



ВИСТАВКА-ПРЕМ'ЄРА МУЗЕЮ КІНО ДОВЖЕНКО-ЦЕНТРУ

---

П У Т І В Н И К

---

В У Ф К У

---

І Н С Т І Т У Т Д. ЕНІОІМН  
12.09 ————— 01.12  
L U S I X I U U I N D

---



Якось дівчина з сибірського села приїхала до радянського міста та, за порадою родичів, пішла в кіно. Однак реакція глядачки-неофітки виявилася несподіваною: «Жахливо. Не розумію, як дозволяють показувати таку гидоту. Я бачила людей розірваних на шматки. Де голова, де руки, де ноги».

Цим драматичним сюжетом відомий кінознавець Бела Балаш намагається проілюструвати свою тезу про культуру глядацького сприйняття, мовляв, кіно недостатньо бачити, його необхідно дивитися, тобто розуміти «мову кіно».

Слідом за українським селянином ви вирушаєте у кінематографічну подорож за доволі карколомним маршрутом, аби подивитися на історію успіху ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління). Полишивши село, традиційний український топос, ви опинитеся в осерді шокових вражень – модерному технологізованому місті, яке на початку ХХ століття назавжди змінило людську психіку, виховавши не одне покоління невротиків.

Кінематограф міг з'явитися тільки у місті, доповнивши урбаністичний простір новітніми архітектурними формами: кінофабрикою та кінотеатром. Після кіносеансу у примарному кінотеатрі втрачених фільмів ви заблукаєте на кінофабриці – між закинутими декораціями як збережених, так і втрачених фільмів ВУФКУ.

Історія ВУФКУ – це безпрецедентний кейс успішної державної монополії; інклюзивної та міждисциплінарної платформи, що об'єднала найбільш прогресивних українських інтелектуалів свого часу, резонансної міжнародної інституції про яку знали по обидва боки Атлантики.

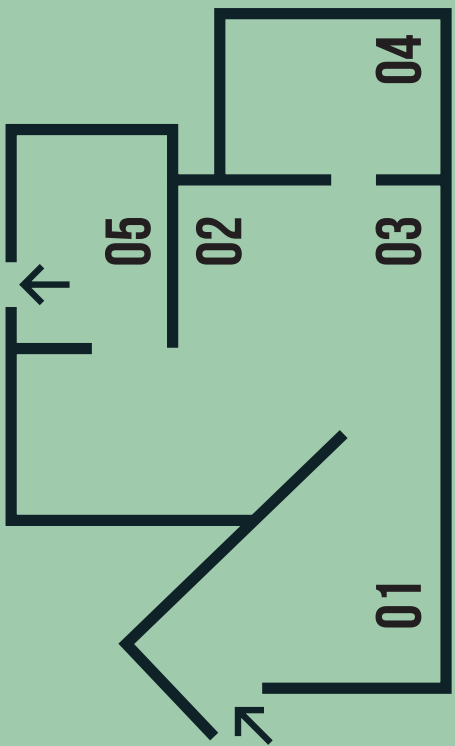
З іншого боку, історія ВУФКУ – це історія втраченого: незнятих, заборонених і незбережених фільмів; репресованих і розстріляних кінематографістів; та, зрештою, напівзабутої української культури: модерної, інтернаціональної та міської.

Досліджуючи досвід ВУФКУ, ми намагалися не відтворювати традиційний віктимний нарратив, а радше продемонструвати успіхи української кіноіндустрії 1920-х років, локалізуючи ті прогресивні здобутки в сучасному медійному контексті.

Саме тому, почасти повторюючи інклюзивну практику ВУФКУ, ми запросили до роботи над виставкою сучасних художників, композиторів і письменників, які, осмислюючи поодинокі артефакти, що залишилися від найцікавіших утрачених/незбережених фільмів, створили сучасні композиції, інсталяції та тексти.

Кураторська група:  
Станіслав Мензелевський  
Олександр Телюк  
Анна Онуфрієнко

**ПЕРШИЙ  
ПОВЕРХ**





## ПРИБУТТЯ

Якщо в культурі модерної Європи технічний поступ неодмінно символізував потяг, то в радянській державі ця роль належить трактору — сталевій суперзірці колективізації.

І хоча Ленін фантазував про стотисячну тракторну армію ще в 1919 році, перший радянський трактор «Запорожець» з'явиться лише через чотири роки, в Україні.

Утім, основними постачальниками радянських колгоспів сільгосптехнікою мали стати американські промислові гіганти — International Harvester, Caterpillar та Ford.

На базі американського McCormick-Deering на найбільших у світі тракторобудівних заводах — Сталінградському та Харківському — зібрали найпопулярніший радянський довоєнний трактор, який і відкриває виставку — (С)ХТЗ (1932).

Не дивно, що з виходом на екрани індустріальної оди Дзиги Вертова та Михаїла Кауфмана «Одинадцятий» (1928) радянський кінематограф без трактора уявити важко. Понад те, сцена прибуття в село нового трактора Fordson стає кульмінацією двох кінохітів ВУФКУ: «Джальми» (1929) і «Землі» (1930).

Останній фільм перетворив Олександра Довженка на легенду світового кінематографа, проте, страшенно розлютив самого Сталіна, адже герої фільму заводять заглохлий у полі трактор у доволі специфічний спосіб — мочаться у радіатор.

## ТРАКТОРА

# МІСТО, НАРКОТИКИ

Експериментальне містопланування — один із найважливіших векторів радянської утопії, покликаної створити новий архітектурний простір для людини нового типу — істоти колективної.

