільки моє життя, а й життя країни, та переконав мене, що я повинна це зробити. Важливим аргументом також було й те, що автор «Жовтого князя» Василь Барка обрав мене і Георгія Морозюка на головні ролі Дарки та Мирона Катраників.» та додає: «Зйомки тривали сім місяців на Полтавщині – у Ромодані та Миргороді. Завдяки нашим художникам по костюмах та гримерам, я правдиво виглядала в образі своєї героїні, тож до мене у Ромодані та по селах, де ми знімали, часто підходили люди й розповідали те, що їм переказували їхні баби і діди про ті страшні часи. Від них я ніби отримала ключ до образу Дарки

Катранник. Моя героїня є уособленням і української краси, і безмежної біди. Коли ти все це через себе пропускаєш, то вже не можеш бути байдужою і прагматичною. Воно не забувається, залишається на фізичному і ментальному рівні назавжди»[21]. Галина Сулима в інтерв'ю розкриває не лише глибину своїх переживань під час роботи над роллю, але й цікаві деталі, які формували її ставлення до героїні. Важливим є факт, що саме Василь Барка, автор роману «Жовтий князь», обрав її для ролі Дарії Катранник, що свідчить про високий рівень довіри та впевненість автора у її здатності втілити образ. Це додає ролі особливої значущості та відповідальності, адже акторка стала прямим посередником між літературною основою та її кінематографічним втіленням. Варто також зазначити, що Галина Сулима називає свою героїню «Дарка», а не Дарія Олександрівна, як в романі, що вказує на її особистісне сприйняття та глибоке емоційне залучення до образу. Її слова про те, що образ залишився з нею на ментальному і фізичному рівні, показують, наскільки ця роль вплинула на її життя і сприйняття трагедії. Такий підхід до ролі дозволив Сулимі створити героїню, яка стала уособленням як краси української жінки, так і її безмежного болю в умовах страшної трагедії.

Стосунки між Мироном та Дарією Катранник на можна описати цитатою зі статі «Кіно та Голодомор. Як розповісти світові про геноцид українців»[20] Лени Чиченіної: «...Фільм з явним поетичним присмаком, де картонні герої розмовляють книжною мовою та видають вимучені репліки...». Звісно тут не можна узагальнювати всі діалоги у фільми, але у ньому дуже бракує спілкування між Мироном та Дарією Катранник, крім «перекидання реплік».

Як я вже зазначав, попри те, що фільм в основному слідує сюжету роману, у фільмі все ж зустрічаються деякі відмінності. Часом послідовність фільму постає обірваною й незавершеною. Наприклад, як пише Христина Макарадзе[10]: «... у фільмі Мирон помирає у прірві з вогнем, скинутий із потяга разом з колодами, у романі ж його життя закінчується на порозі рідної домівки. Крім того, у фільмі показана знесилена, морально розчавлена Дарія Олександрівна з хлібиною в руках в опустілій хаті. У тексті ж вона – незламна у

боротьбі за останнього сина, вічна бунтівниця проти смерті.»[10, с. 147] (Іл. 5). Відмінності між романом і фільмом підкреслюють різні акценти у трактуванні героїв і подій. У романі персонажі зберігають внутрішню силу навіть у найтяжчих обставинах, тоді як фільм більше фокусується на трагізмі й безвиході. Ці зміни посилюють емоційний вплив фільму, але водночас спрощують символіку, властиву тексту.

Основою схожості роману та фільму, є поділ на «добрих» та «поганих». Це особливо помітно в перших сценах фільму, де одягнуті в білі речі селяни прийшли на службу, цим уособлюючи чистоту та безгріховність своїх душ, в цей ж час дуже помітний контраст, між «поганими» радянцями, що вриваються у святе місце – церкву повністю в чорному вбранні та намагаються забрати усі релігійні святині (ікони, чаші та ін.). Селяни намагаються протистояти партійцям, щоб зберегти святині, що нагадує вічну боротьбу «добра» та «зла», боротьбу «янголів» та «демонів». Проводячи паралелі з художнім мистецтвом, то одразу пригадується картина Паоло Учелло «Битва при Сан-Романо(Battle of San Romano)» (Іл. 6), адже обидва твори мають чіткий поділ на дві протилежні сили: у фільмі це протистояння духовних і моральних сільських мешканців проти бездушної комуністичної влади, у картині — зображення конфлікту між двома арміями, що символізує боротьбу за ідеали. Подібно до картини Учелло, у кадрі з фільму спостерігається майже театральна постановка: селяни, що стоять у світлому вбранні, нагадують янголів, які тримають оборону свого сакрального простору. Контраст із партійцями, одягненими у чорний одяг, додає цій сцені емоційної виразності та візуальної символіки. Як і на полотні «Битва при Сан-Романо (Battle of San Romano)», у кадрі «Голоду-33» візуальний конфлікт підкреслює боротьбу протилежних світоглядів: одні захищають традиції, духовність і віру, тоді як інші прагнуть їх знищити. Обидва твори також відображають складну динаміку конфлікту: у картині це динамічний рух воїнів, а у фільмі — драматична взаємодія селян із партійцями, де кожна дія насичена значенням. Така паралель демонструє, як у різних мистецьких формах

боротьба за ідеали може бути зображена не лише реалістично, але й символічно, через кольорову й композиційну мову.

За словами Христини Макарадзе[10], сценою, яка стає початком відліку Голодомору, у фільмі є: «епізод, де у сповільнених кадрах розбиваються скинуті церковні дзвони, після падіння кольорова гамма фільму переходить у чорно-білу. Додатковим підтвердженням відліку початку Голодомору є титри, які умовно ділять фільм на дві частини «до» та «після»»[10, с. 148]. (Іл. 7) Цей епізод символічно позначає зламний момент, коли мирне й духовне життя селян поступається хаосу й стражданням Голодомору.

Наступна сцена, яка є у романі та фільмі і містить релігійний мотив, це катування Мирона Катранника: «– Скажи, де чаша, – мішок твій! Катранник, підтримуваний з обох боків, мовчав, хоч поставлено мішок перед його очі і розкрито. Дивився безвиразно він... А вмить аж сіпнувся і втопив погляд в живий колір пшениці! Ось – хліб, через хвилину можна взяти, тільки скажи, чаша де. Скоро ж смуток прийшов і обкинув думки з гіркотою: «Щоб так, за це зерно – продати? А тоді куди? Від неба кара буде, мені і дітям... І хто виживе в селі, проклене Катранників; місця собі не знайду, краще вмерти». Він закрив очі і, звисивши голову на груди, мовчить.»[1, с. 79]. Сцену катування Мирона можна розглядати, як алюзію на біблійну історію спокуси Адама та Єви, відображену в картині Мікеланджело Буонарроті «Гріхопадіння і вигнання з раю» (Іл. 8). У ній змії намагався переконати Адама скуштувати «заборонений плід», але він відмовився, виявляючи стійкість і вірність Божим настановам. Подібним чином Мирон Катранник у фільмі відмовляється поступитися спокусі зберегти своє життя і життя своєї родини за ціну зради духовного символу – церковної чаші. Мирон, як і Адам, стоїть перед вибором між тимчасовою вигодою та вічними цінностями, але його відмова йти на компроміс із совістю підкреслює його моральну стійкість. Його рішення не зраджувати священний предмет символізує боротьбу за духовну цілісність навіть у найскладніших умовах. Ця алюзія додає глибини образу героя і підкреслює ідею про те, що справжня сила полягає у здатності протистояти навіть найжорстокішим спокусам. Слова

