

ТЕМА ГОЛОДОМОРУ В ЛІТЕРАТУРІ ТА КІНО (В. БАРКА «ЖОВТИЙ КНЯЗЬ» ТА О. ЯНЧУК «ГОЛОД – 33»)

Христина МАКАРАДЗЕ

Харківський національний університету імені В. Н. Каразіна
ORCID ID 0000-0002-0578-7020 Researcher ID T-4326-2017
Khrystyna95pro@gmail.com

THE THEME OF THE HOLODOMOR IN LITERATURE AND CINEMA (V. BARKA'S "ZHOVTYI KNAZ" AND O. YANCHUK'S "FAMINE- 33")

Kristina MAKARADZE

Kharkiv National University named after V. N. Karazin
ORCID ID 0000-0002-0578-7020 Researcher ID T-4326-2017

Макарадзе К. Тема Голодомора в літературі та кіно (В. Барки «Желтый князь» і А. Янчук «Голод - 33»). Цель исследования. В статье предпринята попытка сравнить на основе семиотического анализа два последовательных высказывания, одним из которых является роман В. Барки «Желтый князь», а вторым - снятый по мотивам романа фильм А. Янчука «Голод - 33». **Методы исследования.** В статье были использованы описательный метод и метод дискурсивного анализа. Переведя язык кино и литературы в общий язык знаков, мы попытались исследовать степень вмешательства в произведение индивидуальности режиссера, а также факторы, обусловившие эти вмешательства. На основе **Научная новизна.** В результате библиографического обзора было установлено, что фильм был мало исследован, поэтому статья, в которой сравниваем два представленных произведения, актуальна и имеет научную новизну.

Выводы. Было доказано, что, совпадая в ключевых сюжетных моментах, фильм отличается от романа разными акцентами, в частности степенью развертывания тех или иных мотивов. В фильме наблюдаем усиление звучания идеологии и уменьшение художественного наполнения.

Ключевые слова: Голодомор, Василий Барка, Олесь Янчук, символ, мотив, фильм.

Вступ. Роман «Жовтий князь» В. Барки відображає одну з найтрагічніших сторінок історії українського народу – Голодомор 1932-33 років. Ця подія викликає резонанс у суспільстві і має доволі різні оцінки. І досі певна частина не лише громадян Росії, а й України переконана в тому, що Голодомор – це фальсифікація, хоча у багатьох знайдуться родичі, котрі пережили ці страшні події. Це результат багаторічної радянської політики, яка намагалась приховати правду. Роман про Голодомор не міг з'явитися у Радянському Союзі, тому праця над ним стала можливою лише після того, як В. Барка емігрував до Німеччини, а потім до США. Саме там у 1963 р. у Нью-Йорку I том роману «Жовтий князь» був представлений світу. Для українців він став доступним тільки у 1991 році, після здобуття Україною незалежності. У цей момент питання історичної правди стало визначальним, з'явилася можливість говорити про заборонене. Цей твір В. Барки був включений до шкільної програми, але вже за президентства В. Януковича був із неї вилучений і оцінений як низькоякісний.

Задум створити фільм про Голодомор у режисера О. Янчука з'явився, коли на фоні перебудови вперше були оприлюднені найпотворніші факти із історії сталінської держави. Тема Голодомору шокувала й зацікавила режисера, і він, вивчивши документальні джерела,

поспілкувавшись з В. Баркою, на основі роману «Жовтий князь» втілює її у фільмі «Голод – 33» у 1990-році. Глядачі вперше побачили його на телеканалі УТ-1 30 листопада 1991 року, напередодні Всеукраїнського референдуму, на якому Україна здобула незалежність.

Наша **мета** – розглянути роман і фільм як два послідовні висловлювання з теми Голодомору 1932-33 рр. Завдання цієї статті: зробити огляд фахової літератури з визначеної теми; дослідити рецепцію літературного тексту у кінодискурсі. Ми спробуємо реконструювати, як режисеру вдалося втілити один з найтрагічніших й найфайліших творів української літератури у кінематографі.

