

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
освітнього рівня «бакалавр»

на тему:

**Семантика теми Голодомору
та її відображення у мистецтві**

Виконала: студентка IV курсу бакалаврату,
денна форма навчання
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
освітньо-наукової програми
Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва
СОБІЧЕНКО АНАСТАСІЯ КОСТЯНТИНІВНА
Керівник: доцент, кандидат мистецтвознавства
ДЕНИСЮК ОЛЬГА ЮРІЇВНА

Рецензент: доцент,
кандидат історичних наук
АНДРЕС ГАННА ОЛЕКСАНДРІВНА

Київ - 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	8
РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ ТА АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	11
РОЗДІЛ 2. СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ НАСЛІДКИ ГЕНОЦИДУ.....	16
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК СИМВОЛІКО-ІДЕЙНОГО НАПОВНЕННЯ ТЕМИ НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ РОБІТ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ.....	21
3.1. Казимир Малевич «Де серп і молот, там смерть і голод», «Людина, що біжить».....	21
3.2. Віктор Цимбал «Рік 1933»	24
3.3. Петро Андрусів «Голгота України».....	28
3.4. Охрім Кравченко «Голод в Україні. Скорбота».....	31
3.5. Богдан Певний «Земля».....	34
3.6. Юрій і Тарас Гончаренки «Геноцид 1933».....	38
3.7. Роман Пятковка «Фантоми 30-х років. Голодомор».....	44
3.8. Лідія Боднар-Балагутрак «Інший вид ікони», «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?», «Відкриті рани можуть загоїтися».....	48
3.9. Виставка «Хліб»: Данило Мовчан «Втрачені крила», «Чорна хата», Ольга Кравченко «Ненароджені».....	56
3.10. Виставка «Серце землі»: Еліас Парвулеско «Голод», Андрій Достлев, Лія Достлева «Мені досі соромно викидати їжу. Бабуся розповідала мені про Голодомор».....	59
РОЗДІЛ 4. УЗАГАЛЬНЕНИЙ ОГЛЯД СИМВОЛІКИ, ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ТА РОЛЬ У ЗБЕРЕЖЕННІ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ.....	65

ВИСНОВОК.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	75
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	82
ІЛЮСТРАЦІЇ.....	89

АНОТАЦІЯ

Собіченко А. К. Семантика теми Голодомору та її відображення у мистецтві.

Дисертація на здобуття освітнього рівня «бакалавр» за ОНП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». – НАОМА, Київ, 2023.

Мета роботи — проаналізувати символіку у творах українських митців присвячених Голодомору, виявити взаємозв'язки, визначити цінність та актуальність символів для світової культури і сучасного українського суспільства.

У першому розділі «Огляд літератури та аналіз попередніх досліджень» розглянуто наукові праці на тему відображення Голодомору в мистецтві, коротко описано додаткову літературу використану в процесі роботи, підкреслену відсутність великої кількості спеціальних мистецтвознавчих досліджень теми, у зв'язку з тим, що довгий час вона була заборонена, а митців, що зверталися до неї у ХХ ст. досить небагато.

У другому розділі «Соціально-психологічні наслідки геноциду» обґрунтовується статус Голодомору як геноциду українського народу, коротко описано наслідки для українського суспільства, підкреслено важливість їх осмислення в площині мистецтва та мистецтвознавства.

У третьому розділі «Розвиток символіко-ідейного наповнення теми на прикладі аналізу робіт українських митців» проведено мистецтвознавчий аналіз, який полягав в описі композиційних та колористичних особливостей творів, що сприяло розкриттю сюжетного змісту творів, символів та образів. Охарактеризовано особливості творчих методів, технік митців. Наведені короткі біографічні відомості, що висвітлюють яким чином вони дотичні до цієї теми.

У четвертому розділі «Узагальнений огляд символіки її значення та роль у збереженні історичної пам'яті» підкреслено розвиток бачення образів протягом ХХ-ХХІ століття. Проведено узагальнення символіки, відзначено різні ступені репрезентативних якостей вибраних символів, їх роль в збереженні історичної пам'яті.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше зроблено спробу комплексного розгляду та аналізу символіки творів присвячених Голодомору, авторства митців як ХХ так і ХХІ століття; а також їх синтезу та порівняння.

Практичне значення дослідження: результати дослідження можуть використані у подальших напрацюваннях з цієї теми.

Дипломна робота написана самостійно та не містить плагіату.

Структура роботи: основний текст складається зі вступу, чотирьох розділів, висновку (66 с.), списку використаних джерел (54 позиції), списку та альбому ілюстрацій (37 позицій). Загальний обсяг дипломної роботи — 125 с.

Ключові слова: українське мистецтво, геноцид, голод, історична пам'ять, символ, іконографія, земля.

ANNOTATION

Sobichenko A. K. Semantics of the Holodomor theme and its reflection in art.

The dissertation on completion of educational degree «bachelor» on «Art History. Theory and history of art». - NAOMA, Kyiv, 2023.

The aim of the work is to analyze the symbolism in the works of Ukrainian artists dedicated to the Holodomor, to identify interrelationships, to determine the value and relevance of symbols for world culture and modern Ukrainian society.

In the first chapter «Review of literature and analysis of previous studies» are considered scientific works on the topic of reflection of the Holodomor in art, briefly described additional literature used in the process of work, the lack of a large number of special art studies on the topic is emphasized, due to the fact that for a long time it was banned, and the artists who applied to it in the 20th century quite few.

The second chapter «Social and psychological consequences of genocide» substantiates the status of the Holodomor as a genocide of the Ukrainian people, briefly describes the consequences for Ukrainian society, emphasizes the importance of their understanding in the field of art and art history.

In the third chapter, «Development of the symbolic and ideological content of the topic on the example of the analysis of the works of Ukrainian artists», an art analysis was carried out, which consisted in the description of the compositional and color features of the works, which contributed to the disclosure of the plot content of the works, symbols and images. Features of creative methods, techniques of artists are characterized. Brief biographical information is provided, highlighting how they relate to this topic.

In the fourth chapter, «A general review of symbolism, its meaning and role in preserving historical memory», the development of the vision of images during the 20th-21st centuries is emphasized. A generalization of the symbolism was

carried out, different degrees of representative qualities of the selected symbols, their role in preserving historical memory were noted.

The scientific novelty of the research based on the fact that for the first time was made an attempt to comprehensively examine and analyze the symbolism of works dedicated to the Holodomor, authored by artists of both the 20th and 21st centuries; as well as their synthesis and comparison.

Practical significance of the study: the results of the study can be used in further studies on this topic.

Key words: Ukrainian art, genocide, famine, historical memory, symbol, iconography, land.

ВСТУП

Актуальність теми зумовлена необхідністю всебічного дослідження даного історичного періоду з точки зору його психологічного впливу на українську культуру, мистецтво та суспільство. Особливо в контексті сучасних подій, коли російська федерація продовжує здійснювати геноцид українців, паралельно з цим вчиняючи «зерновий шантаж» та екоцид на наших територіях. При цьому деякі з громадських і політичних діячів досі однозначно не називає росію агресором, що має нести відповідальність, розворушуючи в пам'яті факт уникнення покарання за акт геноциду у 1932-33 роках.

Термін семантика має багато різних значень і вживається в назві даної роботи в значенні відношення між системою знаків і світом, сукупністю таких знаків, що висвітлюють одну тему; а також прирівнюється до поняття символіки (сукупності символів), котра виступає основою формування історичної пам'яті та культури [3, с. 43].

Мета дослідження: проаналізувати символи у творах українських митців присвячених Голодомору, виявити між ними певні взаємозв'язки, визначити цінність та актуальність цих символів для світової культури і сучасних українців.

Для досягнення поставленої мети було сформульовано наступні **завдання:**

— проаналізувати попередні мистецтвознавчі дослідженнями теми і зробити критичний огляд літератури;

— дослідити історичний контекст події з соціально-психологічної точки зору;

— провести аналіз обраних творів;

— дослідити сюжетний зміст, образність, засоби художньої виразності; розвиток бачення митцями сюжету впродовж ХХ-ХІ ст.;

— зробити узагальнений опис символіки обраних творів;

— окреслити перспективи подальших досліджень.

Об'єкт дослідження: твори українських митців, в яких відображена тема Голодомору.

Вибір робіт ґрунтувався на кількох критеріях:

— різноманітність датування, для розгляду розвитку сюжету в хронологічному порядку: від дати трагедії до сьогодення;

— присутність в деяких творах об'єднуваних символів та ідей, втілених за допомогою відмінних методів і технік, для можливості зіставлення, порівняння, виявлення взаємозв'язків;

— відносна відомість та резонанс в суспільстві більшості творів;

— символічне, а не буквальне трактування теми;

— об'єднуваним фактором усіх робіт є українське походження митців.

Предмет дослідження: символіка у творах українських митців присвячених Голодомору.

Хронологічні межі дослідження охоплюють ХХ - ХХІ століття. Зокрема роки, коли відбувався Голодомор та роки творчої діяльності митців, що звертаються до цієї події. Територіальні межі дослідження охоплюють Україну, а також місця проживання митців української діаспори, з огляду на те, що, по-перше, необхідно було зобразити всебічне бачення теми, по-друге, — саме в мистецтві діаспори тема Голодомору досліджувалася більш стабільно, а пам'ять в багатьох родинях зберігалася безперервно впродовж ХХ - ХХІ століття зважаючи на відсутність радянської цензури.

Методи дослідження: у дослідженні використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, основу яких складає мистецтвознавчий аналіз, систематизація та узагальнення.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше здійснено спробу комплексного мистецтвознавчого дослідження творів як XX так і XXI століття, присвячених темі зображення Голодомору, синтезу основних символів та виявленню взаємозв'язків між деякими з робіт різних стилів та періодів. В даній роботі окреслено перспективи подальших досліджень, тож вона може слугувати підґрунтям для подальших напрацювань.

Практичне значення отримані результати дослідження символіки в творах українських митців може стати основою для проведення подальших досліджень, а також напрацьовані матеріали можуть бути використані у написанні мистецтвознавчих текстів з цієї проблематики.

Структура дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів, висновку (65 с. основного тексту), списку використаних джерел (54 позиції), списку та альбому ілюстрацій (37 позицій). Загальний обсяг дипломної роботи — с. 125

Розділ 1

ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ ТА АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Тема Голодомору у творах українських митців мало досліджена: на сьогодні є незначна кількість мистецтвознавчих досліджень з цього питання, що пов'язана з тривалою цензурою будь-яких згадок про цей історичний період. Спеціальних монографічних досліджень, які б комплексно висвітлювали більшість відомих творів також немає. Звернення до цієї теми — це переважно окремі наукові публікації у формі статей. Тоді як теми пов'язані з геноцидом є актуальні та висвітлюються в багатьох країнах.

Однією з небагатьох праць присвячених темі Голодомору в українському мистецтві, що охоплює ширший спектр робіт, є стаття мистецтвознавиці Дарії Даревич «Голодомор із перспективи мистецтва», у якій вона відмічає, що картин про Голодомор, які створили в Україні митці-очевидці вкрай мало, а також зауважує, що оскільки факт голоду в Україні в 1932–1933 роках радянська влада заперечувала, то немає нічого дивного, що розголос мистецьких творів про Голодомор був можливий тільки поза межами України. Стаття обмежена коротким розглядом образів, пов'язаних із колективізацією у працях Казимира Малевича і зупинилася на вибраних творах образотворчого мистецтва створених поза межами України, в Західній Європі та Південній і Північній Америці. Підмічено, що зображення Голодомору в живописі та скульптурі поза межами України було спорадичне спорадичне і нечисленне, отже, єдиного великого ґрунтового дослідження цієї теми в образотворчому мистецтві так само не існує [19].

Опрацьовано статтю Емілі Голті і Грейс Магоні «Розрив і виклик: Зустрічі з темою голоду сучасних ірландських і українських мисткинь і письменниць» [15], у якій розглядають варіанти художньої взаємодії з пам'яттю про голод на прикладі шести мисткинь і письменниць, з Ірландії:

Алани О'Келлі, Поли Міан, Мері Макінтайр та України: Оксани Забужко, Наталії Ворожбит і Лідії Боднар-Балагутрак — єдиної художниці серед представників України в цьому дослідженні.

Для написання роботи були використана також стаття Ірини Балтазюк «Роль символу у процесі збереження історичної пам'яті та культури», в якій розкривається значення символу як рушійного елементу формування історичної пам'яті та культури [3]. В статті Сергія Білоконя «Голодомор і становлення соцреалізму як «творчого методу» описані зміни в культурі під впливом репресивної політики Радянського Союзу [34].

На сайті Національного музею Голодомору-геноциду міститься загальна інформація про деякі твори, яка також була долучена до нашого дослідження [34]. Використане дослідження Бігун О. «Свій/чужий»: Семантичні моделі міста і села в поезії Тараса Шевченка» в якому висвітлюються тези про важливість культури селян в українській історії [5]. Дотичні до нашого дослідження праці Ю. Коренюка «Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору» [30] та «Історія українського мистецтва : у п'яти томах. Т. 2. Мистецтво середніх віків» за редакцією Г. Скрипник [26] використані для ідентифікації персонажів триптиху «Геноцид 1933».

Використані також праці для ознайомлення з біографіями авторів: Монографія Святослава Гординського «Віктор Цимбал: маляр і графік» [11]; «Бойчукізм. Проект «великого стилю» [8], де описана біографія та основні риси художньої манери О. Кравченка; Яців Р. «Петро Андрусів: історія очима надії» [46] та монографія С. Гординського «Петро Андрусів. Маляр і графік» [12] досліджують життєвий шлях художника української діаспори — Петра Андрусіва. Дисертація кандидата філософських наук Демиденко Я. С. «Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс» [20] стосується творчості К. Малевича, так само стаття Лебедевевої К. «Малевич і Україна» [31]. Книга Певного Б. «Майстри нашого мистецтва» [39] — містить інформацію про автора картини «Земля».

Щодо електронних ресурсів, дотичними до нашого дослідження виявилися наступні: сайт Музею Харківської школи фотографії, що містить інформацію щодо серії фото «Фантоми 30-х років. Голодомор» Р. Пятковки [41]; «Авангард червоний та зелений: Від «теорії удару» до «Контакту» Т. Павлова [37], висвітлює основні принципи Харківської школи фотографії та творчості Р. Пятковки як і стаття «Imaginary victims, imaginary perpetrators: робота з історичною травмою як спротив офіційному наративу» на сайті історичного журналу «Історична правда» [51]; стаття «Хліб»: про Голодомор без патетики» Овсяник Ю. [36] присвячена виставці до 80-річчя Голодомору; кураторський текст до виставки «Серце Землі» на сайті «Мистецького арсеналу» [44]; сайт DocuDaysUa (Міжнародний фестиваль документального кіно) містить біографічні дані Е. Парвулеско, що звертався до теми голоду у відеоарті [48]. Стаття Семенік О. «Терор, Чорнобиль, Донбас — як мистецтво працює з минулим та майбутнім» [43] була корисна для обґрунтування актуальності теми. Інтерв'ю Л. Достлевої та А. Достлева «Відповідальність — не до кінця проговорена тема в українському мистецтві» [45] містить важливі відомості про сприйняття закордоном проектів, що працюють з травмою голоду.

Використана низка джерел присвячена аналізу творчості О. Довженка, та історичного контексту його фільмів: «(Не)зрозумілий Довженко» І. Канівець [27], «Олександр Довженко : критична монографія» Б. Берест [4] та сайт Довженко-центру.

Використано посилання на відеоматеріал, що містить інтерв'ю авторів картини «Геноцид 1933» [23] та на фільм «Арсенал» О. Довженка [1].

Другою групою джерел, які використані для нашого дослідження є праці, що висвітлюють питання Голодомору з точки зору соціально-психологічного та історико-політичного контексту: «Голодомор 1932-1933 рр. як геноцид: труднощі усвідомлення» Кульчцького С. В., в якій доводиться, що терор голодом та репресії проти інтелігенції мали на меті попередити

соціальний і політичний вибух в найбільшій національній республіці СРСР, отже цей злочин є цілеспрямованим знищенням нації, тобто геноцидом [29]. Монографія Котляр Ю.В., Міронова І.С. «Голодомори 1921-1923 рр. та 1932-1933 рр. на Півдні України: етнічний та міжнародний аспекти» [28], Недужко Ю.В. «Діяльність закордонних українців щодо дослідження Голодомору 1932-1933 років в Україні та вшанування пам'яті жертв трагедії» [35]. Стаття Романа Себрина «Photographic Evidence: Ukrainian Famines of 1921-1923 & 1932-1933» з 2-го випуску журналу *Holodomor studies* [64].

У науково-популярній книзі «По той бік себе: соціально-психологічні та культурні наслідки Голодомору і сталінських репресій» Реви І. проаналізовано психологічні трансформації, яких зазнали українці у сталінську добу, розглянуто методи, якими діяла радянська влада, з'ясований їх вплив на світосприйняття українського суспільства, запропоновані шляхи подолання психологічних та соціальних проблем на сучасному етапі [37], що стало корисною інформацією для написання першого розділу. Доповнює цю тему стаття Гнатюка В. М. «До проблеми віктимного характеру Голодомору 1932-1933 років в історичній пам'яті українського народу» [14]. Уривок з книги Мірослава Влеклого «Гарет Джонс. Людина, яка забагато знала» було використано задля опису фізіологічних і психічних станів очевидців Голодомору [10]. Опрацьована книга іноземної дослідниці Jacqueline N. Kachadourian «Armenian Genocide Art as Evidence of its Existence», і наведена як приклад дослідження висвітлення теми геноциду в мистецтві іншої країни [52].

Важливою складовою джерельної бази також є самі твори українських митців, відповідно, в процесі наукової роботи були опрацьовані фонди Національного музею Голодомору-геноциду. Використані матеріали експозиції «Зали пам'яті», проаналізовані картини Анни Орїон, Тараса і Юрія Гончаренків та ін.

На підставі аналізу попередніх досліджень, зроблено висновок, що тема Голодомору в українському мистецтві опрацьована ще не достатньо на сьогоднішній день та потребує подальших досліджень.

Розділ 2

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ НАСЛІДКИ ГЕНОЦИДУ

1933 рік для України став періодом національної катастрофи, яка забрала мільйони життів і спричинила духовний злам частини найбільшої верстви українського суспільства — селян [42, с. 81]. Для розуміння української культури як такої, селянин займає важливе місце, оскільки довгий час він був основним носієм соціокультурних і соціополітичних цінностей. Через ті чи інші особливості історії для питомого українця місто довгий час визначалося як територія чужої культури. Традиційно йому належав простір сільської автохтонної культури [5, с. 13]. Відтак українські села — небезпечні осередки націоналістичних ідей з точки зору влади СРСР. Зайвий доказ колективної сили селян — досить серйозний опір колективізації. У 1930-му році в Україні було понад 4 тис. масових виступів, в яких взяли участь мільйон 200 тис. осіб [40]. З метою подальшого придушення супротиву відбулося посилення штучного голоду.

18 листопада 1932 року ЦК КП(б)У під тиском Молотова ухвалило постанову, якою було запроваджено особливий репресивний режим — «чорні дошки». Занесення на «чорні дошки» — це продовольча блокада сіл, тотальне вилучення їжі, заборону торгівлі і підвозу товарів, виїзду, оточення населеного пункту військовими загонами, міліцією. Такий режим застосовувався лише в Україні і на Кубані, тобто в місцях компактного проживання українців, що є доказом здійснення геноциду [29]. Сам автор цього терміну, Рафал Лемкін, заявляв: «Голодомор є класичним прикладом радянського геноциду, найдовшого й наймасштабнішого експерименту з русифікації, а саме — винищення української нації», виступаючи в Нью-Йорку 20 вересня 1953 р. під час відзначення 20-х роковин Великого Голоду [25].

Поруч з успіхами фізичного мору і репресій проводилися ідеологічні заходи: приблизно одночасно із завершенням колективізації і здійсненням Голодомору, у мистецькому житті СРСР з'явилося нове поняття — метод так званого соціалістичного реалізму, який почали запроваджувати й активно насаджувати у літературі й мистецтві. Саме таким чином влада прагнула впливати на світогляд «трудящих мас» [6]. Насаджування соцреалізму, з його обмеженим колом тем і сюжетів, та неухильний примус застосування тільки цього методу — яскравий приклад впливу тоталітаризму на мистецтво.

На жаль, образ Голодомору набув у свідомості українського народу віктимних ознак. Зокрема й тому, що за злочин цей нікого не було покарано — ні ідеолога, ні виконавців геноциду [14, с. 1]. Свого часу комуністична партія СРСР переконала міжнародну спільноту ігнорувати масову смерть українців, шляхом пропаганди та підкупів окремих журналістів [34]. Найсерйозніша атака на українську діаспору, що мала хоч якусь змогу висвітлювати подію не будучи під безпосередньою «окупацією» більшовиків, була з боку Дугласа Тоттла — канадського комуністичного діяча і громадського активіста. З радянською допомогою Тоттл розробив взірць абсурдності пропаганди під провокативною назвою — «Шахрайство, голод і фашизм: міф про український геноцид від Гітлера до Гарварду». Автор заперечував Голодомор і стверджував: в 1930-х роках в Україні дійсно був голод, проте спричинений природними та іншими факторами, за які радянська влада не несе відповідальності. Однак книга була частиною ширшої мети, ніж просто заперечення події. Оскільки, то були роки інтенсивного полювання на нацистських військових злочинців на Заході, Радянський Союз мав намір скористатися цією можливістю, щоб демонізувати антирадянську українську діаспору, пов'язуючи її з військовими злочинами нацистів під час Другої світової. Відповідно до такої мети Тоттл заявляв — українські буржуазні націоналісти, які співпрацювали з нацистськими окупантами та втекли на

Захід після війни, воскресили давній міф штучного голоду, щоб відвернути увагу від власних злочинів [54, с. 65].

