

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.05>
 УДК 791.222(47+57)“1941/1942”:791.633-051Дон](091)(477)(045)

МІСЦЕ УКРАЇНИ У «ВЕСЕЛЦІ» МАРКА ДОНСЬКОГО («Радуга / Райдуга», Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943)¹

Джеремі Гікс

Школа мов, лінгвістики та кіно, Лондонський університет
 королеви Марії, Лондон, Велика Британія
j.g.hicks@qmul.ac.uk

Jeremy Hicks

School of Languages, Linguistics and Film, Queen Mary University
 of London, London, UK
<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Джеремі Гікс. Місце України у «Веселці» Марка Донського («Радуга / Райдуга», Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943)

У цій статті ми доводимо, що фільм Марка Донського «Веселка» 1943 р., знятий на евакуйованих київських кіностудіях у Туркменістані, має величезну цінність, якщо розглядати його як український фільм. У той час як Донського, який народився в Одесі, зазвичай асоціюють з його діяльністю на кіностудії імені Горького в Москві, «Веселка» — один із багатьох фільмів, які режисер зняв на Київській кіностудії, і є особливо продуктивним у світлі його неоднозначного ставлення до України. З одного боку, стрічка Донського вказує на те, що називають «імперським привласненням» (Shevchuk, 2009) і трактує українську мовну та культурну ідентичність як підмножину російської, з іншого, у зв'язку зі згадуванням про Україну, кастингом і грою відомої української акторки Наталії Ужвій, ушануванням поетики Олександра Довженка та гострою, хоча й ненавмисною доречністю підтекстового коментаря про окупацію та спротив, Донський створив фільм, який збагачує історію українського кіно, і водночас сама стрічка цінна тим, що її розглядають у цьому контексті.

Ключові слова: українське кіно, радянське кіно, кіно під час Другої світової війни, фольклор, постколоніалізм, Радянський Союз.

Jeremy Hicks. The place of Ukraine in Mark Donskoi's "The Rainbow"

This article argues that Mark Donskoi's 1944 film "The Rainbow", made at the evacuated Kyiv film studios in Turkmenistan, gains an enormous amount when seen as a Ukrainian film. While the Odesa-born Donskoi is usually associated with his work at the Gor'kii film studios in Moscow, The Rainbow is one of a number of films he made at Kyiv studios, and one

that is particularly productive when seen in the light of its ambiguous relation to Ukraine. On the one hand, Donskoi's film is indicative of what Yuri Shevchuk has called 'imperial appropriation' and treats Ukrainian linguistic and cultural identity as a subset of Russian; on the other hand, through the evocation of the location of Ukraine, the casting and performance of celebrated Ukrainian actor Nataliia Uzhvii, the homage to the poetics of Oleksandr Dovzhenko, and the poignant if inadvertent relevance of the subtextual commentary about occupation and resistance, Donskoi created a film that enriches Ukrainian film history, and is at the same time enriched by being seen in this context.

Keywords: *Ukrainian cinema, film in WWII, folklore, post-colonialism and Soviet Union, Mark Donskoi.*

Фільм «Веселка» Марка Донського («Радуга / Райдуга», Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943 р.; випущений 24 січня 1944 р.) розповідає про нацистську окупацію вигаданого українського села Нова Лебедівка взимку 1941–42 рр., зосереджуючись на тортурах та розстрілі партизанки Олени Костюк, дитину якої, народжену в полоні, вбивають на її очах німецькі загарбники. Розповсюдження стрічки в Україні на момент її виходу було обмеженим (хоча Київ щойно було звільнено від нацистів, значна частина країни все ще перебувала під німецькою окупацією). Тим не менш, стрічка здобула широке визнання: окрім Сталінської премії Першого ступеня, «Веселка» часто вважалася одним із найвидатніших радянських фільмів воєнного часу, найкращим українським фільмом про війну (Кориненко, 1975, с. 134) і найкращим українським фільмом періоду війни (Тримбач, 2016, с. 68; Носейко, 2001, р. 111; Левчук, 1986–1987, с. 183).

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392337>

Більше того, «Веселка» була розповсюджена на міжнародному рівні та широко відзначена: впливовий французький критик Жорж Садуль у своїй «Загальній історії кіно» високо оцінив цей фільм як твір, художня важливість якого зростає після того, як його знову побачать після війни (Sadoul, 1954, p. 143). Стрічку прославили італійські неореалісти, зокрема Джузеппе Де Сантіс (Santis, 1966), а український історик кіно Сергій Тримбач порівнює його з «Рим, відкрите місто» Роберто Росселіні, стверджуючи, що останній цитував певні сцени з нього (Тримбач, 2016, с. 68). Фільм побачили в США, зокрема на спеціальному показі для Рузвельта (Кисельов, 1978, с. 199), його добре сприйняли, навіть якщо твердження про те, що він завоював Оскар (Левчук, 1986–1987, с. 190), не відповідає дійсності: як зазначав Тримбач, премія, якою донині пишуться в студії Довженка в Києві, не була Оскаром (Тримбач, 2016, с. 69, 89). Насправді нагороду присудила Міжнародна гільдія кіно та радіо, незрозуміла ліва організація в Голлівуді, яка пізніше була закрита під час антикомуністичного полювання на відьом Маккарті. Зображення у фільмі насильства нацистів проти українського населення та їхні подальші вимоги помсти були предметом важливих дебатів у США (Hicks, 2012, p. 100–106), а той факт, що перший закордонний показ стрічки відбувся в Любліні, на місці Майданека, першого нацистського концтабору, виявленого союзниками в 1944 р., після його звільнення в липні того ж року, свідчить про важливість кінотвору для артикуляції наративу радянської жертви, де зосереджується на долі окупованої України (Левчук, 1986–1987, с. 190).

Аналіз «Веселки» ілюструє напруження, окреслене у вступі до цього спеціального випуску щодо того, що являє собою український фільм. Попри русоцентричне бачення України, її мови, ідентичності та культури як частини Росії, що робить стрічку документом, навіть носієм радянської колонізації та окупації України, вона, тим не менш, є важливим прикладом українського кіно, яке зацікавлює та робить внесок в особливі традиції українського кіно через різні аспекти свого стилю, тематику, свою спробу



Рис. 1. Ілюстрація 1. Кінопремія імені Донського за фільм «Райдуга». З люб'язного дозволу Київської кіностудії та Миколи Ізволова.

відтворити питому український національний пейзаж. Напруження між цими двома аспектами фільму та українського кіно загалом посилюється, якщо ми визнаємо, що ця стрічка набуває більшої глибини та нюансованості, якщо розглядати її в контексті української історії, яку вона також може коментувати. Більше того, фільм робить набагато вагоміший внесок у мистецтво кіно, якщо розглядати його як приклад українського кіно.

Фільм був оснований на однойменному романі 1942 р., відзначеним Сталінською премією, написаним Вандою Василевською за прямим замовленням Сталіна, який дав їй 30-денну відпустку для створення рукопису (Mrozik, 2017, s. 26–27).¹

Василевська була польською письменницею-соціалісткою, яка втекла до СРСР після поділу Польщі в жовтні 1939 р., вийшла заміж

1. Мрозік обговорює той факт, що Сталін довіряв Василевській як найважливішому представнику польських комуністів, незважаючи на те, що вона ніколи не була членом комуністичної партії. У своїй автобіографії 1964 р. автор посилається на комісію ЦК, що в контексті 1960-х рр. є непрямим способом сказати про Сталіна (Wasilewska, 1966a, p. 56).

