

Larysa Briukhovets'ka

On the Ukrainian Cinematic Tradition, the Dovzhenko Film Studio, and Ivan Mykolaichuk

Volume 56 • Numbers 1–2 • March-June 2014

ABSTRACT: This article discusses the Ukrainian cinematic tradition as established by Oleksandr Dovzhenko in the 1920s and 1930s and revived at the Kyiv Film Studio during the short-lived renaissance of Ukrainian cinema between 1964 and 1972. The author focuses on the three figures that led national cinema out of its provincial dead end: the film directors Volodymyr Denysenko and Sergei Paradzhanov, and the actor Ivan Mykolaichuk. The author discusses their films *Son* [The Dream, 1964] and *Tini zabutykh predkiv* [Shadows of Forgotten Ancestors, 1964] as best representing the turn from theatrical adaptations of literary classics to their creative cinematic rethinking. Mykolaichuk's acting style matched this new trend perfectly because he was a carrier of the folk tradition that the two directors were seeking to harness for new ways of artistic expression.

RÉSUMÉ: Cet article aborde la tradition cinématographique ukrainienne établie par Oleksandr Dovzhenko dans les années 20 et 30 et ranimée au Studio Kyiv Film durant la courte renaissance du cinéma ukrainien entre 1964 et 1972. L'auteur aborde trois figures qui ont mené le cinéma national à outrepasser l'impasse provinciale dans laquelle il se trouvait : les cinéastes Volodymyr Denysenko et Sergei Paradjanov, et l'acteur Ivan Mykolaichuk. L'auteur examine les films *Le rêve* (1964) et *Les Chevaux de feu* (1964) comme représentations du passage entre l'adaptation théâtrale des classiques de la littérature et la réinterprétation cinématographique. Le style de jeu de Mykolaichuk correspond parfaitement à cette nouvelle tendance parce qu'il jouait le rôle de porteur d'une tradition populaire que les deux cinéastes tentaient d'exploiter à des fins d'expressions artistiques inédites.

Elena V. Baraban

Filming a Stalinist War Epic in Ukraine: Ihor Savchenko's *The Third Strike*

Volume 56 • Numbers 1–2 • March-June 2014

ABSTRACT: The article examines the production history of Ihor Savchenko's film *Tretii udar* [The Third Strike, 1948], a World War II epic and the most significant project of the Kyiv Film Studio in the first post-war years. Using the example of *The Third Strike*, the author demonstrates how Stalinist cinema as an institution influenced Soviet film directors' thematic and ideological choices as well as their style. Specifically, the supervision of such projects by the USSR's political centre served to integrate Ukrainian film makers into Soviet cinema by fostering Soviet versions of the country's political and social history and by preventing Ukrainian film makers from pursuing stylistic practices that might have become foundational to Ukrainian cinema. Filming a Stalinist war epic in postwar Ukraine was especially difficult in view of the Soviet struggle against Ukrainian nationalism. By featuring soldiers of different nationalities, *The Third Strike* underscored the idea of the "fraternal friendship of the Soviet peoples" during the war, which became a canonical element in Soviet depictions of the war. In this way, Ukrainian artists ingratiated themselves with the Soviet authorities and proved their loyalty to Russia.

RÉSUMÉ : Cet article analyse l'historique de la production du film *Le troisième coup* (1948) d'Ihor Savchenko, épopée de la Seconde Guerre mondiale et le projet le plus important du Studio Kyiv Film pendant les premières années après la guerre. En prenant exemple sur *Le troisième coup*, l'auteur montre comment le cinéma stalinien comme institution influença les choix de thématiques et d'idéologies, autant que le style des réalisateurs soviétiques. En particulier, la supervision de tels projets par le centre politique de l'URSS servait à intégrer les réalisateurs ukrainiens dans le cinéma soviétique en encourageant des versions soviétiques de l'histoire politique et sociale du pays et en empêchant la quête des réalisateurs ukrainiens de pratiques stylistiques qui auraient pu devenir fondatrices d'un cinéma ukrainien. Filmer une épopée staliniste sur la guerre dans l'Ukraine après la guerre était tout particulièrement difficile à cause de la lutte soviétique contre le nationalisme ukrainien. En ayant pour vedettes des soldats de différentes nationalités, *Le troisième coup* souligne le concept d'« amitié fraternelle entre les peuples soviétiques » pendant la guerre, ce qui devint un élément canonique des descriptions soviétiques de la guerre. De cette façon, les artistes ukrainiens s'insinuaient dans les bonnes grâces des autorités soviétiques et prouvaient leur fidélité à la Russie.