Голодомор як явище в Україні остаточно розсекречений і почався досліджуватися науковцями із становленням незалежності. Доказами вчинення геноциду стали: віднайдені документи органів влади, зокрема за підписом Й. Сталіна; книги реєстрації актів про смерть у 1932–1933 роках, що засвідчують масову загибель; документи дипломатичних представництв іноземних держав; свідчення потерпілих, а також фотодокази [34].

Факт фізичного знищення нині вже майже не потрібно доводити, принаймні більшій частині українського суспільства. Але чи справді Голодомор належить також до психотравмуючих подій? Безумовно, покоління 30-х пройшло через цілу низку шоківих для людської психіки станів. По-перше — стрес від болю. Фізичного і ментального. Регресія особистості як спосіб захисту при травмі. Стрес від спостереження мук близьких людей. Фізіологічні прояви цього натуралістично описані Мірославом Влеклим у книзі «Гарет Джонс. Людина, яка забагато знала»: «Тіло спалює глюкозу (що спричиняє відчуття голоду), потім жири (це може тривати аж до кількох тижнів, під час яких людина швидко слабне), далі — білок (і організм з'їдає сам себе). Тіло утримує воду й починає деформуватися: пухне живіт, збільшуються очі, шкіра стає прозорою. Потім вона тріскається, а зсередини просочується смердюча рідина. Відтак людина впадає у напівсон доти, доки від виснаження у неї не перестане битися серце.

Українські селяни ці стадії голоду проходять після зими 1932/1933 років. Фізичну деградацію супроводжують психічні розлади. Голодний психоз зосереджує думки виключно на їжі. Вже не йдеться про здоровий глузд чи братерські почуття, не кажучи про звичайну приязність до сусідів» [10, с. 12].

Окремо варто виділити досвід приниження, що не одразу спадає на думку, адже голод часто асоціюється лише з в'ялістю і повільною смертю. Проте змучені люди часто почувалися нижчими істотами, практично

тваринами. Це помітно з характеристик, що вживають щодо себе свідки Голодомору. Наведемо кілька прикладів зі збірки спогадів мешканців Олександрівського району Кіровоградської області: «Померлих вивозили на кладовище і скидали в кагати, ніби буряки», — згадував М. М. Гуртовий із села Івангорода, 1918 року народження. «Навесні, коли на деревах з'явилося листя, ми, мов гусінь, накидалися на нього», — ділився спогадами про своє дитинство М. М. Левенець, 1925 р. н. із с. Несватове. Чи могло бути позитивним уявлення про власну особистість в людини, яка, поїдаючи листя з дерев, відчувала себе гусеницею? [42, с. 82].

Здійснення Голодомору — це так звана соціальна інженерія, метою якої було змінити ментальність та суб'єктність мільйонів людей, аби ті більше не усвідомлювали себе нацією, не змогли за будь-яких сприятливих умов знову проголосити незалежність [42, с. 5]. Кандидат психологічних наук Олег Безверхий вважає такі риси сучасних українців, як «домінування негативних емоцій, схильність до страждання» наслідками Голодомору, які передалися нащадкам від постраждалих [42, с. 81]. А також страх змін, страх злиднів — проблему міри, «синдром провини уцілілого», страх самотності, комплекс меншовартості. Й найбільш характерне для нашої травми — утворення смислового вузла: українська мова та культура = голод, небезпека [42, с. 188].

Цілком правдивою є оцінка українського суспільства як «постгеноцидного», яку дав Джеймс Мейс у 2003 році. Постгеноцидне суспільство не завжди усвідомлює скоєне проти нього насилля. Те, що жертвою цього насильства є вже неіснуюче покоління, тільки ускладнює справу. Ті, хто вижив у часи сталінських репресій, не передали відрази й ненависті до режиму своїм дітям, хвилюючись про їхню та особисту безпеку. Цих дітей в свою чергу виховувала радянська школа, вони не мали змоги порівняти прищеплені їм радянські моральні цінності із загальнолюдськими [29, с. 8]. В час коли правда про вчинення більшовиками геноциду стала

розкриватися, живими залишалося все менше й менше свідків Голодомору та політичних репресій [21, с. 12]

Голодомор став важким тягарем історії, проте найперший висновок, який потрібно зробити, про не фатальність його наслідків і можливості подолання негативного спадку минулого, а саморефлексія над травматичним досвідом може стати одним із найбільш дієвих інструментів «лікування» [42, с. 8]. Власне тому «нам не варто боятися історії... Наше завдання – розкрити, розшифрувати та зрозуміти історію» [17, с. 123].

Отже, закономірно, з кожним роком ця тема набуває все більшого розголосу та займає чільне місце в соціальному, історичному й мистецькому дискурсі суспільства і станом на 2023 рік актуальність її лише збільшується.

Розділ 3

РОЗВИТОК СИМВОЛІКО-ІДЕЙНОГО НАПОВНЕННЯ ТЕМИ НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ РОБІТ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

3.1. Казимир Малевич «Де серп і молот, там смерть і голод», «Людина, що біжить»

Картин присвячених темі Голодомору і створених у 1930-х роках віднайдено вкрай мало, через жорстку цензуру з боку комуністів та великий ризик для життя автора. Проте був митець, чия візуальна мова, що містила в собі геометричний конструктивізм як метод втілення вищої реальності за допомогою найпростіших геометричних форм [20, с. 31], з можливістю вільного трактування цих форм, спроможністю захвати ідею посеред лаконічних ліній і яскравих кольорових площин, міг дозволити собі висловитися на цю тему досить сильно, проте неочевидно, і чиї роботи, як стверджує мистецтвознавець Олександра Шатських, пізніше були спеціально датовані більш раннім часом (1930, а не 1933 роком), бо являлися творами протесту [34].

Після 1920-х років Казимир Малевич (1879-1935) відійшов від супрематичних абстрактних композицій та знову звернувся до образів селян. Проте це були вже не потужні, ніби викуті з металу, селяни його кубістичного періоду. А безликі, відчужені постаті, часто безрукі. Мистецтвознавці Дмитро Горбачов та Жан-Клод Маркаде стверджують, що однією з причин повороту до такої тематики була колективізація та співчуття Малевича до їх долі. Його сестра Вікторія жила тоді в Житомирській області, й митець приїздивши до неї з Ленінграду, був свідком становища українських селян.

Сентиментальне ставлення Малевича до України цілком зрозуміле враховуючи безліч фактів його біографії: народження у Києві, життя у селах на Поділлі, Харківщині, Чернігівщині, впливи української народної творчості. В кінці кінців, він сам себе називав українцем [31].

Один з рисунків Малевича Дмитро Горбачов найменував словами тогочасної популярної приказки — «Де серп і молот, там смерть і голод». Він був збережений ученицею К. Малевича Александрою Лепорською в Ленінграді. Також в обігу твір можна було зустріти під назвою «Три постаті» [іл. 3.1], [19].

На рисунку бачимо фігури трьох жінок. Перше, що кидається в очі глядачу — відсутність кінцівок рук та графічні знаки замість рис обличчя. Малевич зображає на них «серп і молот», хрест і труну. Фігури намальовані в ієрархічному порядку за зростанням, перша нижча приблизно на дві голови за другу, яка в свою чергу поступається зростом третій — із зображенням труни. Немов прослідковується причинно-наслідковий зв'язок — для багатьох за «серпом і молотом», символом тоталітарного режиму, слідувала домовина.

Рисунок лаконічний, простір композиції відкритий, не багатоплановий. Основна увага звернена до символів. Фігури змодельовані уривчастими штрихами. Дуже велика частина площини листа залишається порожньою. По суті, єдиною, цілком заповненою чорним вугіллям, формою є труна. Вона й найбільше вирізняється. Умовна лінія землі не горизонтально рівна, а має невеликий нахил донизу ближче до правого кута твору. Варто додати, що в творчому доробку К. Малевича існує також твір «Чотири фігури із серпом та молотом», який зображує лише герби СРСР на обличчях контурно окреслених фігур. «Мужик, труна, кінь» 1933 р. — рисунок датування якого дає певні підстави твердити, що якщо він і не стосувався теми Голодомору як такої, то принаймні відображає досить похмуре світобачення автора в той період, що було логічним зважаючи на обставини, адже Малевич також був жертвою сталінських репресій.

На картині «Людина, що біжить» 1933 р. [іл. 3.2] (раніше датувалася початком 1930 р.), відомій також під назвою «Селянин поміж хрестом і мечем», Малевич зобразив безликого чоловіка, з чорними кінцівками та білосивим волоссям. Голова постаті складається з чорного овалу — умовного обличчя, та тотожної по розміру і формі, порожньої фігури, що окреслена лінією попереду цього обличчя. До цього овалу автор ніби прикріплює пасма волосся. Цим засобом збільшується зокрема і відчуття руху постаті, можливо навіть більше, ніж власне пряме відтворення рухів людини, що біжить.

Серед кольорів переважає синій, білий та червоний. Також палітру збагачує смуга жовтої фарби в нижній частині твору, зеленої й чорної, що перекликається з одягом чоловіка.

Проте попри яскравість та абстрактні художні засоби, полотно містить в собі відчуття деякої тривоги, переданої за допомогою символів і кольору. Наприклад, не одразу помітною деталлю є відсутність правої кінцівки руки — нечіткі затерті лінії ледь видніються під шаром синьої фарби. Проте напевне найважливішими в цьому плані є обриси хреста та меча на фоні. Контури меча досить чіткі та впізнавані, силует неможливо сплутати з хрестом чи будь-яким іншим предметом, кінчик лінії, що веде донизу є загостреним, також не викликаючи сумнівів, що це зброя.

Масивний білий меч неначе зависає у просторі між двома будівлями, над невеликим мішечком, який є символом конфіскованого зерна [19]. Нижня частина меча забарвлена червоним кольором — натяк на кров. Хрест у лівій частині полотна — високий і дещо пощерблений. У місці цього невеличкого зламу червоний колір різко переходить до темно-сірого. Попри те, що хрест в образній мові Малевича звісно не завжди дорівнює трауру чи скорботі, конкретно в контексті цієї роботи ми можемо трактувати його значення саме так.

Також ці два елементи композиційно перегукуються між собою, ніби обрамляючи постать. Не зважаючи на те, що головним образом може здаватися лише чоловік, що біжить, не можна не відмітити з якою ретельністю продумані ці два елементи, які вже здаються не просто фоном, а одними з ключових предметів композиції. І які призвели до виникнення другої назви твору — «Селянин поміж хрестом і мечем». Білі, червоні та чорні геометричні фігури, з яких складаються обриси меча та будинків, виглядають строкато та акцентно, привертаючи увагу до цієї ділянки полотна. Вертикальна вісь меча спрямована до мішку на землі — потужний символічний жест, що не лишається поза увагою.

Після аналізу цих елементів рух людини на картині починає сприйматися інакше. Меч у крові, хай навіть зображений не реалістичними засобами живопису, все ж — красномовний знак загрози, котрий психіка людини ідентифікує одразу. Ця загроза зображена позаду постаті. Тому можна з великою вірогідністю стверджувати, що чоловік не просто біжить — він тікає.

Жан-Клод Маркаде вважає, що Малевич, безсумнівно, був єдиним митцем, що показав ситуацію селян під час злочинної примусової колективізації, і як бачимо, зробив це досить неочевидно та символічно [19].

3.2. Віктор Цимбал «Рік 1933»

21 лютого 2020 року в Генеральному консульстві України в Нью-Йорку відбулася церемонія передачі українській стороні картини Віктора Цимбала «Рік 1933» [іл. 3.3]. Твір не просто повернувся до фондів музеїв України, але й увівся до наукового обігу, чим відкрив нові горизонти для його дослідження, а також вивчення життєвого та творчого шляху автора, адже Віктор Цимбал (1901-1968) належить до відомих у світі й досі мало досліджених в Україні художників українського походження, що народився на Київщині, жив і працював у Аргентині та США [33].

Картина «Рік 1933» [іл. 3.3] вперше була презентована публіці 1936 року на виставці у Буенос-Айресі. Це був один із перших творів у світі, присвячений трагедії Голодомору [33]. В листопаді 1959 року, незадовго до свого виїзду з Аргентини, В. Цимбал влаштував другу індивідуальну виставку в галереї Певзер, де були представлені основні твори його малярства — «Побратими», «1933 рік», «Три душі», низка творів з української міфології та цикл релігійно-містичних композицій. Цікавим є те, наскільки сильним був вплив робіт на місцеве населення. Ось як з приводу цієї виставки писала буенос-айреська щоденна газета «Ель Пуебльо» від 10 листопада 1959 року:

«Віктор Цимбал це український мистець-маляр. Він проживав на Україні, коли там були кращі часи, коли Україна ще не знала більшовиків, коли комуністи ще не займалися страхітливими арештами й вивозами, що знищили цілу цивілізацію. У цьому відношенні Україна була країною найбільш покривдженою. 1937 року прийшла найбільша руїна, придушено релігію і знищено чудові церкви, що були справжніми монументами. Комунізм своєю природою деструктивний, своїм характером він суперечний почуванням релігійним та естетичним. За собою залишає він руїну» [11, с. 12].

На полотні «Рік 1933» загиблі від голоду матір з дитиною піднімаються в космічний простір. Зоряний простір роздирає хмари, підносячи тіло жінки і приймаючи до себе. Вона зображена у сорочці, спідниці та хустці. Краї тканини зображені досить пошарпаними, підкреслюючи пережиті терзання.

Динамічний порив угору яскраво виражений вертикальним спрямування основних ліній твору, з невеликим діагональним нахилом обрисів хмар у правий бік.

Колорит твору — приглушена гама темно-синіх і сірувато-молочних відтінків. Колір сорочки та хмар, спідниці та неба перегукується між собою і сприяє тому, що постать не цілком зливається з фоном, проте дуже гармонійно поєднується з ним. Ще більшої виразності такого єднання додає зображення однієї з зірок поверх спідниці жінки. Таким чином вона ніби вписана в саму бездонність космосу, де зорі оточують її зусібіч.

Обраний фон — надзвичайно сильне ідейне рішення. Крик жінки в космічному просторі априорі має більш виразне значення, роблячи постать певним уособленням, що промовляє від імені усіх жертв та відповідно звертається до решти світу, доносячи спільний біль. Для досягнення цього ефекту, автор не тисне на глядача масштабом, не перенасичує полотно мільйонами тіл на тлі історичних місць, полів, степів та колгоспів, а зображує всього двоє персонажів як символ багатьох.

Зоряне тло, розглянуте окремо, узагалі виглядає цілком ідилічно, і лише в поєднанні із зображенням агонії, працює на те, щоб підкреслити подію вселюдських масштабів. Так настрої полотна переплітає в собі почуття величі, спокою, страждання та надії на те, щоб бути почутими.

Також полотно містить в собі ряд іншої символіки. Зокрема на сорочці жінки присутній народний орнамент, який допомагає глядачу ідентифікувати її як українку. Ефект саява довкола голів може бути саме зображенням мандорли в манері автора, зважаючи на те, що мандорла є частиною

зображення святих в християнстві, а вони в свою чергу пов'язані з мучеництвом.

Образ цей виявився настільки досконалим символом сам по собі, що вийшов за рамки даної роботи, і тепер ми можемо бачити його також у графічній серії робіт Миколи Гнатченка «33-й» [іл. 3.4], створеній 2006 року [34], де персонажі розташовані на порожній площині аркуша, який обрамлений численними деталями лише вгорі (елементи вишивки, око, кола, хмари, колоски), та підкреслений горбистою лінією пейзажу внизу. Таким чином вони є головним композиційним центром.

Отже, у картині В. Цимбала, як зазначив видатний український мистецтвознавець Святослав Гординський є «динамічний порив угору і велич спокою вічності». «1933 рік» як і полотно «Три душі» належать до вершинних досягнень Цимбала. «Ця вершинність лежить у щасливому поєднанні глибокого історіософічного змісту з дозрілою мистецькою формою, де той зміст і та форма стають одним» [11, с. 17].

3.3. Петро Андрусів «Голгота України»

С. Гординський у монографії «Петро Андрусів. Маляр і графік» відмічає велике уміння художника естетично і в українському дусі оформлювати все своє своє оточення та виділяє його як митця, який з особливою увагою культивує історичне малярство [12, с. 7]. Істотно, що в українському образотворчому мистецтві 1920—30-х років у еміграції історія часто була не рядовою темою, а виміром буття і способом виживання в непростих історичних умовах [46]. У такій атмосфері формувався талант П. Андрусіва (1906 – 1981) — одного із митців, котрі зобразили голод 1933 року невдовзі після самої події, при цьому осмислюючи її крізь призму історичного масштабу — як весь тернистий шлях народу.

Життєві перипетії автора також варті того, щоб бути коротко описаними. Петро Андрусів народився 2 липня 1906 року в Каменоброді Городецького повіту біля Львова. Під час війни у 1925 році він загубився від батьків та потрапив під опіку полку кубанських козаків, згодом до Москви, а звідти до Рязані, де 1918 р. його зустріли польські офіцери і забрали до Варшави. Він мешкав у бурсі, навчався в ремісницьких школах, але швидко звернувши увагу своєю майстерністю рисунка, потрапив до варшавської гімназії, а у 1927 році він належав до групи 26 студентів, яких з-поміж двох сотень кандидатів було прийнято до Варшавської Академії Мистецтв [12, с. 8]. Приїжджаючи до Львова, П. Андрусів знайомиться з літераторами братами Анатолем та Ярославом Курдидиками, які ще більше заохочують його до національно-творчих справ [46]. Таким чином, гуртуючись з іншими митцями в еміграції та відвідуючи рідні місця, він не залишається відірваним від української землі. Дружина художника Наталія Семіон — уродженка Коломиї, тож за час знайомства П. Андрусів неодноразово приїздив у це місто [46].

Воєнні роки подружжя пережило у Варшаві, де в перші ж дні, під час бомбардування міста, Андрусів втратив увесь свій мистецький доробок, з чималою бібліотекою та особистими речами [12, с. 9]. Саме під час Другої світової війни його твір «Голгота України» [іл. 3.5] безслідно пропав і дійшов до нас лише у вигляді репродукції в діаспорних виданнях.

Передчуття нової війни для П. Андрусіва збіглося з періодом активного й різностороннього осмислення Голодомору та історичної долі держави. Як результат створена 1939 року картина — твір великої символічної глибини. Як зазначає мистецтвознавець Роман Яців, ступінь драматичності полотна настільки висока, що в ньому годі шукати якихось обнадійливих інтонацій: «Ця атмосфера задухи, можливо, навіть і містики, мовби запозичена з «Капрічос» Гойї» [46].

Твір виконано олійними фарбами [47]. Формат горизонтальний. Композиційний вузол — розп'яття, що підноситься над горою тіл, і формує умовний трикутник, на тлі буремного неба. Хмари та зграї птахів у польоті займають велику частину простору. За рахунок зображення дрібних та більших стерв'ятників на різних планах композиції відчувається глибина й багатоплановість. Дуже велика кількість людських тіл скомпоновані природно, хаотично. Особливо виділяється одна, ймовірно чоловіча, постать — зображена догори дригом, ніби сповзаючи з вершини цієї гори донизу. Одну ногу простягаючи до хреста і чіпляючись другою за інші тіла. Таким чином ця жертва композиційно «віддзеркалює» людину на хресті, а також додає умовного руху. Загалом, композиція досить динамічна за рахунок ледь вловимих порухів людських тіл, стрімкого польоту птахів, буремних грозових хмар.

Варто відзначити, яку саме форму хреста було обрано автором твору. Бачимо зображення саме хреста без верхньої частини — це так званий тау-хрест. Деякі дослідники досі вважають, що саме цей тип хреста був поширений в Римській імперії, в часи, коли по біблійним описам стратили Христа. Тау як

остання літера єврейського алфавіту пророкувала Останній день, отже хрест може нести в собі також ідею апокаліпсису.

Не зважаючи на погану якість репродукції, напис «Україна» на прибитій до хреста табличці все ж видимий. Таким чином П. Андрусів намагається утвердити історичну важливість трагедії української нації, ставлячи її на рівень з досить значимою для багатьох людей біблійною історією. Також, попри загальну похмурість, можна припустити, що символізм цієї роботи для автора міг почасти полягати і в його вірі у відродження української державності подібно до воскресіння Христа.

3.4. Охрім Кравченко «Голод в Україні. Скорбота»

Охрім Кравченко (1903 – 1985) народився 10 лютого 1903 року в селі Кишенці на Київщині. Після краху української державності отримував освіту в художній студії робітничої молоді в Білій Церкві, потім у Київському художньому-індустріальному технікумі у Костянтина Єлеви та Юхима Михайліва. 1924 р. вступив на малярський факультет Київського художнього інституту. Виявив цікавість і здібності до монументального малярства, тож був зарахований до групи професора Михайла Бойчука. Після закінчення КХІ у 1930 р. О. Кравченка заарештовують «за систематичну антирадянську діяльність» і за вироком суду відправляють на заслання до Котласа, звідки вдасться повернутися йому лише напередодні війни [8, с. 192-193].