Мирона: «А тоді куди?»[1, с. 79] резонують із моментом усвідомлення втрати раю, зображеним на картині. Мирон розуміє, що навіть якщо він отримає зерно, ціною стане не лише духовна зрада, а й осуд нащадків і спільноти, що проклянуть його за зраду найвищих моральних принципів. Рішення Мирона відмовитися від спокуси стає актом духовної перемоги. Він усвідомлює, що поступитися зараз означає втратити щось набагато більше – віру, спадщину, повагу до себе і пам'ять про його родину. Це вибір між матеріальним виживанням і моральною цілісністю, що відображає універсальну боротьбу між добром і злом, між земним і небесним, яка є центральним мотивом і в картині, і в фільмі.

Церковна чаша, яку дослідниця О.Папаш навіть вважає «персонажем»[12, с. 76] у романі Василя Барки ніби підсумовує твір возноситься над селом, щоб принести мир: «Палахкотливий стовп, що розкидав свічення, мов грозовиці, на всі напрямки в небозвід, прибрав обрис, подібний до чаші, що сховали її селяни в чорнозем і нікому не відкрили її таємниці, страшно помираючи одні за одними в приреченому колі. Здається, над ними, з нетлінною і непоборимою силою, сходить вона: навіки принести порятунок.»[1, с. 186]. У фільмі ж доля чаші лишається невідомою, таке рішення Олесея Янчука відкриває можливості для різних інтерпретацій. Церковна чаша, як символ віри, надії та спасіння, уособлює духовний опір українського народу перед лицем нелюдських випробувань. Її невизначена доля дозволяє глядачам самим відповісти на питання, чи змогла віра вистояти, чи ця боротьба ще триває. Такий хід також підсилює емоційний вплив фільму, адже замість завершення історії конкретним результатом режисер зосереджується на ідеї безперервного змагання між добром і злом. Крім того, цей прийом можна сприймати як запрошення до особистих роздумів. Як чаша залишається поза кадром, так і справжнє духовне спасіння та відновлення національної пам'яті залежать від глядачів, їхньої здатності прийняти історію та зробити її частиною свого життя. Відсутність чіткої відповіді залишає простір для надії, що символізує не кінець, а продовження боротьби за правду й відродження.

Христина Макарадзе пише про мотив «дороги»[10, с. 148], який, на її думку, присутній та виражений у романі, та ледве помітний у фільмі, вона пише: «Для роману В. Барки характерний мотив дороги як пошуку долі у світі, що втратив стабільність і перетворився на хаос. Вперше із рідною домівкою розлучається Мирон, ідучи до Воронежа, пізніше Дарія Олександрівна з дітьми, а потім знову Мирон, щоб повернутися і вмерти на порозі. Дорога розлучає Дарію Олександрівну з єдиним сином Андрійком, і саме дорога стає її останнім пристанищем. Дорога виступає водночас і знаком боротьби за життя, і втрачених спокою і захисту. Персонажі дуже прив'язані до своєї хати, і розлука з нею постає такою ж трагічною, як і розлука з рідними: «Як же нам їхати? <...> Душа до вікон приросла» [1:32], – говорить Дарія Олександрівна. У фільмі мотив дороги простежується лише в окремих епізодах, таких як подорож Дарії Олександрівни з сином до міста, щоб продати срібні застібки (подарунок її мами), або подорож поїздом усієї родини Катранників (щоправда, мета поїздки та її обставини залишаються поза кадром), тож можна стверджувати, що цей мотив не такий яскравий, і у фільмі виконує лише сюжетотворчу функцію для того, щоб відповідати роману.»[10, с. 148]. Мотив дороги в романі Василя Барки «Жовтий князь» є одним із ключових символів, що підкреслює хаотичність і нестабільність світу, в якому опинилися герої. Христина Макарадзе влучно зазначає, що дорога виступає не лише фізичним пересуванням, а й метафорою духовного пошуку та боротьби за життя. У романі цей мотив набуває багатогранного значення, поєднуючи тему втрати, відчаю й надії. Кожна подорож персонажів – Мирона до Воронежа, Дарії Олександрівни з дітьми, чи повернення Мирона додому, – несе емоційне навантаження, символізуючи їхню розлуку з рідним і безповоротну зміну життя. Розлука з домом постає такою ж трагічною, як і втрата близьких, що підкреслюється словами Дарії Олександрівни: «Як же нам їхати? Душа до вікон приросла». Дім у цьому контексті є не лише фізичним притулком, а й духовною опорою, відрив від якої рівноцінний втраті ідентичності. У фільмі дорога, здається, виконує роль лише сюжетного зв'язку між подіями, необхідного для збереження логіки оповіді.

Крім того, у цих сценах відсутня багатогранність, яка була властива образу дороги в романі, де вона була знаком і боротьби за виживання, і втрати спокою та захисту. Режисерський вибір не акцентувати увагу на мотиві дороги, ймовірно, обумовлений обмеженістю кіномови, яка не дозволяє розкрити таку символіку так само глибоко, як літературний текст. Замість цього Янчук зосереджується на більш виразних і швидко зрозумілих візуальних образах, таких як чорно-біла кольорова гамма чи контраст між «добрими» та «поганими». Це свідчить про прагнення створити потужний емоційний вплив за допомогою простих, але ефективних засобів. У результаті, мотив дороги у фільмі виконує суто прагматичну функцію й не має тієї художньої глибини, яка притаманна йому в романі Барки. Втім, це також може бути виправданим режисерським рішенням, враховуючи кінематографічну форму твору, яка диктує свої правила та обмеження. Однак зменшення уваги до цього мотиву може здаватися втраченою можливістю для розширення символічного простору фільму, що додало б ще один шар глибини до розповіді про трагедію Голодомору.

У кінцевих епізодах фільму помітна схожість образів Святої Марії Магдалини з Дарією Катранник (Іл. 9). Особливо привертає увагу – глечик у руках Марії Магдалини, який на іконі виступає символом збереження життєдайної сили, духовного багатства та зв'язку з Богом. Цей глечик можна інтерпретувати як посудину, що містить як надію, так і спогади, горе й любов, котрі Марія несе крізь страждання. Цей образ знаходить паралель у фільмі в сцені, де Дарія Катранник сидить у порожньому будинку з хлібом у руках. Як глечик Марії Магдалини, цей хліб стає символом виживання, життя і водночас – гіркої втрати. Для Дарії це останній зв'язок із її родиною, яка загинула через жорстокість реалій Голодомору. Хліб, через який її сім'я зазнала страждань, стає тягарем спогадів, що нагадує про ціну, яку вони заплатили. Обидві жінки, Марія Магдалина й Дарія Катранник, переживають своє горе, але зберігають зв'язок із тим, що є для них найважливішим.