Історіографічний огляд. За період незалежності України твір В. Барки «Жовтий князь» був доволі ґрунтовно досліджений у літературознавстві. Н. Гноева розглядає умовно-символічний план зображення, досліджує функції біблійних символів у тканині тексту (Каїн-Авель, Христос-Антихрист, Бог-Диявол). Дослідниця звертає увагу на апокаліптичні мотиви, розглядає «панування жовтого князя як знамення близького кінця віків»¹. Т. Музика пропонує розглядати твір в ракурсі літературознавчої антропології². Р. Мовчан досліджує образ-символ жовтого князя, називає модерністичні риси твору³. Я. Орлюк аналізує метафізичний план

¹Gnoyeva N. I. Motyv «mezhovoyi sytuatsiyi» v romani «Zhovtyi Kniaz» Vasylya Barky [Motif of «boundary situation» in the novel «Zhovtyi kniaz» by Vasyl Barka], Visnyk Kharkivskogo natsionalnogo universytetu imeni V. N. Karazina. Ser. «Filolohiya» [Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University. Ser. Philology], 2014, № 1127, Vyp. 71, P. 150.

²Muzyka T. Ye. Dominanty khudozhnoho vtlenyua antropohichnoyi kontseptsiyi Vasylya Barky (Dominants of artistic realization of anthropological conception of Vasyl Barka) Visnyk Kharkivskoho natsionalnogo universytetu im. V.N. Karazina. Ser. «Filolohiya» [Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University. Ser. Philology], 2012. Vyp.65, P.163 – 167.

³Movchan R. Ukrayinskyi modernizm 1920-kh: portret v istorychnomu interyeri [Ukrainian modernism 1920s: a portrait in the historical art]. Kyiv, 2008, P. 472 – 511.

зображення, звертає увагу на символіку хліба, місяця⁴. Л. Плющ називає роман-хроніку «Жовтий князь» першим пвором, що «художньо усвідомлює мегатруп і мегавбивцю»⁵. Цей дослідник звертає увагу на особливості хронотопу, відзначаючи, що у творі реальний час вплетений у коло церковного річного календаря.

Фільм «Голод – 33» майже не репрезентований у наукових дослідженнях. Лише О. Папаш показала на прикладі цієї картини, як прагнення заповнити білі плями історії призводить до віктимізації образу української нації⁶.

Виклад основного матеріалу. Методологічною основою для порівняння літературного твору та фільму як явищ, що належать до різних видів мистецтва, ми беремо семіотику, значний вклад у яку зробив Ю. Лотман. Вчений будь-яке повідомлення розглядає як комунікативну систему зі своїми знаками, які й уможливають формування та сприйняття повідомлення: «Кожен раз, коли ми маємо справу із передаванням або збереженням інформації, ми можемо ставити питання про мову цієї інформації»⁷. В основі будь-якої мови лежить знак, що має план вираження та значення. Ю. Лотман зазначає: «Знаки замінюють сутності, явища, речі й дозволяють людям обмінюватися інформацією»⁸. Оскільки мистецький твір – це повідомлення, він також має свою власну метамову, свою систему знаків. У реальному світі, якщо розглядати його як семіотичний простір, знаком може виступати будь-що, що проявляє своє значення у відношеннях між предметами. Але у мистецтві система знаків має свою специфіку, зокрема, якщо в основі літературного твору лежать лексичні одиниці, які, об'єднуючись, утворюють складніші структури, то мовою кінофільму є переважно іконічні знаки, тобто візуальне наповнення кадру. Попри таку формальну відмінність, позначуване в обох повідомленнях може збігатися повністю чи частково, і в останньому випадку будь-які відхилення також набувають знаковості. У романі та фільмі, що є висловлюваннями на одну тему, такими об'єднуючими знаками можуть виступати сюжет, мотив, персонаж, символ тощо. І нашим завданням при порівнянні обох творів є дослідити, коли знак змінює тільки свою форму, підлаштовуючись під закони кінематографу і коли відмінності сягають глибинного значеннєвого рівня і є результатом втручання індивідуальності режисера.

Отже, засоби, якими послуговується література та кіномистецтво, відрізняються, але фільм, знятий за мотивами літературного тексту, може зберігати його концепцію, ідеологічну основу, сюжет, образи і т. ін. Відмінності ж між двома текстами зумовлюються світосприйняттям режисера й літератора, особливостями того часу і місця, звідки вони говорять.