Vitaly Chernetsky

The Pleasures and Problems of Leonid Osyka's *Zakhar Berkut*: Poetic Cinema and Its Limits

Volume 56 • Numbers 1–2 • March-June 2014

ABSTRACT: This article discusses the aesthetic and sociopolitical contexts of *Zakhar Berkut*, a 1972 film by the Ukrainian director Leonid Osyka, one of the leading figures of Ukrainian poetic cinema. An ambitious adaptation of a canonical nineteenth-century historical novel by Ivan Franko, it was conceived as the first big-budget Ukrainian historical film since World War II. An unusual and controversial hybrid of poetic cinema techniques and mainstream filmmaking oriented towards a mass audience, it became the last work of Ukrainian poetic cinema released before a severe state-sponsored crackdown brought the heyday of this film school to an abrupt end.

RÉSUMÉ : Cet article examine le contexte sociopolitique et esthétique de *Zakhar Berkut*, un film de 1972 par Léonid Osyka, l'une tête dirigeante du cinéma poétique ukrainien. Adaptation ambitieuse du roman historique canonique d'Ivan Franko datant du 19e siècle, ce long métrage fut conçu comme le premier film historique ukrainien à gros budget depuis la Deuxième Guerre mondiale. Réalisation hybride controversée et peu commune, à mi-chemin entre les techniques du cinéma poétique et le cinéma traditionnel orienté vers un large public, *Zakhar Berkut* devint la dernière œuvre du cinéma poétique ukrainien, sortit avant les mesures de répression sévères gouvernementales qui sonnèrent le glas de cette école de cinéma à l'apogée de sa gloire.

Joshua J. First

Dovzhenko Studio in the 1960s: Between the Politics of the Auteur and the Politics of Nationality

Volume 56 • Numbers 1–2 • March-June 2014

ABSTRACT: This article examines the aesthetics and politics of filmmaking in Soviet Ukraine in the 1960s as a lens through which to view the mechanisms of defining and representing national difference in Thaw-era Soviet culture. Management at Dovzhenko Studio in Kyiv during this time gave a green light to young filmmakers to explore a modernist and ethnographic poetic by reasoning that such a style was rooted in the traditions of Ukrainian national cinema, the founder of which was the studio's namesake, Oleksandr Dovzhenko. While always controversial, director-auteurs such as Sergei Paradzhanov, Iurii Illienko, and Leonid Osyka consistently justified their works of "poetic cinema" on the basis of fulfilling the studio's explicit goal to represent Ukraine through "traditional" means. Kyiv filmmakers, however, found their freedom curtailed not solely by central authorities concerned with ideological problems, but also by a film industry increasingly concerned with its ability to make a profit. Today in Ukraine, the legacy of so-called poetic cinema is fraught with accusations of elitism as the purveyors of cultural memory try to uncover a more popular history of Ukrainian cinema.

RÉSUMÉ : Cet article examine l'esthétique et le politique dans la production cinématographique en Ukraine soviétique durant les années 60, tout en servant de toile de fond à l'étude du mécanisme définissant et représentant les différences nationales dans la culture soviétique du « dégel ». Durant cette période, les gestionnaires du studio Dovzhenko à Kyiv ont donné feu vert à de jeunes réalisateurs, les laissant explorer une poétique moderniste et ethnographique. Ce style, croyaient-ils, prenait sa source dans une tradition du cinéma national ukrainien se basant sur les idées d'Oleksandr Dovzhenko, dont le studio porte le nom. Certains auteurs réalisateurs controversés tels Sergei Paradjanov, Yourii Illienko, et Léonid Osyka innocentaient leurs travaux comme "cinéma poétique" afin de répondre aux demandes du studio de représenter l'Ukraine à travers une dimension "traditionnelle". Toutefois, les cinéastes de Kyiv trouvèrent leur liberté réduite non pas uniquement à cause des autorités centrales s'inquiétant de problèmes idéologiques, mais aussi à cause de l'industrie cinématographique concernée par la rentabilité des œuvres. Aujourd'hui en Ukraine, l'héritage du cinéma poétique se voit accusé d'élitisme et les représentants de mémoire culturelle espèrent découvrir une histoire du cinéma ukrainien plus populaire.