Для Марії це віра й любов, які вона несе в своєму глечикі як символ духовної повноти. Для Дарії – це її материнська любов, яка, навіть після втрати сім'ї, живе в ній і дає силу зберігати пам'ять про рідних. Фінальна сцена з Дарією та хлібом відображає той самий трагічний символізм, що й глечик Марії Магдалини – носій горя й надії водночас. У фільмі цей образ зосереджений на абсурдній реальності Голодомору, тоді як ікона говорить про духовне спасіння й віру. Незважаючи на відмінності, обидва образи передають ідею незламності духу в умовах найтяжчих випробувань.

Використання контрастів через ефект «Флешбеків або спогадів» для посилення емоційних моментів можна помітити одразу в декількох сценах (Іл. 10): 1) Епізод, де Мирон Катранник вертаючись додому зустрічає дружину та дітей, які стоять навколо його матері, яка померла, ледве стримуюсь він відходить у сусідню кімнату, де в цей момент у вигляді кольорових кадрів він згадує, як обіймав свою матусю, проте в наступному кадрі під цим деревом її вже хоронять. Такий ефект підсилює втрату матері для головного героя, граючи не тільки на його відчуттях, а й на відчуттях глядачів. 2) В епізоді, коли Мирона катують, він згадує, як сидючи за столом з дітьми споглядає, як його дружина готує їжу для своєї родини. Також цей епізод нагадує фреску італійського художника Леонардо да Вінчі – «Тайна вечеря», що знову відсилає нас до релігійних мотивів у фільмі. 3) Вдруге ми бачимо сцену, яка нагадує фреску «Тайна вечеря», це момент, коли на очах у Мирони та Дарії помирає син і можливо цим епізодом автор ніби хоче сказати глядачу\ці про те, що він відійшов від фізичного світу у духовний. Вищий світ де не буде вже такий торт, а лиш рай та об'єднання на одним столом родина. Важливо зауважити й той факт, що після цього кольорового кадру, ми бачимо поховання сина поруч з бабусею, під тим самим деревом. Режисер вже вдруге використовує кольоровий кадр, перед сценами поховання, потенційно нам натякаючи, що ті, хто загинув йдуть в кращий світ. 4) Останньою ж кольоровою сценою у фільмі стає момент, де єдиний, хто лишився в живих, Андрій сидячі в полі дивиться в небо та бачить як вся їх родина бігає у лісі у білих сорочках, в цих кадрах

простежується іконологічний мотив «блаженні острови», тобто уявлення того, про що мріє самотня мала дитина, яка пережила Голод 1932-33 років.

У фільмі помітні кадри, які викликають певні аналогії з мистецтвом живопису, що дозволяє глибше інтерпретувати та аналізувати емоційний і символічний підтекст цього твору. Один із таких прикладів – це кадр зі сценою поранення Мирона Катранника, композиційні елементи якого мають виразну схожість з принципами організації простору в картині К. Петрова-Водкіна «Смерть комісара». Композиція обох сцен побудована так, що створюється візуальна напруга через розташування головних фігур, гру світла і тіні, а також через використання центральної точки, яка зосереджує увагу глядача на ключовому моменті дії. У картині К. Петрова-Водкіна «Смерть комісара» композиція є символічною, оскільки вона передає ідеї жертви, революційного ідеалу, а також глобального конфлікту між особистістю і новими соціальними умовами. Людина в картині гине в ім'я нових соціальних ідеалів, що йде в контексті пошуку нових утопій, але за високу ціну. У фільмі Олександра Янчука сцена поранення Мирона Катранника має схожу композиційну структуру, що натякає на ту саму ідейно-естетичну модель. Однак відмінність між цими двома творами дуже суттєва, адже якщо картина Петрова-Водкіна передає драму жертви в ім'я високих цілей та соціальних змін, то у фільмі смерть Мирона Катранника демонструє значно жорстокішу і безжальнішу реальність. У цьому випадку тоталітарна система зображена не як ідеалізована реальність, а як цілком холодний і безжальний механізм, що не має жодного каяття чи моралі.

Така аналогія з картиною К. Петрова-Водкіна «Смерть комісара» дозволяє побачити, як у фільмі поєднуються не тільки кінематографічні й естетичні компоненти, а й глибокі філософські та соціальні концепції. Сцена поранення Мирона Катранника не просто показує фізичний біль чи смерть, а стає символом глобальніших тем, таких як тоталітаризм, ідеологічні конфлікти, жертва та безвихідь в умовах жорстоких соціальних змін. Ця сцена, завдяки аналогіям із класичним живописом, надає додаткові шари значень і дозволяє глядачеві проникнути в складні емоційні та концептуальні аспекти фільму.

Таким чином, кадр зі сценою поранення Мирона Катранника можна розглядати не лише як виразний кінематографічний образ, а й як візуальний діалог із мистецтвом, зокрема з картиною К. Петрова-Водкіна. Це створює місток між минулим і сучасністю, між живописом та кінематографом, між індивідуальними трагедіями та глобальними соціальними процесами, демонструючи, як мистецтво може взаємодіяти й переплітатися, щоб створити глибокі інтерпретації історичних подій і соціальних конфліктів.

Картина Рафаеля «Чарівні янголи» (Іл. 12) (частина його знаменитої роботи «Сикстинська Мадонна») є однією з найвідоміших і найпотужніших композицій у класичному мистецтві. Ця робота зображує двох маленьких янголів, які спостерігають за навколишнім світом, підперши голови руками. Цей жартівливий, але глибокий жест передає складні емоції: сум, мрійливість, невпевненість та певний стан відстороненого споглядання чогось значущого, але непідвладного. Ці янголи уособлюють стан чистоти, невинності, а також духовної відстороненості від буденності, яка водночас переплітається зі складними почуттями спостереження за вищими ідеями та неминучими реаліями. У фільмі «Голод-33» помітний кадр, де діти родини Катранників сидять, спостерігаючи за драматичним діалогом між своїми батьками та помираючим братом. Ця сцена не просто показує побутову ситуацію, а через композицію та емоційний підтекст активно створює аналогію з образом, представленим у картині Рафаеля. Як і янголи, які споглядають небеса з безвісним сумом, діти в цьому кадрі не можуть вплинути на події навколо них. Вони стають лише пасивними свідками жорстокої реальності, яка розгортається перед ними. Подібно до янголів у «Сикстинській Мадонні», ці діти символізують дитячу безпорадність, обумовлену їхнім віком, вразливістю та невмінням впоратися зі складними обставинами. Образи дітей, які спостерігають за смертю брата, сприймаються як метафора наївності та вразливості, що перетворюються на пасивний стан, коли катастрофи перевершують розуміння і можливості навіть найменших індивідуумів. Рафаєлеві янголи споглядають небо в пошуках відповідей, а діти в цьому

емоційному кадрі у фільмі спостерігають смерть і біль, які їм не під силу осягнути. Таким чином, обидва образи поглиблюють ідею про вразливість людини, що стоїть перед обличчям непідконтрольних катастроф — як фізичного, так і духовного характеру. Візуальні паралелі між образом янголів Рафаеля та дітьми у «Голод-33» допомагають глибше передати ту атмосферу безвиході, що панує в історії. Ця аналогія змушує глядача замислюватися над темами віри, спостереження, безпорадності, а також над тим, як люди, навіть у стані невинності та чистоти, можуть ставати жертвами жорстоких обставин.