за українського письменника Олександра Корнійчука (він же Александр Корнейчук) і стала представником Верховної Ради від Львова, довоєнної території Польщі, включеної до Української Радянської Соціалістичної Республіки в 1939 р. Особистість романіста та композиція роману, не в Україні, а в Самарі (Росія) (тоді вона називалася Куйбишев), і спочатку польською мовою, сигналізують про роз'єднання з Україною (навіть якщо відношення Василевської до України є, то воно рідко розглядається в обговореннях її та її кар'єри). Однак попередній твір Василевської «Вогонь на болоті» («Рюмлея на bagnach», 1940) представляв українських селян, пригноблених польськими панами, тож акцент на українській тематиці був у цьому сенсі логічним продовженням.

«Веселка» базувалася на журналістському прототипі Олени Костюк, Олександрі Дрейман, яка проживала не в Україні, а в партизанському загоні в Уварівці Можайського району під Москвою, який провів немало успішних партизанських операцій, зокрема підрих мосту. Її заарештували 6 листопада 1941 р., коли вона намагалася повернутися до свого села, щоб народити дитину, і після поневірянь і тортур від рук нацистських загарбників вона народила дитину, яку тюремні наглядачі вбили, а потім розстріляли і її саму біля лікарні Уварова 13 листопада 1941 р. Незабаром журналіст Оскар Курганов написав про неї статтю в «Правді» під назвою «Мати» (Курганов, 1942; Wasilewska, 1966a, p. 55).

Василевська перенесла ці деталі у «Веселці» з Московської області на Україну (Wasilewska, 1966a, p. 56). Здається, цей зсув був мотивований необхідністю створити деякі проукраїнські наративи в радянських ЗМІ (і прорадянські наративи в українських ЗМІ) у той період, у 1942 р., коли вся Українська Соціалістична Радянська Республіка була під німецькою окупацією. Можливо, тому роман одразу ж перекладено українською мовою й передано із Саратова по радіостанції імені Тараса Шевченка, перш ніж опублікувати його російською мовою в липні 1942 р. (Syzdek, 1980, s. 221). Радіостанція містила багато матеріалів, спрямованих на партизанів, і послання роману про тихий спротив цілком підходило для трансляції на окупованих територіях України: справді, цілком імовірно,

воно було задумано з цією метою (Антонова & Кулініч, 2012, с. 20). Перенесення сюжету з Московської області в Україну також має сенс як спроба дати українцям, які живуть під нацистською окупацією, надію на те, що вони теж будуть зрештою звільнені, як і села в Московській області.

Василевська переробила роман у сценарій воєни 1942 р., а фільм Донського був знятий роком пізніше, у контексті вирішального наступу Червоної армії (Wasilewska, 1966a, p. 62). Хоча Донському суворо дорікали за зміни, які він вніс до ідеологічно схваленого тексту Василевської (Фомин, 2005, с. 457), успіх останнього фільму пов'язаний із тим, як він закріплює історію в Україні та українській культурі ґрунтовніше, ніж її джерело, через гру видатної української актриси Наталії Ужвій у ролі Олени Костюк, зображення місця, залучення до україномовного фольклору та згадування стилю Довженка, пов'язаного з українським кіно.

Місце зйомки та зображення місця

Донської був етнічним євреєм і народився в Одесі в 1901 р., тобто в Україні як у кордонах Української Радянської Соціалістичної Республіки 1922 р., так і в кордонах незалежної України після 1991 р. Він служив у Червоній армії під час громадянської війни, працював у прокуратурі в Криму, але зробив кар'єру кінорежисера в Москві (Донської бл. 1933). Його першим фільмом для Київської кіностудії стала екранізація класики соцреалізму Миколи Островського «Як гартувалася сталь» («Как закалялась сталь», 1934), яка, як і його попередні фільми, була створена Союздетфільмом і знята частково на території України, де відбуваються події оригінального роману. Фільм було завершено після евакуації до Середньої Азії та випущено в 1942 р. Рафаїл Перельштейн, помічник режисера у фільмах Донського того періоду, згадав обставини переїзду до Ашгабату, Радянський Туркменістан (тоді називався Ашгабад), де потужностей у Сталінабаді (Душанбе) було недостатньо для забезпечення виробництва фільму «Як гартувалася сталь» студії «Союздетфільм», тому його разом зі знімальною групою, яка над ним працювала, було переведено до Ашгабаду, де працювали київські кіностудії та були об'єднані студії (Перельштейн, б. д.).

Після труднощів під час зйомок «Як гартувалася сталь» в Ашгабаді Донської, який зробив зйомку на місцевості ключовою частиною своєї естетики, вирішив зняти частину «Веселки» на місці, навіть якщо їхати в окуповану Україну було неможливо. Донської часто використовував пейзажі як метафори безмежного та взаємодії людини з природним середовищем (Туровская, 1992, с. 47). Як правило, для Донського



Рис. 2. Зйомки фільму «Веселка» в Ашгабаді: Рафаїл Перельштейн, Ніна Алісова, Валентина Івашова.
Фото з особистого архіву Етта Малаїа.

дослідження цієї теми було пов'язане з перевагою локаційної зйомки та вкорінювало фільм у конкретний пейзаж:

Коли я думаю про майбутню постановку фільму, завжди намагаюся вирватися з павільйону (інтер'єру) на натуру — життєвий простір. Пейзаж, природа у всіх її різноманітних проявах незмінно цікавить мене (Пажитова, 1973, с. 30).

Однак жодна з локацій в Ашгабаті чи в Туркменістані ширше не нагадувала Україну, і, схоже, Донської дуже хотів закріпити фільм на ландшафті, який сприймався би як український, що було означено як «етнопейзаж» (Smith, 2000, р. 49). Пізніше Донської описав неймовірні зусилля художнього керівника Валентини Хмелевої, щоб зробити декорації, які відтворювали сніжні сцени, що нагадують українську зиму:

Кіностудії були евакуйовані на Схід...

Зйомки цього фільму призначалися на студії Ашгабада в складних умовах. Спекта у місті доходила до 45–48 градусів. А ми знімали зимові сцени. Артисти були одягнені у теплі шуби, валянки, хутрянні шапки. Поле, на якому художники збудували декорації українського села, було вкрите густим шаром вати, посипаним фосфатом, сіллю, що зображували сніг (Донской, 1950).

Тим не менш, Донської вирішив знімати в справжньому засніженому українському селі й обрав село Урджар у Казахстані, куди українці переселилися до революції. Там було знято ключові сцени на природі, хоча до найближчої залізниці — 200 км, і команді доводилося перевозити техніку вантажівками в розпал суворої зими



Рис. 3. Зйомки фільму «Веселка» в Ашгабаді:
Рафаїл Перельштейн, Марк Донський.
Фото з особистого архіву Етта Малаїа.



Рисунок 4. Зйомки фільму «Веселка» в Урджар, Казахстан.
Фото з особистого архіву Етта Малаїа.