Про полотно «Голод в Україні. Скорбота» [іл. 3.6] створено у 1972 році знало обмежене близьке коло людей. Відомо, що картина була задумана як ікона Богородиці. Син художника, мистецтвознавець Ярослав Кравченко, згадує, що батько розповідав йому про цю трагедію, адже був родом із Київщини і його родина пережила голод: «Коли тато малював картину, мені було 16 років і я вже добре усвідомлював цю трагедію. Батько служив в УНР у Симона Петлюри і коли у 1933 році повернувся із заслання, то застав наслідки Голодомору. Його тато помер, два брати вижили. Картина завжди у нас була у хаті в кутку, прикрита для стороннього ока. Батько показував роботу лише друзям і однодумцям», — каже Я. Кравченко [19]. Відповідно до ХХ столітті твір жодного разу не був експонований [36].

Це полотно також приклад однієї з багатьох робіт О. Кравченка, де той послідовно утверджує принципи монументалізму. Саме в них митець вбачав велику українську художню традицію. Адже перейняв у свого вчителя потяг до національної тематики, вічних тем народного буття, виражених у цільній

лаконічній формі монументального, неначе понадчасового образу-символу [8, с. 196].

Таким є центральний образ полотна «Голод в Україні. Скорбота». Він досить статичний, адже є посиленням на іконографічні образи та втілює в собі зосереджену молитву — жінка складає руки разом і злегка нахиляє обличчя на лівий бік. При цьому її журливий погляд пильно спрямований на глядача.

Композиція має яскраво виражену ритміку — на тлі постаті, по троє з кожного боку, ніби ярусами, зображені виснажені голодом селяни. У нижньому ряду до них долучаються зображення мертвих дітей, холодного сірого кольору. Фігури другого ярусу звертають свої погляди до так само змарнілих тварин — кішки і песика. Двоє селян над ними — копають могили та покладають домовини. Ритмічні яруси постатей не лише оповідають історію, а й підводять погляд знизу до композиційного центру — скорботного обличчя жінки, яка передає цей біль далі персонально глядачу.

Лінія землі вгорі хвиляста, ритмічно підкреслена ще однією хвилястою смугою на горизонті, що ймовірно означає хмару. Також сама площа землі подекуди помережена округлими пагорбками, на яких і сидять, або на які спираються деякі персонажі.

Освітлення на картині рівномірне і не порушує площинність зображення. Центральна постать виділена не лише композиційно та емоційно, а й за допомогою колориту — синім кольором вбрання, окресленого чіткими лініями, прикрашеного червоним орнаментом та білим поясом-рушником. Водночас коричневий відтінок волосся перекликається з кольором землі, що займає більшу частину тла і ніби виростає з нього. Шкіра та волосся селян фактично зливається воєдино через використання однакових сіро-охристих та сіро-зелених відтінків. Вони органічно вписані в коричневате тло. Звернемо увагу й на те, наскільки рожевий колір неба, що займає всього чверть композиції, контрастує з загальною блідістю фігур.

Отже, попри багатофігурність композиції, автор водночас зробив усе для її лаконічності, аби зосередити увагу на скорботності образу, що заступається за жертв та звертається до світу з молитвою.

3.5. Богдан Певний «Земля»

Богдан Певний (1931 – 2002) — художник, мистецтвознавець та громадський діяч, як і В. Цимбал, уродженець України та митець в еміграції, автор численних статей про видатних художників та скульпторів: М. Бойчука, Я. Гніздовського, О. Архипенка, В. Цимбала, О. Новаківського, А. Горську та інших.

З власних літературних праць Б. Певного можемо довідатись і про його життя. У розділі «Дещо про себе» з книги «Майстри нашого мистецтва» автор наводить інформацію про те, що витоки його роду пов'язані із запорізьким козаком, прозваним Певним. Богдан Певний народився у 1913 році у Луцьку, де його батько Петро Певний поселився після програних Визвольних змагань, у яких він брав участь як старшина армії УНР і на жаль, у 1939 році, аби врятуватися від «неминучої загибелі з рук большевиків», виїхав до Польщі. Богдан зміг зустрітись з батьком у Варшаві, а пізніше вони разом емігрували з Польщі до Німеччини, а звідти до США [39, с. 405-406].

Незважаючи на освіту здобуту в School of Visual Arts, National Academy of Design і Art Student Legua в Нью-Йорку та в Колумбійському і Нью-Йоркському Університетах, Богдан Певний стверджує, що він все таки не засвоїв манер своїх американських учителів і не включився до якоїсь пануючої течії [39, с. 406-407].

Найвідомішою своєю малярською працею називає картину «Земля» [іл. 3.7], написаною до вшанування пам'яті тридцятиліття Голодомору. Нині твір зберігається в колекції Мистецької галереї Української Православної Церкви Америки в м. Савт-Бавнд-Брук. Також її репродукцію розповсюджували як поштівку [39, с. 407]. Композицію і образ запозичено з кадру фільму Довженка «Арсенал» [19].

Як відомо, фільм розповідає про придушення військами Центральної Ради більшовицького повстання на однойменному заводі у Києві. При цьому, хоч у стрічці події висвітлюються з точки зору більшовиків, Довженко під час повстання перебував на іншому боці — війська УНР [27, с. 42]. У цьому фільмі чітко простежується данина соцзамовленню [4, с. 39]. Проте слід пам'ятати, що повстання було не так бунтом киян проти Центральної Ради, як виступом російських робітників, підбурених більшовиками. Також експресивні особливості освітлення, гри акторів, зйомки і монтажу дозволяють назвати цей фільм все ж важливою віхою в історії українського кінематографу [22].

Референсом для картини Б. Певного став кадр із зображенням жінки, що впала додолу після засівання поля на початку фільму, де зображено період під час Першої світової війни, коли у селах залишилися переважно старі люди, діти та каліки [1].

Обраний горизонтальний прямокутний формат – класичний для зображення пейзажу, підкреслює деяку статичність та описову документальність твору. Більшу частину полотна займає розлогий відкритий простір зораного поля, що простягається в далечінь. Небо зображене невеликою сірою смугою, ліси на обрії — також тонкі ледь помітні лінії. Композиційний центр — постать жінки, що лежить, неначе тримаючись рукою за зорений ґрунт. Вона розташована на передньому плані та займає більшу частину полотна. Її обличчя спокійне, непорушне та викликає сумнів: жива вона чи мертва? Адже навіть жест руки може бути як осмисленою дією, так і посмертною хваткою після трупного задубіння.

Ґрунт на передньому плані прописаний досить детально. Він набагато темніший та менш холодного відтінку, за той, що продовжується на дальньому плані поля. Таким чином зберігається певна світло-повітряна перспектива. Єдиними рослинами на пустому полі є блакитні квіти, ймовірно незабудки, в нижній лівій частині картини.

Попри загальну статичність і спокій зображення, композиція ритмічна: численні борозни від плугу, що подрібнюються при переході одного плану в інший і сходяться на горизонті, перегукуються з чіткими паралельними складками одягу на спині, з хусткою та лініями кінцівок.

Колорит твору приглушений, поле написане холодними сіро-коричневими відтінками, вбрання — темно-синіми, сіро-охристими. Колір тіла — практично сірий. Відтінок вбрання перегукується з кольором незабудок, роблячи їх дещо помітними, попри крихітний розмір. Також — стебла цієї квітки — єдиний приклад використання насиченого салатого кольору на полотні.

Порівнюючи даний твір, бачимо, що фігура жінки у фільмі дійсно виглядає майже ідентично: застигає в точно такій же позі, за винятком положення лівої руки, та, що набагато важливіше — права рука лежить на мішечку із зерном, яке вона сіяла [іл. 3.8]. Тоді як на полотні — його немає. Картина Б. Певного дуже нарочито вказує на відсутність зерна. Відповідно має дуже цікавий символічний зміст — коли елемент з референсу було забрано, а не додано для художнього задуму. Це пусте місце під її рукою саме стає неначе самостійним символом відсутності, нестачі. Символом, що розкривається перед глядачем лише у порівнянні з іншим, кінематографічним твором.

Отже, радянське кіно того періоду ставило собі за мету не так ретельне відображення історичних подій (адже їх практично неможливо висвітлити позитивно в рамках достовірності), як радше будівництво міфу, що закладався чинними комуністичними догмами. В «Арсеналі» бачимо не просто історичний сюжет, а симптоматичну концепцію боротьби «радянського добра» з «українським буржуазно-націоналістичним злом» [27]. Таким чином образ створений Б. Певним на картині «Земля», ніби доповнює образ жінки з «Арсеналу» з більш достовірного боку. Вона мала непросту долю через гніт війни, а героїня картини Певного — через свавілля радянського режиму. От тільки на момент написання полотна лихоліття Першої світової війни вже були

увінчані як в живописі, такі і кінематографі, а голод 1933 — ні. Тому символічним є зображення незабудок на передньому плані «Землі» як символу незабуття.

3.6. Юрій Гончаренко, Тарас Гончаренко «Геноцид 1933»

Тарас Гончаренко (нар. 1962) і Юрій Гончаренко (нар. 1964 р.) — українські живописці і графіки, онуки Володимира Івановича Бондаренка — художника, що займався монументальним, станковим та декоративним живописом, навчався у М. Бойчука і Ф. Кричевського, викладав у КЧХШ [24]. На момент початку роботи над твором Т. Гончаренко навчався в аспірантурі у академіка Михайла Дерегуса, а Ю. Гончаренко на старших курсах Київського художнього інституту. Думка створити роботу на цю тему прийшла до них під впливом виховання в родині, від розповіді старших про ті часи. Автори згадують, що про смерть Алли Горської дізналися саме від їхнього діда — В. Бондаренка. Отже тема репресій в колі сім'ї не була замовчуваною. Також пригадують, що В. Бондаренко створив ескіз-аплікацію на тему варварства вчиненого радянським режимом. Брати збиралися відтворити його в техніці флорентійської мозаїки, що так і залишилося лише ідеєю, проте надихнуло на власний самостійний твір. Також вони скористалися «спадком» Володимира Івановича — смальтою, котру він залишив після смерті [23].

В часи створення роботи влада СРСР визнала, що в 30-х роках був голод, проте не назвала його Голодомором, приховуючи штучне походження та вказуючи причину звичайного неврожаю. Незважаючи на це, Гончаренки назвали свій твір саме «Геноцид 1933» [іл. 3.9], [23].

Робота над триптихом почалася навесні 1988 року і тривала до літа 1989 р. [23]. Цікаво, що саме у цей період закордоном була створена Міжнародна комісія з розслідування Голоду в Україні. Результати її роботи були представлені під час заключного засідання в Лондоні 15-18 листопада 1989 р. та оприлюднені у заключному рапорті в 1990 р. [35, с. 16]. Більшість членів Міжнародної комісії підтвердила звинувачення, висунуті СКВУ (СКВУ — Світовий конгрес вільних українців, який в 1984 р. закликав юристів усього

світу створити комісію для вивчення причин і наслідків голоду в Україні [28, с. 117]), зокрема, що в 1932-1933 роках в Україні було зафіксована масові смерті від голоду, спричинені хлібозаготівлями, колективізацією, винищенням куркулів. Органи влади знали про ситуацію, проте не надавали допомогу, навпаки — вживали заходів, для посилення голоду, були організаційною силою. Більшість членів Комісії визнала, що під час Голодомору мали місце складові геноциду та погодилися із можливістю застосування положень Конвенції про геноцид від 9 грудня 1948 року до подій 1932-1933 років в Україні. Цей злочин підпадав під визначення «злочину проти людяності», тож не мав строку давності [35, с. 16].

Триптих був придбаний Морганом Вільямсом — американським підприємцем і громадським діячем, котрий, відвідуючи Україну в рамках відряджень від уряду США, зацікавився мистецькими творами, присвяченими Голодомору. Практично всі роботи колекції М. Вільямса створені після 1988 року [13]. Гончаренки згадують як М. Вільямс спершу хотів придбати «найбільш антирадянську роботу» їх дідуся, проте такої насправді не знайшлося в його творчості, тож М. Вільямс придбав їхню власну роботу [23].

Перша частина триптиху, як і дві інші, написана олією з додаванням фрагментарних зображень зі смальти, що є алюзією на мозаїки Михайлівського собору. Центральний образ — матір з мертвим немовлям, розташований на досить абстрактному живописному тлі — суміші дуже темних сіруватих відтінків, які догори переходять у червоні та жовтогарячі мазки, що викликає асоціації з простором охопленим полум'ям. Жовті плями особливо підкреслюють обличчя жінки, котра розпачливо здіймає руки до неба. Загалом постать написана не реалістично, головною задачею авторів було передати змарнілість та почуття відчаю, тому присутні певні анатомічні неточності. Тіла сформовані мазками холодних біло-сірих відтінків. За рахунок рефлексів, вони почасти органічно зливаються з полум'ям тла, створюючи цілісний образ, що доповнює мозаїка в правій частині полотна.

Золотисті відтінки, перекликаються з невеликими плямами жовтої олійної фарби, не порушуючи гармонійність композиції. Також плавність переходу від однієї техніки до іншої підкреслена додаванням охристої фарби вздовж лінії мозаїчного фрагменту в деяких місцях. В даній частині триптиху використаний образ апостола Іоанна та Луки (силуєтно) з «Євхаристії» [іл. 3.10] Михайлівського собору, розташованої в апсиді головного вівтаря. Її особливістю напис над групами апостолів з Євхаристії близький до текстів Євангелій, де йдеться про благословення Христом хліба та чаші й такий самий по змісту, як і в Євхаристії Софії Київської, проте в композиції Михайлівського собору, на відміну від решти вцілілих написів, цей напис виконано слов'янською мовою [26, с. 617-618].

Як бачимо, в даній роботі можна виявити деяку образну схожість з твором Віктора Цимбала «Рік 1933», попри відмінний колорит та фон. В обох випадках, зображення обличчя матері, що кричить. Очі пусті, звернені до неба. Також для цих композицій вдало підібрано вертикальний формат, що сприяє піднесеності образу, та більшої концентрації уваги на ньому. Відчутно як Віктор Цимбал і брати Гончаренки, кожен у своїй манері, ніби намагалися досягти донесення однієї ідеї через узагальнений образ — думку про трагедію нації та велику втрату покоління. Також попри таку універсальність, кожен з творів має закодовані українські мотиви, що не дозволяють сплутати їх будь-якою іншою світовою історією геноциду.

Незважаючи на схожість у символічному відтворенні, брати Гончаренки стверджують, що до створення власної картини ніколи не бачили роботу В. Цимбала, адже все, що створено на тему Голодомору українською діаспорою, було тоді недоступне для митців в Україні [36]. Така подібність бачення підкреслює яким схожим для багатьох українців є внутрішнє переживання спільного минулого.

Центральне панно триптиху так само містить деталі понівеченого у 30-ті роки Михайлівського Золотоверхого собору. Вони є основними образами

центральної частини роботи, адже собор зруйнований більшовиками також є символом геноциду. Для доведення цієї тези досить звернутися до поняття «культурний геноцид». Культурний геноцид або культурна чистка — концепція, запропонована юристом Рафаелем Лемкіним у 1944 році як складова геноциду. Спираючись на концепцію Р. Лемкіна, Е. Нович подає визначення культурного геноциду як «систематичного знищення традицій, цінностей, мови та інших елементів, які відрізняють одну групу людей від іншої». Водночас оскільки це поняття не увійшло до Конвенції про попередження злочину геноциду та покарання за нього від 9 грудня 1948 р., питання нефізичного/небіологічного знищення національних груп досі є дуже актуальним [2].

Щодо використаних фрагментів, то їх персонажів можна ідентифікувати наступним чином: з лівого краю полотна — апостол Петро. В «Євхаристії» він зображений ледь схиленим, простягаючи руки вперед та поклавши кисть лівої руки на розгорнуту долоню правої. Його сиве волосся зачесане прямими пасмами назад, широка округла борода теж сива. Овал лику широкий, ніс короткий, масивний. Хітон Петра трав'янисто-зелений із золотими полисками, гіматій світлий з білими світловими ділянками та різнобарвними тінями [30, с. 96]. В творі «Геноцид 1933» оригінальне забарвлення було дещо змінено та наближено до золотисто-оранжевих відтінків задля кращого поєднання з загальним кольором середовища. Ця зміна, розглянута на прикладі апостола Петра, характерна й для інших фрагментів, використаних у триптиху. У центрі розташовані, згори донизу такі фрагменти: постать ангела [іл. 3.11], Дмитро Солунський [іл. 3.12], Архідиякон Стефан [іл. 3.13], що були зображені на лопатках вівтарної арки собору [30, ст. 623]. З правого краю одним суцільним фрагментом зображені апостол Павло, Матвій та Марко [30, ст. 98]. На відміну від колориту, основна іконографія не була змінена, пози та жести апостолів передані вкрай точно, що також допомогло їх ідентифікації. Особливо це помітно на виразній постаті Павла — приймаючи причастя, він згинається в

експресивному поклоні, простягаючи до Христа руки в оригінальному творі (тут відсутнього).

Попри загальну декоративність зображення, простір багатоплановий, під деякими частинами мозаїки олійними фарбами дописані шматки стін. Так само фарбою оранжево-охристого відтінку на двох уламках зображені ще два святі: вершник з лівого фрагменту різьбленої сланцевої плити «Святі вершники-змієборці Георгій і Феодор» [іл. 3.14] та «Святий вершник Феодор» [іл. 3.15]. Розташовані вони під Дмитром Солунським. Та разом з усіма іншими уламками собору, чи то кружляють, чи то падають у темний вир тла.

Хоч композиція і не має як такого центрального образу, примітно, що апостоли з обох боків звертаються не до Христа, а до Дмитра Солунського, котрий трактується в християнській міфології як покровитель воїнів, захисник вітчизни та патрон військової справи. Це ніби підкреслює першочергову важливість боротьби з ворогами та оборону рідної землі. Синій плащ Дмитра Солунського виділяється на фоні загального колориту святих. В контексті цього варто загадати факт, що, однією з можливих причин, яка спонукала князя Святополка збудувати собор, стала його недавня перемога над половцями, оскільки архангел Михаїл був заступником воїнів.

Мозаїчні фрагменти третьої частини триптиху: фігури апостолів Андрія і Симона (лише верхня чверть постаті) — розташовані з лівого краю, так само, неначе звертаючись до центру твору. Основним образом цієї частини є чоловік, застиглий в позі, що нагадує розп'яття. Ймовірно він символізує людей репресованих Радянським Союзом. Колорит перегукується з лівою частиною — темні відтінки, переходять у червоно-помаранчеві та трохи більш жовтуваті коло обличчя чоловіка. Обриси рук перекликаються з жестом жінки. Чоловік також зображений без одягу та будь-яких інших деталей, головною характеристикою є змарнілість тіла.

Отже, триптих «Геноцид 1933» — зображення геноциду у різноманітних проявах: Голодомору, знищення культурної спадщини, політичних репресій. Дуже вдалим в контексті другого є використання фрагментів мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору, які контрастують з експресивною живописною манерою, утворюючи разом яскравий криваво-золотистий колорит, що одразу привертає увагу глядача.

3.7. Роман Пятковка «Фантоми 30-х років. Голодомор»

Один з класиків сучасної фотографії Борис Михайлов підкреслює серйозний брак світлин 30-х років в історії фотографії: «В історії фотографії нашої країни у нас немає фотографій голоду в Україні 1930-х років, коли загинуло кілька мільйонів людей, а трупи лежали просто на вулицях. У нас немає фотографій війни, бо журналістам заборонялось показувати картини скорботи, що загрожують моральному духу радянського народу; у нас немає не-«полірованих» фотографій підприємств, немає зображень вуличних подій, крім демонстрацій. Вся історія фотографії «вкрита пилом» [51]. Проте звісно дещо перебільшує говорячи про їх повну відсутність, або ж маючи на увазі нестачу саме художньої, а не документальної фотографії, зробленої професійними митцями. А також недостатню відомість світлин.

Загалом нині ми маємо певну кількість різних фотографій від багатьох, як на умови тотального замовчування, людей. Зокрема представники української діаспори часто спиралися на фотоматеріали, аби показати жахи голодної смерті та викликати довіру до твердження, що трагедія була рукотворною, навмисною та є геноцидом. Тривожно відверті фотографії демонструвалися на публічних лекціях, пам'ятних виставках. Ті, хто пережив голод, і автори академічних дослідження послуговувалися ними у своїх публікаціях. Рухомі та нерухомі зображення голоду використовувалися в документальному фільмі «Жнива відчаю» [54, с. 64].

Особливо цінні для нас фотографії австрійського інженера Александра Вінербергера, які неодноразово використовували як документальні свідчення, зокрема один з найбільш ранніх випадків — у 1935 році громадський діяч Едвард Амменде опублікував добре задокументоване дослідження Голодомору, до якого він включив 21 світлину з колекції Вінербергера. Загалом фотографії показують натовпи людей, що стоять перед закритими

продуктовими магазинами; трупи, що лежать на відкритому повітрі; голодних людей, що блукають, сидять або лежать на вулицях; могильники з хрестами та дерево на якому вивішена табличка: «Тут категорично заборонено проводити похорони» [54, с. 68].

Та попри наявність свідчень, більшість населення СРСР наступних поколінь не мало змоги їх довгий час побачити, а інтерес до геноциду закордоном довгий час лишався невеликим. Саме тому цікавим є проект Романа Пятковки «Фантоми 30-х років. Голодомор».

Харківська школа фотографії відома тим, що активно досліджувала радянський та пострадянський менталітет. Це «прагнення правди» стало рушійною силою фотографії в останні моменти існування Радянського Союзу [37].