У «Голод-33» є приховані сенси, які не лише передають історичні події, але й заглиблюють у психологічні та емоційні аспекти, розкриваючи тему збереження людяності в умовах жорстоких репресій. Голод не просто виснажує фізично, він нищить людську особистість, перетворюючи людей на істот, для яких виживання стає єдиною метою. У романі Василя Барки «Жовтий князь» канібалізм є одним із моторошних проявів деградації людини під впливом екстремальних умов голоду. Одна зі сцен зображує чоловіка, що вбиває свою дитину і готує її для їжі: «Скрізь по хаті кров: на лаві зарізана дитина і жаско спотворена. Чоловік розвів огонь на самому припічку: диму повна хата! — і готує їжу на сковорідці; щось жує, тримаючи в руці ніж. Один з дядьків, які ввійшли слідом за першим, скрикнув: – Він дитину зарізав і смажить! Збожеволів.»[1, с. 81-82] Цей моторошний епізод показує крайній вияв відчаю, де людина, втративши моральні орієнтири, перетворюється на хижака. У кінематографічній адаптації Олесь Янчука ця сцена ідентично до роману передана з потужним драматичним акцентом. Режисер використовує візуальну мову, щоб показати не лише фізичний, а й моральний занепад, викликаний голодом. Глядачі бачать, як божевільна людина здійснює немислиме, що шокує навіть інших героїв фільму (Іл. 13). Ця сцена стала центральним образом дегуманізації суспільства. А обличчя, які передають актори в цей момент, ніби надовго залишаються перед очима візуалізуючи це як справжні кадри. Така сцена виконує важливу роль у розкритті теми канібалізму як крайнього результату. Вона демонструє знищення людяності не лише на рівні окремої

особи, а й цілої нації, що зіткнулася з організованим геноцидом. У фільмі цей мотив стає ще більш вразливим для глядачів\ок завдяки засобам візуального мистецтва.

«Голод-33» має глибоко релігійне підґрунтя, що пронизує не лише сюжет, але й художні образи та символіку. Такий підхід додає стрічці потужного духовного виміру, підкреслюючи боротьбу добра і зла, людської душі проти бездуховності режиму. Релігійні мотиви, такі як церковна чаша як символ віри та спасіння, цитати з Біблії, та образи, що апелюють до християнського мучеництва, створюють враження сакрального осмислення трагедії. Однак надмірне зосередження на релігійній тематиці іноді може суперечити документальності, яку прагне передати фільм. Релігійна символіка робить стрічку більш алегоричною, та як пише О. Папаш: «Привносячи духовний аспект у протистояння українських селян і сталіністів, фільм постфактум привносить сенс туди, де його за визначенням немає, в подію, що апріорі позбавлена будь-якого сенсу – в подію знищення мільйонів людей іншими людьми. Таким чином, «Голод-33» обхідним шляхом реабілітує те, що має намір засудити.»[12, с. 77]. Це віддаляє глядача від реалістичного відображення подій та стає особливо помітним у сценах, які виглядають надмірно ідеалізованими або драматизованими, наприклад тієї ж сцени, що аналізує О. Папаш у розділі: «Коллективна травма в ігровому кіно: випадок одиначної репрезентації («Голод-33»)» описує сцену (Іл. 14): «Виснажені від голоду чоловіки, серед яких є й Мирон Катраник, наважуються на відчайдушний крок – збираються йти до млина, де зберігається відібране в селян зерно. Млин охороняють червоноармійці, які починають без вагань розстрілювати «агресорів». У цю мить сюжет робить цікавий поворот: червоноармійці відкривають вогонь, але чоловіки не зупиняються. Відчувається якась штучність, адже вимоги «реалістичності» (бо це фільм, нібито присвячений реальним історичним подіям) й елементарний інстинкт самозбереження передбачають, що селяни мали б принаймні зупинитися й переглянути свою тактику, але аж ніяк не йти на бездумну смерть, позаяк прийшли вони до млина в ім'я збереження життя,

свого та своїх близьких. Тривалість і певна нав'язливість епізоду, протягом якого ми з різних ракурсів бачимо ще живих селян, що заповзято йдуть назустріч смерті, та їхніх мертвих товаришів, змушує припустити, що фільм створено за якимись альтернативними щодо вимог реалістичності патернами. Цей безглуздий із погляду «документальної» логіки епізод стає зрозумілішим, якщо помістити його в контекст ранньохристиянської риторики мучеництва.»[12, с. 77]. І я цілком погоджуюсь з цим коментарем, якщо фільм претендує на звання, такого, що відображає правду про Голодомору та вважається кінохронікою, то такі кадри викликають питання, чому настільки важливо демонструвати українців виключно мучениками. Навіть епізод з церковною чашею, що на початку фільму та під час катування Мирона здається важливою, що можливо вона допоможе головним героям в кінці? Але вона ніяк не розкривається взагалі, викликаючи як мінімум одне логічне питання – то навіщо були усі ці страждання, якщо вся родина Катранників загинула, а чаша й надалі залишається в тому самому місці. Оскільки її доля залишається невідомою у фільмі, глядачі\ки мають самостійно визначити її подальшу долю, що знову ж таки наводить на нас на релігійну стежу роздумів та інтерпретацій.

Ще одна сцена, яка хоч і не несе в собі релігійне значення, а скоріш за все має питання до логіки, це те, що після того, як Дар'я Катранник разом з сином Андрієм повертається у рідну домівку, вони не знаходять нікого, що зводить її в ступор, ця хвилина сцена без звуку переростає у те, що героїня під сильним розпачем та переживанням починає бігти шукати свого чоловіка та інших дітей елементарно забуваючи про Андрія, якого вона лишила самого в хаті. Коли ж вона вертається назад, то Андрія вже немає, адже він пішов шукати свою маму і заблукав. Цей епізод виглядає дуже неоднозначним, адже у гонці відшукати інших членів родини, матір забуває про свого ж сина, який на цей час, єдиний з родини, хто лишився поруч з нею, логічно, що слід триматися разом, натомість з поверненням додому, Дар'я Катранник не знаходить там Андрійка, який пішов шукати свою маму та лишається сама втрачаючи всю свою родину.