Сюжет роману «Жовтий князь» розгортається навколо історії однієї родини, села, країни в умовах Голодомору протягом року. Події підпорядковані зовнішнім чинникам, на які неможливо впливати, тому сюжет тя-

жіє до хронікального. Експозиція лаконічна, розпорошена і переплітається із зав'язкою: вже в епізоді «Одягає доню» ми не лише знайомимось із персонажами, а й спостерігаємо перші паростки назріваючого конфлікту у тривогах Дарії Олександрівни, Мирона, дітей. Зав'язкою є усі події, що передують остаточному запевненню у тому, що Голодомор настав: промова Отроходіна, перший обшук, вилучення хліба і врешті пограбування церкви. Розвиток дії підпорядкований бажанню родини врятувати себе від голодної смерті, бажанню знайти їжу. Процес пошуків нерозривно пов'язаний із мандрями, які проте не дають результатів. Моментом найгострішого напруження є розлука матері з сином на вокзалі, бо саме цей момент вирішує долю родини як цілості: адже смерть останніх членів родини неодмінно означала б смерть усіх цінностей, духовних надбань, носієм яких вона є. Проте у романі фактично відсутні кульмінація та розв'язка, оскільки зовнішня проблема голоду не вирішується, незважаючи на те, що Андрійко-таки залишається живим, а церковна чаша осяє його шлях.

Сюжет як роману, так і фільму обертається довкола історії родини Катранників в умовах Голодомору. Але якщо літературний твір має закінчену й гармонійну структуру, то кінематографічний програє йому у чіткості, послідовності, концептуальності. Режисер обирає найпоказовіші епізоди, що виявляють мерзотність радянського устрою. При цьому 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.

Режисер нехтує експозиційною сценою спілкування Дарії Олександрівни з донькою, яка показує міцні психологічні зв'язки всередині родини Катранників та начебто впускає читача в це коло родинного взаєморозуміння та ніжної прив'язаності. Для персонажів В. Барки родинні зв'язки – це один з найвищих шаблів в ієрархії цінностей: «сім'я в найтіснішому крузі незначності серед світу жила рідним гуртком, де одне було для одного дороге, як весь світ»⁹. Катранники В. Барки – це ідеалізована родина зі здоровими відносинами між всіма її членами: між чоловіком та дружиною, матір'ю та малою дитиною, сином та старенькою матір'ю, невісткою та свекрухою, братами. І хоча у фільмі також не спостерігаємо конфліктів, непорозумінь, проте саме у романі В. Барки відчувається тісний зв'язок між членами родини, любов, самозречення, відповідальність один за одно-

⁴ Orlyuk Ya. Vasyly Barka i yogo roman «ZhovtyiKniaz» [Vasyly Barka and his novel «Zhovtyi Kniaz»], *Dyvoslovo*, 2000, № 6, P. 34–36.

⁵ Plyushch L. Zarazar-Zakazar. Suchasnist: Shchomisyachnyk nezalezchnoyi dumky [Contemporaneity: monthly journal of independent thought], 1987, № 10 (318), P. 14.

⁶ Papash O.O. Kolektyvnatravma v irovomu kino: vypadokodynychnoyireprezentatsiyi («Holod-33») [Collective trauma in fiction film: a case of singular representation ("Famine – 33")] *Naukovi zapysky NaUKMA. Tom 114. Teoriya ta istoriya kultury Natsionalnyi universytet "Kyievo-Mohylyanska akademiyi"* [Science notes. Theory and history of culture], 2011, P.73 – 77.

⁷ Lotman Yu. Semyosfera [The Semiotic Sphere], S.-Peterburh, «Iskusstvo-SPB», 2000, P.11

⁸ Lotman Yu. Semyotyka kynoy i problemy kynoestetyky. [Semiotics of Cinema], Tallin, EestyRaamat, 1973, P. 2

⁹ Barka V. Zhovtyi Kniaz [The Yellow Prince], Kyiv, 1991, P. 66

го.