Роман Пятковка (нар. 1955) — представник цієї Харківської школи фотографії, поєднав документальні техніки Михайлова з драматургією Павлова, перетворюючи та розвиваючи їх відповідно до власного бачення. Його роботи просякнуті негативістською енергією молодіжних рухів кінця 1980-х, що помітно у серіях «Неправильна картинка», «Покидаючи стадо», «Пологове відділення» та «Адюльтер». Хтивість і деструктивність — це базові поняття для розуміння діонісійських творів Р. Пятковки, з точки зору дослідників фотографії [37]. Якраз таки деструктивність характерна і для серії творів, описаних далі.

Митець дізнався про Голодомор із самвидаву та вирішив створити свій фантазмагоричний пантеон привидів, які є не так репрезентацією конкретних людей, як архетипічними примарами з надр колективної пам'яті [51]. Так у 1988 році з'являється серія фотографій «Фантоми 30-х років. Голодомор», що умовно репрезентує постраждалих внаслідок сталінських репресій та Голодомору 1932-1933.

Деякі обличчя — це метафори характерних для тоталітарного періоду портретів, сповненого агітаційно-пропагандистських «дошок пошани». Деякі фотографії нагадують типові знахідки з родинних архівів. Згідно концепції, тут зображені: страчений священник, голова колгоспу, молочниця, комсорг, піонер, що доніс на своїх батьків-куркулів КДБ, комісар, вбитий голодними селянами, пастух, що був приречений збирати стерню з засіяного колгоспного поля, жінка-канібал, що вбила свою мати. Документальне підґрунтя цих фотографій очевидне, однак, проєкт — не серія документальних знімків:

«Це художня імітація низки реальних фактів, що ведуть глядача до царини, де панує міф ... мої фотографії сповнені подряпин, які ніби залишені зірками, що падають — символами мільйонів загиблих у той жорстокий період», — говорить автор про свій проєкт [41].

Кожна окрема фотографія не має назви. Для фото характерний різкий контраст. Практично усі люди зображені з темними плямами на щоках, що ніби імітують впадіння та додають гротескності образам. Очі також по-своєму деформовані. У більшості — неначе виколоті, за рахунок точкових подряпин (отих самих зірок, що падають), а в одного з чоловіків — білки очей повністю чорні. На деяких світлинах рот також підкреслений білим шрамом-подряпиною.

На прикладі портрета жінки, з косою, що оповила її голову, особливо яскраво помітне наближення рис обличчя до типового зображення черепа: очні отвори чорні; вилиці, щоки та підборіддя — зафарбовані темно-сірим кольором [іл. 3.16]. Фон портрету суцільно чорний, у правому нижньому кутку — обрізана межами кадру частина обличчя жінки в хустці, також з виколотими очима. Загалом тло на кожному фото є різним, як і композиційне розташування, адже в когось обличчя розташоване ближче до камери, в когось — далі, даючи більше простору тлу. Це підкреслює ідею різного походження цих фото, відмінних характерів і станів осіб.

«Фантоми 30-х років. Голодомор» — яскравий метафора того, як брак офіційних джерел і фото спричиняє те, що згодом справжня історична трагедія може мислитися й зображуватися як міф, стає незбагненим, непідвладним категоріям раціонального аналізу злом [51].

3. 8. Лідія Боднар-Балагутрак «Інший вид ікони»,

«Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?», «Відкриті рани можуть загоїтися»

Лідія Боднар-Балагутрак (нар. 1951) — сучасна американська художниця, яка народилася в Клівленді, Огайо, в родині українських емігрантів, що були змушені залишити батьківщину під час Другої світової війни. Здобула художню освіту в державному університеті в м. Кент, ступінь магістра образотворчого мистецтва з живопису в університеті Дж. Вашингтона, у Вашингтоні. Нині проживає в Х'юстоні. Важливим етапом розвитку її творчості стала подорож в Україну 1991 року. Що характерно для багатьох митців діаспори, Л. Боднар-Балагутрак знає про жахи цього періоду не з власного, і навіть не з родинного досвіду, а тому має змогу зберегти більшу дистанцію для неупередженої оповіді через оригінальні метафори. Незмінними темами її творчості стали такі події як Чорнобильська трагедія, події Революції Гідності, й особливо – Голодомор [9].

Л. Боднар-Балагутрак заявляє, що її мистецтво покликане пробуджувати тугу, виражати здивування та спонукати до дискусії. Творчий процес зазвичай починається зі збору газетних і журнальних статей, різних сувенірів, культурних артефактів, що стосуються конкретних тем, які художниця хоче вивчити глибше [53]. Це робить її художню діяльність дещо спорідненою з творчими методами концептуалізму, що поєднують процес творчості з процесом дослідження.

Зокрема свої перші проекти присвячені Голодомору, художниця теж почала з дослідження. Під час цього процесу розширилось і коло технік: ксерокопіювання та колажування тексту, додання предметів ручної роботи, пам'ятних речей, використання сакральних предметів. Поєднувалися процеси

покриття золотом і випалювання, нашарування й продряпування, рвання і зшивання, комбінування органічних матеріалів зі штучними [7, с. 146].

Перша серія присвячена Голодомору – «Фрагменти». Наступна — «Інший вид ікони» [7, с. 147]. Звернення до іконографії відбулося не випадково: дідусь художниці по батьківській лінії був греко-католицьким священиком. Отож дитинство було сповнено численних сакральних моментів: Л. Боднар-Балагутрак часто була свідком традиційних богослужбових обрядів, які видавалися їй неймовірною таїною, та була оточена золоченими іконами, що прикрашали інтер'єри українських церков [7, с. 145]. Тому вона бачить і використовує християнську іконографію не як просто виразну, але далеку їй тему, а приносить в свій дослідницький процес глибинні персональні враження дитинства, через які вона дивиться на світ, як на таїнство.

На прикладі твору «Інше розп'яття» [іл. 3.17] 1993 р., з серії «Інший вид ікони» (або в іншому варіанті перекладу — «Дещо інша ікона») бачимо як художниця успішно застосовує запозичення з традиційної християнської символіки, української іконографії, документальної фотографії і техніки колажу, що загалом є характерним для більшості робіт цієї серії, і навіть багатьох інших. Використовуючи хрест італійського майстра з Арцо [19], на місці розп'ятого Ісуса, вона додає фотокопії жертв голоду. Центральна з двох фігур продовжується у вигляді фрагмента ніг Христа зі стигматами, до однієї з яких прихиляється святий.

Фон вкритий позолотою, з під якої проглядає дерев'яна дошка чорного кольору. Деталізація основної вертикальної вісі композиції збалансовується численними тріщинами позолоти на фоні, що водночас додає і відчуття драматизму, і ніби історичної автентичності, і дещо навіть динаміки. Також саме тріщини формують чорні обриси верхньої частини хреста, на якій розташована фотографія. В середині цієї форми олійною фарбою додані червоні плями крові. Вони є візуально подібними до геометричних контурів тріщин, тому органічно доповнюють твір і також акцентують основний образ.

Символ розп'яття задіяний в багатьох творах серії, під номером 3, 4, 11, 15 (практично всі твори серії не мають назви) Твір №3 [іл. 3.18] є одним з найбільш «понівеченим», прикладом застосування деструкції сакральних образів для передання трагічності. За основу взято сцену розп'яття Христа, якого з боків оточують Діва Марія та апостол Іоанн на насиченому золотому тлі. Авторка використовує покриття воском та прошкрябування чорного шару фарбу, накладеного на ікону. Утворені внаслідок цього лінії покрили значну частину тіла Христа, повністю понівечили обличчя Богородиці. Єдиними непошкодженими елементами, є дерев'яні чаші прикріплені до нижніх кутів чорної рамки. Варто зазначити, що в цій роботі відсутні прямі посилання на Голодомор, проте загальна тривожність зображення і без цього ставить її в один ряд найяскравіших робіт серії присвяченої геноциду. Контраст золота, що символізує в християнстві божественне світло, і чорної фарби, сліди деструкції є дуже виразним.

Трохи меншим він є у роботі №11 [іл. 3.19]. Кольори не такі насичені, а сліди деструкції не сильно виражені. Хрест зображений фрагментарним, подекуди, ніби обрубаним. Єдиною постаттю на роботі є Ісус. Твір доповнений фотокопіями значків та медалей радянського періоду, а також декілька американських. Один з них, у формі серця, на одній стороні якого зображений прапор США, на іншій — стяг з гербом України, що напевно символізує підтримку США чи конкретно діаспори України.

Площина темно-сірої рамки полотна є досить широкою, саме на ній і розташовані практично всі значки. Таким чином вона є продовженням твору, а не просто елементом оформлення, що характерно і для інших робіт серії. Чорне дерево виглядає як обпалене, та таке, що вже перетворюється на вугілля. Лише в деяких місцях, з-під шару кіптяви, проглядає свіжа деревина.

Також в цій серії, окрім постатей жертв, до сакрального образу прирівнюється і зображення української вишивки, що є головним мотивом твору №1 [іл. 3.20], а отже представлена як своєрідна ікона, додатково

обрамлена рушником, як це часто було в традиціях створення домашніх іконостасів сільських хатинок.

Отже важливими в творчому методі Л. Боднар-Балагутрак є такі поняття як колаж, асамбляж і текст/слово, в силу якого дуже вірить художниця, тому на багатьох роботах вміщені різноманітні цитати, зокрема Т. Шевченка. Власне деякі з творів сюжетно цілком базуються на ідеї обраної цитати, як от «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?» [іл. 3.21], для якого використаний пігментований віск, олія, принт та колаж. Для цього полотна взято уривок із роману Василя Гроссмана «Все тече» 1963 року: «Куди це життя пішло? І що сталося з усіма цими жахливими муками та тортурами? Невже можливо, що ніхто ніколи не відповість за все, що сталося? Що це все забудуть без жодних слів, аби вшанувати пам'ять? Що над усім виросте трава?». Це запитання безпорадно задає героїня твору Анна — колишня активістка хлібозаготівель. Вона водночас була і злочинцем, і також стала жертвою. Це її свідчення про Голодомор 1932-33 р. та занепокоєння тим, що злочин забули і не покарали за законом [15, с. 93].

Перший образ, що кидається в очі на картині — зображення трави. Композиція побудована таким чином, що стеблини повністю заповнюють простір, утворюючи своєрідну орнаментальну завісу, під якою вже проглядається наступний шар образів цього полотна.

Листя написано дещо лінійно та майже графічно. Практично кожен листок, кожне стебло має свій чіткий контур. Живописність досягається завдяки колориту. Він побудований на приглушених пастельних тонах охристого, сірого і зеленого відтінків, які плавно переплітаються між собою. З одного боку, обриси трави не формують ніяких конкретних образів, з іншого — декілька листків в центрі полотна, що нахиляються з різних сторін один до одного, формують досить чіткий обрис дуги, у формі схожій на пагорб чи надгробний камінь.

Умовно полотно можна поділити на смислових три шари/плани, перший — цитата, що виглядає як вицвілий чи пошкоджений будь-яким іншим чином під впливом часу текст. Таким чином, цей шар менше привертає увагу одразу, і при розгляданні твору здалеку спершу бачимо другий — зображення трави. Проте, поглянувши зблизька можна виявити також третій шар, що складається з покритого фарбою колажу із газетних вирізок західних засобів масової інформації, які писали про Голодомор. Він є найбільш помітним внизу полотна, де переважає сіруватий колір. Окрім текстових вирізок, розміщені також фотографії. Ступіть їх «замаскованості» можна назвати досить високим. Відбувається досить ретельне символічне «приховування», чи навіть «поховання» фрагментів у творі — метафора спроби знищення доказів радянською владою. Вона також концептуально перегукується з назвою серії «Хованки», до якої належить даний твір.

Постать автора цитати також є цікавою в контексті роботи. Василь Гроссман — єврейський письменник, що народився в Бердичеві. Значну частину його творчого доробку радянська влада вважала ідеологічно шкідливою, і наприкінці життя йому було заборонено публікувати свої твори, що дуже його підкосило. Будучи євреєм, Василь Гроссман нині в багатьох джерелах значиться як російський письменник.

Йому як вихідцю з України, зрозумілою була українська неволя в умовах тоталітаризму. В. Гроссман влучно трактував природу Голодомору, в основі якого була «злоба Москви на Україну». Підкреслював ставлення до українців, як до людей чия прихильність до особистої свободи і приватновласництва заважала соціалістичному будівництву.

Про Голодомор в Україні писали до Гроссмана й Улас Самчук у повісті «Марія», й Василь Барка в романі «Жовтий князь». Але В. Гроссман є першим письменником, що в своєму творі поставив на один рівень Голодомор і Голокост. Устами своєї героїні, автор порівнює ставлення комуністів до «куркулів» зі ставленням нацистів до євреїв [38, с. 88-89].

У статті «Розрив і виклик: Зустрічі з темою голоду сучасних ірландських і українських мисткинь і письменниць» наведено інформацію, що полотно «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?» — це частина триптиху, який демонструє також деякі інші травми сучасності: теракт 11 вересня в Нью-Йорку та російську анексію Криму 2015 року. Таким чином, Боднар-Балагутрак «віддає шану всесвітнім трагедіям, які сьогодні трапляються з багатьма культурами, але ототожнює ці гострі моменти людської історії з трагедіями, які випали на долю України в цьому столітті . . . [включно з] штучним голодом 1933 року» [15, с. 94].

Л. Боднар-Балагутрак ставить Голодомор в один ряд хвилюючих національних трагедій, як це робить і В. Гроссман урівнюючи Голодомор і Голокост як однаково злочинні приклади геноциду, залучаючи і спонукаючи іноземну аудиторію до рефлексії на цю тему. Метафора вирощування трави в цьому творі також стосується концепції забуття внаслідок природнього руху часу. Поставивши запитання «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?» гладачеві, художниця страх забуття ще й поняттям зцілення, що часто настає з плином часу та новим ростом [15, с. 93]. Прикметно, що цей твір входить до циклу «Хованки», разом з такими творами як «...Європа мовчала» 2015 р., натхнення словами Олександра Олеся з вірша «Пам'ятай» 1931 р. [7, с. 145]. Отже, назва твору закликає не вшановувати пам'ять про трагедію, визнавати її і не допускати «вирощування трави над нею» [7, с. 149]. Цікаво також, що ось ця концепція проростання нового на ґрунті трагедії зустрічається в творчості художниці і в більш позитивному трактуванні.

Тож наступна символічна тема, яку варто окремо виділити в творчості Л. Боднар-Балагутрак — це образ природи, що розкривається навіть з більшою філософською силою, ніж іконографія. Особливий емоційний погляд в цьому питанні сформувався у художниці після відвідин Чорнобиля, що вразив її дивовижною здатністю природи до регенерації після однієї з найстрашніших техногенних катастроф для людства. Тож вона в подальшому розвиває думку,

що навіть перед обличчям обману чи втрати природа і далі генерує життя [7, с.147-148]. Приклад цього — твір «Відкриті рани можуть загоїтися» [іл. 3.22] 1992 р., виконаний в техніці олійного живопису на картоні, з додаванням насіння та сухих рослин.

Твір поділений вертикально на три частини, формат невеликий, квадратний. Зображено пейзаж, в нижньому лівому куті якого — постать жінки, що підтримує ймовірно мертве худорляве тіло чоловіка, на якому з одягу лише тканина на стегнах. Іконографічно сюжет нагадує Марію та Христа. Обличчя не прописані детально, проте самі жести і положення тіла виражають біль та знесиленість. Мінорного настрою надає і колорит. Більша частина композиції, окрім центру, виконана у різних тональних градаціях синього кольору, подекуди розбавленого білилом, особливо у верхній третині картини, де зображене хмарне небо.

Середню частину композиції, трохи ближче до нижнього краю займає фрагмент пейзажу. Його обриси досить чітко окреслюють прямокутник (який щоправда тяжіє більше до форми квадрату), заповнений відтінками зеленої фарби та приклеєними листками рослин. Фрагмент вписаний в загальний стиль дуже органічно. У верхній частині зелені мазки сполучаються із синіми, утворюючи абстрактний вихор фарб, що трохи нагадує елементи пейзажу: озеро або лан, з обрисами темно-синього лісу за ним. У нижній частині фрагмент більше виділяється з загального фону, а по краях узагалі чітко відділений лініями, що ділять картину на три частини, проте потрібно відзначити, що саме це важливо для ідеї співставлення смутку і надії.

Мазки фарби досить експресивні, подекуди тяжіють до абстракції. На фоні цього зелений острівок вкритий листям виглядає ще ідилічніше. Водночас вчувається певний смуток у використанні неживих на вигляд рослин. Можна стверджувати, що в роботі все таки дотримана концепція загальної скорботності трагедії, тому рослинність тут не яскраво-різнобарвна, а більш однорідна та приглушена. Дві частини полотна насправді не мають

між собою такого надяскравого контрасту, яким він міг би бути за іншої більш прямолінійної та однозначної концепції. Загальний колорит твору залишається досить холодним.

Підсумовуючи, ідея «загоєння відкритих ран» відображена досить глибоко та дуже шанобливо. Вона ніби спонукає до продовження життя, водночас не стираючи пам'яті про минуле.

3.9. Виставка «Хліб»: Данило Мовчан «Втрачені крила», «Чорна хата», Ольга Кравченко «Ненароджені»

«Хліб» — виставковий проект організований до 80-ї річниці Голодомору у Музеї історії релігії у Львові, створений групою молодих місцевих митців: Остап Лозинський, Ольга Кравченко, Уляна Нищук-Борисяк, Данило Мовчан. Вибір лаконічної назви для виставки та творів, що досить асоціативно розглядають тему, відбувся тому, що митці вважали — нині час діалогу про Голодомор з українським глядачем без застарілої патетики [36].

Центральним експонатом виставки є вже згадане в даній роботі полотно «Голод в Україні. Скоробота» — художника-бойчукіста Охріма Кравченка, діда Ольги Кравченко (нар. 1985) — сучасної мисткині, що закінчила Львівську національну академію мистецтв, є членом НСХУ (2010) та розвиває іконописні традиції неовізантизму та бойчукізму, поєднуючи їх з інсталяцією, відеоартом, перформансом [32].

Онука пригадує дідові рукописи, що збереглися в родині з 70-х років. В них описане повернення з заслання на рідну Київщину, де митець побачив напівзруйноване село та стан мешканців після голоду. Згадує важливий епізод, як дружина його брата сушила в печі лушпайки з картоплі та гарбуза. Ще не знаючи всіх нюансів ситуації, він жартівливо поцікавився, що це за такі дивні страви, а вона відповіла, що «перетруть то все з мукою – і буде хліб». Таким чином, хліб як метафора життя обраний одним з ключових символів виставки, проте не в буквальному зображенні [36].

Обговорюючи проект, художники дійшли висновку, що створювати ілюстрації Голодомору, спираючись наприклад на літературну канву якихось творів та персонажів, для даної концепції зайве. Адже якщо в 70-х роках на цю тематику не було достатньої кількості зображень, то після 90-х — їх створено значно більше. Група митців вирішила показати саме відчуття та наслідки.

Остап Лозинський виставив такі асоціативні твори як: «Злочин» на основі притчі про вбивство сина господаря, «Не плач, Рахиле» — твір біблійної тематики про те, що українці завжди відчували біль і тугу за вбитими дітьми, «Древо» — осмислює Голодомор як знищення родового дерева нації [36].

Данило Мовчан (нар. 1979) — український художник. Займається іконописом, живописом та реставрацією. Навчався у Львівському коледжі декоративно-ужиткового мистецтва ім. І. Труша та у Львівській національній академії мистецтв, на відділенні сакрального мистецтва [52]. Нині в своїй творчості Данило Мовчан активно висвітлює події повномасштабного вторгнення, переважно в акварельній техніці, послуговуючись власним стильовим осмисленням християнської іконографії, що вже сформувалося в нього протягом років.

Твори представлені на виставці досить невеликого розміру, являють собою лаконічні графічні зображення. В них є характерна для творчості художника, особливо раннього періоду, статичність. В роботі «Втрачені крила» [іл. 3.23] простір поділено на дві частини: в трохи меншій нижній — темна фігура чоловіка, що лежить. Його руки покійно витягнуті вздовж тулуба, формуючи дуже цілісний непорушний силует на цьому сіруватому фоні. Замість пов'язки на стегна, яку художник часто використовує для образу Христа, він зображає лише невеликий квадратик на тілі чоловіка. Такий прийом можна зустріти і в багатьох інших його творах, де відчутне зацікавлення в сильній геометризації форм. У верхній частині, на чисто білому фоні — червоні крила. Показовим є те, що вони зображені так високо і далеко від фігури, відділені смугою іншого простору, ніби символізують насамперед втрату, ймовірно цією людиною, цих крил. Твір виглядає як тиха констатація смутку.

Під «Втраченими крилами» в експозиції розташований твір «Чорна хата» [іл. 3.23], який має ще менш очевидний та зрозумілий з першого погляду сюжет — зображені темні обриси хатини з червоним світлом у вікнах. Споруда

розташована в порожньому білому просторі, підкресленому лише рівною блакитною смугою унизу композиції. Проте блакить не торкається самої споруди, лишаючи її в абсолютно порожньому просторі. Червоні квадрати вікон перегукуються з попередньою роботою, а також саме вони додають цим дуже врівноваженим і спокійним графічним формам децицію неспокою, через неприродне освітлення. Насичено червоні вікна не виглядають як відблиски на склі від лампи чи свічки усередині затишного дому, а як знак тривоги.

Однією з кульмінаційних робіт виставки, що доповнює це відчуття є інсталяція Ольги Кравченко — «Ненароджені» [іл. 3.24]. Вона розповідає, що використала для цього проекту свою стару інсталяцію, під назвою «Тісто», початково присвячену Різдву, але кардинально змінивши і допрацювавши її ідею для виставки. Інсталяція містить рельєфи вагітних животів, зліплених з тіста, на які художниця спрямовувала відео. На ньому було зображено зародок дитини, на фоні звучав стукіт серця. Ці кадри були перемішані з світлинами років голоду: показано як люди косять жито, напис «Хліб», хрести, цвинтар, трупи. Таким чином художниця показала трагедію неможливості продовження роду та втрати генофонду нації [36].