Засоби документальності, які використовуються для передачі трагедії. Зокрема, операторські прийоми відіграють ключову роль у створенні атмосфери фільму та формуванні його візуального стилю. Оператором стрічки виступив Василь Бородін, чий стиль відзначається поєднанням мінімалізму з документальною правдивістю. Саме операторська майстерність допомагає створити напружений наратив, що виводить глядача на рівень не тільки спостерігача, але й учасника подій, передаючи відчуття безвиході й страху. Однією з ключових особливостей операторської роботи у фільмі є використання монохромної палітри. Чорно-біла естетика, яка з'явилась на початку «прибуття голодомору у село» посилює відчуття занепаду та смерті, наголошуючи на відсутності надії. Режисер фільму Олесь Янчук в одному з інтерв'ю сказав: «Ми знімали «Голод-33» на чорно-білу плівку, а-ля документ. Не тому, що не було кольорової. Упевнений, в кольорі картина прогала б. Фарби з'являються тільки у спогадах головного героя фільму хлопчика Андрійка. Всі інші епізоди подано в максимально реалістичній манері, й хоча у стрічці немає жодного хронікально-документального кадру, навіть деякі шановані мною колеги запитували, де ми знайшли таку жорстку хроніку (наприклад, коли з платформи скидають до ями трупи, і прямо на них котяться величезні колоди) ... Я вже не кажу про телебачення. Неодноразово у сюжетах на річницю Голодомору телеканали використовували фрагменти фільму, видаючи їх за документально зняті кадри»[3] Отже, такий вибір кольорової гами не лише підкреслює трагізм сюжету, але й відсилає до архівних матеріалів, створюючи відчуття документальної точності. Це візуальне рішення додає глядачеві відчуття автентичності, ніби він дивиться не художній фільм, а документальний фільм з реальними подіями, які відбуваються тут і зараз.

У фільмі «Голод-33» ключову роль у створенні емоційного впливу та атмосферності відіграє виразна драматургія світла і тіні. Режисер та оператор майстерно використовують контраст між світлом та темрявою, щоб підкреслити центральні емоційні та соціальні аспекти сюжету, а також створити напружений психологічний ефект для глядача. Ця гра світла та тіні допомагає сформувати

особливу візуальну мову, яка є необхідною для того, щоб передати атмосферу страху, безвиході, руїни та морального занепаду, які є центральними у фільмі. В усьому фільмі спостерігається домінування темних, приглушених тонів, що підсилюють загальне відчуття страху, безнадійності та морального занепаду. Світло використовується мінімалістично, щоб створити атмосферу психологічного тиску. Кожен кадр, завдяки своєму візуальному рішенню, здається жорстоким і сповненим безвиході, що дозволяє глядачеві максимально зануритися в події. На прикладі сцен за обіднім столом Катранників (Іл. 15) можна простежити цей ефект. Перший кадр демонструє родину Катранників у повному складі за традиційним селянським столом в світлі, що розсіюється рівномірно. Тут видно більше світлих відтінків, які передають відносну цілісність родини та мирний побут до часу, коли ситуація стає критичною. Ця сцена є символічною – життя ще триває, родина разом, є надія та звичний побут. Однак у наступному кадрі спостерігається різке зменшення кількості світла, що створює сильний контраст між світлими й темними ділянками кадру. Родина Катранників виявляється у майже повній тьмі, де світло ледь пробивається крізь вузьке вікно. Цей кадр відзначається мінімалістичним освітленням, що робить акцент на обличчях персонажів, які заглиблені у свої думки та страхи. Тут світло стає символом надії, що ледь пробуджується серед абсолютного занепаду та безвиході. Гра світла та тіні в цій послідовності підкреслює головну ідею – поступову руйнацію не лише хатини, а й духовного стану людей, які проживають у ній. Темрява у другому кадрі показує, як умови життя родини Катранників погіршуються, візуалізуючи моральний занепад, злиденність, страх, та поступовий занурення в жорстокі реалії Голодомору. Зміна освітлення від рівномірно освітленого побуту до майже повного затемнення – метафора занепаду, який відображає як фізичний, так і моральний стан персонажів. Цей ефект підсилюється мінімалізмом у використанні світла – світло не намагається роз'яснити всі деталі або створити гарний, барвистий кадр. Замість цього, воно лише підкреслює обличчя у кадрі. Темрява тут не є просто відсутністю світла, а символізує загальну атмосферу страху, жорстокості та відчуження.

Таким чином, операторська робота та драматургія світла та тіні у фільмі «Голод-33» формують сильний емоційний ефект, який занурює глядача у світ безвиході, страху та морального занепаду. Цей ефект дозволяє на високому психологічному рівні передати атмосферу Голодомору, підкреслюючи, як глибоко впливали жорстокі обставини на повсякденне життя селян та їхню душевну рівновагу.

Оператор використовує крупні плани, які дозволяють глядачу зануритися у внутрішній світ героїв. Наприклад, обличчя часто показується у крупному плані. Такі кадри підсилюють відчуття емоційного зв'язку між глядачем і персонажами, створюючи ефект присутності, переживання та розуміння героїв фільму. Крупні плани дозволяють не тільки прив'язатись, а й відчувати емоції героїв, ніби реальних людей в моменті їх обставин та дій (Іл. 16).

У фільмі присутні моменти, де камера навмисно залишає частину дії за кадром, дозволяючи глядачеві самому додумати те, що відбувається. Це підхід, який робить трагедію ще більш вражаючою: недомовленість змушує уяву працювати на повну силу, а відчуття тривоги лише посилюється. Такий прийом є дуже ефективним, оскільки він змушує глядача не просто пасивно спостерігати, а активно взаємодіяти з фільмом, ставлячи себе на місце героїв, прикладом є фінальна сцена з Дарією Катранник, яка у фільмі закінчується тим, що вона сидить з хлібиною в руках у пустій та самотній хатині (Іл. 17), далі ж події фільму розвивають без неї, натомість ми бачимо її блукаючого сина та загибель батька родини – Мирона Катранника. Глядач з надією створює у своїй голові продовження сюжету, де вона все ж знаходить свого останнього сина у полі та продовжує життя з ним, але у фільмі цього ж не трапляється, що залишає дуже багато та питань та ідей для розумів «Що сталося з Дар'єю далі?», «Чи зможе вона знайти свого останнього сина?».

Освітлення часто приглушене, підкреслюючи убогість побуту та пригніченість героїв. Це додає реалістичності та занурює глядача в атмосферу депресивного радянського села, де не вистачає не тільки їжі, але й світла – як символу надії. Такий підхід до світла також підсилює контрасти між темрявою й

світлом, акцентуючи на розриві між життям і смертю. Чи не єдиною найбільш освітленою локацією у будинках є міська торгова крамниця – «Торгсін» (Іл. 18), в якій за словами Дарії Катранник відбувається «торгівля з іностранцями або чужоземцями»[1, с. 153]. У фільмі це місце, де бідні продають останнє, що в них є аби отримати хоч якісь кошти та купити на них їжу, а заможні люди купують собі розкішні речі побутового та ювелірного характеру. Такий світлий контраст на фоні пригнічених вулиці з кам'яними виснаженими обличчями селян демонструє те, що поки бідні виживають і не мають навіть крихти хліба в домі відаючи останнє, то для іноземних заможних багатів це ніби як розвага купувати в лавці дорогоцінності. Оператор також активно використовує символічні композиційні рішення. Наприклад, у кадрах, де герої сидять навколо порожнього столу, камера фіксує їх таким чином, що створюється відчуття порожнечі як фізичної, так і духовної

Звукові ефекти та музика використовуються для підсилення емоційного впливу та передачі внутрішнього стану героїв. Важливим звуковим прийомом є використання тиші. У багатьох сценах звук відсутній або мінімалізований, що підкреслює відчуття ізоляції та самотності персонажів. Наприклад, сцена, де Мирон Катранник йде порожньою дорогою, супроводжується лише звуками його кроків, що створює відчуття відчаю або сцена, де Дар'я Катранник, яка повернулася з Андрійком заходить у пусту хатину, де нікого немає. Вона бачить як розкидані їх речі та найголовніше – нікого не лишилось, від цього на екрані повна тиша, а Дар'я з Андрійком практично не рухаються декілька секунд, тиша продовжується протягом хвилин, аж поки Андрій не починає гукати свою маму. Музика у фільмі є стриманою, але дуже виразною. Основні музичні теми написані українським композитором Володимиром Губою. Наприклад, у сценах, де герої стикаються з особливо тяжкими втратами, музичний супровід стає більш інтенсивним, використовуючи низькі тони та глибокі ритми, що створює ефект зростаючого напруження. Природні звукові ефекти, такі як: звуки природи, вітер, що свище над полями, чи скрип дерев, підсилюють відчуття

приреченості та неминучості. Звуковий фон у фільмі створює додатковий шар реалістичності, дозволяючи глядачу глибше відчувати атмосферу того часу.