Не дивно, що над образом ідеального радянського міста працювали «передові уми», серед яких Казимир Малевич (Архітектон «Гота») і Володимир Татлін («Башта Татліна»).

У 1920-х роках Україна — країна головно сільська: у містах проживає лише шоста частина населення.

Тож, індустріальне виробництво, новітня транспортна інфраструктура та величезний вуличний натопв — досвід доволі екстремальний навіть для жителя міста — назавжди змінювали сприйняття простору та реальності не одного колишнього селянина.

Супрематична структура нашого уявного радянського міста відсилає, з одного боку, до раціональних урбаністичних проектів радянських інженерів, покликаних організувати людські маси в парадах і демонстраціях; з іншого ж, відображає розгубленість і дезорієнтацію, тривогу та дискомфорт, що їх переживали мешканці і гості міста 1920-х років. Аудіо-інсталяція саунд-художника Георгія Потопальського доповнює цей дещо хаотичний простір рутинними звуками сучасного міста, цим самим поєднує два часові виміри і досвід життя у місті двох різних поколінь.

## КІНУ



# ЖОВТЕНЬ 1922 РОКУ

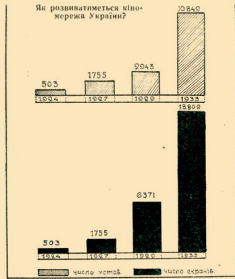
Резолюція порадка кінематографію на Україні, і от радянське кіно вийшло вже в наше життя, в нашу роботу, розвагу, науку.

Англія, європейські країни мають великі досягнення в кіносправі. Особливо Америка — взагалі країна величезних технічних досягнень. Колосальний капітал вкладено в кіносправу, величезні театри-палади проносять, швидко мильйони глядачів. Витрати на кіно в бюджеті робітництва стоять зараз аж після витрат на одяг, їжу та житло. Але ще більш важливі ті досягнення, що їх має наше кіно. Більш важливі, бо радянське кіно б'єде й на капіталі й на засоби, без облічення та доставки з великої кількості, показує свій потужний розвиток, надзвичайно високі темпи розвитку.

Пряма 1922 рік старі ери і 16 рік Жовтневої революції. Ми будемо створювати великих перемог. Великі перемоги будуть і на кіно-фронті. Палади кіно-театри для міста та робітничих осередків, палади-сельбуду для села. А далі кіно в кожній хаті, кіно, що промивається, що разом з радом несе в знання, й розвагу і найдалше зв'язує Україну. Школярі, записі школяр, вивчають складні науки за допомогою кіно. Робітники в своїй роботі матимуть змогу прилучитися до всіх тих цінностей, що їх вивчають просвітянське кіно. Необхідної можливості кіно, неможлими його бодажати!

І ще не фантастичні віри. Розвиток української радянської кінематографії з 28-29 року іде за певним твердим планом, що його складено на її витиччя вперед. І коли перебрані швидкі часом не збивається з дикости, то це буде лише тоді, коли зроблене діло більше за нинішній кибор. Так було з минулого 1926-29 року, так буде й надалі, і останні роки й вітериччя.

Почалась радянська кіно-справа в німого. Радянське кіно не одержало жодної складщини, як то нині галузі промисло-



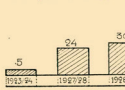
ости. Це галузь промисловості й не розвивається як слід в дорозвоючій Україні через велику конкуренцію закордонних кіно-фірм. Ані п'ятидесяти кіларів, ані кіно-театрів, ані картин, ані лекційних кіларів, що допомогли б теоретично розвинути кінематографію.

Перші кроки радянського кіно були надто малочислі. Без фабрик і кіларів довелось творити картини, без кіно-театрів організувати глядачів.

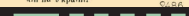
Ось кілька чисел перших кроків кіно-справи на Україні: Продуція кіно-фільмів зростає з п'яти фільмів в 23-24 році до двадцяти чотирьох у 27-28 рр, себто майже в п'ять разів. Але до 23-24 року вироблялось обсягачесь тільки короткометражними фільмами, пересічно в 100 — 300 метрів. Всього за 10 років українські кіно-фабрики дали 9 художніх фільмів повнометражних, пересічно на 1800 метрів кожен, та близько шістоти короткометражних.

Мережа кіно-театрів показує великий розвиток до 1924 року — коли Україна мала всього 503 театри, а в них 273 робітничих кіла по кілобах та 125 кіла при торговельних і на селі. Отже кіно обслуговувало тільки місто, дуже мало

Кількість фільмів українського радянського кіно.



Скільки буде робітничих кіла на Україні?



# УСПІШНА

Створене у березні 1922 року ВУФКУ, хоч і націоналізувало майно дореволюційних фотокінопідприємств, зіткнулося з пореволюційною розрухою та катастрофічним дефіцитом технічної бази. На Ялтинській та Одеській кінофабриках не було ані проєкторів для демонстрації уже відзнятих фільмів, ані камер і плівки, щоби фільмувати нові стрічки, ані сформованого штату фахівців.

Проте, очолюване колишніми «солдатами революції» Захаром Хелмно, Павлом Нечесом і Георгієм Тасіним, ВУФКУ швидко стало на ноги. Було встановлено торговельні зв'язки з відомими європейськими виробниками кіноапаратури Debris, Pathé, Agfa, Kodak, Carl Zeiss, без якої, до слова, важко уявити навіть сучасний смартфон.

За подальші роки ВУФКУ вдається вп'ятеро збільшити щорічну кількість фільмів, всесмеро — кількість екранів та майже ввосьмеро поповнити штат працівників. У 1927 році ВУФКУ випускало вже понад третину кінострічок усього СРСР і більше повнометражних фільмів, ніж випускають за рік у сучасній Україні.