3.10. Виставка «Серце землі»: Еліас Парвулеско «Голод», Андрій Достлєв, Лія Достлєва «Мені досі соромно викидати їжу. Бабуся розповідала мені про Голодомор»

Українське мистецтво після 2014 року почало все більше працювати зі складними історичними темами. Це можна пояснити початком війни, політикою декомунізації, можливістю нарешті поговорити про важкі теми без загрози життю. Оксана Довгополова та Катерина Семенюк — куратори платформи культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво», які безпосередньо беруть участь в сучасному мистецькому дискурсі, вважають, що насправді тільки мовою мистецтва і можливо говорити про минуле [43].

У своїй тезі вони посилаються на міркування Гейдена Вайта, одного з найважливіших спеціалістів з філософії історії ХХ століття, котрий аналізував думки Прімо Леві, автора книги про перебування в Аушвіці: «Прімо Леві був впевнений, що використовувати мову мистецтва в розповіді про Голокост неможливо, навіть злочинно. Але його історію люди змогли почути саме завдяки створеному ним потужному художньому тексту. Мистецтво — це не про заміну реальності вигадкою. Це розмова про те, чого ми в цій реальності не розуміємо і що важливо. В останні десятиліття саме мистецтво стало найбільш продуктивним полем для пропрацювання минулого» [43].

В контексті праці над такими темами і площини для її здійснення можна навести приклад певних проектів висвітлених у просторі «Мистецький арсенал» — однієї з найбільших в Україні інституцій культури, де порушуються й дебатуються питання, важливі для суспільства, для вільного творення майбутнього й осмислення минулого. Зокрема виставка «Серце землі», що тривала 25 листопада 2022 по 26 лютого 2023, концепція якої базується на сюжеті, що часто згадується в лекціях історика Тімоті Снайдера. Це історія про заснування Афін, коли боги Афіна й Посейдон змагалися за

владу, пропонуючи громадянам свої дари. Посейдон подарував джерело води, Афіна ж принесла дерево оливи. Т. Снайдер іронічно ставить питання: якщо землі навколо полісу були засаджені оливковими плантаціями, то звідки надходив хліб? І відповідає, що зерно походило з Північного Причорномор'я, чорноземів Херсонщини й Миколаївщини, підводячи до висвітлення важливості їх в культурно-економічних зв'язках [44].

Куратори виставки підкреслюють, що це бачення української землі як житниці континентів здавалося пустим, претензійним і давно недійсним, поки російське вторгнення 24 лютого 2022 року не висвітило його актуальність. Виявилось, що врожай, зібраний українцями — дійсно елемент продовольчої безпеки світу, де обіг харчів зараз, як і багато років тому залежний від виробництва на різних територіях і стійких ланцюжків постачання між ними [44].

Прикметно, що досі в свідомості багатьох громадян Україна протягом всього її існування, уявляється дещо ізольованою, непов'язаною з іншими культурами державою. Можна навіть сказати — відірваною. Звісно можливо причиною цього є дійсно дещо замкнена позиція впродовж більшої частини ХХ-го століття, зумовлена жорсткою ізоляцією в рамках СРСР та дуже тяжким відходом після цієї майже столітньої (хоч насправді і більше) колоніальної політики. Напевно саме тому, деяким громадянам важко збагнути як самоцінність України, так і її активну суб'єктність у відносинах з багатьма іншими державами, що видаються людям з комплексом меншовартості взірцевими і абсолютно вищим, через їх «європейськість». Тому, напевне, ці спостереження світових взаємозв'язків, які охоплює концепція виставки, дійсно можуть бути корисними для деяких відвідувачів.

Також для світу стало очевидним, що продовольство може використовуватися як зброя і елемент шантажу. Оскільки брак харчів є знаряддям впливу на людей (історія, трагічно знайома в Україні), що продемонструвала російська блокада українських портів [44].

«Серце Землі» піднімає питання голоду в контексті сприйняття людьми цінності землі: «Уявляючи цю виставку, ми наче намалювали трикутник: земля — людина, якій дорога ця земля, — продовольство, що народжується із взаємодії землі та людини. Дефіцит цього третього елемента, їжі, вбиває людину, хоч би де вона була...» Кураторський текст виставкового проекту розкриває комплексність образу земля, це водночас певної місцевості; ґрунту, що разом із сонцем та дощем дає життя рослинам рослини, мірилом багатства та власності у господарів; а також як слово на позначення батьківщини, чогось рідного, образ цей дотичний навіть до місця поховання — останнього «притулку» людини;. Земля розкривається в українському мистецтві крізь значущі культурні феномени, як от однойменний роман Ольги Кобилянської чи фільм Олександра Довженка [44].

Одним з показових творів виставки є відеоарт «Голод» [іл. 3.25] Еліаса Парвулеско 2022 року, що базується на одному з цих культурних феноменів. Він триває 83 хвилини і є спробою поглянути на трагедію українських 1930-х через інверсію класичної кінострічки Олександра Довженка «Земля» 1930 р.

Е. Парвулеско народився 1985 року в Київській області. Вивчав інженерію, сучасне мистецтво та кінознавство. За професією журналіст, редактор, дослідник кіно. Є співзасновником мистецького та кінооб'єднання «guins collective», учасником українських та міжнародних кінофестивалів і виставкових проєктів. Серед його фільмографії можна навести також такі проєкти як: «Межі Європи» (2014), «Рожева мапа» (2016), «dendro dreams» (2018), «Інтербачення-Львів» (2018), «зонг» (2019) [48].

Основа для його твору присвяченого голоду — «Земля» — це загальноновизнаний символ українського кіно, який зіткнуто з безлічі суперечностей. Одна з них полягає в тому, що соціально-технологічна утопія колективних господарств на екрані приховувала початок насильницького вилучення хліба в реальних українських селян. Зйомки відбувалися впродовж літа-осені 1929 року в селі Яреньки на Полтавщині, яке для Довженка відкрив

Василь Кричевський. «Голод» 2022 виник як своєрідний римейк «Земля» в час, коли воєнна агресія Росії проти України набула форм екоциду та «зернового шантажу». Тому новий монтаж вилучає з фільму персонажів, їхні ідеологічні позиції. На екрані залишаються і постають в оригінальному хронометражі (за умови 24 проєкції на секунду) лише засіяні культурами ґрунти, фруктові сади, худоба, врожай — те, що невдовзі зникне з українських сіл в 30-х роках, і що, на жаль, продовжує зникати через війну сьогодні [44].

Наступним важливим для нашої теми проектом, представленим на виставці «Серце Землі», є твір «Мені досі соромно викидати їжу. Бабуся розповідала мені про Голодомор» 2018 р. Лії Достлевої та Андрія Достлева — художників з Донецька, які вже 7 років проживають у Познані. Основні теми їх творчості — це дослідження травми, постпам'яті, комеморації. Часто у роботі з медіумом фотографії, за допомогою якої вони реконструюють простір пам'яті. Використовують чужі фото з архівів, блошиних ринків або аукціонів. Вивчають їх, відтворюють за допомогою інших об'єктів, застосовують техніку колажу, препарують на частини або, навпаки, множать [45].

Проект «Мені досі соромно викидати їжу. Бабуся розповідала мені про Голодомор» виник як результат візуального дослідження з використанням постфотографічних практик. Він цілком присвячений двом питанням: сучасним побутовим проявам історичних травм і репрезентативним якостям фотографії як медіума у представленні травматичних подій [24].

Для серії використані: туш і олівець на тонованому папері, фрагменти знайдених світлин. Серія робіт складається з 44 творів розміром 21x30 см кожна [49].

Назва твору одразу окреслює загальну концепцію, що базується на почутті провини при пережитті колективних спогадів. Про відчуття жалю, щоразу, коли викидаєш (з будь-якої з причин) потенційно корисну їжу. Для кращого пояснення у вступі до каталогу цих творів вміщені авторські спогади:

«В дитинстві бабуся розповідала мені різні історії зі свого життя, і серед іншого траплялися теж спогади про Голодомор. І цей сором за викинуту їжу походить якраз звідти, з історій про те, як моя родина пережила цей голод. Щоб якось це проілюструвати і розібратися в цьому відчутті, протягом двох місяців ми документували сліди всієї їжі, яку викидали». З цих своєрідних документів митці зробили колажі: додали фрагменти знайдених світлин, на яких присутні елементи пейзажу. Таке рішення було прийнято, адже, сліди, що залишив голод в постпам'яті залишилися, а у фізичному просторі вони відсутні. На відміну від переважної більшості інших колективних травм, які далі існують у ландшафті як місця пам'яті [24].

Розглянемо застосування цієї техніки на прикладі кількох окремих аркушів з цієї серії. Твір датований 17 лютого 2018 року містить намальований тушшю відтиск, фотографію та напис друкованими літерами над ними: «велика зів'яла морква 17 лютого 2018» [іл. 3.26]. За рахунок очевидної рукописності він виглядає надзвичайно природнім та органічним, надаючи роботі ще більшої щирості. Фрагмент фотографії з пейзажем прикріплений паралельно до вертикального обрису моркви. Деревя на світлині ніби продовжуються в перерваному місці відтиску, плавно переходячи в порожній простір аркуша. Тож твір виглядає як досить символічний та продуманий, а не випадковий колаж.

Окрім зів'ялих овочів та іншої зіпсованої їжі («вівсянка зі сніданку, що засохла в каструлі 7 березня 2018» [іл. 3.27], «картопля фрі розсипалася на підлогу 1 березня 2018») є «зображення» залишків їжі, яку набагато важче віднести до категорії сміття, що власне яскраво виражає вже згадане почуття провини. Наприклад: «не з'їв омлет, бо пропав апетит 12 березня 2018, сніданок» [іл. 3.28], «залишки яєшні з кускусом 18 березня 2018, сніданок» [іл. 3.29], «недоїдений булгур зі смаженою брюсельською капустою 22 березня 2018» [іл. 3.30]. Також звісно приділяється увага хлібу: на аркуші «черствий хліб 21 квітня 2018 року» [іл. 3.31] в центрі одного з двох відтисків крайців

вміщена фотографія поля із зображенням п'ятьох косарів в процесі роботи.

Даний проект був представлений не тільки на виставці в Мистецькому арсеналі, а й також на конкурсі МУХі 2019, на конкурсі ім. Натана Альтмана у Вінниці, згодом в Амстердамі та Франкфурті. Тож на цьому прикладі можемо розглянути як ця тема сприймалася в інших країнах, адже в розумінні певних творів часто відіграє роль ступінь ознайомлення і загалом приналежності до контексту. Л. Достлева відзначає: «У Франкфурті на виставку приходило багато молоді, українці теж були, і ми говорили навіть не стільки про травму, а більше про різні способи репрезентації. За кордоном проєкт по-іншому сприймався ще й з боку екологічних практик: він отримував додаткові сенси у контексті використання ресурсів, марнування їжі. Хоча це може також свідчити про інший культурний контекст, бо наші знайомі з Швейцарії та Франції говорили, що за правилами їхніх родин теж не можна викидати їжу, що було зумовлено іншими причинами». А. Достлев вважає, що «це також обумовлено подібним досвідом голоду у попередніх поколінь, просто не такого масштабного і системного, як у нашому випадку» [45]

Розділ 4

УЗАГАЛЬНЕНИЙ ОГЛЯД СИМВОЛІКИ, ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ТА РОЛЬ У ЗБЕРЕЖЕННІ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

Історична пам'ять є чинником національної самосвідомості та є важливою цінністю суспільства, що артикулюються через систему символів та культурних кодів. Символ — найважливіший механізм пам'яті культури. В тому числі завдяки символам твір мистецтва оживає перед глядачем, наповнюється смислами, вступає з ним у діалог, спонукає до розшифрування [3, с. 43-45]. Семантика теми Голодомору складається з багатьох знаків, що виражають різні аспекти рефлексії митців над подією, зважаючи на індивідуальний досвід кожного. Аналіз цих знаків має велике значення для розуміння мистецтва присвяченого геноциду.

Християнські іконографічні символи на полотнах присвячених Голодомору трапляються досить часто, найбільш вживаним є розп'яття — універсальний знак страждання. В даному контексті його можна розглядати як символ знуцання над невинною жертвою, а не спокути за людські гріхи, адже, очевидно, терор більшовиків був незаконним та аморальним в усіх аспектах. Цей символ можемо бачити у творі Петра Андрусів «Голгота України», де він є центральним. Положення тіла людина на хресті також композиційно обігрується у правій частині триптиху «Геноцид 1933» Т. і Ю. Гончаренків, проте сам хрест як предмет відсутній. Триптих загалом насичений християнською іконографією, адже містить елементи мозаїки з алюзією на мозаїку Михайлівського Золотоверхого собору, де репрезентовано численних святих: апостолів Іоанна, Луки, Петра, Павла, Матвія, Марка, Андрія, Симона, архідиякона Стефана, святого вершника Феодора, та покровителя воїнів Дмитра Солунського, зі зміною колориту та дотриманням оригінальної іконографії фігур. Американська художниця українського походження Лідія

Боднар-Балагутрак у серії «Інший вид ікони» звертається до імітації деструкції сакральних образів та доповнюючи їх зображеннями комуністичних значків/медалей, документальних фото-матеріалів. У творі «Інше розп'яття» вона створює колаж із фігури Христа і жертви Голодомору, співставляючи їх. Перевагою використання християнських символів можна назвати загальну універсальність для розуміння більшістю світової спільноти, та простоту зображення образу жертви через символ розп'яття.

Триптих «Геноцид 1933», комплексно висловлює проблему геноциду через ряд символів, котрі зачіпають не лише тему знищення культурної спадщини, репресій, а також втрату генофонду нації. Останнє передано через образ, що є одним з ключових для даної теми — зображення матері з мертвою дитиною. Картина В. Цимала «Рік 1933» 1937 р. справедливо може вважатися одним з найкращих творів в своїй ідейній досконалості і художній майстерності розкриття образу. Як вже було зазначено, між обома цими досить ранніми творами можна провести ряд паралелей, які свідчать про схожість бачення та відчуття українцями колективного горя.

Ще одне зображення загиблої жінки з дітьми належить пензлю сучасної художниці Анни Оріон [іл. 4.32]. Історія цього полотна власне формує його історичну цінність: художниця намагалася відтворити сюжет відповідно до свідчень І. Табаченко — жителя м. Звенигородки, Черкаської області. У 1980-х роках Табаченко уже у зрілому віці наважився поділитися своїми спогадами про події 1932-1933 рр. з Д. Бойком. Розповів, як одного разу неподалік залізниці, побачив жінку із дитиною, які померли від голоду. Розповідь знайомого настільки закарбувалась у пам'яті Д. Бойка, батько якого також пережив великий голод, що він вирішив замовити картину, яка б відтворювала сюжет розповіді, проте ідея довгий час залишалась нереалізованою через цензуру радянської влади. Складним був і процес пошуку художника, який би погодився зобразити спогад Табаченко І. на полотні. У 2017 році А. Оріон здійснила задум Д. Бойка [34]. Таким чином робота є «ілюстрацією» до оповіді

очевидця трагедії. Жінка сидить притулившись до дерева, підтримуючи однією рукою крихітне немовля в білій пелені, що практично зливається з рукавом її сорочки, друге дитя лежить у її ніг. На оповитій хусткою голові жінки сидить крук, що видзьобує очі, поки другий птах підлітає до беззахисної дитини. Картина написана в бляклих сіруватих тонах, які передають тихий смуток. Постаті виділяються на фоні темного кольору землі. Висвітлена частина стежинки у верхній третині полотна ніби демонструє показує як ці люди лишилися на узбіччі, можливо навіть ніким не поховані, так само як і трагедія тривалий час залишалася «на узбіччі» історії.

Інсталяція «Ненароджені» Ольги Кравченко переосмислює образ в контексті сучасного мистецтва. Вона звертається не до буквального постаті матері з дитиною, а до вагітності як символу материнства і здатності продовжувати життя роду. По суті фізично інсталяція складається лише з скульптур вагітних животів та проекції зображень на них.

Символами зазвичай є зрозумілі для певної спільноти людей ідеї втілені в певних образах. Вони можуть бути як більш специфічними, знаковими для невеликої групи, так і загальнолюдськими. Проте часто також один символ підлягає різним трактуванням. Перевагою використання образу матері з мертвою дитиною на полотнах присвячених геноциду, є максимально можлива зрозумілість для міжнародної спільноти, адже це знак красномовний для людей усіх народів, професій та релігій. Та найбільш емоційно забарвлений з усіх розглянутих. Про поширеність цього сюжету, свідчить велика кількість митців, котрі зверталися до подібного образу. До прикладу класичних зображень жінки з дитям віднесемо картини Івана Новобранця «Ой налетіли тії вороненьки» [іл. 4.33] 1988 р., Ніни Марченко «Мати '33 року» [іл. 4.34] 2000 р. Віри Барінової-Кулеби «Материнство в 1933» [іл. 4.35] 2008 р., «Сину, це твоя земля» [іл. 4.36] 2006 р.

На прикладі картини Віри Барінової-Кулеби «Дід Микола у 1933» [іл. 4.37] 1999 р., де окрім селянина як жертва зображений також віл, очевидно

привалений рештками возу, бачимо, що тема худоби теж є досить істотною. Могутній віл — не тільки частина української міфології, а й впродовж довгого часу — невід’ємний елемент сільськогосподарського життя. Очевидним є трепетне ставлення селян до своєї худоби, недарма в діалектній мові можна зустріти зменшено-пестливі форми цього слова, як-от «маржинка». Тема однакового страждання людей і їх одомашнених тваринок показана і на картині Охріма Кравченка «Голод в Україні. Скорбота». Розвиток ідеї значущості фауни і флори бачимо у творі «Голод» Е. Парвулеска, що є римейком фільму «Земля» О. Довженка, і зовсім вилучає з фільму постаті людей, залишаючи тільки врожай і худобу, показуючи їх як цінність, що зникла із сіл у 1932-1933 роках. Земля є настільки важливим аспектом життя селянина, що звернення до неї найбільш продуктивне для зображення Голодомору в мистецтві завдяки парадоксальності. Родючість українських полів практично завжди була здатна забезпечити працьовитих селян, проте через організацію саме штучного голоду — люди не могли прогодувати себе. Картина «Земля» Б. Певного — дивовижно ємкий твір. Своєю назвою вона посилається до такої важливої для українського кінематографу «Землі» О. Довженка, а композицією до сцени з «Арсеналу». Колоски пшениці та зерно — поширений символ Голодомору, проявляється тут в найвиразнішій формі, адже символом цієї картини є буквальна відсутність зерна, там, де воно мало бути згідно референсу. Цей символ безумовно більш складний, проте надзвичайно оригінальний, і потребує занурення глядача в контекст, під час якого він починає поступово відкривати для себе нові сенси цієї роботи. Мішечок на картині «Людина, що біжить» К. Малевича, що трактується як зображення конфіскованого зерна, також символічно підсилено мечем, що нависає над ним. Таким чином голод подано завуальовано. Це помітно й в творах наведених вище. Якщо навіть на них і зображені буквальні прояви смерті від голоду, на кшталт зображення неприродньо худих людей, в котрих просвічуються кістки, проте все одно в кожній з розглянутих робіт використані певні метафори. Це демонструє, що подія має дуже глибоке

підґрунтя для символічного зображення, філософських пошуків. Що як в період цензури, так і пізніше, автори мали можливість переосмислити смерть від голоду в більш широкому ключі.

Окремою темою є використання митцями документальної фотографії, що зачіпає власне як тему пам'яті, так і правдивості. Яскравим прикладом є проект Р. Пятковки «Фантоми 30-х років. Голодомор» та Л. і А. Достлевих «Мені досі соромно викидати їжу. Бабуся розповідала мені про Голодомор». Якщо перший показує як брак офіційних джерел і їх своєчасного висвітлення призводить до того, що невігадана трагедія не такого вже й давнього минулого мислиться й зображується в категоріях міфу, стає далеким для розуміння злом, то другий доповнює думку в психологічному контексті постпам'яті: демонстрацією контрасту між відсутністю фізичних слідів трагедії у просторі і її вкоріненості в нашій ментальності. Також фотокопії використовуються Л. Боднар-Балагутрак у серіях «Хованки» та «Інша ікона».

Одним з відомих символів пам'яті не тільки голоду, а й багатьох трагедій є свічка, проте в картині «Земля» використаний більш рідкісний, проте не менш доречний символ — незабудки. Звернення до проростання нового життя на теренах трагедії досягає дуже високого ідейного рівня і комплексного осмислення у творах «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?» і «Відкриті рани можуть загоїтися». В першому — місце трагедії, представлене у вигляді документальних фактів, замасковане порослою поверх травою. Цитата на цьому полотні виражає схвильованість через перспективи забуття і не притягнення до відповідальності. У другому — рослинність посеред катастрофічної реальності символізує надію на зцілення від колективної травми. Проте ці посили не суперечать один одному, а несуть думку, що поглянути у вічі реальності з усіма її причинно-наслідковими зв'язками — це можливо для сучасної людини страшно, незручно, боляче, але не смертельно і дуже необхідно для усвідомлення в якому суспільстві ми живемо, який етап дослідження національної ідентичності проходимо, з чим і чому маємо

боротися. Отже, така символіка є корисною для рефлексії цієї травми українцями, які вже досить добре обізнані з історією з фактологічного боку, і часом мають необхідність по-новому її осмислити.