1942–43 рр., а повертатися сльотавою весною. Поїздка все ж надала важливі деталі, такі як виразно українські селянські хати та паркани, що відрізняються від російських.

Решту фільму, включно зі сценами з Ужвій, знімали влітку в Ашгабаті, що потребувало екстраординарних заходів, щоб декорації виглядали як українське село взимку:

Зйомка картини «Райдуга» проводилася у дуже складних умовах. Нам довелося працювати у Туркменії, пейзажі та клімат якої не мають нічого спільного з українськими. На стадіоні в Ашгабаті було збудовано українське село. Потрібно було багато вати, нафталіну, спеціальної білої глини, щоб футбольне поле стало зимовою вулицею. Але це було зроблено добре (Донской, 1944).

Серед сцен, знятих на цих знімальних майданчиках, є та, де героїню Ужвій, партизанку Олену Костюк катують на очах у всього села, змушуючи ходити босоніж по снігу. Ці сцени є частиною спроби створити відчуття села як єдиного простору, а також села як колективного героя, що поділяє почуття ненависті до окупантів. Хоча це була здебільшого робота художника-постановника, Хмельової, але оператор Монастирський також відіграв важливу роль у тому, щоб зимові пейзажі відігравали тематичну функцію та нагадували про Україну:

Оператор Монастирський, який знімав «Райдугу», показав себе видатним майстром портрета та пейзажу. Зняті ним кадри зимової природи мають зовсім не декоративне значення, вони слугують розвитку теми, створюючи поетичний образ рідної землі, за яку йде бій. Його пейзажі обпалені подихом війни, але це суворе забарвлення не спотворює прекрасний вигляд природи. Оператор виступає не як пасивний споглядач, а як художник, у кожному штриху якого відчувається драматична тема сучасності. Відмінна робота художника фільму В. Хмельової, яка створила чудову зимову

палітру українського села, робить фільм ще більш виразним та яскравим (Большаков, 1950, с. 56).

Центральне значення й успіх відтворення у фільмі однозначно української топографії та відчуття питомо українського ландшафту були навіть згадані в рецензії в кіножурналі «Искусство кино», після присудження Сталінської премії в 1946 р.:

У змові з героями живе природа у фільмі. У високих снігових кучугурах потопають села, безмовні річки, широкі простори України. Нерухлива і мовчазна природа. Ця єдність природи з людиною надзвичайно виразна і близька до кращих образів народної поезії (Дмитриева, 1946, с. 11).

Відчуття місця було важливою частиною мистецтва Донського, і у «Веселці» воно також створило відчуття автентичності та українськості фільму попри те, що його знімали повністю за межами України. Важливо, що бачення України, представлене у фільмі, є сільським, яке, як стверджував Ю. Шевчук, є частиною імперського ставлення до України, яке обмежувало її просторові межі протягом 1930-х рр. і позиціювало її як провінційну, відсталу і таку, що була відмежована від символів сучасності та міської витонченості, країну (Shevchuk, 2022). Підхід до української мови й культури також визначає фільм як український, але так само має місце зображення української ідентичності як підвладної радянській російській ідентичності.

Мова і фольклор

«Веселка» трактує українську ідентичність у надзвичайно особливий спосіб, викликаючи її в пам'яті, але завжди розглядаючи українську мову, що називається, «орнаментальним» способом, а не використовуючи її як засіб передавання наративної інформації, згідно з Чернецьким (2020, с. 94). Таким чином, використання української мови є доволі ощадливим: Мішка (і донька

Малюхихи Зоя) звертається до матері «мамо» в українському кличному відмінку, і повторює це неодноразово, коли в неї стріляють. Табличка села написана українською мовою (з використанням української літери «і», якої немає в сучасному російському алфавіті), хоча німецька транслітерація з російської, а назви всі типово українські, особливо список 10 заручників, захоплених у результаті реквізиції зерна. Одна з найбільш промовистих згадок про українську ідентичність — це те, що Ольга, вчителька та підпільниця, каже своїй сестрі Пусі, зрадниці: «У вас не було російської матері!», оскільки обидві нібито українки і живуть в Україні, це дивно говорити, якщо не розглядати це через призму ставлення росіян до України, де це регіональний варіант чи різновид російської мови.

Охабка, персонажа, представленого Донським, за якого його критикували радянські кінематографісти і якого зіграв український актор Антон Дунайський, можна розглядати як найбільш українського персонажа, окрім Олени Костюк, оскільки в оригінальній версії фільму 1943 р. він використовує деякі українські слова у своєму діалозі з іншими героями (про що я розповім нижче) і в розмові зі своєю коровою Васюкою, яку він направляє словами: «Цоб, цобе» (ліворуч, праворуч) (Фомин, 2005, с. 460). Текст роману в російському перекладі не містить українізованих форм звертання та окремих українських слів, які ми зустрічаємо у фільмі, тому це частина того, що Донської ввів спеціально для фільму, і, мабуть, це те, що викликало ворожість у радянської кінематографічної влади (у зв'язку з доданим ним діалогом) (Фомин, 2005, с. 456). Усі ці елементи діалогу були стерті під час перемонтажу фільму 1966 р., що зробило і так маргінальне місце української мови ще маргінальнішим. Можливо, скорочення пов'язані з тим, що фільм був перемонтований у Москві, а не на Київській кіностудії, але, ймовірно, він також мав ідеологічний вимір: до 1966 р. культ Великої Вітчизняної війни був встановлений після 20-річчя у 1965 р., і вже не було тієї потреби звертатися до українців і залучатися до їхньої культури, яка була в 1943 р., коли знімався фільм, і Довженко

вважав, що його сценарій 1943 р. «Україна у вогні» може бути інсценованим, а не осудженим Сталіним за українські націоналістичні тенденції. Версія фільму 1966 р. була менш українською, незважаючи на ширший контекст 1960-х рр. — підйом українських націоналістичних настроїв та відродження українського кіно.

Використання української мови у «Веселці» найпомітніше у формі української народної пісні, елемента, взятого з роману Василевської. Уже з перших титрів ми чуємо звучання народної пісні, яка супроводжує образи типово українського села в розпал зими, глядач читає слова нібито старовинної української пісні:

Ой яка душа / Хоче добре жити, / Хай за правду воює!

Правопис русифіковано в усіх заголовках фільму, причому «воює» перекладається як «воюе», що є прикладом явища, яке Шевчук називає «орфографічною асиміляцією» (Shevchuk, 2009, р. 363), завдяки чому українська мова виглядає менш відмінною від російської, оскільки його алфавіт вважається ідентичним, тоді як українська насправді має ряд літер, яких немає в російській.

Музичний мотив народної пісні супроводжує образи засніженого українського краєвиду, а потім одразу ж переривається піснею “Deutschland über Alles”, коли ми бачимо перші зображення німецьких солдатів, створюючи навмисний контраст і зіткнення музичних мотивів, одразу ж встановлюючи асоціації між стилізованими народною піснею та вираженим національним пейзажем, з одного боку, які контрастують із чужинським вторгненням німців, з іншого.