Mayhill Fowler

A Cesspool of Intrigue: Les' Kurbas, Oleksandr Dovzhenko, and the Film Industry in 1920s Soviet Ukraine

Volume 56 • Numbers 1–2 • March-June 2014

ABSTRACT: In the 1920s, theatre innovator Oleksandr “Les’” Kurbas (1887–1937) made three short films for the *Vseukrains'ke Foto-Kino Upravlinnia* [All-Ukrainian Photo-Cinema Administration] or VUFKU. His film career was short-lived, however. Lambasting the VUFKU as a “cesspool of intrigue,” Kurbas left film for good to focus exclusively on theatre. His films never gained wide release, and have since been lost. Kurbas’s brief foray into cinema could therefore be considered a non-moment, yet because Kurbas objected not to the medium itself, but to the institutions creating film, his encounter with the VUFKU illuminates the larger process of the formation of the Soviet film industry. Kurbas’s departure from film occurred simultaneously with the arrival of Oleksandr Dovzhenko (1894–1956), and their crossed paths show how the structure of the Soviet film industry shaped artistic possibilities. The institutional transformation of VUFKU into *Ukrainfilm*, the regional affiliate of the all-Union film monopoly *Soiuzkino*, signalled a cultural shift: from a film industry in Soviet Ukraine, to a Soviet Ukrainian film industry, one both part of wider Soviet cinema production and slotted specifically into a Ukrainian niche. Ultimately, this article argues that this process of consolidation and centralization in the film industry complicated the development of culture in the Soviet regions.

RÉSUMÉ : Dans les années 20, le pionnier en théâtre Oleksandr « Les' » Kourbas (1887–1937) créa trois courts métrages pour l’Association ukrainienne de photographie et de cinéma (*Vseukrains'ke Foto-Kino Upravlinnia*, ou VUFKU). Sa carrière cinématographique ne dura guère: Kourbas considéra la VUFKU comme “pleine d’intrigues de bas-fonds” et quitta le cinéma pour de bon afin de se concentrer uniquement sur le théâtre. Ses courts métrages ne reçurent jamais l’attention du public et furent perdus. La brève tentative cinématographique de Kourbas ne peut donc être considérée qu’une parenthèse. Toutefois, puisque Kourbas s’opposait non pas au média lui-même, mais bien à l’institution qui produisait les films, sa confrontation avec la VUFKU fait la lumière sur le vaste processus de création de l’industrie cinématographique soviétique. Le départ de Kourbas du cinéma arriva en même temps que l’arrivée d’Oleksandr Dovjenko (1894–1956) et leurs chemins se croisèrent, ce qui démontre la façon dont l’industrie filmique soviétique favorisait certaines ouvertures artistiques. La transformation institutionnelle de la VUFKU en *Ukrainfilm*, la filiale régionale du monopole cinématographique pansoviétique *Soiuzkino*, indique un changement culturel. D’une industrie cinématographique en Ukraine soviétique, on passe à une industrie soviétique ukrainienne du cinéma, qui faisait à la fois partie de l’industrie cinématographique soviétique et se trouvait assignée à un créneau spécifique ukrainien. Enfin, cet article soutient que le processus de consolidation et de centralisation compliquait le développement culturel des régions soviétiques.

Volha Isakava

Of Monsters and Men: Horror Film in Belarus, Ukraine, and Russia

Volume 56 • Numbers 1–2 • March-June 2014

ABSTRACT: This article looks at recent horror films from Belarus, Ukraine, and Russia through the notion of “cultural translation.” It argues that these films both mimic Hollywood horror tropes and subvert genre formula via engagement of local history and memory. Horror films, therefore, represent both the cinematic and cultural concerns of their times, reflecting the changing globalized realities of cinema as a medium, and the social and political dilemmas their viewers face beyond the movie theatre. The results are hybrid texts that engage the viewer in the polyphony of intertextual, global, and local connections.

RÉSUMÉ : Cet article examine des films d’horreur récents de Biélorussie, d’Ukraine et de Russie à travers le prisme conceptuel de « traduction culturelle ». Il soutient que ces films imitent les conventions hollywoodiennes et renversent les formules du genre de l’horreur via l’utilisation de l’histoire et de la mémoire locales. Par conséquent, les films d’horreur représentent des préoccupations cinématographiques et culturelles de leur époque, reflétant les réalités mondialisées changeantes du cinéma comme média ainsi que les dilemmes sociaux et politiques auxquels font face les spectateurs à l’extérieur de la salle de cinéma. Les textes en résultant sont hybrides et entraînent le spectateur dans une polyphonie de connections intertextuelles autant que mondiales et locales.