Понад те, ВУФКУ сприяє утвердженню кінокульту в масах. Республіка вражена кіноманією: з'являється сила-силенна сценаристів-аматорів та охочих зніматися в масовці. Директор Одеської кінофабрики Павло Нечес присвячує цій проблемі книжку «Кіноактори і кіномани» (1930), де констатує: «Кіноманія — це ціла проблема для нашої сучасності».

Успіхи ВУФКУ крізь оптику документів

# КІНОМАНІЯ



# КИЇВСЬКА

На Ялтинській та Одеській кінофабриках, створених на базі націоналізованих приватних фірм, ВУФКУ знімає свої перші фільми. Передбачуваний клімат та природне освітлення роблять ці місця ідеальними кіномайданчиками країни. Однак Ялтинський землетрус 1927 року змушує правління ВУФКУ кинути всі зусилля на будівництво третьої кінофабрики.

Зводять нову фабрику на околицях Києва, на Шулявці, на території колишніх складів вибухових речовин. Зводять за проектом Валер'яна Рикова, члена Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ). Київським синефілам напевне відомий інший архітектурний проект Рикова – Дев'яте Держкіно – кінотеатр «Жовтень» на Подолі.

Будівельні роботи розпочинаються у квітні 1927 року. Аби завершити перший павільйон до річниці Жовтневої революції, будівельники змушені починати свої щоденні зміни о 4-й годині ранку.

І вже в жовтні 1927 року на кінофабриці починають знімати фільм «Ванька і Месник» (1928), щоправда на обладнанні зруйнованої землетрусом Ялтинської кінофабрики. Через місяць перший павільйон Київської кінофабрики розмірами 105 × 36 × 21,6 м (завдовжки у футбольне поле) здають в експлуатацію. Преса захоплено звітує про довгоочікувану появу найбільшої та найсучаснішої кінофабрики в усій Європі, макет якої можна тепер роздивитися в усіх деталях.

# КІНОФАБРИКА

Макет київської кінофабрики



# КРИТИЧНИЙ

Попри офіційну боротьбу радянської влади з «буржуазним» Заходом, принади закордонного життя раз-по-раз демонструвалися на українських кіноекранах. Водночас, визнання фільмів ВУФКУ у світі засвідчило, що українська кіноіндустрія рухається у правильному напрямку.

У другій половині 1920-х ВУФКУ починає відвоювати український екран в американських кінобойовиків, мелодрам із Рудольфом Валентино та комедій із Гаррі Пілем і Чарлі Чапліним.

Не в останню чергу це досягалося залученням до роботи на фабриках ВУФКУ європейських «легіонерів». З Туреччини приїздить режисер Ертугрул Мухсін-Бей та знімає унікальний український пеплум «Спартак» (1926). З Німеччини, світового лідера з виробництва оптики, на фабрики ВУФКУ працює ціла плеяда кінооператорів (Йозеф Рона, Альберт Кюн, Ніколас Фаркаш, Маріус Гольдт) та художників (Гайнріх Байзенгерц, Роберт Шарфенберг, Карл Гаакер). Ці фахівці не лише приносять риси німецького експресіонізму в фільми Олександра Довженка та Георгія Тасіна, а й закладають фундамент української операторської та декораторської школи.

На наступному етапі вже режисери ВУФКУ відряджають працівників у Європу з метою поглиблення досвіду — Олександр Довженко, Дзига Вертов, Віктор Турін їдуть з фільмами та лекціями, а їх фільми демонструються на престижних Всесвітніх виставках. Стрічки ж «Два дні» і «Тарас Шевченко», а пізніше інші навіть доходять до глядачів в США, Чилі, Японії.

Крім того, в США спеціальним кореспондентом ВУФКУ стає письменник Мирослав Ірчан, у Парижі — український політемігрант Ежен (Євген) Деслав. Нарешті, Леонід Могилевський, більше знаний в світі як Лео Могі, фільмуватиме свої роботи в США, Франції та Італії та згодом надихатиме самого Квентіна Тарантіно.

# РЕЗОНАНС

Bevollmächtigter des  
Obersten Volkswirtschaftsrates

bei der  
Handelsvertretung der UdSSR in Deutschland



39a

Уполномоченный  
В. С. Н. Х.

при Торговом  
Представительстве СССР в Германии

431

BERLIN SW 68, Lindenstr. 20-25

Telegramme: Wneschtorg WSNCh.  
Telegr. adr.: Внесторг ВСНХ

Fernsprecher  
A 7, Dönhoff 6800-14

ВУФКУ  
1530  
1953

ВОЗДУШНОЙ ПОЧТОЙ.

Копии:  
ВСНХ УССР, Харьков  
ВУФКУ, Киев.

Москва

Ihr Zeichen  
В / знак

Ihr Schreiben vom  
В / письмо от

Unsere Zeichen  
Н / знак

Berlin  
Берлин

Betreff: режиссера ДОВЖЕНКО.  
Касается:

ВСНХ 7416 16.9.30

Прилагая при этом копию заявления режиссера ВУФКУ тов. Александра ДОВЖЕНКО, просим продлить ему срок командировки до 25 сентября с.г. Как Вы усмотрите из заявления тов. Довженко ему еще предстоит выполнить ряд важных заданий.

Одновременно сообщаем, что тов. Довженко остался совершенно без средств, т.к. им до сего времени не получены командировочные за август. Просим прочно перевести тов. ДОВЖЕНКО полагающуюся ему валюту.

13 с.м. нами послана ВУФКУ-Киев телеграмма след. содержания: "Необходимо продлить командировку ДОВЖЕНКО 25 сентября оформлением Москве Довженко без денег срочно телеграфно переведите валюту по 29 сентября 7411 - Трепалов."