Пісня є епіграфом до всього фільму, а слова повторюються в інтертитрах наприкінці, додаючи до повторюваного фольклорного мотиву неперекладені, а отже, для неукраїномовних, ймовірно, не зовсім зрозумілі слова. Однак версія фільму 1944 р. дає пісню рядок за рядком в анімації, а не в одному інтертитрі, надаючи їй більшої уваги, ніж у реставрації 1966 р.¹ В оригінальній версії фільму також є персонажі, які співають у двох сценах, а не в одній, як у реставрації.

1. Є дві версії: версія 1966 р. тривалістю у 87–88 хв. широко доступна в Інтернеті, включаючи Youtube, і попередня реставрація, довша версія 1943 р. тривалістю приблизно 91–93 хв., яку нещодавно зробили у кольорі та розмістили на Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aYMZhJR-P-8>. Більшість архівів (чеський, британський, німецький, російський, італійський, французький) мають копію версії 1943 р., хоча в деяких випадках, наприклад у британському випуску, для контексту було додано додаткові міжзаголовки, і тривалість у результаті може бути понад 93 хв.

Перша із цих сцен відбувається, коли військовополонені проходять, і один із них звертається до Охабка українським словом, що означає дідуся чи старця, як «дідусь», і вони співають пісню з додатковими рядками:

Ой нэма, нэма правдоньки на світі.

Скрізь неправда панує.

А яка душа хоче добре жити,
хай за правду воює.

Скрізь панує воює (*Монтажная запись звукового фильма «Радуга». Производство Киевской киностудии, 1944, с. 49*).¹

Oh, nowhere in this world is justice alive.

Everywhere wrong holds sway,

If someone wants to live well

Let them fight for the truth.

Everywhere war reigns.

Те, що герої співають пісню, фактично ідентифікує військовополонених як українців, а також із настроями опору в умовах окупації, вираженими в пісні. Військовополонені співають щось інше, зовсім не пов'язане з реставрацією 1966 р., що послаблює будь-які асоціації з Україною.

Інша сцена, у якій герої у фільмі співають пісню, де ми бачимо заручників в підвалі, у версії 1944 р. містить деякі українські слова: Ольга звертається до Охабка як «Діду, а дідусю» знову українські слова, що означають «старий» або «дід», у кличному відмінку, якого немає в російській мові, і просить його розповісти їм історію. Коли він відмовляється, то вона просить його заспівати пісню. Він відповідає, посилаючись на пісню, згадану в назві (і починає її частково російською, частково українською фразою: Старая песня як сама нянька Україна). Коли він співає, пісня підхоплюється закадровим хором і Червона Армія починає контратаку, відвойовуючи село.

Ця сцена із заручниками в підвалі — єдина, де ця пісня використовується в романі Василевської, але вона доволі обширна та детальна у зв'язку пісні з роздумами про боротьбу України проти гноблення.

Уривок цікавий і вартий цитування повністю:

— Тоді заспівай нам пісню, — попросила Ольга.
«Про що б ви не думали! Яка ідея! Співати тут?»
«Чому ні? Співай тихенько, тебе не почують».

Він закинув сиву голову.

«Добре, я заспіваю... Пісню стару, мій дід співав її раніше... І він її від діда навчився. Стара пісня, як сама Україна:

О, ніде в цьому світі сьогодні немає живих;

Далеко і широко і скрізь одна кривда панує,

О, кожна душа, яка прагне жити добрим і яскравим життям

Треба боротися м'язами, треба боротися розумом, треба боротися за те, що є правильним!

«Але я не можу співати! Здавна її співали під бандуру».²

«Ой заспівайте, хоч без бандури... Не буде так сумно...»

Господи, пошли добро тому,

Хто бореться за правду...

«Господи, пошли добро тому, хто бореться за правду», — пошепки повторила Чечоріха.

Тремтливим голосом старий співав цю пісню минулого, пісню закутого народу, написану в морозі гірких днів, у темряві сльозливих ночей, у часи рабства й гноблення. Забута пісня, що замовкла і згасла в ті дні, коли у вільній Україні зацвіли соняхи і нове життя заклало нові пісні.

Але тепер, у темряві тісної кімнати, в селі, де тіло шістнадцятирічного юнака висіло на шибениці, де мертві лежали в канаві, де вода віднесла тіло мертвої жінки під лід, де смерть сплела свою павутину над усіма будинками, стара пісня дзвеніла тим самим плачем, тією самою скорботою, що пронизувала її сотні років.

Господи, пошли добро тому,

Хто бореться за те, що справедливо...
(Wasilewska, 1943, p. 162–163).

Уривок розгортає дискурс щодо використання народної пісні як форми вираження опору репресіям, але цей спротив не був потрібний у радянську добу, коли про нього забули в контексті соняшників, що цвітуть «у вільній Україні», тоді як він відновлюється зараз, під німецькою окупацією. Посилання на специфічно український фольклор, який виконується під акомпанемент

1. Примітно, що в опублікованій версії сценарію, як і в інтертитрах до фільму, українські слова передані російською кирилицею (у якій, наприклад, після правописної реформи 1918 р. немає латинського «i», сприяючи створенню враження, що це не інша мова, а діалектний варіант російської).

2. Цікаво, що в той час як російський текст і переклад з нього, відтворений вище, стосується бандури, український текст стосується ліри (Wasilewska, 1966b, p. 156). Це були два альтернативні струнні інструменти для супроводу народних пісень.

української *бандури* — струнного інструменту, схожого на гітару — викликає відчуття цього засобу як важливого вмістилища традицій і культури. Безумовно, це дуже потрібно та має бути відроджене в контексті нацистської окупації, але про нього можна спокійно забути знову, коли радянська влада відновить свій режим в Україні. І все ж він залишається документом того моменту, коли навіть за радянських умов знову знадобилася мобілізаційна сила української культури. Саме тому версія фільму 1966 р. применшує цей аспект — українська культура більше не потрібна як сила опору радянській владі.

Використання українського фольклору також свідчить про ще одне цікаве відлуння: коли українська менестрельська традиція, кобзарство, почала відмирати до 1930 р., її активно придушував Сталін, скликавши українських менестрелів на конференцію до Харкова в 1930-х рр., де всіх розстріляв (Копonenko, 1998, р. 4). Сцена в льоху асоціює образ старого з українською фольклорною традицією, а отже, і з самою національною ідентичністю. Крім того, пісня «Про правду та неправду» популяризована найвідомішим з усіх українських кобзарів Остапом Вересаєм, який надав визначення широкомасштабному розумінню самого поняття кобзаря чи менестреля (Копonenko, 1998, р. 37–38).¹

Хоча використання народної пісні є значущим, оскільки фольклор історично відіграв важливу роль у підйомі націоналізму та національної свідомості в Україні, як і в інших країнах, він також є частиною того, що називають домінантою «фольклорного способу представлення» у радянському українському кіно 1934 р., яке дозволяло виражати українську етнічну відмінність засобами фольклору, але ніяк інакше (First, 2014, р. 13). Примітно й те, що носій українського фольклору Охавко так виразно є частиною старого, а не нового світу сучасності радянської України. Використання фольклору компенсує надзвичайно рідкісне, декоративне використання елементів української мови в основному російськомовному фільмі, маючи на увазі, що український пейзаж населений русифікованими українцями чи росіянами, феномен,

який Шевчук описує як кінематографічну депопуляцію. Проте участь у фільмі Наталії Ужвій у головній ролі відповідає цій картині.