Роман «Жовтий князь» наскрізь просякнутий релігійними символами та образами. В основі людської душі таких, як Катранники, їхні сусіди, друзі, товариші лежить глибоко вкорінена релігійна свідомість, яка майже унеможливує шлях до моральної деградації, адже страх перед Богом сильніший за страх смерті. Тому і неможливість зради, допомога один одному, людяність – це не стільки моральний вибір, скільки природно обумовлений єдино можливий шлях. 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...»¹⁰. У фільмі цей же мотив глибокої вкоріненості у свідомість релігійного простежуємо в епізодах допитів та спокуси їжею партійцями родини Катранників, зокрема, Мирона та Дарії. У цих епізодах вбачається алюзія на біблійний сюжет із Євангелія, в якому демон спокушав Ісуса Христа їжею під час сорокаденного блукання пустелею. Коли Мирону пропонують зерно за чашу, він, як і у романі, проявляє стійкість, бо навіть на підсвідомому рівні неможливий обмін матеріального на духовне, сакральне, тому герой «відключається», поринає у стан марень, але не зраджує. В іншому епізоді жертвою спокути хлібом виступає Дарія Олександрівна.

У романі «Жовтий князь» змальовано людину у жорстких умовах, за яких їй часто доводиться боротися не лише з іншими за шматок поживи, а й із самою собою, зі своєю тваринною сутністю, зі своїми фізіологічними потребами. З тих, хто програє в такому протистоянні, утворюються групи розбійників, грабіжників та вбивць. Бажання їсти змушує слабких духом людей йти проти Божих заповідей, морально деградувати й духовно убожіти.

Крайнім виявом перемоги примітивно тваринного над людським постає канібалізм, як мерзенна відчайдушна боротьба за життя. Катранникам цей шлях був недоступний через особливість світосприйняття. У фільмі проблема канібалізму розкривається в епізоді з божевільною жінкою та чоловіком, що доїдав свою дитину, а також у загрозі, яка висіла над Андрійком під час його пошуків мами.

В. Барка наголошує на значенні церкви у житті селян. Показовою є остання літургія у храмі перед закриттям, на яку прийшли люди з усіх околиць. Церква – «біла, як празниковий хліб»¹¹, – говорить автор і у зіставленні хліба та церкви підкреслюється безкінечна цінність кожного із цих понять.

Фільм починається цією ж сценою у церкві: селяни відбувають службу, під час якої священник рекомендує звернути очі до неба «у час іспиту, що надходить»¹², незважаючи ні на що не сумніватися у Всевишній любові. Глядач ще не знає, що чекає його далі у фільмі, але вже у цей момент можна здогадатися, що режисер позиціонує подальші події як кульмінацію будь-якого зла на Землі, тож можна говорити про апокаліптичний мотив. У творі В. Барки тема Апокаліпсису займає визначальне місце. Дослідники, зокрема Р. Мовчан та Н. Гноєва, говорять про те, що він втілюється через образи-символи бур'яну, птахів, що падають на землю, зупинений годинник тощо, але найяскравіше звучить у натуралістич-

ному зображенні спустошених сіл, у пануванні могутнього «жовтого князя», якому неможливо протистояти. Прихід «жовтого князя» можна вважати приходом Антихриста: «Виліз він з багна в образі компартії – зразу кинувся на сім'ї людські: розриває їх, бо сказано – звір»¹³. Ця картина дуже нагадує Одкровення Іоанна Богослова, адже у кінці часів зло набиратиме силу, і В. Барка підкреслює необхідність плекати віру, бо зло врешті буде подолане Богом і Великий Суд здійсниться, врятувавши душі тих, хто були вірними Христу. Чаша як символ віри, справедливості, спасіння червоною ниткою проходить крізь весь твір, а у фіналі наче возноситься над спустошеним селом, над смертю, щоб «навіки принести порятунку». У фільмі чаша так само виступає найбільшою цінністю, знаком надії, віри, режисер акцентує на цьому, знімаючи її крупним планом, але у фіналі її доля залишається невідомою. Розходженням із романом є те, що чашу ховають Катранники, а не пічники Бережани, відрізняється також і місце сховку: дуплянка дерева замість землі.

Натяки на Апокаліпсис у фільмі маємо у сцені, під час якої родина обідає. Вони проступають із діалогів персонажів, які відповідають діалогам у романі, але не з одного епізоду, а з декількох. Зокрема, Дарія Олександрівна говорить про птаха, яка падає мертвою, Катранник зауважує, що прапори лише здаються червоними, а насправді є чорними, а Харитина Григорівна підсумовує, що «найчорніші двері прибули – вихідні із цього світу».