Окремо потрібно виділити тему спадкоємності. Вчинення Голодомору передбачало знищення української нації та інтересу до власного минулого, проте на прикладі родини Кравченків, бачимо, що не тільки Охрім Кравченко створив мистецький шедевр присвячений голоду, а й його онука продовжила розвиток цієї теми. Так само як В. Гончаренку не вдалося створити полотно на тему геноциду, проте ідею продовжили його онуки. Та й загалом шанобливе й пильне ставлення до трагедії, на щастя, плекалося не в одній родині згаданих тут митців, даючи органічну поживу для розвитку творчих пошуків у цьому напрямі.

З цього випливає необхідність збереження і демонстрації пам'ять про цю подію в світовому дискурсі, засобами не лише політичними, а й мистецькими і мистецтвознавчими. Для прикладу наведемо працю Жаклін Н. Качадурян «Armenian Genocide Art as Evidence of its Existence» — стаття досліджує мистецтво, що може використовуватися як доказ травматичного минулого вірменського народу. Геноциду вірмен ще не визнаний геноцидом багатьма країнами, а уряд Туреччина взагалі заперечував його існування. Проте збереження пам'яток мистецтва на тему геноциду вірмен, відкидає спробу викреслити його з історії та проливає світло на цей забутий момент [52, с. 1-2]. Актуальність і потреба дослідження мистецтва на тему геноциду залишається дуже високою.

Звертаючись до хронології творів на тему Голодомору можна зробити висновок про розвиток зображення сюжету від більш прихованих форм, як у творах Малевича, до наочної образності, де митці намагалися вразити глядача масштабом смертей через змалювання персонажів-жертв голоду, аж до втілення в сучасних мистецьких формах. У більш ранніх творах ми бачимо багато динаміки в композиціях, особливо у втраченій картині П. Андрусіва,

також у В. Цимбала та К. Малевича. Вони перш за все намагалися висвітлити почуттєвий бік події, певний виплиск емоцій, стану шоку. Йшли роки, а тема геноциду українців в світі залишалася малопоміченою, тому в творах митців кінця 80-х років і пізніше бачимо перш за все намагання документалізувати подію, за допомогою використання фото та документальних матеріалів, через їх високий ступінь репрезентативності. Для них задачею є вже не тільки передання емоцій від цієї події, а й самостійного дослідження, увінчання пам'яті. Мистецтво ХХІ століття працює також з переосмисленням трагедії в сучасних умовах, проявляє зацікавленість в темі постпам'яті та колективної травми.

Поширені символи в роботах, такі як хрест у різних його формах, іконографічні мотиви, образ матері з мертвою дитиною, зерно і худоба, не тільки передають стійку ідею, а й трансформуються і розкриваються в різних мистецьких рішеннях. Це свідчить про високий художній рівень митців та їх глибинне занурення в особисте пережиття цієї теми, невідривно від українського культурного контексту. У даному дослідженні бачимо як змінюються стилі та підхід, проте незмінним залишається вчинення геноциду проти українців та необхідність висвітлення цього питання засобами мистецтва та мистецтвознавства.

ВИСНОВОК

Під час роботи над темою кваліфікаційної роботи здійснена спроба комплексного дослідження теми Голодомору у творчості українських митців ХХ-ХХІ століття, визначено актуальність та важливість теми.

Опрацьовано та проаналізовано значний обсяг літературних джерел за темою та зроблено висновок, що вкрай мало мистецтвознавчих досліджень, які б висвітлювали дане питання чим обумовлюється актуальність дослідження. Також окремо можна виділити значимість осмислення теми в умовах пережиття українським суспільством геноциду, екоциду, деколонізації — остаточного політичного і ментального розриву зі стороною агресора; можливістю говорити про складі теми без цензури та без заперечення важливості історії. Врешті-решт актуальність полягає і в зверненні до мистецтва як одного з найкращих медіумів для пропрацювання психотравмуючих подій;

Досліджено історичний контекст події з соціально-психологічної точки зору; зроблено висновок щодо справедливості визначення українського суспільства як «постгеноцидного»;

Проведено мистецтвознавчий аналіз обраних окремих творів та серій українських митців: Казимира Малевича «Де серп і молот, там смерть і голод» або «Три постаті», «Людина, що біжить»; Віктора Цимбала «Рік 1933»; Петра Андрусіва «Голгота України», Охріма Кравченка «Голод в Україні. Скорбота», Богдана Певного «Земля», Юрія і Тараса Гончаренків «Геноцид 1933», Романа Пятковки «Фантоми 30-х років. Голодомор», Лідії Боднар-Балагутрак «Інший вид ікони», «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?», «Відкриті рани можуть загоїтися», Данила Мовчана «Втрачені крила», «Чорна хата», Ольги Кравченко «Ненароджені» Еліаса Парвулеско «Голод», Андрія та Лії

Достлевих «Мені досі соромно викидати їжу. Бабуся розповідала мені про Голодомор».

Описано сюжетний змісту, символіку, образність, засоби художньої виразності, розвиток бачення митцями сюжету впродовж XX-XI ст., який характеризується створенням спершу більш динамічних та емоційних зображень під свіжим враженнями трагедії. Потім коли на цю подію нашаровується питання відсутності покарання злочинців та ризику її забуття, до символіки митців додаються образи пов'язані із пам'яттю, великий потяг до використання документації і фотографії, аби власне задокументувати Голодомор, не допустити перетворення у міф, репрезентувати у світі;

Відзначено роль символу як одного з найважливіших механізмів пам'яті культури, а історичну пам'ять як чинник національної самосвідомості. Зроблено узагальнений опис семантики обраних творів, відзначено поширеність використання християнської іконографії, особлива увага приділену розп'яттю як універсальному знаку страждання невинної жертви. Перевагою використання християнських символів названо їх загальну зрозумілість для значної частини світової спільноти, і українців зокрема. Розглянуто образ матері з мертвою дитиною як символ втрати генофонду нації, що означає як буквальну фізичну смерть, так і втрату національної свідомості і духовного зламу багатьох, з тих хто вижив, що призвело до формування в наступному поколінні радянського менталітету, залежності від ворога, хибних уявлень про історію через насаджування радянських міфів. Наступний дуже ємкий образ — землі, більш складний і комплексний, осмислюється через зображення тварин, зерна, їжі та природи загалом. Досить яскраво висвітлений в сучасному мистецтві, де піднята тема почуття провини за викинуту їжу, що є наслідком колективної пам'яті, що таки збереглась попри все. Усі ці символи водночас можуть пересікатися в одному творі одного автора наведеного в дослідженні, також зустрічаються подібні образи не лише в символічному, а й художньому плані — в роботі митців на території

України та в еміграції, що говорить про універсальність теми і подібні відчуття українців при осмисленні її.

Отже, як класичні, так і більш складні символи зображення Голодомору мають однакову велику цінність. Перші можуть бути дуже красномовними для сприйняття іноземцями, не дотичними до колективної травми. А другі за рахунок своєї глибини змісту, корисні для рефлексії цієї теми сучасними українцями, які вже ознайомлені з нею в фактологічному плані. Ї водночас можуть викликати зацікавлення міжнародної спільноти, через використання актуальних мистецьких практик та дослідження травми в мистецтві, що є дуже популярною темою для мистецьких пошуків останніх століть.

Окреслено важливість перспективи подальших досліджень, що впливає з актуальності теми та недостатньої її дослідженості з суто мистецтвознавчої точки зору.

Список використаних джерел

1. Арсенал (реж. О. Довженко, 1928) [Електронний ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=SSFnf88X-5E&t=232s&ab_channel=%D0%A9%D0%BE%D1%81%D1%8C%D1%86%D1%96%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B0YouTube%F0%9F%92%9B%F0%9F%92%99 (дата звернення: 10.06.2023).
2. Бакальчук В. Культурний геноцид як складова частина міжнародного злочину РФ в Україні. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/kulturnyy-henotsyd-yak-skladova-chastyna-mizhnarodnoho-zlochynu-rf-v> (дата звернення: 10.06.2023).
3. Балтазюк І. Роль символу у процесі збереження історичної пам'яті та культури. Мистецтвозавство України. № 19 (2019). – 43–47 с. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185966>
4. Берест Б. Олександр Довженко : критична монографія – Нью-Йорк : 1961. – 127 с.
5. Бігун О. А. «Свій/чужий»: Семантичні моделі міста і села в поезії Тараса Шевченка. ISSN 2409-1154 Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2018 № 33 том 1
6. Білокінь С. Голодомор і становлення соцреалізму як «творчого методу». 2003. URL: <https://www.sbilokin.name/Culture/FamineRealism.html> (дата звернення: 10.06.2023).
7. Боднар-Балагутрак Л. Із глибин генетичної пам'яті // Артанія № 36. 2014. URL: <https://static1.squarespace.com/static/573b71dee707eb34f0d4fa6e/t/62cb56be5bb95a1e0ebe6156/1657493183975/Artania-%D0%90%D0%A0%D0%A2%D0%90%D0%9DI%D0%AF+-in+Ukrainian.pdf>

8. Бойчукізм. Проект «великого стилю» / упоряд. В. Клименко = Boichukism. Projekt of the Grandiose art style». – К.: ДП «НК ММК «Мистецький арсенал», 2018. – 256 с.: іл.: фото. – Текст: укр., англ.
9. «Вічна пам'ять. Твори Лідії Боднар-Балагутрак» [каталог] URL: <https://static1.squarespace.com/static/573b71dee707eb34f0d4fa6e/t/62c20b7c7ffe1f43fbc978fc/1656884099774/Evocations%2C+Ukrainian+Museum%2C+NYC.pdf>
10. Влеклий М. Гарет Джонс. Людина, яка забагато знала / пер. із пол. О. Шеремет. – Львів: Човен, 2020. URL: <https://nspu.com.ua/novini/miroslav-vleklij-garet-dzhons-ljudina-yaka-zabagato-znala-urivok/> (дата звернення: 10.06.2023).
11. Гординський С. Віктор Цимбал: маляр і графік = Victor Symbal: Painter and Graphic Artist : монографія / ред. С. Гординський; Укр. вільна акад. наук у США. – Нью-Йорк: [б. в.], 1972. – 135 с. : іл.
12. Гординський С. Петро Андрусів. Маляр і графік. Нью-Йорк, Українська вільна Академія наук у США, 1980 – 90 с.
13. В Одеському художньому музеї діє виставка «Голодомор: очима українських художників» з колекції Моргана Вільямса [Електронний ресурс] URL: <https://vboabu.org.ua/news/5167.html> (дата звернення: 10.06.2023).
14. Гнатюк В. М. До проблеми віктимного характеру Голодомору 1932-1933 років в історичній пам'яті українського народу / В. М. Гнатюк., 2014. – 3 с.
15. Голт. Е., Магоні Г. Розрив і виклик: Зустрічі з темою голоду сучасних ірландських і українських мисткинь і письменниць. East/West: Journal of Ukrainian Studies (ewjus.com) ISSN 2292-7956 Volume VII, No. 2 (2020)
16. Гончаренко М. Бондаренко Володимир Іванович // Словник художників України. Біобібліографічний довідник. Книга 1 : А-В / (головний редактор Г. Скрипник); НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ: видавництво ІМФЕ, 2019. 240 с. сторінки 143—144.

17. Горбачов Д. Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. – Київ: Дух і Літера, 2021. – с. 640.
18. Данило Мовчан – Україна в огні [Електронний ресурс] URL: <https://www.ukraineablaze.art/artists/danylo-movchan/>
19. Даревич Д. Голодомор із перспективи мистецтва / Дарія Даревич., 2010. число 7–8 (129–130) – 31 с.
20. Демиденко Я. С. Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс: дис. ... кандидата філософських наук : 09.00.08 — «Естетика» / Національний педагогічний інститут ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 31 с.
21. Дзеркало душі народної: Спогади та враження відвідувачів виставки про Голодомор 1932–1933 років в Україні «Розсекречена пам'ять» / Упор. В. Даниленко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 767 с. 7 Горбачов. С. 640
22. Довженко-Центр. Арсенал [Електронний ресурс] URL: <https://web.archive.org/web/20210731141432/https://dovzhenkocentre.org/top-100/arsenal-sichneve-povstannya-v-kyevi/> (дата звернення: 10.06.2023).
23. Досвід роботи над картиною про Голодомор у часи СРСР. Брати Гончаренки про триптих «Геноцид 1933» [інтерв'ю] URL: https://www.youtube.com/watch?v=N-Mzfr3_O8&t=3s&ab_channel=TheHolodomorMuseum%5C%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%83 (дата звернення: 10.06.2023).
24. Достлєв А., Достлєва Л., Жадан С. Мені досі соромно викидати їжу. Бабуся розповідала мені про Голодомор. Родовід, 2019 р. [Електронний ресурс] URL: <https://rodovid.net/product/257/i-still-feel-sorry-when-i-throw-away-food-grandma-used-to-tell-me-stories-about-holodomor/> (дата звернення: 10.06.2023).

25. Інститут дослідження Голодомору. [Електронний ресурс] URL: <https://holodomorinstitute.org.ua/pro-nas/> (дата звернення: 10.06.2023).
26. Історія українського мистецтва : у п'яти томах. Т. 2. Мистецтво середніх віків / Голов. ред. Г. Скрипник. - К. : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2010. - 1296 с. : іл.
27. Канівець І. А. (Не)зрозумілий Довженко / Іван Канівець // Кіно-Театр. - 2018. - № 1. - С. 42-45.
28. Котляр Ю.В., Міронова І.С. Голодомори 1921-1923 рр. та 1932-1933 рр. на Півдні України: етнічний та міжнародний аспекти. Монографія. – Київ Миколаїв: Вид-во МДГУ імені Петра Могили, 2008. – Кн. 2. – 204 с.
29. Кульчицький С. В. Голодомор 1932-1933 рр. як геноцид: труднощі усвідомлення. - К.: Наш час, 2007. - 424
30. Коренюк Ю. Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору = Mosaics of st. Michael's Golden-Dome cathedral / Yu. Korenyuk : [каталог]. - К. : АДЕФ-Україна, 2013. - 203 с. : іл. - Текст укр., англ. - Бібліогр.: с. 198-203. - 1000 экз. - ISBN 978-966-187-217-1
31. Лебедєва К. Малевич і Україна [Електронний ресурс] URL: <https://uartlib.org/exclusive/malevich-ta-ukrayina/>
32. Маричевська О. / Кравченко Ольга Ярославівна // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. – URL:: <https://esu.com.ua/article-2551>
33. МКМС: Україна отримала в дар картину Віктора Цимбала "Рік 1933". [Електронний ресурс] URL: <https://mkip.gov.ua/news/3536.html> (дата звернення: 10.06.2023).
34. Національний музей Голодомору-геноциду. [Електронний ресурс] URL: <https://holodomormuseum.org.ua/> (дата звернення: 10.06.2023).

35. Недужко Ю.В. Діяльність закордонних українців щодо дослідження Голодомору 1932-1933 років в Україні та вшанування пам'яті жертв трагедії : (середина 80 -- початок 90-х років ХХ ст.) / Юрій Недужко // Мандрівець. - 2008. - № 5. - С. 12-19.
36. Овсяник Ю. «Хліб»: про Голодомор без патетики [Електронний ресурс] URL: <https://zbruc.eu/node/15936> (дата звернення: 10.06.2023).
37. Павлова. Т. Авангард червоний та зелений: Від «теорії удару» до «Контакту» [Електронний ресурс] URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-blow-theory-kontakt/> (дата звернення: 10.06.2023).
38. Панченко В. Василь Гроссман і «біси». Опозиція «свобода - неволя» в повісті В. Гроссмана «Все тече» / Володимир Панченко // Дух і Літера. - 2010. - № 21. - С. 83-92.
39. Певний Б. Майстри нашого мистецтва. – К., 2005.
40. «Повстання проти голоду» : УІНП випустив ролик про боротьбу українського селянства проти колективізації. Український інститут національної пам'яті. 2020. URL: <https://uinp.gov.ua/presentation/novyny/povstannya-proty-golodu-uinp-vypustyv-rolyk-pro-borotbu-ukrayinskogo-selyanstva-proty-kolektyvizaciyi> (дата звернення: 10.06.2023).
41. Пятковка Р. Фантоми 30-х років. Голодомор [Електронний ресурс] URL: <https://moksop.org/art/artprojects/fantomy-30-kh-rokiv-holodomor/> (дата звернення: 10.06.2023).
42. Рева І. По той бік себе: соціально-психологічні та культурні наслідки Голодомору і сталінських репресій: Науково-популярне видання. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: К.І.С., 2019. – 272 с.
43. Семенік О. Терор, Чорнобиль, Донбас — як мистецтво працює з минулим та майбутнім. [Електронний ресурс] URL: <https://yabl.ua/2020/12/14/terror-chornobil-donbas-yak-mistectvo-pracyuye-z-minulim-ta-majbutnim> (дата звернення: 10.06.2023).

44. Серце землі / Як тріпочуть крила метелика. [Електронний ресурс] URL: <https://artarsenal.in.ua/things/sertse-zemli-yak-tripochut-kryla-metelyka/> (дата звернення: 10.06.2023).
45. Хомченко М. «Відповідальність — не до кінця проговорена тема в українському мистецтві» [інтерв'ю] URL: <https://supportyourart.com/conversations/liya-dostlyeva-ta-andrij-dostlyev-vidpovidalnist-ne-do-kinczya-progovorena-tema-v-ukrayinskomu-mystecztvi/> (дата звернення: 10.06.2023).
46. Яців Р. Петро Андрусів: історія очима надії. 1991 р. [Електронний ресурс] URL: <https://uartlib.org/petro-andrusiv-istoriya-ochima-nadiyi/> (дата звернення: 10.06.2023).
47. Яців Р. АНДРУСІВ Петро // Наукове товариство імені Шевченка: енциклопедія [онлайн]. Київ, Львів: НТШ, Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2015. URL: <https://encyclopedia.com.ua/entry-81>
48. DocuDaysUa [Електронний ресурс] URL: <https://docudays.ua/2020/movies/docu-korotko/zong/> (дата звернення: 10.06.2023).
49. Dostliev A., Dostlieva L. I still feel sorry when I throw away food — Grandma used to tell me stories about the Holodomor [Електронний ресурс] URL: http://dostliev.org/grandma_told_me.html (дата звернення: 10.06.2023).
50. «Holodomor 1932-33: through the eyes of ukrainian artists» - colection of posters and paintings [Електронний ресурс] URL: <https://www.usubc.org/site/gallery/HOLODOMOR-THROUGH-THE-EYES-OF-UKRAINIAN-ARTISTS> (дата звернення: 10.06.2023).
51. Imaginary victims, imaginary perpetrators: робота з історичною травмою як спротив офіційному наративу [Електронний ресурс] URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2021/10/21/159856/> (дата звернення: 10.06.2023).

52. Jacqueline N. Kachadourian. Armenian Genocide Art as Evidence of its Existence [Электронный ресурс] URL: <https://orb.binghamton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1099&context=alpenjournal> (дата звернення: 10.06.2023).
53. Lydia Bodnar-Balahutrak [Электронный ресурс] URL: <http://www.lydiabodnarbalahutrak.com/statement>
54. Serbyn R. Photographic Evidence of the Ukrainian Famines of 1921-1923 and 1932-1933. Holodomor studies vol. 2, no. 2. Summer-autumn 2010. – USA, 2010. – 272 p.

Список ілюстрацій

Лл. 3. 1. Казимир Малевич. Три постаті. 1930-ті рр. Папір, олівець. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 2. Казимир Малевич. Людина, що біжить 1932-1933 р. Полотно, олія. 99×79. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023. Оригінал в мистецькому центрі Жоржа Помпідю, Париж

Лл. 3. 3. Віктор Цимбал. Рік 1933. 1936. Національний музей Голодомору-геноциду. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 4. Микола Гнатченко. Графічна робота із серії «33-й». 2006 р. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 5. Петро Андрусів. Голгота України. 1939 р. Репродукція полотна. Ілюстрацію подано з: Меморіальний заповідник «Биківнянські могили» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/Bykovnya1937/photos/a.1656504087968232/2650709>

[698547661/?paipv=0&eav=AfaWUr3xULmN0uvdinNGeKSJcOolpKiUNX8U7P2kd24ALX3hp6btLH2Bb42dc6oh4Bk&_rdr](https://www.usubc.org/site/gallery/HOLODOMOR-THROUGH-THE-EYES-OF-UKRAINIAN-ARTISTS) Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 6. Охрім Кравченко Голод в Україні. Скорбота. 1972 р. Полотно, темпера. 200×120. Репродукція з книги Бойчукізм. Проект «великого стилю»

Лл. 3. 7. Богдан Певний. Земля. 1963 р. Полотно, олія. 75×100. Оригінал в Православній церкві, США Ілюстрацію подано з: «HOLODOMOR 1932-33: THROUGH THE EYES OF UKRAINIAN ARTISTS» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.usubc.org/site/gallery/HOLODOMOR-THROUGH-THE-EYES-OF-UKRAINIAN-ARTISTS> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 8. Скріншот з фільму «Арсенал». Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=SSFnf88X-5E&t=232s&ab_channel=%D0%A9%D0%BE%D1%81%D1%8C%D1%86%D1%96%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B0YouTube%F0%9F%92%9B%F0%9F%92%99 Дата звернення: 10.06.2023.