Кастинг Ужвій

Прагнучи ще більше підкреслити українську природу свого фільму, Донської доклав чимало зусиль, щоб залучити Наталію Ужвій, видатну українську акторку, яка виступала з надзвичайно впливовим авангардним українським режисером театру та кіно Лесем Курбасом, жертвою сталінських репресій у 1937 р. Ужвій зіграла роль Пелагеї у першому українському повнометражному фільмі часів війни Ігоря Савченка «Партизани в степах України» 1942 р., коли Донської працював над «Веселкою», Ужвій працювала у Київському театрі Івана Франка, який був евакуйований до Семипалатинки, Казахстан. Більше того, вона була головною фігурою в компанії і не могла бути звільнена. Донської писав Ужвій, неодноразово підкреслюючи її значущість, наголошуючи на українській спрямованості фільму та українській ідентичності ролі Олени: «До того ж Олена — українська жінка, а ми з вами повинні робити картину про Україну» (Кисельов, 1978). Він також змусив Василевську та її послідовника, письменника Олександра Корнійчука, добитися, щоб її звільнили з театру для показу (Кисельов, 1978, с. 198). Зрештою їм вдалося домовитися про її участь на дуже короткий термін, навіть не проводячи кінопроби, і зняти натурні кадри без неї, використовуючи дублера (Перельштейн, б. д., с. 4; Ужвій, 1975, с. 62).

Причини важливості участі Ужвій насправді ніде в мемуарах не озвучуються, але з фільму видно, що окрім її значного акторського таланту, її присутність додає значного відчуття України лише через її зіркову персону. Це було потрібно, щоб компенсувати слабке відчуття України в інших частинах фільму, яке посилювалося її українською ідентичністю та акцентом. Це також видно з наголосу в тому, як вона вимовляє своє яскраво українське ім'я Олена Костюк, з наголосом на першому складі власного імені, що підкреслює його відмінність від російського відповідника Альона. Цієї українськості бракує

1. Наскільки важливою для Донського стала ця пісня, свідчить той факт, що його пізніший фільм 1957 р. «Кінь, що іржав» («Дорогой ценной»), знятий на Київській кіностудії, повторює ту саму фразу з пісні та музику у фінальній послідовності.

більшості інших акторів у фільмі, включно з Оленою Тяпкіною та Ніною Алісовою (яка народилася в Києві, але навчалася та робила кар'єру в Москві), окрім Антона Дунайського (Охапко), хоча крім того, на його думку, ряд інших акторів також були з київського театру (зокрема, Анна Лисянська, яка грає Малючиху, та Валентини Івашової, котра грає Ольгу), незважаючи на те, що вони жодним чином не означають свою українську ідентичність у фільмі.¹

Однак гра Ужвій була примітна вираженням страждання її очима, показаного в дуже крупних планах в операторській роботі Монастирського. Це було прокоментовано у більшості текстів про фільм (Hosejko, 2001, р. 114–15) (Кориненко, 1975, с. 135), але Левчук висловився найбільш детально:



Рис. 5. Наталія Ужвій. Кадр з фільму «Веселка».

На закам'янілому від страждань обличчі жінки жили тільки очі, але вони виражали широку гаму найскладніших почуттів. У них було все — і біль, і глибока печаль, суворя невблаганність і надія. Вони напрочуд промовисті, ці очі, в них, як у відкритій книзі, можна прочитати і думки, і внутрішні зміни душевного стану героїні (Левчук, 1986–1987, с. 184–185).

Однак парадокс полягає в тому, що основний внесок української акторки — мовчати і грати очима. Їй дозволяється дуже мало говорити, і вона не промовляє жодних українських слів, що, як зазначає Якубович, спирається на її таку ж експресивну, але безмовну гру в ролі Євдокії у фільмі «Виборзька сторона» (1939) Григорія Козінцева та Леоніда Трауберга (Якубович, 1965, с. 39). Справді, цей критик коментує схожість у

виставі з класиками німої епохи, зокрема з Марією Фальконетті в «Страстях Жанни д'Арк» Карла Теодора Дрейера (*La Passion de Jeanne D'Arc*, 1929) (Якубович, 1965, с. 40).

Однак саме ця невербальна емоційна інтенсивність стала ключовою для міжнародної привабливості фільму, і її особливо високо оцінили в Італії неореалісти. Мабуть, найпромовистішим коментарем у статті Карло Ліццані (пізніше він разом із режисером Джузеппе Де Сантісом написав сценарій «Гіркому рису» (*“Riso amaro”*, 1949)) є увага, яку він приділяє емоційній принадності фільму: «Він привабливий не лише для очей, але і для струн нашого серця (*corde fondamentali*)» (Lizzani, 1945).

Кастинг Ужвій свідчить, що Донської не хотів, щоб його бачення України, для якої він вклав багато енергії, щоб забезпечити її автентичність, зображали виключно російські актори, і в цьому сенсі він виступав проти «кінематографічної депопуляції», про яку говорив Юрій Шевчук (Shevchuk, 2022). Останній спосіб, у який Донської намагався наполягати на українській природі свого фільму, це його стиль, який часом нагадує стиль Довженка.

Звернення до Довженка

Розглядаючи фільм у контексті радянського ставлення до України, її культури та мови, видається важливим те, що ця вистава вирізняється мовчанням і водночас маргіналізацією української мови. Ми могли б піти далі: окрім використання українського фольклору, фільм є більш українським саме в невербальному вимірі, у місці дії, у грі Ужвій, а також у його образності, яка, здається, несе сліди впливу Довженка в кристалізації стилістично відмінного українського кіно. Цю візуальну чутливість описують як «поетичне» бачення (Yekelchuk, 2014, р. 4) і як «історію, поєднану з фольклором, поєднану з розмашистими кадрами українського пейзажу» (Kaganovsky, 2018, р. 140). Те, що було названо «виразно натуралістичним» поєднанням язичницької та біблійної символіки у «Веселці» (Hosejko, 2001, р. 114) і філософського виміру фільму, має певну довженківську якість, особливо

1. Імена українських акторів я транслітерував з української, але залишив тут імена героїв у їх русифікованих варіантах, згідно з титрами до фільму.

в сцені, де Олена народжує в полоні немовля, яке приречене бути вбитим своїми тюремниками. Наталія Ужвій, народжуючи, знята й освітлена так, як нагадує чи не найбільший шедевр радянського українського німого кіно «Земля» Довженка («Земля», 1930). У цьому фільмі старий чоловік помирає з блаженною посмішкою, примирившись зі смертю, у грушевому саду, ставши символом відродження й оновлення, тріумфу життя, колективу над смертю окремої людини, навіть у момент смерті. Він знятий по діагоналі, і освітлений у надзвичайно високій тональності. Гра Ужвій тут також нагадує той фільм у видимому диханні героїні та дуже повільному розплющенні та заплющенні очей. Музика тут досягає кульмінації, за якою лунають хор і арфи, що додає біблійного резонансу сцені, яка ніби аж пахне Різдом. Однак у момент народження ми бачимо, як Олена кричить, але звук її голосу заглушує цей хор. Ужвій попросила, щоби під час зйомок грав фольклорний мотив, уважаючи, що це допомогло створити особливу ліричну насиченість, яка наголошувала не на стражданнях, а на його подоланні та радості материнства: «Ми вирішили побудувати епізод так, щоб не підкреслювати фізичних страждань матері. Нехай це буде гімн материнству, народженню людини» (Ужвій, 1977, с. 234; Пажигова, 1973, с. 234).