Зам. УПОЛНОМОЧЕННОГО ВСНХ  
в Германии

(ТРЕПАЛОВ).

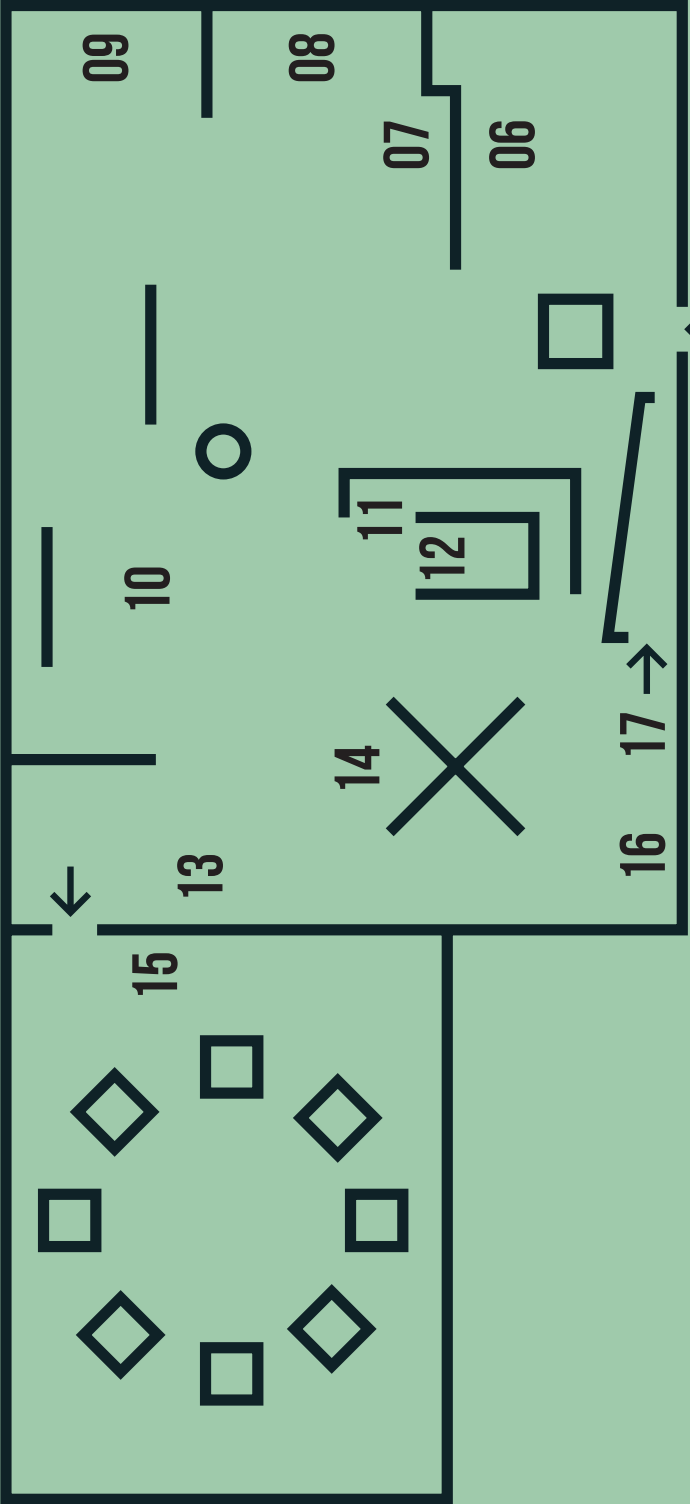
I приложение.

*А. Трепалов*

*С.В.  
8.10 Мух*

*судья 24/IX 39a*

**П'ЯТИЙ  
ПОВЕРХ**





## КІНОТРАТ

З більш як 110 повнометражних ігрових фільмів, створених ВУФКУ, втраченими нині вважаються понад 60 стрічок (57%).

Не дійшов до нас жоден кінофільм поставлений Лесем Курбасом. Від резонансного фільму «Злива» (1929) Івана Кавалерідзе вціліло тільки два десятки кадрів. Не зберігся і перший фільм Олександра Довженка «Вася-реформатор» (1926). Повністю втрачено популярні колись фільми «Синій пакет» (1926), «Митя» (1927), «Проданий апетит» (1928), «Бенефіс клоуна Жоржа» (1929), «Велике горе маленької жінки» (1929), як і перший український мультфільм «Казка про солом'яного бичка» (1927).

Фільми ж 1920-х років зберігалися на нітратній кіноплівці та часто займалися, але тоді ніхто і не замислювалися над їх архівною та історичною цінністю. І хоча наприкінці 1920-х Олександр Довженко і Леонід Могилевський спробували створити фільмотеку ВУФКУ, подальші історичні події перешкодили втіленню цього задуму.

У 1930-х роках сталінська цензура знищила чимало заборонених і незавершених стрічок, ба навіть вцілілі фільми ВУФКУ опинились у сховищі під Москвою (Белие Столби).

У кінотеатрі «Lost» ви познайомитеся зі справжніми блокбастерами ВУФКУ. Та чи побачите ви їх цілком, залежить тільки від глядачів, точніше від їх кількості в залі. Що більше людей – то повнішим буде зображення. Адже доки є люди, які пам'ятають втрачені історії, загублені біографії та фільми, минуле житиме, врятоване від забуття.