Яскраво звучить апокаліптичний мотив у фіналі роману та фільму, в епізоді зі жнивими. Косовиця відбувається під наглядом партійців, а серед колосся розкидані трупи, на які навіть ніхто вже не звертає уваги. Жнива виступають і символом останнього Божого Суду, тобто близького часу, коли буде подолане зло, і символом того достатку, ситості, які так близько, але все одно залишаються недоступними.

Євангельську алюзію у фільмі спостерігаємо в епізоді із катуванням Мирона. Чоловіка підвішують за руки, і у цьому вигляді він дуже нагадує Христа під час розп'яття. О. Папаш визначила це як один з провідних мотивів мучеництва. І саме цей епізод яскраво унаочнює цю тезу. Через подібну алюзію режисер зображує тернистий шлях народу через голод, через смерть, як шлях Христа на Голгофу. Як Христос своєю смертю відкупив гріхи людства і знайшов вічне життя, так і жертви Голодомору очищуються через страждання.

Цікавим є протиставлення у романі та у фільмі «своїх» та «чужих». Вчинки жорстоких, байдужих до людського горя партійців та влади, що над ними стоїть, незрозумілі селянам, які звикли жити за іншими законами. «Чужі» сприймаються як люди з іншого метафізичного простору, і через байдужу рішучість у смертельному винищенні невинних людей, і, більше того, дітей, співвіднесення їх із демонічними силами цілком обгрунтоване і логічне. Персонажі називають партійців «саранчею зі столиці»¹⁴, в чому також спостерігаємо алюзії на диявольські сили з Апокаліпсису. Жертва не може зрозуміти своїх ворогів, не може збагнути, що може керувати такими людьми, і чому вони мають таку необмежену владу над іншими.

¹⁰ Barka V. Zhovtyi Kniaz [The Yellow Prince], Kyiv, 1991, P.91

¹¹ Barka V. Zhovtyi Kniaz [The Yellow Prince], Kyiv, 1991, P.18

¹² Ibid, P.19

¹³ Ibid, P.61

¹⁴ Barka V. Zhovtyi Kniaz [The Yellow Prince], Kyiv, 1991, P.32

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. Протиставлення «свій – чужий» найяскравіше виявляється вже в цьому епізоді. Він є зав'язкою, початком панування зла, і символічне закриття царських воріт підсилює це враження. Селяни намагаються врятувати церковні реліквії, адже для них вони – культурна, духовна цінність, але їм це не зовсім вдається. Найзістковішим епізодом ми вважаємо сповільнені кадри того, як розбиваються дзвони, скинуті з дзвониць представниками влади. Ця сцена стає початком відліку Голодомору, початком жахів та надлюдських страждань, адже недарма вона є останньою, знятою у кольоровій гаммі, усі подальші кадри представлені у чорно-білій палітрі. Режисер пояснював, що використання при зйомках фільму чорно-білої плівки мало створити ефект документальності та реалістичності.

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»¹⁵, – говорить Дарія Олександрівна. 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.

Дослідники говорили про необхідність розглядати твір крізь призму екзистенціалізму. Для роману характерний мотив руйнації звичного світу та перетворення його на хаос: «То був спервовіку чіткий і несхитний підвалинами [світ] <...> А тепер зрушився весь, ніби підстави його вже розсипано і тому став вируючий, темний, сторожкий...»¹⁶, «Пнеється інший розпорядок: як хаща. Без жалості»¹⁷. Цей мотив впливає із неможливості людини пояснити для себе ті жахливі події, свідком і учасником яких вона є, адже вони вибиваються із звичних законів природи, Божих законів тощо. Відповідно, єдиним способом хоч якось структурувати несподіваний хаос у світобаченні було співвіднести його із демонічними силами. Дорога хоч і виступає способом приборкати цей хаос (аби хоч щось робити), проте не приносить результатів, бо лихо глобалізується до вселенських масштабів. Ворожий не конкретний локус, а весь світ, якщо допускає існування у ньому такого зла.

Абсурдним постає епізод, у якому селяни «йшли військово на млин»: відкритий вогонь не міг зупинити на топів, вони йшли як загіпнотизовані. О. Папаш дорікала режисеру у використанні такого неправдоподібного епізоду, але згадаємо, що у романі «Жовтий князь» він також присутній. Психологічно обґрунтований він здається не таким абсурдним: «Кволо сидіти – могилки множити»¹⁸. У цьому епізоді бачимо бунт проти смерті, останній ривок загнаної в кут людини: «Діяла відчайність громади в безвихідді її, приреченої з сім'ями на спін, коли перед очима – будівля, звідки можна брати свій хліб: близько вона... кожен, хто поспішав до брами, надіявся вбігти туди і насипати собі повно борошна в приготовлений мішечок. Бо вернутися з порожніми руками, це – болюча загибель, як досі»¹⁹.