Такий самий зв'язок між народженням і смертю наявний у сцені страти Олени, де вона зображена такою, що притискає до грудей свою вбиту дитину, викликаючи в пам'яті християнські образи Діви Марії, Мадонни та п'єти, де Марія доглядає тіло розп'ятого Ісуса. Так само сцена, де похований Мішка, яку незмінно схвалювали критики, зокрема французький критик Жан Мітрі та французький історик кіно Жорж Садуль та італійський режисер-неореаліст Джузеппе де Сантіс, який прокоментував, що ніжне погойдування матері та дітей, що топчуть землю, нагадує колісання немовляти (Santis, 1966, р. 176). Ця єдність народження і смерті у нагадуванні довженківського бачення Землі є ще одним способом, у який Донської наполягає на українськості свого фільму. Це все, майже напевно, навмисні режисерські жести. Проте є й інші способи, за допомогою яких теми, діалоги та сцени у фільмі, здається, говорять про історичний досвід і радянський режим в Україні у

потенційно критичний спосіб, який майже напевно є незапланованим і ненавмисним для режисера, але все ж важливим.

Ненавмисні відлуння української історії

У той час як вищезазначене стосується навмисних спроб Донського обговорити контекст української ідентичності та культури у своєму фільмі, місце дії фільму «Веселка» під час німецької окупації України, якщо дивитися крізь призму української історії, зумовлює додаткові можливі паралелі та шари значення. Однією з них є тематизація у фільмі вилучення продовольства і зерна. Протягом усього фільму видно, як німці та їхні колабораціоністи їдять, в одному випадку комендант Вернер відбиває стейк і має на своїй кухні величезну кількість м'яса, масла та яєць, тоді як селяни не бачать, як їдять, за винятком колабораціоністів Гаплика та Пусі, але бачать, як вони дають їжу радянським військовополоненим, а Мішка гине, намагаючись дати Олені хліба. Фільм ще більше розширює цю тему, зображуючи нацистську політику вилучення зерна. Це значною мірою є частиною кліше радянського відображення нацистської окупації. Фільм «Секретар райкому» Івана Пир'єва («Секретарь райкома», 1942) показав, як німці конфісковували вантажівки зерна, а власний попередній воєнний фільм Донського «Як гартувалася сталь» пам'ятно продемонстрував, що німецька окупація України під час Першої світової війни включала розграбування всього, що було їстівне.

Проте зображення вилучення зерна тут не абстрактне й загальне, як у тих інших фільмах, а конкретизоване для села, і ми бачимо, як окупанти використовують заручників, намагаючись змусити селян віддати зерно. Ця сцена вирізняється з-поміж інших трактувань нацистської політики продовольчих реквізицій у радянському кіно часів війни завдяки докладності, з якою вона передається, а також завдяки вмілому використанню іронії. Коли селян збирають і наказують здати зерно протягом трьох днів, як частину їх «обов'язку перед Батьківщиною [Родиною] і німецькою армією», Охупко запитує: «обов'язок перед якою Батьківщиною?» Йому кажуть, що перед німецькою, і він відповідає:

«О, я розумію». Невисловлений початковий на-тяк полягає в тому, що селяни з радістю віддали б зерно радянській Батьківщині. Проте на це запитання, до якої «Батьківщини» мають відчувати прихильність селяни, можуть бути й інші відповіді, особливо якщо дивитися очима сьогодення: приємно бачити небажання віддавати зерно радянській Батьківщині, позаяк дехто з жителів села відчуває сильніший зв'язок з українською державою, розгромленою радянською владою під час громадянської війни. Режисер майже напевно не мав на меті таке трактування, але це питання здається гострим у контексті реквізицій зерна, такої свіжої пам'яті про колективізацію та Голодомор, який був якихось 10 років тому.

Таке тлумачення також можна застосувати до всього питання окупації. Одним із успіхів «Веселки» є те, що вона передає наративи взаємодії центру й периферії та розвитку освіти, які Донський використовував упродовж своєї творчості, змінюючи їх із позитивного контексту радянського розвитку на негативний контекст нацистського поневолення. Його останній довоєнний фільм «Діти Арктики» («Романтики», 1940) і один із повоєнних фільмів «Алітет йде в гори» (1949) досліджують боротьбу людства з крижаною стихією. Однак, якщо ці фільми оспівують тріумф радянської влади над негостинними умовами та віддаленими чужинцями (або неросіянами) — людьми, які в них живуть, — тут цей конфлікт інверсовано: слуги держави — нацистські окупаційні сили — виступають проти корінних українців та їх негостинного клімату. У «Веселці», на відміну від інших фільмів, перемагають природа, опір місцевого населення, а страждання німців від холоду протиставляються терпінню українців. Більше того, у тих інших стрічках є певна симпатія до корінних народів, які протистоять асиміляції та модернізації, і до їхніх традицій, навіть якщо зрештою фільми показують, що вони будуть асимільовані радянською владою. «Веселка» дає Донському шанс стати на сторону корінних народів, які протистоять централізації і метрополії, нацистській Німеччині, але містить неявну критику того, як Україну експлуатував Радянський Союз під домінуванням Росії. Дійсно, антиімперіалістичний

потенціал фільму Донського був проілюстрований його адаптацією до контексту окупованого Францією Сенегалу під час Другої світової війни учнем Донського, Усманом Сембенем, у його фільмі 1971 р. «Емітаї».

Висновки

Зрештою, «Веселка» є вагомим прикладом українського кіно, але таким, який є прикладом імперського присвоєння, за термінологією Шевчука, символом якого є той факт, що всі селяни розмовляють російською і називають себе росіянами, розглядаючи українську ідентичність як підмножину російської. Отримання ним Сталінської премії посилює відчуття його як знаряддя домінування та впливу Москви, на відміну від нереалізованої «України в огні» Довженка, перерваної під час завершення «Веселки», у зв'язку з негласним зображенням німецької окупації України з української точки зору, з явним залученням українських національних почуттів.

Водночас «Веселка», кастинг Ужвій, натурні зйомки і в справжньому українському селі в Казахстані, вплив Довженка та використання української народної музики — усе це викликає відчуття, що це український фільм, навіть якщо він поданий в етнографічній манері. Більше того, усі ці елементи були або додані, або поліпшені з літературного сценарію Василевської: для Донського зробити роман і сценарій Василевської більш кінематографічними означало надати фільму виразнішого українського колориту, потурати інтересу Донського до етнографії та більш ніж поверхово залучатися в український контекст. Але окрім цього подвійного ставлення до України, трактування у фільмі реквізиції зерна, лояльності, опору та окупації має особливий резонанс, якщо фільм сприймається як український, тому така класифікація посилює глибину, а отже, естетичну цінність фільму, навіть якщо це і не малось на увазі.