Режисер формує емоційну і візуальну мову стрічки. Використання чорно-білої плівки підкреслює документальність, ніби глядач переглядає архівні кадри, що робить події більш реальними і жахливими. У контрасті до цього кольорові вставки, зокрема у сценах видінь Андрійка, виступають як спогади про втрачений рай і нагадування про колишнє щасливе життя. Велика увага приділяється релігійній символіці, яка пронизує стрічку. Сцени, як-от видіння святкової вечері або хода селян до млина, відзначаються театральністю та певною надмірною символічністю. Вони створюють враження застиглого часу, що ніби підкреслює приреченість героїв, проте в окремих моментах виглядають дещо штучними. Попри це, режисер майстерно додає крупні плани у кінострічку, які передають внутрішній стан героїв. Ці кадри дозволяють глядачам відчувати не лише біль, а й силу духу персонажів.

Режисер демонструє у вигляді природних ландшафтів, що показують безкраї засніжені поля, голі дерева та покинуті села – символи спустошення українських сіл під час Голодомору. Вони відображають стан не лише природи, але й людських душ, які пережили втрату і деградацію. Завдяки такій візуальній мові Янчук вдається створити глибоко емоційний твір, який поєднує реалістичне і символічне, змушуючи глядача замислитися над трагедією Голодомору.

### **Висновки до другого розділу**

Другий розділ присвячений аналізу кінострічки Олесея Янчука «Голод-33», яка є однією з перших спроб в українському кінематографі художньо осмислити трагедію Голодомору 1932–1933 років. Особлива увага приділяється тому, як фільм на основі роману Василя Барки «Жовтий князь» відображає цю катастрофу через історію звичайної української селянської родини. Процес створення фільму сам по собі є унікальним явищем, оскільки його фінансування здійснювалося за рахунок добровільних внесків української

діаспори, громадян України та небайдужих меценатів. Це демонструє масштабну підтримку проєкту, що став не просто кінофільмом, а справжнім національним проєктом. Важливим етапом у створенні фільму стало знайомство режисера з автором роману, Василем Баркою, який дав своє благословення на екранізацію твору. Це дозволило зберегти глибоку ідейну основу оригінального тексту та перенести її на екран. Георгій Морозюк та Галина Сулима створили образи Мирона та Дарії Катраник, які стали уособленням стійкості, гідності та водночас трагізму українського народу. Їхні герої не просто переживають жахіття голоду, але й зберігають моральні цінності та людяність навіть у найважчих обставинах. Ці персонажі уособлюють боротьбу не лише за фізичне виживання, але й за збереження духовності та родинних зв'язків.

Однією з особливостей фільму є релігійна символіка, яка пронизує стрічку. Церковна чаша як символ віри та надії, дерево як образ зв'язку між поколіннями, сцени молитви та інші метафори підкреслюють духовний вимір трагедії. Однак деякі з цих елементів викликають дискусії, оскільки надмірний акцент на релігійності іноді віддаляє стрічку від реалістичності, наближаючи її до алегорії. Такий підхід додає фільму багатозначності, але водночас ставить перед глядачами питання про баланс між символізмом і документальністю. Режисерські прийоми, такі як використання чорно-білої плівки, крупні плани та контрасти між тишею і звуковими ефектами, дозволяють створити унікальну атмосферу. Чорно-біла стилістика підсилює відчуття документальності, ніби глядач спостерігає за архівними кадрами. Кольорові вставки у видіннях Андрійка стають потужним контрастом, акцентуючи увагу на втраченому щасті та житті до трагедії. Робота з природними ландшафтами, засніженими полями та голими деревами відображає внутрішній стан героїв і всього суспільства, підкреслюючи ізоляцію, втрату та відчай. Фільм також став важливим інструментом збереження національної пам'яті. Його показ напередодні референдуму 1991 року відіграв значну роль у формуванні громадянської свідомості українців, посиливши прагнення до незалежності. Стрічка виконує

функцію не лише художнього твору, а й культурно-історичного маніфесту, що демонструє глядачам масштаби національної трагедії.

«Голод-33» є прикладом того, як через кінематограф можна розповісти про найтрагічніші сторінки історії. Він поєднує реалістичність і символізм, документальність і художність, що робить його важливим етапом у розвитку українського кінематографа. Це не лише розповідь про минуле, але й заклик до збереження пам'яті та єднання нації перед обличчям викликів.

## ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі узагальнено основні аспекти дослідження, які стосуються історіографії питання, передумов створення стрічки, взаємозв'язку між літературним джерелом та кіноверсією, а також семіотичного аналізу кінострічки. Особливу увагу приділено визначенню перспектив для подальших досліджень, що можуть розширити розуміння впливу Голодомору на сучасний кінематографічний дискурс.

1) В результаті проведеного аналізу фахової літератури з'ясовано, що тема Голодомору 1932–1933 років у кінематографі залишається недостатньо висвітленою. Незважаючи на наявність наукових розвідок, кількість робіт, присвячених саме кінематографічним репрезентаціям Голодомору, обмежена. Найбільш докладно висвітлено формальні та символічні аспекти стрічки «Голод-33» такими дослідниками, як Ольга Папаш, Христина Макарадзе та Любомир Госейко. У більшості публікацій інших дослідників, що містяться окремі спостереження, які не дають загального уявлення про образну змістовну структуру твору.

Таким чином, історіографія питання свідчить про високий рівень суспільного зацікавлення темою, проте потребує глибшого академічного вивчення, особливо в аспектах порівняння кінематографічних та документальних репрезентацій.

2) У роботі з'ясовано, що створення фільму «Голод-33» значною мірою зумовлено історичним та культурним контекстом кінця 1980-х – початку 1990-х років. На тлі розпаду Радянського Союзу, відбувалося відродження національної пам'яті та відкриття раніше замовчуваних сторінок української історії. Тематика Голодомору стала особливо актуальною, адже вона висвітлювала масштабні злочини сталінського режиму, інформація про які тривалий час була закритою для широкої громадськості. Фільм базується на романі Василя Барки «Жовтий князь», який ще в 1960-х роках став літературним свідченням трагедії

Голодомору. Важливим фактором, що вплинув на створення фільму, стала принципова позиція режисера не знімати фільм на державні кошти, а залучати кошти з пожертв українців, що забезпечило фінансову й моральну допомогу для реалізації проекту.