Дослідники відзначали у творі мотив руйнації усіх підвалин людської особистості. Р. Мовчан наголошує, що образ хати є символічним, уособлює рід, історію родини. Хата представлена певним сакральним простором, адже обов'язковим її атрибутом є ікони, що «спокоєвіку осяювали хліб на столі...»²⁰. Для героїв В. Барки хата – оберег родини, святиня, гарант внутрішньої цілісності й гармонії, тому поступове нищення, спустіння хати підкреслюють жорстокість, інфернальність режиму, адже Жовтий князь зазіхнув не лише на людське життя, він спокусився найціннішим – тим, що складає основу світогляду людини – її родиною та вірою. У фільмі цей мотив також проступає, хоча дещо послаблено.

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 сплюснотаним, оскверненим після обшуку партійців. Перевернуті стільці, горщики, миски вказують на зверхне та байдуже ставлення комуністів до чужої святині, але в цілому інтер'єр у цій сцені відіграє другорядну роль. Варто звернути увагу на поведінку Мирона у цей момент, тому що його мовчазність і байдужість викликає сумніви у глядачів щодо правдоподібності кінострічки, а дехто вбачає у цьому певний ідеологічний акцент режисера. Зокрема, О. Папаш вважає, що у фільмі О. Янчука культивується образ українців як мучеників і режисер зробив акцент на матриархальності українського традиційного суспільства²¹. На нашу думку, Мирон у фільмі мовчазний не тому, що йому все одно, а тому, що, по-перше, це його психологічна особливість переживати усе без яскравого вибуху емоцій (згадаємо епізод зі смертю бабусі – Мирон тихо схлипував за сті-

¹⁵ Ibid, P. 32

¹⁶ Barka V. Zhovtyi Kniash [The Yellow Prince], Kyiv, 1991, P. 51

¹⁷ Ibid, P. 12

¹⁸ Ibid, P. 95

¹⁹ Barka V. Zhovtyi Kniash [The Yellow Prince], Kyiv, 1991, P. 98

²⁰ Ibid, P. 26

²¹ Papash O.O. Kollectyvnatravma v irovomu kino: vypadokodynychnoyireprezentatsiyi («Holod-33») [Collective trauma in fiction film: a case of singular representation ("Famine – 33")] Naukovi zapysky NaUKMA. Tom 114. Teoriya ta istoriya kultury Natsionalnyi universytet "Kyievo-Mohylanska akademiya" [Science notes. Theory and history of culture], 2011, P. 75.

ною, не показуючи своїх емоцій, або епізод катування). По-друге, одним із завдань В. Барки і, відповідно, О. Янчука було показати людину у ворожому середовищі, з яким немає сенсу боротися, принаймні у прямому розумінні цього слова (здаємо у цьому контексті сон Андрійка у фільмі: великі солдати – маленька хатка). Зокрема, образ німоти відіграє важливу роль у романі. Німота виступає і як прояв покори доведеної до межі відчаю людини, і як безглуздість будь-якого бунту та боротьби. Вона є передвісницею, а далі і результатом смерті – німою залишається хата: «тиша в хаті, глибочезна тиша, мов на дні могили, накритої стелею»²², німим виступає село.

У фільмі у портретах персонажів, інтер'єрах хати присутня певна статичність. На обличчях можемо помітити дуже вузький спектр емоцій від суму до скорботи. Сум та скорбота постає як всеохопне явище, як реакція суспільства на тогочасні жахливі події.

Хата також показана майже завжди з одного й того ж ракурсу, і завдяки цьому режисеру вдалося продемонструвати динаміку її знищення. У кольоровому видінні Катранника з'являється ідилічна картина родинного обіду, яка своєю статичністю, наповненням кадру нагадує сцену із театральної постановки або навіть живописне полотно. Про штучність композиції у кадрі свідчить неправдоподібне розташування персонажів за столом із свіжою випічкою, їхні блаженні усмішки та спостерігання за процесом виготовлення хліба. Ця сцена, що радше є уявою Катранника або міфологізованою картинкою, ніж справжнім спогадом, містить виразний ідеологічний зміст – ідилічна картина протиставляється жахливій голодній дійсності. Стан хати у фіналі суголосний становищу родини Катранників, з якої живим залишається лише Андрійко.