# LOST & FOUND

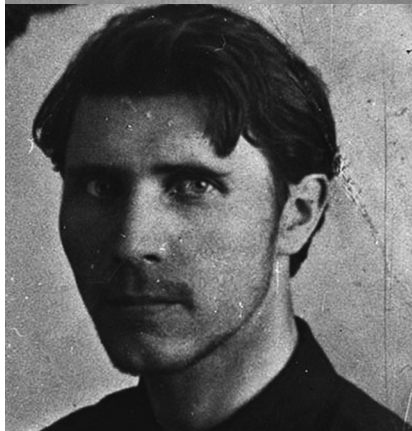
# МІЖДИСЦИПЛІ- 07 НАРНА

Дефіцит техніки виявився не єдиним викликом для ВУФКУ – знімати кіно було попросту нікому. На початку 1920-х років профільних навчальних закладів, де би готували режисерів, операторів і сценаристів не існувало. Вихід із такої ситуації виявився простим і геніальним – інклюзивна кадрова політика, результати якої покликана проілюструвати створена нами інфографіка .

По-перше, ВУФКУ активно взялося долучати до роботи в кіно відомих дореволюційних режисерів, зокрема, Петра Чардиніна, Владіміра Гардіна, Акселя Лундіна. А колишній генерал-хорунжий антибільшовицької армії УНР Юрій Тютюнник став на ВУФКУ актором та сценаристом.

По-друге, ВУФКУ дало дорогу молодим та прогресивним, хоча і недосвідченим у кіно митцям з інших мистецьких царин: театральним режисерам, фотографам, письменникам, художникам, графікам і навіть скульпторам. Так, фотограф Данило Демуцький став легендарним оператором, режисер експериментального театру «Березіль» Лесь Курбас зняв кілька фільмів та створив цілу акторську школу, а скульптор-конструктивіст Іван Кавалерідзе, чиї пам'ятники прикрашають не одну площу столиці, відзначився в українському кіно дев'ятьма фільмами. Насамкінець, маловідомий художник-плакатист Олександр Довженко і досі залишається найбільш впізнаваним у світі українським кінорежисером.





Завдяки такій оригінальній рекрутинговій політиці ВУФКУ поставило досягнення в інших видах мистецтва – театрі, літературі, скульптурі, живописі та графіці – на службу кіно як синтетичному мистецтву, залучивши з кожного з них новітні художні прийоми для розвитку специфічної кіномови.

Врешті-решт, ВУФКУ запрошує з Європи на українські кінофабрики закордонних кінофахівців. Із Німеччини приїздять кінооператори та художники. Найвідомішому російському поету-футуристу Владіміру Маяковському ВУФКУ замовляє сім сценаріїв. На запрошення ВУФКУ приїздить в Україну і Дзига Вертов, найрадикальніший документаліст 1920-х років, та знімає в Києві, Харкові та Одесі «Людину з кіноапаратом» (1929) – стрічку, нещодавно визнану найкращим документальним фільмом усіх часів.

# ЛАБОРАТОРІЯ КІНО



# СИФНА

Актори ВУФКУ – вихідці переважно з професійних і аматорських театрів. Найбільше на український кінематограф 1920-х років вплинув експериментальний театр «Березиль» Леся Курбаса.

Однією з найгучніших постановок «Березоля» стала вистава «Джиммі Гіггінз», у якій Курбас уперше використав кіно як частину сценічної реальності: на вітрило-екран проектувалися хроніка Першої світової війни та кінокадри, що відображали внутрішні переживання, сни й страхи героїв.

У виставі 1923 року головну роль зіграв Амвросій Бучма. Через п'ять років він – уже справжня кінозірка – знову грає Джиммі, цього разу в однойменній стрічці Георгія Тасіна, від якої збереглася лише одна частина. Саме цей епізод і проектується на вітрило-екран.

А перед вами – ключова сцена з вистави «Джиммі Гіггінз». На передньому плані – силуети провідних акторів «Березолю», чиї образи найповніше розкрилися у кіно. На щастя, характерну жестову мову і пластику цих артистів можна побачити і сьогодні завдяки збереженням фільмам ВУФКУ.

Візитівкою «Березолю» стали декорації та костюми, до створення яких долучилися такі зіркові художники, як Вадим Меллер, Анатоль Петрицький, Майя Симашкевич.

## КУРЬАСА (ТЕАТР)





## СПОРВ

Сценарії до фільмів ВУФКУ писали такі непересічні письменники 1920-х років, як Майк Йогансен і Микола Бажан, Ісак Бабель і Владімір Маяковський.

Часто про сюжети незбережених фільмів ВУФКУ ми знаємо лише з «лібрето», текстів-синопсисів, що роздавалися в кінотеатрах перед показами. Саме «лібрето» допомогали глядачу розібратися із подіями на екрані та, подеколи, навязували свою інтерпретацію фільму.

Попрацювати з «лібрето» найцікавіших втрачених фільмів ми запросили відомих сучасних українських письменників(-ць), які написали на їх основі нові авторські твори, в різних жанрах і стилістиці.

В експозиції ж тексти письменників трансформувалися в інсталяції-образи, де слова перетворилися на фігури зі світла й тіні, подібно до того, як сценарії трансформуються в образи на екрані.

Поряд із сучасними творами представлено і широкий спектр книжкових видань 1920-х років, як профільних досліджень, так і першоджерел екранізацій, які, до слова, склали чи не третину всього репертуару ВУФКУ.

«Увінчує» залу портрет лідера українських пан-футуристів Михайля Семенка, редактора Одеської кіностудії ВУФКУ, написаний художником Анатолем Петрицьким.