Olga Pressitch

Language, Class, and Nation in a Soviet Ukrainian Blockbuster Comedy: *Chasing Two Hares* (1961)

Volume 56 • Numbers 1–2 • March-June 2014

ABSTRACT: The subject of this article is one of the most popular comedy films of the late Soviet period, *Za dvoma zait'siamy* [Chasing Two Hares]. Made at the Kyiv Film Studio in 1961, it was originally a Ukrainian-language film based on Mykhailo Staryts'kyi's eponymous 1883 play that satirized pretentious upstarts eager to assimilate into Russian culture. However, the completed film was dubbed into Russian and released throughout the Soviet Union in the Russian version. The change of language reversed the meaning of the film's satire, turning the movie into a harmless folkloric comedy that reinforced imperial cultural hierarchies rather than undermining them.

RÉSUMÉ : Cet article aborde l'une des comédies les plus populaires de la fin de l'époque soviétique, *Quand on court après deux lièvres / Derrière deux lièvres*. Conçu aux Studio Kyiv Film en 1961, c'était à l'origine l'adaptation en langue ukrainienne d'une pièce de théâtre de Mykhailo Staryts'kyi (1883) qui ridiculisait les nouveaux riches prétentieux désirant s'assimiler à la culture russe. Toutefois, le film dans sa version définitive fut doublé en russe et parut à travers l'Union soviétique dans sa version russe. Ce changement de langue inverse la signification satirique du film, le transformant en une comédie populaire anodine qui renforce les hiérarchies présentes dans la culture impériale plutôt que de les déstabiliser.

Maryna Romanets

History, Politics, and the Cartography of Sexed Bodies in Iurii Illienko's *A Prayer for Hetman Mazepa*

Volume 56 • Numbers 1–2 • March-June 2014

ABSTRACT: This article explores the “corporeal” dimension of Iurii Illienko's reconstruction of cultural and historical discourses in the 2002 film *Molytva za het'mana Mazepu* [A Prayer for Hetman Mazepa], which focuses on the hetman's drama, his relationship with Peter I, and the defeat of Swedish and Ukrainian joint forces at the Battle of Poltava in 1709 that signified Ukraine's submergence into a supranational, imperial community. Illienko's cinematic space, in which plots of history and sexual politics are mapped onto one another, allows for conceptualizing the body as a site of political and cultural construction, contestation, and radical resistance. Demanding an intertextual approach that involves an open exchange between his cinematic domain and a “universe” of intersecting historical, cultural, ideological and political discourses, his multilayered re-memoration strategies expose both the fictionality and the political dogma surrounding the inherited mythologies. As a decentred reflection of the past, the film poses critical questions about competing histories and the dynamics of historical agency in colonial and postcolonial contexts, thus making a contribution to the protracted process of decolonization in Ukraine.

RÉSUMÉ : Cet article aborde la dimension “ corporelle ” des reconstructions culturelles et des discours historiques dans *Une prière pour l'hetman Mazepa* de Yourii Illienko, film mettant l'accent sur la tragédie de la vie de l'hetman, sa relation avec Pierre I, ainsi que la défaite des forces communes ukrainiennes et suédoises dans la bataille de Poltava en 1709, bataille ayant mené à la submersion de l'Ukraine dans une communauté impériale supranationale. L'espace cinématographique proposé par Illienko présente des complots historiques et politico-sexuels, et permet une conceptualisation du corps comme site d'une construction culturelle, politique, contestataire et de résistance radicale. Exigeant une approche intertextuelle qui implique un échange ouvert entre son domaine cinématographique et son “ univers ” où se croisent discours politiques, historiques, culturels et idéologiques, ses stratégies de remémoration multilatérales révèlent la fictionnalité et le dogme politique entourant l'héritage des mythologies impériales. Comme réflexion décentrée du passé, le film pose des questions critiques sur les histoires antagonistes et sur la dynamique des agences historiques dans des contextes coloniaux et postcoloniaux, contribuant ainsi à un long procédé de décolonisation en Ukraine.