У творі В. Барки мотив руйнування хати більш узагальнений та значно ширше представлений. Роману властива певна панорамність, тому В. Барка показує руйнування хати на прикладі багатьох родин: «проходить мимо хати Кайданця – віконниці зачинені, і жодного сліду від порога до хвіртки і воріт: рівно біліє сніг, давно нанесений»²³, на прикладі цілого села. У фільмі цей момент опущений, руїною представляється у фіналі хата Катранників, у якій знайшли смерть Харитина Григорівна, Миколка, Оленка.

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 жахиття закінчаться, 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. Дерево можна трактувати і як Дерево Життя. Прикметним є те, що традиційно Дерево Життя завжди зображується квітучим. Цвіт на ньому означає людські життя сьогодення. Оскільки у фільмі на дереві відсутній не лише цвіт, а й навіть листя, то це наштовхує на асоці-

ації із смертю родини, роду, села, нації. Крім того, дерево постає серед снігового пейзажу, що підкреслює цю тезу, адже сніг є символом порожнечі, холоду, смерті.

Важливу роль у фільмі відіграє саундтрек М. Коландьонка та В. Пацукевича, який створював необхідну атмосферу. У «Голод-33» музика виступає засобом градації, нагнітання та передає цілий спектр почуттів від суму до відчаю. Отже, у фільмі простежуємо майже ті ж знаки, ті ж мотиви, що і у повісті, але ступінь їх розгортання підпорядковується викривальному пафосу, тобто антирадянській ідеології.

Висновки. Фільм «Голод – 33», створений за мотивами роману В. Барки «Жовтий князь», – це спроба заповнити білі плями історії, розкрити жахливу правду про радянську дійсність та віддати належну шану «безвинно загиблим». Збігаючись у ключових сюжетних моментах, фільм відрізняється від роману різними акцентами, зокрема ступенем розгортання тих чи інших мотивів. Фільм О. Янчука став сміливим кроком для України, він підняв завісу над радянською дійсністю, вперше представивши Голодомор як геноцид українського народу. 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

Makaradze Kh. The Theme of the Holodomor in Literature and Cinema (V. Barka's "Zhovtyi kniaz" and O. Yanchuk's "Famine – 33"). Aim of investigation. The article attempts to compare two sequential statements on the basis of semiotic analysis. One of statements is the novel "Zhovtyi kniaz" by V. Barka and the other one is the film "Famine – 33" by O. Yanchuk, because the film is based on the novel. It is given the overview of scientific works in the first part of article. **Scientific novelty.** As a result of the bibliographic review it was clarified that the film hasn't been explored and moreover nobody has compared "Zhovtyi kniaz" by V. Barka and "Famine – 33" by O. Yanchuk yet. Therefore, the article, in which we compare the two presented works, is relevant and has a scientific novelty. **Methodology.** It was used a descriptive method and a method of discursive analysis. It was considered the novel and the film as a communicative system with its own language. We have translated the language of cinema and literature into a common language of signs and tried to investigate the extent of producer's intervention. Also it was given a detailed analysis of motives, symbols, compositions in both of these works.

Conclusions. Despite the fact that the film coincides with the novel in key story moments, the film differs from the novel by different accents. For example, director reduced religious symbols, psychology in the film. And on the contrary ideology and revealing paths increase.

Key words: *Holodomor, Vasyl Barka, Oleg Yanchuk, symbol, motive, film*

Макарадзе Христина - бакалавр філології, студентка Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Наукові інтереси: літературознавство, мистецтвознавство.

Makaradze Khrystyna - bachelor of philology, the student of V. N. Karazin Kharkiv National University. Research interests: literary studies, art studies.

Received: 24.10.2017

Advance Access Published: November, 2017

© K. Makaradze, 2017

²² Barka V. Zhovtyi Kniaz [The Yellow Prince], Kyiv, 1991, P. 169

²³ Barka V. Zhovtyi Kniaz [The Yellow Prince], Kyiv, 1991, P. 79