## ІА ОБРАЗ

(ЛІТЕРАТУРА)

Інсталяції за мотивами літературних творів на основі лібрето втрачених фільмів  
(Таня Малярчук, Олексій Нікітін, Олександр Ірванець, Ірина Цілик, Наталка Сняданко, Антон Санченко)

# РФК ПАМА

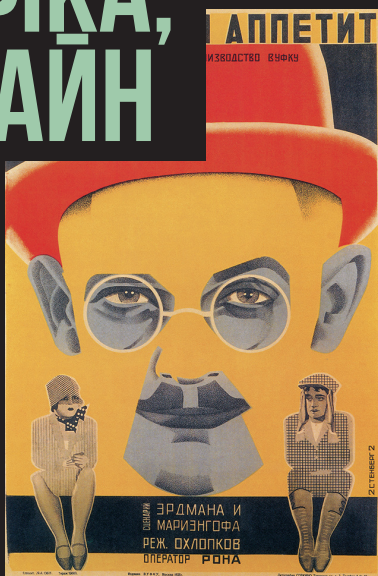
Окремим сюжетом виставки стало залучення сучасних художників до переосмислення кінематографічного спадку ВУФКУ. Збираючи до купи фрагменти втрачених стрічок — документи про знімання, окремі кадри та сцени — митці створили нові мультимедійні твори.

Працюючи з фільмом ВУФКУ «Хранитель музею» (1930), Микола Рідний провів паралелі між 1920-ми та сьогоднішнім. В інтерпретації художника сюжет фільму про нерозуміння солдатами громадянської війни цінності музейної колекції перегукується з сучасними декомунізаційними процесами постмайданної України. Водночас, мінімалістична форма твору осмислює різні аспекти колоніальної та гендерної критики кіно 1920-х.

У свою чергу Анатолій Белов в співпраці зі студією Sensorama перенесли сюжет втраченого фільму «Проданий апетит» (1927) у віртуальну реальність. Відштовхнувшись від трагікомічної історії про багатія-ненажеру, який так багато їв, що мусив «орендувати» чужий шлунок, художник буквально закинув глядача у забитий коштовними товарами рот. Так критика антибуржуазного порядку денного 1920-х знайшла відгук в сучасній критиці споживання. А віднайдені елементи фільму заново зібралися у чудернацький спосіб.

## І РАФІКА, ДИЗАЙН

Фотоколлаж художника Миколи Рідного за мотивами фільму «Хранитель музею» (1930)  
VR-проект художника Анатолія Белова та студії Sensorama за мотивами втраченого фільму «Проданий апетит» (1928)





# ЖИВОПИСНІ ЗАКОНИ

Двоповерхова дерев'яна конструкція присвячена образу — живописному, фотографічному, котрі, зрештою, синтезуються в образі кінематографічному, над яким пліч-о-пліч працювали режисер стрічки, оператор і художник-постановник («архітект»).

Роль художника на знімальному майданчику в 1920-х роках важко переоцінити — він не тільки розробляв декорації та дизайн костюмів, але й брав участь у створенні мізансцен, разом із оператором продумував світлове вирішення кадру.

Оператори ВУФКУ до роботи з рухомим зображенням часто працювали з фотографією, зокрема, так в професію потрапили три найвідоміші «людини з кіноапаратом» — Данило Демуцький, Олексій Калюжний і Михаїл Кауфман. У відео, присвяченому операторській роботі, можна побачити різні прийоми та техніки, якими послуговувалися оператори, піонери німого кіно. Саме їхніми експериментами активно послуговується сучасне телебачення та кліпмейкерство.

Художнє і кінематографічне середовище в 1920-х роках тісно перепліталися. На художника вчився Олександр Довженко, який працював карикатуристом і малював плакати для ВУФКУ. Художник-супрематист Казимир Малевич у своїй дещо провокативній статті «Живописні закони в проблемах кіно» (1929), стверджував, що «всі кіно постановки розвиваються за тими живописними матеріалами, які вже лежать в архіві історії живопису», та пропонував пильніше вивчати взаємовпливи між живописом і кіно. Що ми власне і зробили, зіставивши деякі відомі картини з епізодами вуфківських фільмів.

## В КІНО

# ПЮ ПИНА

Один з секретів успіху ВУФКУ – сильна операторська школа, якій могла би позаздрити будь-яка світова кінематографія. Якщо спочатку на українських студіях працювали представники старшого покоління, які знімали ще в царській Росії (Борис Завелєв, Георгій Дробін, Луї Форестье), чи навіть запрошені німецькі фахівці (Йозеф Рона), то згодом до роботи стали долучатися і молоді українські майстри. Саме вони й почали формувати візуальну мову національного кіно, сягнувши справжньої довершеності.

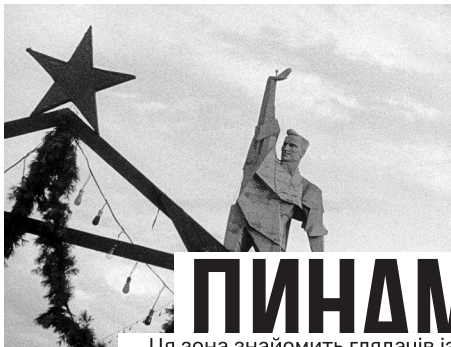
Більшість із тогочасних молодих операторів прийшли до кіно через фотографію, як то Данило Демущький («Арсенал», 1929 і «Земля», 1930), котрий задовго до переходу на ВУФКУ прославився своїми світлинами у Європі, чи Олексій Калюжний («Беня Крик», 1927; «Кармелюк», 1931), який розпочинав свою кар'єру як професійний фотограф. Останній запам'ятався ще й рекордним для свого часу застосуванням 32-кратної мультиекспозиції в утраченій стрічці Івана Кавалерідзе «Злива» (1929).