Лл. 3. 9. Юрій Гончаренко, Тарас Гончаренко. Геноцид 1933. 1988-1989 рр. Полотно, олія, смальта. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 10. Євхаристія. XII ст. Мозаїка. Репродукція з книги Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Ю. Коренюк

Іл. 3. 11. Євхаристія. Постаті Христа та ангела центральної частини. XII ст. Мозаїка. Сучасний стан. Репродукція з книги Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Ю. Коренюк

Іл. 3. 12. Дмитро Солунський. XII ст. Мозаїка. Стан до демонтажу. Репродукція з книги Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Ю. Коренюк

Іл. 3. 13. Архідиякон Стефан. XII ст. Мозаїка. Сучасний стан. Репродукція з книги Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Ю. Коренюк

Іл. 3. 14. Святі вершники-змієборці Георгій і Феодор. Друга половина XI - початок XII ст. Плита. Пірофілітовий сланець, різьблення. Репродукція з 2 тому Історії українського мистецтва : у п'яти томах

Іл. 3. 15. Святий вершник Феодор. Друга половина XI - початок XII ст. Плита. Пірофілітовий сланець, різьблення. Репродукція з 2 тому Історії українського мистецтва : у п'яти томах

Іл. 3. 16. Роман Пятковка. Фото з серії Фантоми 30-х років. Голодомор. 1988 р. Ілюстрацію подано з: «Музей Харківської школи фотографії» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://moksop.org/art/artprojects/fantomy-30-kh-rokiv-holodomor/> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Іл. 3. 17. Лідія Боднар-Балагутрак «Інше розп'яття». 1993 р. з серії «Інший вид ікони», 13×10 in. Фотокопія, листове золото, олія, дерево. Ілюстрацію подано з: «LYDIA BODNAR-BALAHUTRAK» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.lydiabodnarbalahutrak.com/statement> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Іл. 3. 18. Лідія Боднар-Балагутрак. №3 з серії «Інший вид ікони». 1995 р. 13×10 in. Віск, олія, фотокопії, дерев'яні чаші. Ілюстрацію подано з: «LYDIA BODNAR-BALAHUTRAK» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.lydiabodnarbalahutrak.com/statement> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 19. Лідія Боднар-Балагутрак. №11 з серії «Інший вид ікони». 1995 р. 13×10 in. Листове золото, фотокопії, різьблене фарбоване дерево. Ілюстрацію подано з: «LYDIA BODNAR-BALAHUTRAK» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.lydiabodnarbalahutrak.com/statement> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 20. Лідія Боднар-Балагутрак. №1 з серії «Інший вид ікони». 1995 р. 13×10 in. Вишивка, фотокопії, дерево. Ілюстрацію подано з: «LYDIA BODNAR-BALAHUTRAK» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.lydiabodnarbalahutrak.com/statement> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 21. Лідія Боднар-Балагутрак. «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?». 2013 р. 48×96 in. Олія, пігментований віск, колаж, льняне полотно. Ілюстрацію подано з: «LYDIA BODNAR-BALAHUTRAK» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.lydiabodnarbalahutrak.com/statement> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 22. Лідія Боднар-Балагутрак. «Відкриті рани можуть загоїтися». 1992 р. 48×96 in. Сухі рослини, насіння, олія, картон. Ілюстрацію подано з: «HOLODOMOR 1932-33: THROUGH THE EYES OF UKRAINIAN ARTISTS» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.usubc.org/site/gallery/HOLODOMOR-THROUGH-THE-EYES-OF-UKRAINIAN-ARTISTS> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 23. Данило Мовчан. Втрачені крила. Чорна хата. Ілюстрацію подано з: <https://zbruc.eu/> [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/15936> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 24. Ольга Кравченко. Ненароджені. Інсталяція. Ілюстрацію подано з: <https://zbruc.eu/> [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/15936> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 3. 25. Еліас Парвулеско. Голод. 2022 р. Фото зроблено автором дипломної роботи

Лл. 3. 26. Лія Достлева, Андрій Достлев. Велика зів'яла морква 17 лютого 2018. Туш, олівець, фото. Ілюстрацію подано з: «Andrii Dostliev» [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dostliev.org/grandma_told_me.html Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023

Лл. 3. 27. Лія Достлева, Андрій Достлев. Вівсянка зі сніданку, що засохла в каструлі. 7 березня 2018. Туш, олівець, фото. Фото зроблене автором дипломної роботи

Лл. 3. 28. Лія Достлева, Андрій Достлев. Не з'їв омлет, бо пропав апетит. 12 березня 2018, сніданок. Туш, олівець, фото. Ілюстрацію подано з: «Andrii Dostliev» [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dostliev.org/grandma_told_me.html Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023

Лл. 3. 29. Лія Достлева, Андрій Достлев. Залишки яєшні з кускусом 18 березня 2018, сніданок. Туш, олівець, фото. Ілюстрацію подано з: «Andrii Dostliev» [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dostliev.org/grandma_told_me.html Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023

Лл. 3. 30. Лія Достлева, Андрій Достлев. Недоїдений булгур зі смаженою брюсельською капустою 22 березня 2018. Туш, олівець, фото. Фото зроблене автором дипломної роботи

Лл. 3. 31. Лія Достлева, Андрій Достлев. Черствий хліб 21 квітня 2018 року. Туш, олівець, фото. Фото зроблене автором дипломної роботи

Лл. 4. 32. Анна Орїон. Без назви. Поч. 2000-х. Національний музей Голодомору-геноциду. Фото зроблене автором курсової роботи. 18. 02. 2022.

Лл. 4. 33. Іван Новобранець «Ой налетіли тії вороненьки» 1988 р. Полотно, олія. 81×100. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/>
Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 4. 34. Ніна Марченко «Мати '33 року» 2000 р. Полотно, олія. 180×221. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/>
Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 4. 35. Віра Барінова-Кулеба «Материнство в 1933» 2008 р. Полотно, олія. 150×130. Ілюстрацію подано з: «HOLODOMOR 1932-33: THROUGH THE EYES OF UKRAINIAN ARTISTS» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.usubc.org/site/gallery/HOLODOMOR-THROUGH-THE-EYES-OF-UKRAINIAN-ARTISTS> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

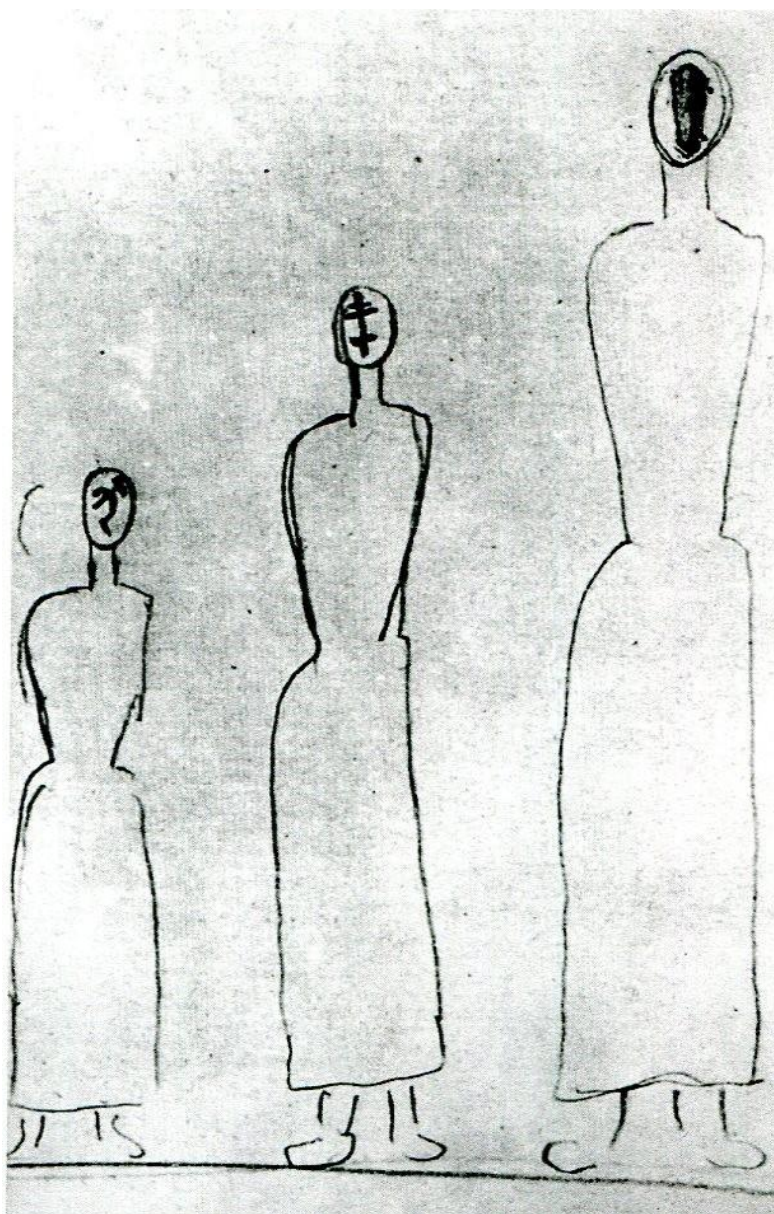
Лл. 4. 36. Віра Барінова-Кулеба «Сину, це твоя земля» 2006 р. Полотно, олія. 60×100. Ілюстрацію подано з: «HOLODOMOR 1932-33: THROUGH THE EYES OF UKRAINIAN ARTISTS» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.usubc.org/site/gallery/HOLODOMOR-THROUGH-THE-EYES-OF-UKRAINIAN-ARTISTS> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Лл. 4. 37. Віра Барінова-Кулеба «Дід Микола у 1933» 1999 р. Картон, олія. 40×60. Ілюстрацію подано з: «HOLODOMOR 1932-33: THROUGH THE EYES OF UKRAINIAN ARTISTS» [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<https://www.usubc.org/site/gallery/HOLODOMOR-THROUGH-THE-EYES-OF-UKRAINIAN-ARTISTS> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.

Ілюстрації

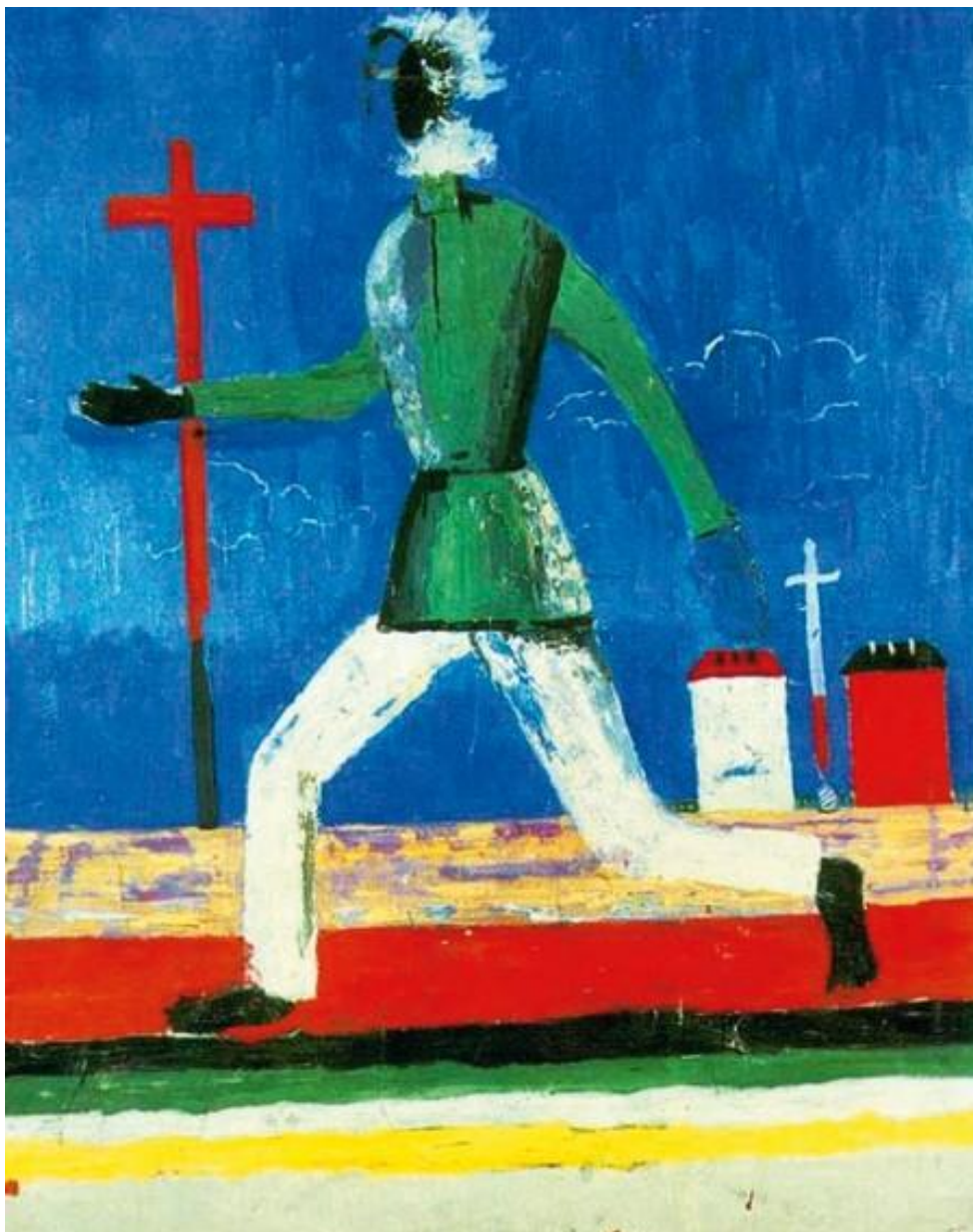
Іл. 3. 1. Казимир Малевич. Три постаті. 1930-ті рр. Папір, олівець. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://holodomormuseum.org.ua/holodomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.



Лл. 3. 2. Казимир Малевич. Людина, що біжить 1932-1933 р. Полотно, олія. 99×79. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/>

Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023. Оригінал в мистецькому центрі Жоржа Помпідю, Париж



Іл. 3. 3. Віктор Цимбал. Рік 1933. 1936. Національний музей Голодомору-геноциду. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/>

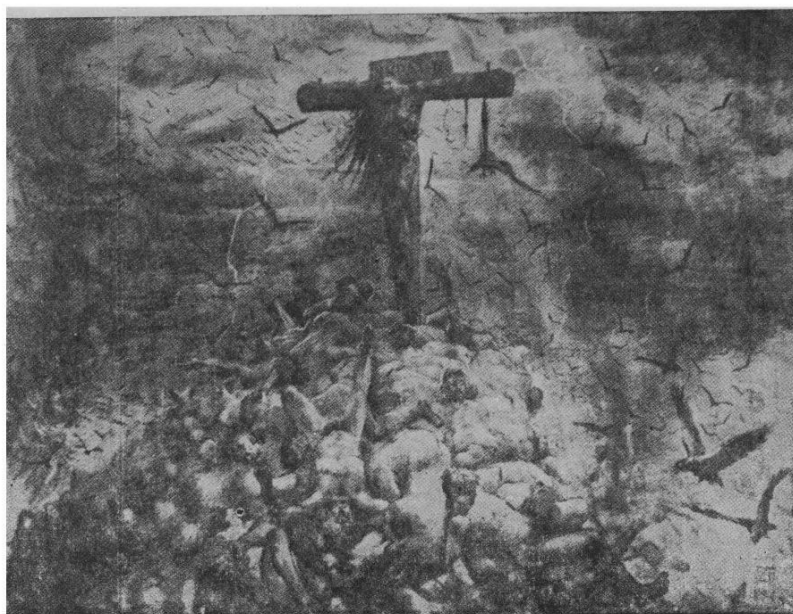
Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.



Іл. 3. 4. Микола Гнатченко. Графічна робота із серії «33-й». 2006 р. Ілюстрацію подано з: Національний музей Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.



Іл. 3. 5. Петро Андрусів. Голгота України. 1939 р. Репродукція полотна. Ілюстрацію подано з: Меморіальний заповідник «Биківнянські могили» [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.facebook.com/Bykovnya1937/photos/a.1656504087968232/2650709698547661/?paipv=0&eav=AfaWUr3xULmN0uvdinNGeKSJcOolpKiUNX8U7P2kd24ALX3hp6btLH2Bb42dc6oh4Bk&_rdr Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.



Петро Андрусів — „Голгота України”

Іл. 3. 6. Охрім Кравченко Голод в Україні. Скорбота. 1972 р. Полотно, темпера. 200×120. Репродукція з книги Бойчукізм. Проект «великого стилю»



Іл. 3. 7. Богдан Певний. Земля. 1963 р. Полотно, олія. 75×100. Оригінал в Православній церкві, США Ілюстрацію подано з: «HOLODOMOR 1932-33: THROUGH THE EYES OF UKRAINIAN ARTISTS» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.usubc.org/site/gallery/HOLODOMOR-THROUGH-THE-EYES-OF-UKRAINIAN-ARTISTS> Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.



Іл. 3. 8. Скріншот з фільму «Арсенал». Режим доступу:

https://www.youtube.com/watch?v=SSFnf88X-5E&t=232s&ab_channel=%D0%A9%D0%BE%D1%81%D1%8C%D1%86%D1%96%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B0YouTube%F0%9F%92%9B%F0%9F%92%99 Дата звернення: 10.06.2023.



Лл. 3. 9. Юрій Гончаренко, Тарас Гончаренко. Геноцид 1933. 1988-1989 рр.

Полотно, олія, смальта. Ілюстрацію подано з: Національний музей

Голодомору-геноциду [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<https://holodomormuseum.org.ua/hololomor/tema-holodomoru-v-mystetstvi/>

Назва з екрана. Дата звернення: 13.06.2023.



Іл. 3. 10. Євхаристія. XII ст. Мозаїка. Репродукція з книги Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Ю. Коренюк



Іл. 3. 11. Євхаристія. Постаті Христа та ангела центральної частини. XII ст.
Мозаїка. Сучасний стан. Репродукція з книги Мозаїки Михайлівського
Золотоверхого собору. Ю. Коренюк



Іл. 3. 12. Дмитро Солунський. XII ст. Мозаїка. Стан до демонтажу.

Репродукція з книги Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Ю.

Коренюк



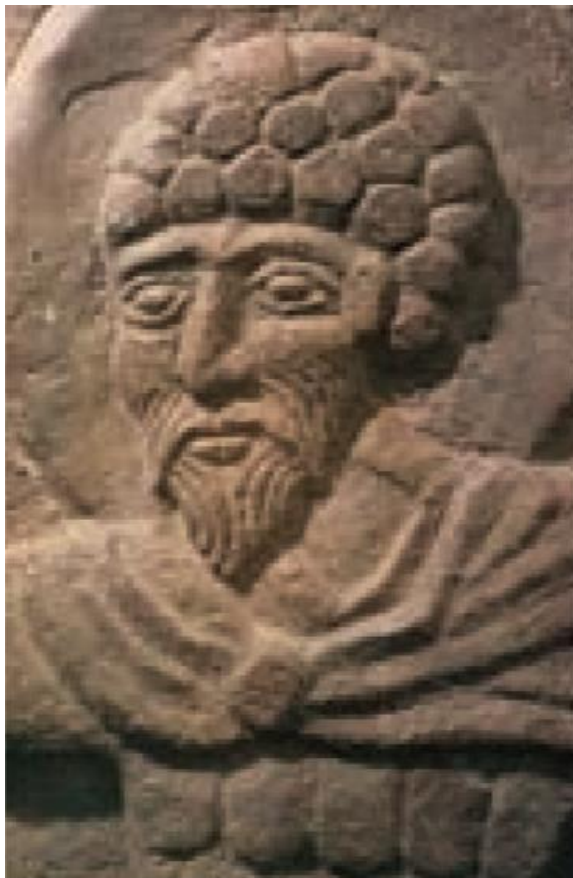
Іл. 3. 13. Архідиякон Стефан. XII ст. Мозаїка. Сучасний стан. Репродукція з книги Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Ю. Коренюк



Іл. 3. 14. Святі вершники-змієборці Георгій і Феодор. Друга половина XI - початок XII ст. Плита. Пірофілітовий сланець, різьблення. Репродукція з 2 тому Історії українського мистецтва : у п'яти томах