Тим не менше, незважаючи на те, що фільм з'являється в історії українського та радянського українського кіно, український вимір стрічки не є широко оціненим, особливо за межами України. Одна з причин цього — міжнародне сприйняття «Веселки», яке значною мірою приховало український контекст. У Великій Британії вийшла версія, у яку були додані інтертитри,

що водночас русифікувало український контекст і підкреслювало його універсальність:

Це розповідь про німецьку окупацію крихітного українського села. У ній розповідається про те, що німці робили за той короткий час, коли вони були на російській землі — що вони робили з жінками та дітьми, поки чоловіки були далеко, воювали в Червоній армії або як партизани.

Це цілком може бути історія про німців у Франції, Норвегії чи Голландії, оскільки німці застосовували однакову жорстокість всюди, де вони вторглися на чужі землі («Райдуга», Неопублікований сценарій, 1944).

Акцент робився на паралелях і уроках для глядачів, а не на розумінні нюансів зображеного у фільмі. Так, у Франції один критик провів аналогію з убивством нацистами понад 600 людей в селі Орадур-сюр-Глан, але посилався виключно на Росію, не згадуючи Україну (Якубович, 1965, с. 92). Подібним чином у відомій розповіді Садуля немає згадки про Україну, натомість йдеться про те, що дія фільму відбувається в окупованому російському селі, а центральний персонаж (Олена Костюк) — росіянка (Sadoul, 1954, р. 143). Американське сприйняття не відрізнялось, і воно мало тенденцію розглядати Україну як частину Росії, коли її згадували. Справді, у відомій похвалі Рузвельта фільму не згадувалося про місце дії (Якубович, 1965, с. 92)

Певною мірою це зрозуміло в контексті Другої світової війни, коли, наприклад, британський прем'єр-міністр Вінстон Черчилль постійно називав Радянський Союз Росією, щоб применшити відчуття, що союзник у час війни був комуністичною державою. Однак це ще

більше затемнює український вимір цього фільму, дещо суперечить його спробі закріпитися в українській культурі.

Внесок Донського в історію українського кіно доповнився ще одним фільмом часів війни — «Нескорені» 1945 р., знятим на Київській кіностудії після повернення із заслання. Після цього фільму режисер повернувся до Москви на «Союздетфільм», який згодом став студією Горького. Однак у 1949 р. він повернувся в Україну, щоб працювати художнім керівником Київської кіностудії, що часто і не дуже правдоподібно описується як форма покарання (Чухрай, 2001). Якою б не була правда про це перепризначення, незважаючи на те, що він не знав української мови, він потім зняв немало фільмів, у тому числі екранізацію оповідання Михайла Коцюбинського «Дорогою ціною» (він же «Кінь, що іржав») («Дорогой ценой», 1956), який був україномовний і був дуже добре сприйнятий у Франції, а також адаптація «Матері Горького» («Мать», 1955), у якій ключовий герой Андрей Находка був наділений своєю справжньою українською ідентичністю таким чином, як у попередніх адаптаціях не було зроблено. Можна вважати, що ці фільми також зробили внесок в український кінематограф, особливо «Дорогою ціною», який певним чином є передвісником української поетичної школи кінематографу 1960-х рр. Історія українського кіно значно збагачена інклюзивним підходом до його історії та поглибленим розглядом таких фільмів, навіть якщо вони є суперечливими документами російського імперського впливу на Україну та української культури як такої.

Список літератури

- Антонова, О., & Кулініч, О. (2012). *Радіожурналістика: Навчально-методичний посібник для студентів спеціальності журналістика*. ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка.
- Большаков, И. (1950). *Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны*. Госкиноиздат.
- Василевська, В. (1966а). «Автобіографія». Твори. Л. М. Венгерова (Ред.). (с. 39–68). Дніпро.
- Василевська, В. (1966б). «Райдуга». Твори. Л. М. Венгерова (Ред.). (с. 5–195). Дніпро.
- Дмитриева, Л. (1946). «Радуга». *Искусство кино*, 2–3, 10–11.
- Донской, М. (1944). «Радуга». *Красноармеец*, 5, 17.
- Донской, М. (1950). «Мы сражались своим искусством». В *Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны* (сс. 252–55). Госкиноиздат.
- «Заголовок». *Неопубликованный сценарий «Радуги»*. (1944).
- Кисельов, Й. (1978). *Поетеса Української сцени. Життя і творчість народної артистки СРСР Наталії Михайлівни Ужвій*. Мистецтво.
- Кориненко, И. (1975). *Кино Советской Украины. Страницы истории*. Искусство.
- Курганов, О. (1942, Февраль, 7). «Мать». *Правда*.

- Левчук, Т. (Ред.). (1986–1987). *Історія українського радянського кіно*. (Т. 2). Наукова думка.
- Монтажная запись звукового фильма «Радуга». Производство Киевской киностудии. (1944). Госкиноиздат.
- Пажитова, Л. (1973). *Марк Донской: сборник*. Искусство.
- Перельштейн, р. (б. д.). *Воспоминания ветерана киностудии имени М. Горького кинорежиссера Перельштейна. Личный архив Эммы Малой*.
- Тримбач, С. (2016). *Кіно, народжене Україною: Ілюстрована історія*. Самміт-книга.
- Туровская, М. (1992). «Марк Донской в двойном свете». *Киноведческие записки*, 13.
- Ужвий, Н. (1975). «Дорогая цена победы». *Искусство кино*, 3.
- Ужвий, Н. (1977). *Фильмы, друзья, годы*. Москва.
- Фомин, В. (2005). *Кино на войне: документы и свидетельства*. Материк.
- Чернецький, В. (2020). «Українське кіно та виклики багатомовності: від 1930-х років до сьогодні». *Журнал радянської та пострадянської політики та суспільства*, (6), 83–102.
- Чухрай, Г. (2001). «Три закона Донского. Григорий Чухрай о Донском и его уроках». Сеанс. Чапаев. <https://chapaev.media/articles/4874>.
- Якубович, О. (1965). «Военные фильмы Марка Донского». *Кино и время. Бюллетень* (4).
 “Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism”. (2022, May, 16). Russian Cinema Research Group at SSEES-UCL.
- First, J. (2014). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris & Company, Limited.
- Hicks, J. (2012). *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*. University of Pittsburgh Press.
- Hosejko, L. (2001). *Histoire du cinéma ukrainien, 1896–1995*. Editions A Die.
- Kaganovsky, L. (2018). *The Voice of Technology: Soviet Cinema’s Transition to Sound, 1928–1935*. Indiana University Press.
- Kononenko, N. (1998). *Ukrainian Minstrels: And the Blind Shall Sing*. M. E. Sharpe.
- Lizzani, C. (1945, June, 7). “Un Film eccezionale. Arcobaleno”. *L’Unità (Rome edition)*, 2.
- Mrozik, A. (2017). “Crossing Boundaries: The Case of Wanda Wasilewska and Polish Communism”. *Aspasia, 11. Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1/2), 3–5. <http://www.jstor.org/stable/26155704>.
- Sadoul, G. (1954). L’Epoque contemporaine. Le Cinéma pendant la guerre 1939–1945. In *Histoire générale du cinéma*. (Vol. 6). Denoël.
- Santis, Giuseppe de (1966). “L’Arcobaleno.” In *Marc Donskoi*, Albert Cervoni (Ed.) (pp. 175–177). Seghers. (Originally published in *La Settimana*, 12 April 1945).
- Shevchuk, Yu. (2009). “Linguistic Strategies of Imperial Appropriation Why Ukraine Is Absent from World Film History”. In L. M. L. Zaleska Onyshkevych & M. G. Rewakowicz (Eds.). *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*. (pp. 359–374). Taylor & Francis Group.
- Shevchuk, Yu. (2022, 16 May). “Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism”. *Russian Cinema Research Group at SSEES-UCL*.
- Smith, A. (2000). “Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity”. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.). *Cinema and Nation*. (pp. 41–53). Taylor & Francis.
- Syzdek, E. (1980). *W Jednym Zyciu tak wiele... Opowiesc p Wandzie Wasilewskiej*. Agencija Wydawnicza Warszawa.
- Wasilewska, W. (1943). *The Rainbow*. G. Hanna & E. Donnelly (Trans.). Foreign Languages Publishing House.
- Yekelchuk, S. (2014). “Thinking Through Ukrainian Cinema”. *Canadian Slavonic*.