Не менший хист до експериментів виявляв і Михаїл Кауфман. Як оператор він зняв знакову стрічку «Людина з кіноапаратом» (1929), де його око, потрапивши до кадру, стало фактично логотипом кіноавангарду, а як режисер зафільмував ліричний шедевр «Навесні».

Згодом до цих майстрів почали долучатися й перші вихованці профільного відділення Одеського кінотехнікуму, серед випускників якого такі помітні фільмари, як Олексій Панкратьев («Хліб», 1930), Юрій Тамарський («Тамілла» 1927, «Джальма», 1928), Яків Куліш («Гонорея», 1927), Микола Топчій («Перекоп», 1930), Олександр Лаврик («Василина», 1927). Усі вони не боялися експериментів, були обізнані у світовій кіносправі і разом із не менш обдарованим поколінням тогочасних режисерів вивели українське кіно на його найвищий щабель.

## З КІНОАПАРАТОМ





# ДИНАМІКА

Ця зона знайомить глядачів із найбільш радикальними експериментами кіно 1920-х років, які реалізували на ВУФКУ Дзиг'я Вертов, Іван Кавалерідзе та Олександр Довженко. Кожен із них використовував специфічний монтажний ритм – від мерехтливого рвучкого (Вертов) до уповільнено-плавного (Довженко) та загальмовано-притлумленого (аж до призупинення – Кавалерідзе).

Обстоюючи свої теоретичні погляди, Вертов закликав кінематографістів відмовитися від «милиць» театру і літератури та працювати над створенням універсальної мови кіно, зрозумілої на всіх континентах. Перебування ж Вертова і «кіноків» в Україні дозволило йому втілити свої творчі амбіції: зняти стрічку, очищену від титрів, створити звуковий фільм, «розкути кіноапарат». Під час понад чотирирічної роботи в Україні Вертов створив три свої найбільш авангардні фільми – «Одинадцятий» (1928), «Людина з кіноапаратом» (1929), «Ентузіязм (Симфонія Донбасу)» (1930).

Інший фільм ВУФКУ, який шокував аудиторію та спричинив шквал кінокритики – дебютна стрічка Івана Кавалерідзе – «Злива» (1929). Кавалерідзе намагався привнести в кіно статику та монументалізм скульптури. Однак, ані «Злива», ані легендарний конструктивістський пам'ятник Кавалерідзе Артему в Бахмуті не збереглися до наших днів. Від першої залишилося лише близько 20 кадрів, а враження від другого формуємо на основі фотографій та кількох епізодів із крихт хроніки та двох фільмів 1930-го року: «Перекопу» самого Кавалерідзе й «Ентузіязму» Вертова.

# ІСТОРІЯ АВАНГАРДУ

Подолавши матеріально-технічні виклики, ВУФКУ зіткнулося з не менш нагальними питаннями: що знімати і для кого. Тоді фільми доволі умовно поділяли на ігрові (художні) та неігрові (документальні, агіт-, просвіт- і культурфільми).

Ранні ігрові фільми, масштабні постановочні версії яких охрестили «бойовиками», орієнтувалися на популярні в прокаті американські та німецькі пригодницькі стрічки та кінокомедії. Серед бойовиків першим фірмовим жанром ВУФКУ стають пригодницькі історичні фільми, що вражають масштабними постановками й авантюрним сюжетом.

Натхненний популярним в Голлівуді італійським жанром, єдиний радянський пеплум «Спартак» (1926) знімають в Одесі, про що у своїх фейлетонах неодноразово згадують Ільф і Петров.

Режисером кінокомедій планував стати Олександр Довженко, який повноцінно дебютує в кіно з «Ягідками кохання» (1926), що наслідували кращі зразки американських фільмів Бастера Кітона. Величезну увагу ВУФКУ приділяє і дитячим фільмам, піонером яких стає уродженець Стокгольма Аксель Лундін. Дитячим фільмом розпочинає свою діяльність і нова Київська кінофабрика. У другій половині 1920-х років у тематичних планах ВУФКУ з'являються гостросоціальні драми з життя на селі, присвячені питанням національних меншин і жіночої емансипації.

Серед неігрових жанрових фільмів переважає освітнє кіно, назване за німецьким зразком культурфільмом. За тематикою воно було просвітницьким (зокрема гігієнічним), видовим, пропагандистським.





Виробництво ВУФКУ 1926 року

## „ВАСЯ РЕФОРМАТОР“

КОМЕДІЙНИЙ ФІЛЬМ

Сценарій та постановка худ. ДОВЖЕНКА



Тому небезпідставно як медично-просвітницький стенд оформлена графічна реконструкція Ірини Стасюк одного з найцікавіших утрачених взірців жанру – фільму «Гонорея» (1928).

Упізнаваний же стиль українського кінематографу, знаний у світі як «поетичне кіно», виникає на перетині жанрових впливів та стилістичних пошуків із виходом «Звенигори» (1927) Олександра Довженка.

# ДУ КУЛЬТУРФІЛЬМУ



# ПО ТОЙ БІК

Ця кімната – кінематографічний словничок радянської пропаганди – «задзеркалля» візуальної культури 1920-х. Це заклик замислитися над природою кінематографічного образу та усталених риторичних фігур радянської ідеології.

Кіно – це ілюзія, а його створення – маніпуляція. Навіть документальний фільм не відображає реальність, а є результатом численних маніпулятивних процедур із зображенням і звуком, які зазвичай лишаються прихованими від глядача по той бік екрану.

У кожному з восьми кубів представлена та чи інша риторична фігура, показова для українського кіно 1920-х років. «Революція», «Монтаж», «Діти», «Індустріалізація», «Колективізація», «Тілесність», «Жінка», «Освіта», «Ворог» – ключові теми, які отримали нове естетичне й ідеологічне оформлення в радянській пропаганді.