3) В роботі встановлено, що кореляція між романом Василя Барки «Жовтий князь» та його кінематографічною адаптацією у фільмі Олесь Янчука «Голод-33» виявляє як вірність джерелу, так і режисерські акценти та способи подання матеріалу. Режисер зберігає загальну сюжетну лінію твору, акцентуючи на трагічному шляху сім'ї Катранників під час Голодомору. Проте фільм, через обмеженість кінематографічної мови, змушений спрощувати і символіку, і внутрішню драматургію роману. У романі Барка наповнює кожен елемент глибоким символізмом, зокрема релігійні мотиви та алегорії, які формують складну багаторівневу структуру твору.

Формальний аналіз фільму виявляє низку художніх прийомів, які відрізняють його від літературного джерела. Чорно-біла палітра підсилює драматизм і створює враження документальності. Водночас кольорові спогади контрастують із загальним трагічним тоном, що надає фільму особливого емоційного звучання. Семіотичний аналіз також виявляє сильну релігійну домінанту у фільмі, що іноді послаблює відчуття реалістичності, зосереджуючи увагу на моральному підтексті. Ключовими образами-символами виступають: *церковна чаша* (символ віри, духовності та спасіння, що проходить через сюжет роману та фільму), *чорне дерево без листя* (символ руйнування, смерті, зв'язку між земним і небесним, спадковості), *церковні дзвони* (образ сакральності, руйнування яких символізує кінець духовного миру), *хата* (сакральний простір, оберіг родини, що поступово занепадає через трагедію), *Колір одягу* – «*Білий одяг селян*» та «*Чорний одяг партійців*» (знак чистоти, невинності, моральної правоти героїв проти втілення зла, агресії та демонічного). Підсилюють цей підтекст візуальні порівняння з образотворчим мистецтвом: Церковна сцена з протистоянням селян і партійців – аналогія з картиною Паоло Учелло «Битва при Сан-Романо»; Каткування Мирона Катранника – алюзія на фреску

Мікеланджело «Гріхопадіння і вигнання з раю»; Дарія Катранник із хлібом у фінальній сцені – паралель до образу Марії Магдалини з глечиком; Сцена з дітьми, що спостерігають за смертю брата – порівняння з ангелами з картини Рафаеля «Сикстинська Мадонна»; Поранення Мирона Катранника – аналогія з картиною К. Петрова-Водкіна «Смерть комісара»; Кадри з родиною Катранників до і після голоду – символічна еволюція, що підкреслює руйнацію через використання контрасту світла й тіні; Епізоди з кольоровими спогадами – вказівка на «втрачений рай», що створює емоційний контраст із чорно-білою гамою.

4) Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні еволюції кінематографічних репрезентацій Голодомору, як в ігровому, так і в документальному кіно; висвітленні підходів кінематографічних прийомів у розробці зазначеної теми.

Окремим напрямком подальших досліджень є складність екранізації масштабних трагедій, таких як Голодомор. Як показує аналіз «Голоду-33», режисери стикаються з проблемою передачі не лише масштабу страждань, а й багатшаровості трагедії, уникаючи спрощення та однотипності зображень. Дослідження цієї проблематики може допомогти зрозуміти, які художні та технічні прийоми дозволяють зробити таку адаптацію автентичною та емоційно переконливою.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барка В. К. Жовтий князь : роман. Харків: Фоліо, 2008. 320 с. URL: <http://surl.li/xgxxiu> (дата звернення: 08.12.2024).
2. Брюховецька Л. Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії. кінематографічні студії. випуск 2: «Кіно-Театр», 2014. 495 с.
3. Гордейчук І. Олесь Янчук: «Націоналіст – слово, що несе лише позитив». *День*. URL: <http://surl.li/ojqhrs> (дата звернення: 08.12.2024).
4. Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1896-1995. Київ: КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
5. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : Фенікс, 2007. 296 с.
6. Канівець А. Травматичні моменти національної історії в сучасному ігровому українському кіно. *Редакція журналу «Кіно-Театр» : Освіта України*. 2022. С. 43–58. URL: <http://surl.li/iphkzx> (дата звернення: 08.12.2024).
7. Канівець А. Фільми про Голодомор: короткий екскурс в історію і сучасність. *Kilok.art*. URL: <http://surl.li/navqdp> (дата звернення: 08.12.2024).
8. Кисла Ю. Український Голод 1932-1933 років на екрані: осмислення страждань. *Україна Модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис*. URL: <http://surl.li/myezki> (дата звернення: 08.12.2024).
9. Кульчицький С. Голод-геноцид 1932 - 1933 рр. в Україні. Київ: *Інститут історії України НАН України Національний університет «Києво-Могилянської академії»*, 2006. 264 с.
10. Макарадзе Х. З. Свобода письменника та режисера в інтерпретації теми голодомору (В. Барка «Жовтий князь» та О. Янчук «Голод – 33»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія»*. 2018. № 78. С. 146-149. URL: <http://surl.li/poiete> (дата звернення:

08.12.2024).

11. Музей Голодомору. Голод-33. *Національний музей Голодомору-геноциду*. URL: <http://surl.li/rsekft> (дата звернення: 08.12.2024).
12. Папаш О. О. Колективна травма в ігровому кіно: випадок одиничної репрезентації («Голод-33»). *НАУКОВІ ЗАПИСКИ НаУКМА. 2011. Т. 114, Теорія та історія культури*. С. 73-77. URL: <http://surl.li/mlejhh> (дата звернення: 08.12.2024).
13. Позняк-Хоменко Н. Свідок Апокаліпсису: 110 років тому народився автор роману про Голодомор «Жовтий князь» Василь Барка. *Україна Молода*. URL: <http://surl.li/swmksz> (дата звернення: 08.12.2024).
14. Реалії та стратегії розвитку України: вітчизняний та закордонний досвід : Колект. монографія. СГ НТМ «Новий курс», 2024. 112 с.
15. Стрижова О., Донбас.Реалії. «У 90-х компартія наполягала на забороні кіно про Голодомор»: 9 фільмів про злочин. *Радіо Свобода*. URL: <http://surl.li/feuyrn> (дата звернення: 08.12.2024).
16. Ткаченко К. Голод-33: Фільм, який вплинув на голосування за незалежність України. «СільМедіа». URL: <http://surl.li/udxczz> (дата звернення: 08.12.2024).
17. Тримбач С. В. Кіномистецтво. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-6942> (дата звернення: 08.12.2024).
18. Учасники проєктів Вікімедіа. Голод 33. *Вікіпедія*. URL: <http://surl.li/sowgtx> (дата звернення: 08.12.2024).
19. Фільму «Голод-33» виповнилося 25 років. *Одеська Кіностудія*. URL: <http://surl.li/jfdgqv> (дата звернення: 08.12.2024).
20. Чиченіна Л. Кіно та Голодомор. Як розповісти світові про геноцид українців. *espresso.tv*. URL: <http://surl.li/yvjjnw> (дата звернення: 08.12.2024).
21. Ямборко О. Галина Сулима: «Мені справді дуже пощастило!». *eKMAIR Електронний архів Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. URL: <http://surl.li/wudegs> (дата звернення: 08.12.2024).
22. Bilovus L. Modern Ukrainian periodicals of the Ukrainian diaspora in the USA of cinema as a means of preserving national identity. *Culture in the spiritual life of*

*slavic nations : proceedings of an international conference*. 2021. С. 55–56. URL: <http://surl.li/voryhd> (дата звернення: 08.12.2024).