References

- Antonova, O., & Kulnich, O. (2012). *Radio Journalism: A Study Guide for Journalism Students*. State institution “Luhansk Taras Shevchenko National University” [In Ukrainian].
- Bol’shakov, I. (1950). *Soviet cinema during the Great Patriotic War*. Goskinoizdat. [In Russian].
- Dmitrieva, L. (1946). “Rainbow”. *Iskusstvo kino*, 2–3, 10–11. [In Russian].
- Donskoj, M. (1944). “Rainbow”. *Krasnoarmeec*, 5, 17. [In Russian].
- Donskoy, M. (1950). “We fought with our art”. In *Sovetskoe kinoiskusstvo v gody Velikoj otechestvennoj vojny* (pp. 252–55). Goskinoizdat. [In Russian].
- “Headline”. *Unpublished script for “Rainbow”*. (1944). [In Russian].
- Kyselov, Y. (1978). *Poet of the Ukrainian Stage. Life and Work of the People’s Artist of the USSR Natalii Mykhailivny Uzhvii*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Korinenko, I. (1975). *Cinema of Soviet Ukraine. Pages of History*. Iskusstvo. [In Russian].
- Kurganov, O. (1942, February, 7). “Mother”. *Pravda*. [In Russian].

- Levchuk, T. (Ed.). (1986–1987). *History of Ukrainian Soviet cinema*. (Vol. 2). Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Editing recording of the sound film "Rainbow". Produced by the Kyiv Film Studio. (1944). Goskinoizdat. [In Russian].*
- Pazhitova, L. (1973). *Mark Donskoj: Collection*. Iskusstvo. [In Russian].
- Perel'shtejn, R. (n. d.). Memories of veteran of the M. Gorky film studio, film director Perel'shtejna. *Jemmy Maloj personal archive*. [In Russian].
- Trymbach, S. (2016). *Cinema Born in Ukraine: An Illustrated History*. Sammit-knyha. [In Ukrainian].
- Turovskaja, M. (1992). "Mark Donskoj in double light". *Kinovedcheskie zapiski*, 13. [In Russian].
- Uzhvij, N. (1975). "The high price of victory". *Iskusstvo kino*, 3. [In Russian].
- Uzhvij, N. (1977). *Movies, friends, years*. Moskva. [In Russian].
- Fomin, V. (2005). *Cinema at war: documents and evidence*. Materik. [In Russian].
- Chernetskyi, V. (2020). "Ukrainian Cinema and the Challenges of Multilingualism: From the 1930s to the Present". *Zhurnal radianskoi ta postradianskoi polityky ta suspilstva*, (6), 83–102. [In Ukrainian].
- Chuhraj, G. (2001). "Three Laws Donskogo. Grigorij Chuhraj o Donskom and his lessons". Session. Chapaev. <https://chapaev.media/articles/4874> [In Russian].
- Jakubovich, O. (1965). "War films by Mark Donskoj". *Kino i vremja. Bjulleten'*, (4). [In Russian].
- "Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism". (2022, May, 16). Russian Cinema Research Group at SSEES-UCL. [In English].
- First, J. (2014). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris & Company, Limited. [In English].
- Hicks, J. (2012). *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*. University of Pittsburgh Press. [In English].
- Hosejko, L. (2001). *Histoire du cinéma ukrainien, 1896–1995*. Editions A Die. [In French].
- Kaganovsky, L. (2018). *The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound, 1928–1935*. Indiana University Press. [In English].
- Kononenko, N. (1998). *Ukrainian Minstrels: And the Blind Shall Sing*. M. E. Sharpe. [In English].
- Lizzani, C. (1945, June, 7). "Un Film eccezionale. Arcobaleno". *L'Unità (Rome edition)*, 2. [In Italian].
- Mrozik, A. (2017). "Crossing Boundaries: The Case of Wanda Wasilewska and Polish Communism". *Aspasia*, 11. [In English].
- Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1/2), 3–5. <http://www.jstor.org/stable/26155704> [In French].
- Sadoul, G. (1954). L'Epoque contemporaine. Le Cinéma pendant la guerre 1939–1945. In *Histoire générale du cinéma*. (Vol. 6). Denoël. [In French].
- Santis, Giuseppe de (1966). "L'Arcobaleno." In *Marc Donskoi*, Albert Cervoni (Ed.) (pp. 175–177). Seghers. (Originally published in *La Settimana*, 12 April 1945). [In Italian].
- Shevchuk, Yu. (2009). "Linguistic Strategies of Imperial Appropriation Why Ukraine Is Absent from World Film History". In L. M. L. Zaleska Onyshkevych & M. G. Rewakowicz (Eds.). *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*. (pp. 359–374). Taylor & Francis Group. [In English].
- Shevchuk, Yu. (2022, 16 May). "Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism". *Russian Cinema Research Group at SSEES-UCL*. [In English].
- Smith, A. (2000). "Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity". In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.). *Cinema and Nation*. (pp. 41–53). Taylor & Francis. [In English].
- Syzdek, E. (1980). *W Jednym Zyciu tak wiele... Opowiesc p Wandzie Wasilewskiej*. Agencija Wydawnicza Warszawa. [In Polish].
- Wasilewska, W. (1943). *The Rainbow*. G. Hanna & E. Donnelly (Trans.). Foreign Languages Publishing House. [In English].
- Wasilewska, W. (1966a). "Autobiography". *Works*. L. M. Venherova (Ed.). (pp. 39–68). Dnipro. [In Ukrainian].
- Wasilewska, W. (1966b). "Rainbow". *Works*. L. M. Venherova L. M. (Ed.). (pp. 5–195). Dnipro. [In Ukrainian].
- Yekelchuk, S. (2014). "Thinking Through Ukrainian Cinema". *Canadian Slavonic*. [In English].

Надійшла до редколегії 22.08.2024

Джеремі Гікс — професор російської культури та кіно, викладач Лондонського університету королеви Марії.

Jeremy Hicks is Professor of Russian Culture and Film at Queen Mary University of London.

Заява про розкриття інформації

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).