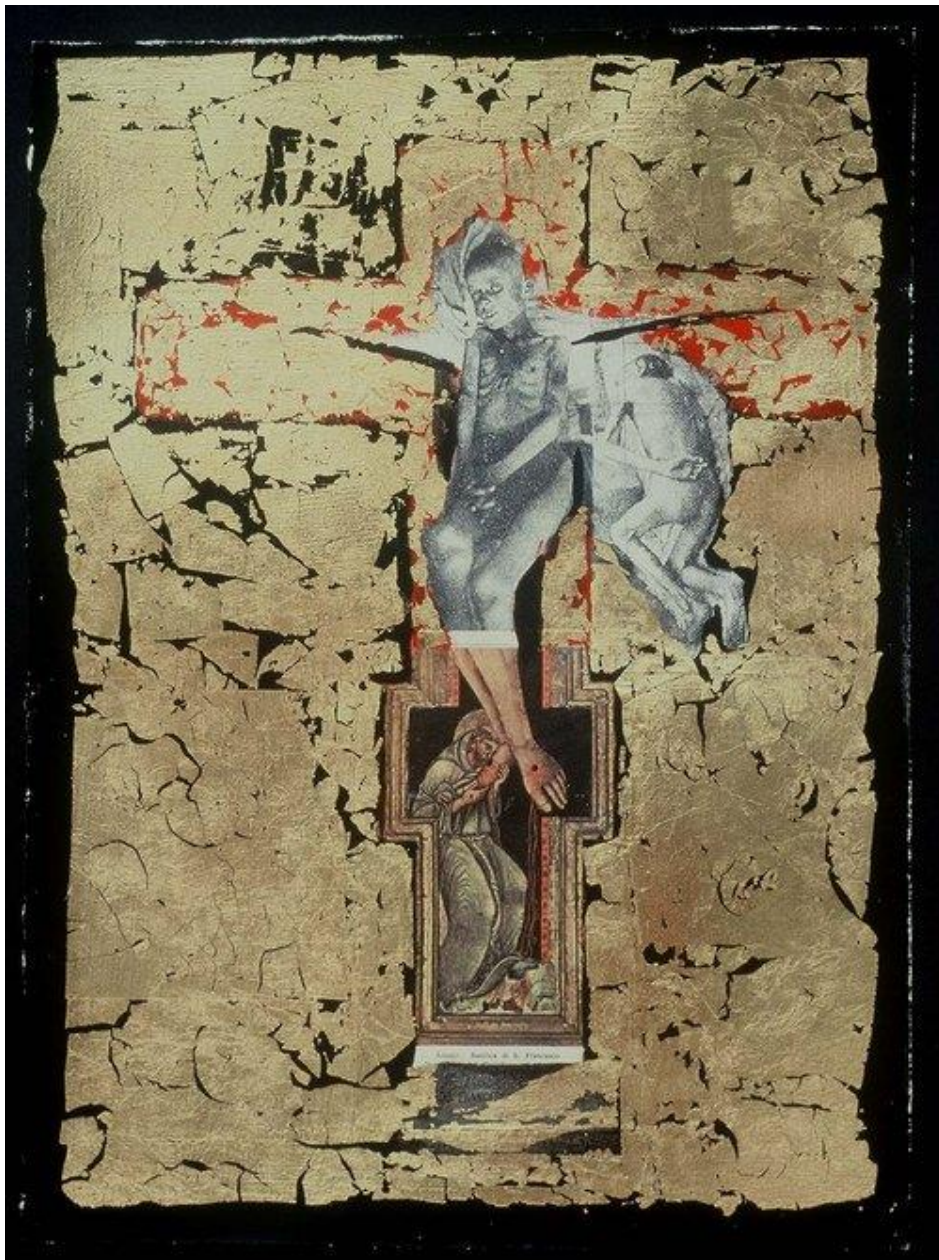
Іл. 3. 15. Святий вершник Феодор. Друга половина XI - початок XII ст. Плита. Пірофілітовий сланець, різьблення. Репродукція з 2 тому Історії українського мистецтва : у п'яти томах



Іл. 3. 16. Роман Пятковка. Фото з серії Фантоми 30-х років. Голодомор. 1988 р.
Фото з сайту Музею Харківської школи фотографії



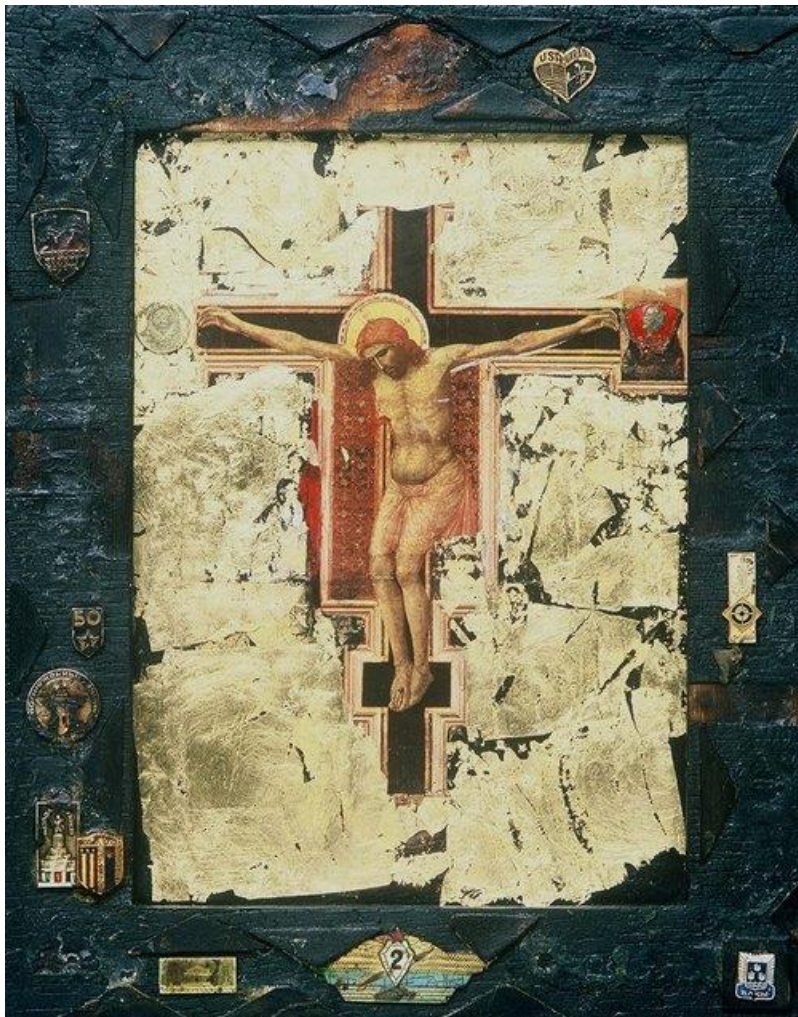
Іл. 3. 17. Лідія Боднар-Балагутрак «Інше розп'яття». 1993 р. з серії «Інший вид ікони», 13×10 ін. Фотокопія, листове золото, олія, дерево. Репродукція з особистого сайту Л. Боднар-Балагутрак



Іл. 3. 18. Лідія Боднар-Балагутрак. №3 з серії «Інший вид ікони». 1995 р. 13×10
ін. Віск, олія, фотокопії, дерев'яні чаші. Репродукція з особистого сайту Л.
Боднар-Балагутрак



Іл. 3. 19. Лідія Боднар-Балагутрак. №11 з серії «Інший вид ікони». 1995 р.
13×10 ін. Листове золото, фотокопії, різьблене фарбоване дерево. Репродукція
з особистого сайту Л. Боднар-Балагутрак.



Іл. 3. 20. Лідія Боднар-Балагутрак. №1 з серії «Інший вид ікони». 1995 р. 13×10
ін. Вишивка, фотокопії, дерево. Репродукція з особистого сайту Л. Боднар-
Балагутрак.



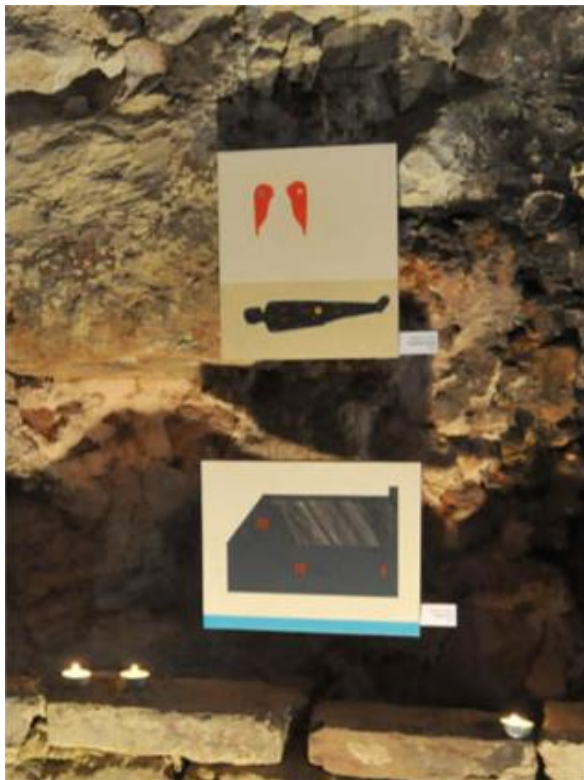
Іл. 3. 21. Лідія Боднар-Балагутрак. «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?». 2013 р. 48×96 in. Олія, пігментований віск, колаж, льняне полотно.



Іл. 3. 22. Лідія Боднар-Балагутрак. «Відкриті рани можуть загоїтися». 1992 р.
48×96 in. Сухі рослини, насіння, олія, картон.



Іл. 3. 23. Данило Мовчан. Втрачені крила. Чорна хата. Графічні твори. Фото з експозиції виставки Хліб. Рік невідомий



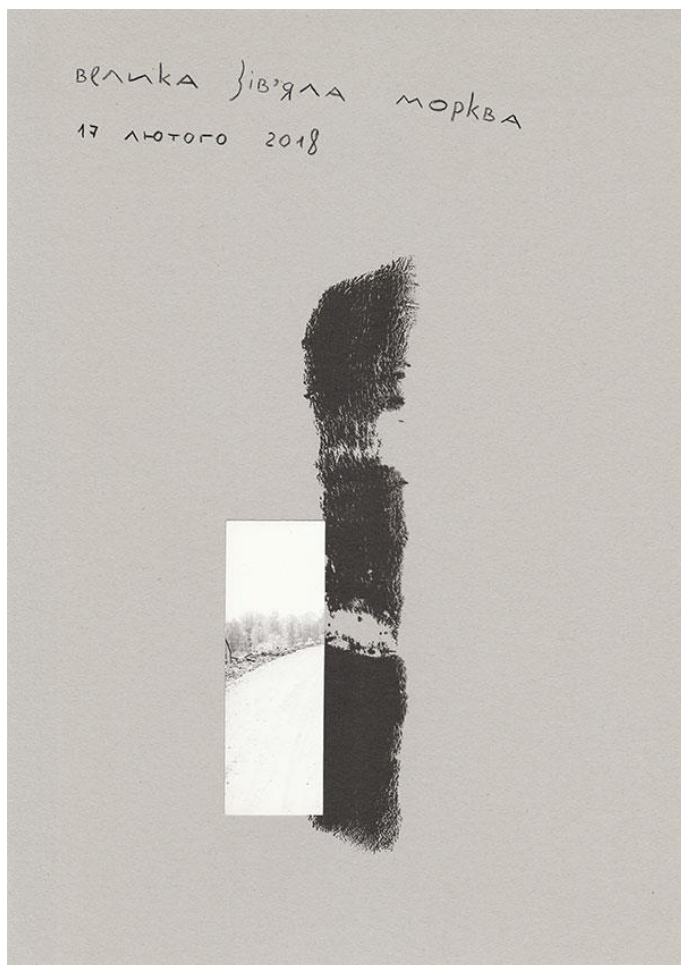
Іл. 3. 24. Ольга Кравченко. Ненароджені. Інсталяція. Фото з експозиції виставки Хліб. Рік невідомий



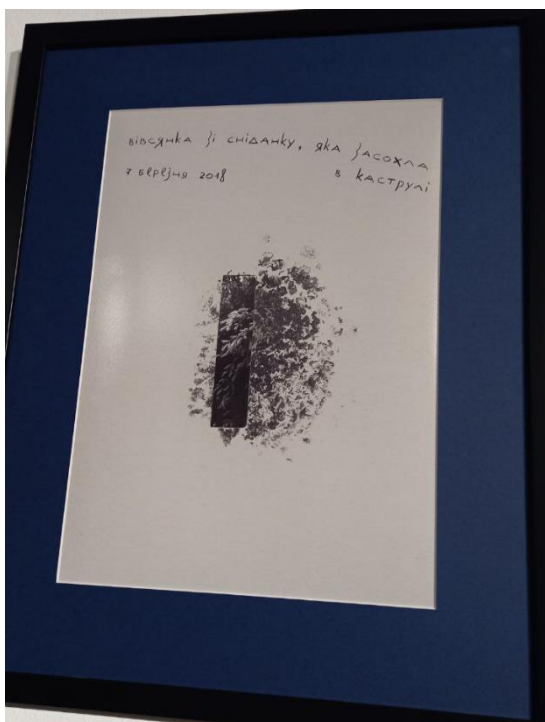
Іл. 3. 25. Еліас Парвулеско. Голод. 2022 р. Фото зроблено автором дипломної роботи



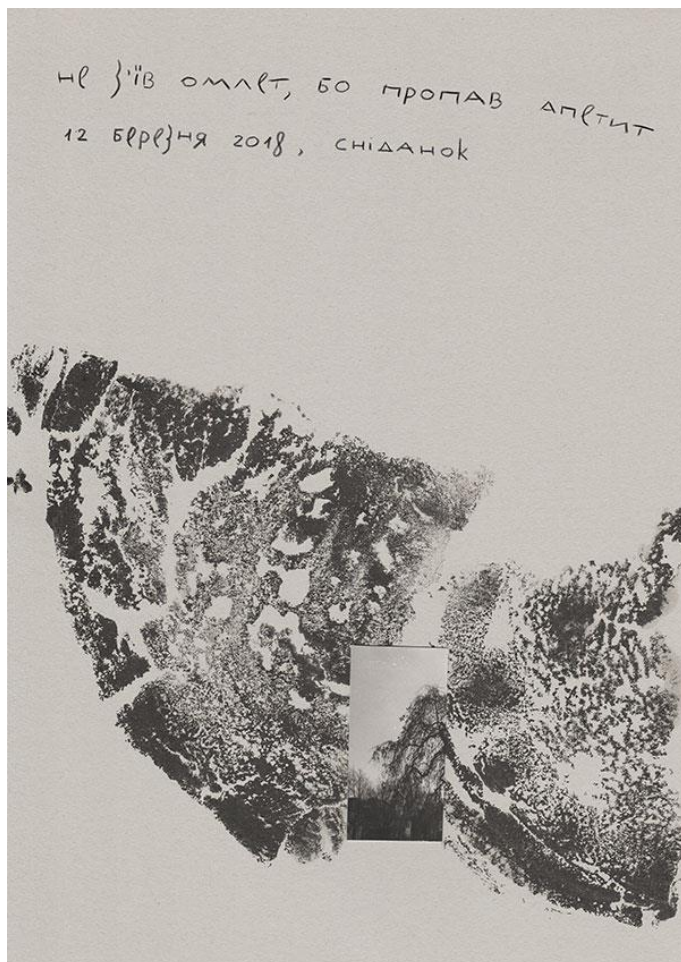
Іл. 3. 26. Лія Достлєва, Андрій Достлєв. Велика зів'яла морква 17 лютого 2018.
Туш, олівець, фото. Репродукція зі статті I still feel sorry when I throw away food
— Grandma used to tell me stories about the Holodomor



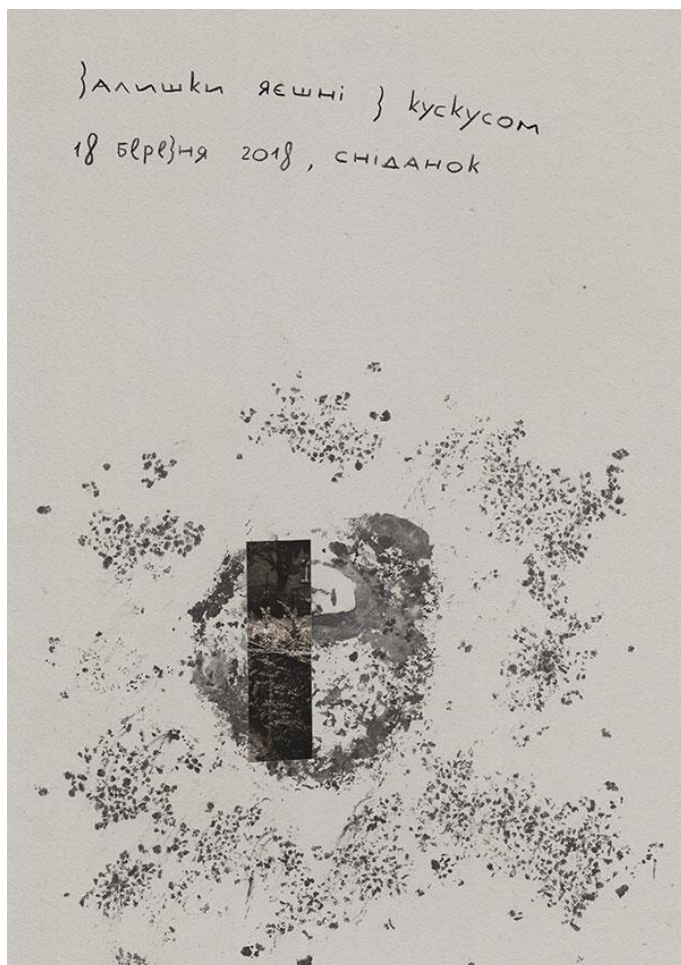
Іл. 3. 27. Лія Достлева, Андрій Достлев. Вівсянка зі сніданку, що засохла в каструлі. 7 березня 2018. Туш, олівець, фото. Фото зроблене автором дипломної роботи



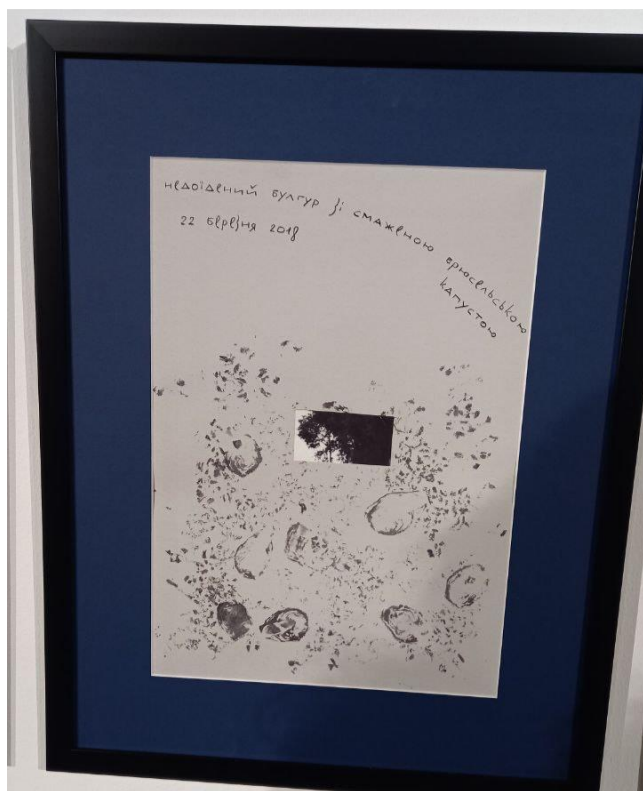
Іл. 3. 28. Лія Достлева, Андрій Достлев. Не з'їв омлет, бо пропав апетит. 12 березня 2018, сніданок. Туш, олівець, фото. Репродукція зі статті I still feel sorry when I throw away food — Grandma used to tell me stories about the Holodomor



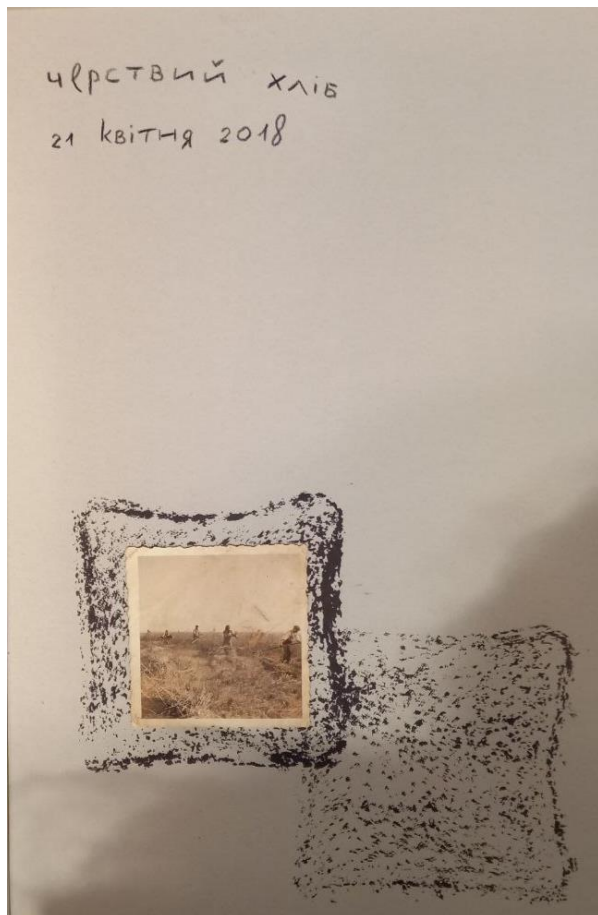
Іл. 3. 29. Лія Достлева, Андрій Достлєв. Залишки яєшні з кускусом 18 березня 2018, сніданок. Туш, олівець, фото. Репродукція зі статті I still feel sorry when I throw away food — Grandma used to tell me stories about the Holodomor



Іл. 3. 30. Лія Достлєва, Андрій Достлєв. Недоїдений булгур зі смаженою брюсельською капустою 22 березня 2018. Туш, олівець, фото. Фото зроблене автором дипломної роботи



Іл. 3. 31. Лія Достлева, Андрій Достлєв. Черствий хліб 21 квітня 2018 року.
Туш, олівець, фото. Фото зроблене автором дипломної роботи



Іл. 4. 32. Анна Оріон. Без назви. Поч. 2000-х. Національний музей Голодомору-геноциду. Фото зроблене автором курсової роботи. 18. 02. 2022.



Іл. 4. 34. Ніна Марченко «Мати '33 року» 2000 р. Полотно, олія. 180×221



Іл. 4. 35. Віра Барінова-Кулеба «Материнство в 1933» 2008 р. Полотно, олія.
150×130



Іл. 4. 36. Віра Барінова-Кулеба «Сину, це твоя земля» 2006 р. Полотно, олія.
60×100



Іл. 4. 37. Віра Барінова-Кулеба «Дід Микола у 1933» 1999 р. Картон, олія.
40×60.