23. Cherkasova N. Mister Jones and the depiction of the Holodomor on the world screen. *Studies in russian and soviet cinema*. 2024. Vol. 18, Issue 3: Special Issue with Kul'tura Ukrainy. С. 327–344. URL: <http://surl.li/dqocbw> (дата звернення: 08.12.2024).

24. Dobrenko E. Stalinist cinema and the production of history: museum of the revolution. *Edinburgh University Press*, 2008. 273 p. URL: <http://surl.li/rynqtv> (дата звернення: 08.12.2024).

25. Gazeta.ua. Є лише один фільм, який вплинув на здобуття Україною Незалежності - Вадим Скуратівський. *Gazeta.ua*. URL: <http://surl.li/shfseh> (дата звернення: 08.12.2024).

26. Gazeta.ua. Після фільму «Голод 33» більшість українців проголосували за незалежність своєї держави. *Gazeta.ua*. URL: <http://surl.li/gvkhaz> (дата звернення: 08.12.2024).

27. Melville S. I. *Monsoon morning*. London : Benn, 1966. 291 p.

28. Rogatchevski A. Oles' Ianchuk: Famine '33 (Holod-33, 1991). *KinoKultura*. URL: <http://surl.li/jbyrpe> (дата звернення: 08.12.2024).

29. Times T. N. Y. Film Shows Ukraine Famine. *The New York Times*. URL: <http://surl.li/vmotzi> (дата звернення: 08.12.2024).

## ДОДАТКИ: АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



(Іл. 1) Мирон Катранник, головний герой фільму «Голод-33»



(Іл. 2) Мирон Катранник, дізнається, що його матір померла та не подає емоцій

при родині, а відходить в іншу кімнату



(Лл. 3) Мирон Катранник, піддається катуванням, через те, що не змінює своїм принципам та не говорить, де знаходиться церковна чаша



(Лл. 4) Дарія Катранник, головна героїня фільму «Голод-33»



(Іл. 5) Фінальні кадри головного та героїні

1 фото Мирон помирає у прірві з вогнем, скинутий із потяга разом з колодами

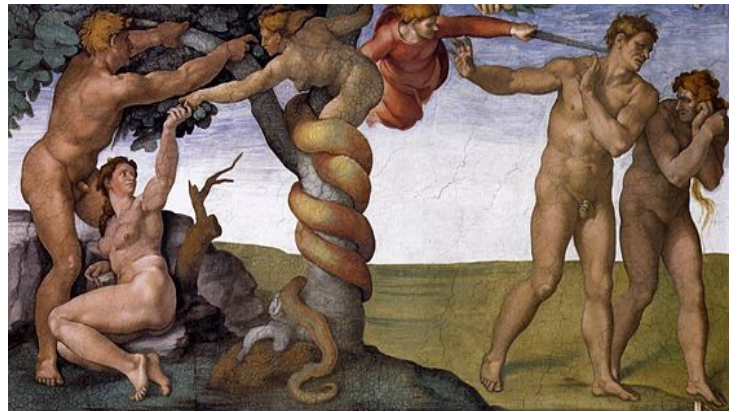
2 фото Дарія морально розчавлена сидить з хлібиною в руках в опустілій хаті.



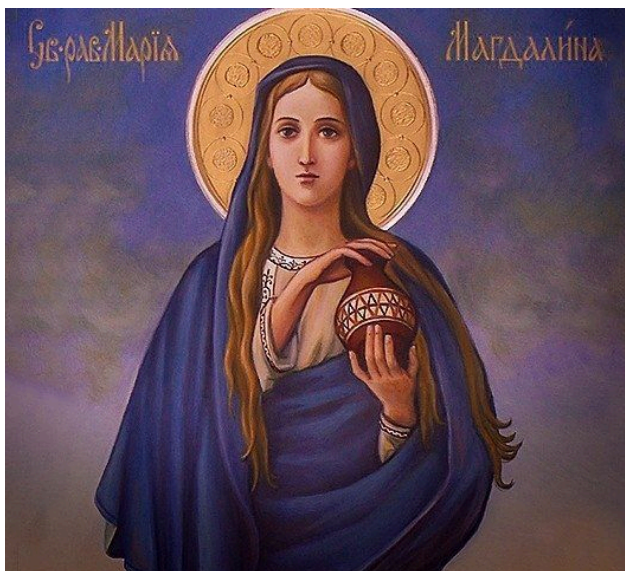
(Іл. 6) Порівняння протистояння селян з партійцями у церкві за збереження релігійних цінностей та духовних цінностей з картиною Паоло Учелло «Битва при Сан-Романо(Battle of San Romano)»



(Іл. 7) За словами Христини Макарадзе [10, с. 148] момент падіння церковних дзвонів, є моментом початку відліку Голодомору



(Іл. 8) Порівняння сцени катування Мирона Катранника, де йому пропонують їжу, в обмін на церковну чашу, це нагадує релігійний мотив, де змії спокушує Адама та Єву з'їсти те саме заборонене яблуко.



(Л. 9) Порівняння Дарії Катранник з іконою «Марія Магдалина»



(Л. 10) Кольорові сцени спогадів з фільму «Голод-33»



Іл. 11. Кадр зі сценою поранення Мирона Катранника в епізоді, де він об'єднався з групою селян з метою зробити штурм до млина, де зберігається зерно. Композиційні елементи якого мають схожість з принципами організації простору в картині К. Петрова-Водкіна «Смерть комісара»



(Іл. 12) Кадр з дітьми родини Катранників створює аналогію з частиною картини Рафаеля «Сикстинська Мадонна». Вказуючи на дитячу безпорадність в тоталітарних умовах знищення людей



(Лл. 13) Епізод, де один з селян вчиняє акт канібалізму над своєю дитиною



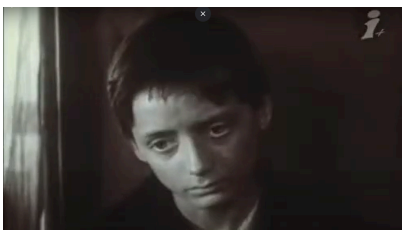
(Лл. 14) Мирон Катранник разом з іншими селянами йдуть на відчайдушний штурм до млина, де зберігається конфісковане зерно



(Іл. 15) Родина Катранників за обіднім столом. Руйнація хатини у помітна у кадрі. Якщо у кадрі зліва ми бачимо повну родину, яка ще не стикнулася з Голодомором, то в другому, вона вже відчула його.



(Іл. 15) Родина Катранників за столом при мінімальному освітленні





(Іл. 16) Використання крупних ракурсів у фільмі «Голод-33»



(Іл. 17) Крайня сцена з Дарією Катранник



(Іл. 18) Крамниця «Торгсін»