Ці концепти і явища в контексті радянської агітаційної програми обмежували й замикали людину в рамки певних норм і пропагандистських образів, формуючи горизонт її бачення та мислення.

## ЕКРАНУ



КІНО

9-10

Донбас  
звучить!

# ПРИХІД

Німе кіно – це поширений міф, фільми завжди демонструвалися з музичним або акторським супроводом. Трансформації, що пройшов український саундтрек 1920-х років, переосмислила сучасна українська композиторка Алла Загайкевич.

Пересуваючися простором виставки, ви зможете почути, як змінювалася музика до фільмів – від таперської до оригінальної композиторської, від випадкової імпровізаційної до ретельно продуманої оркестрової, і врешті-решт до синхронного запису відео і звуку.

Фінальною крапкою цієї аудіальної подорожі стане мультимедійна інсталяція Алли Загайкевич і саунд-художника Георгія Потопальського за мотивами вцілілої партитури композитора Юлія Мейтуса до одного з найвідоміших фільмів ВУФКУ – «Кіра Кіраліна» (1927) Бориса Ґлаґоліна. Автори цієї «мистецької реконструкції» фільму попрацювали не лише зі звукорядом, але також із плакатами до фільму та франкомовним текстом роману дуже популярного на той час румунського письменника Панаїта Істраті, який ліг в основу сюжету стрічки.

# ЗВУКУ

Інсталяція композиторки Алли Загайкевич та художника Георгія Потопальського за мотивами фільму «Кіра Кіраліна» (1927)

Виходячи з виставки, глядачі потрапляють у «коридор терору» – доволі дискомфортну і репресивну конструкцію – спробу на тілесному рівні передати негативну динаміку в українській культурі: від індустріального розквіту, міжнародних амбіцій та експериментів, до обмеження прав і свобод під тиском всюдисущого страху та терору.

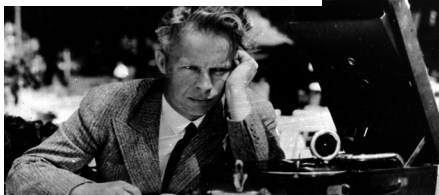
Так, наприкінці 1920-х років горизонт можливо-стей ВУФКУ, як і української культури загалом, сильно звузився. А вже у 1930 році успішну, прогресивну, і, що найважливіше, автономну організацію реформували та перетворили на ідеологічно заангажований, маріонетковий трест «Українфільм», напряму підпорядкований Москві. Що і кому знімати/дивитися вирішували тепер за межами України.

На кіностудіях у цей час відбулися серйозні кадрові зміни – звільняли не лише керівництво, а й редакторів. За ідеологічні «вади» та зайве експериментування забракували низку сценаріїв і фільмів. Відтепер кадри поповнювалися запрошеними режисерами з Росії та ідеологічно підкованими, байдуже що малодосвідченими комсомольцями.

Наприкінці 1920-х років українські діячі культури ще могли обурюватися нападками на автономію української культури у колективних листах до влади та публічних виступах; мали «нахабство» полемізувати з вождем. Та вже на початку 1930-х років епоха демократичних дискусій добігла кінця – розпочалися арешти інтелігенції, зокрема, в рамках сфабрикованої справи СВУ, самогубства, розстріли та Голодомор.

Офіційно ж «жити стало краще, жити стало веселіше», саме тому кінотеатри найчастіше демонстрували новий улюблений жанр вождя – музичні кінокомедії. У травні 1935 року Сталін подарував Довженкові патефон як ознаку своєї ласки і натяк на подальші жанрові орієнтири. За якихось два роки маховик репресій почав обертатися на повну.

## ДУ ЦЕНЗУРИ



**Під керівництвом**

Іван Козленко

**Кураторська група**

Станіслав Мензелевський

Анна Онуфрієнко

Олександр Телюк

**Координація проекту**

Олена Гончарук

**Менеджмент експозиції**

Августіна Самойліченко

**Архітектор**

Олександр Бурлака

**Дизайнерка**

Лера Гуевська

**Мультимедійні рішення**

Макс Роботов

**Креативна дирекція**

Оля Жук

**Прес-служба та PR проекту**

Мар'яна Мусій

Марія Шевченко

**Освітня програма**

Марина Скирда

**Кіноматеріали**

Олександр Бертман

**Монтаж і підготовка відео**

Станіслав Битюцький,

кураторська група

**Організація простору**

Галина Стаховська

**Менеджмент друку**

Юлія Лесечко

**Менеджмент веб-сайту**

Ольга Буряк

**Дизайн каталогу**

Альона Соломадіна

**Координація кіноперформансів**

Олександр Прокопенко

Альона Пензій

**Монтаж промо-відео**

Саша Одуванчіков

**Переклад текстів**

Ольга Шевченко

Вікторія Марінеско

**Над проектом працювали**

Юрій Бабарика

Юрій Бельковець

Сергій Савінцев

Микола Бреус

Олександр Гайденко

Микола Семак

Ніна Степанова

Тетяна Деркач

Світлана Веденєєва

Тетяна Майборода

Олександр Щолоков

Володимир Степанов

Віталій Тихоненко

Надія Соколенко

Юлія Федун

Тетяна Крупка

Ігор Шевель

організатор

за підтримки

УКРАЇНСЬКИЙ  
КУЛЬТУРНИЙ  
ФОНД

інформаційні партнери

UA: СУСПІЛЬНЕ  
МОВЛЕННЯ

Тиждень

official-online.com



## Особлива подяка

Команді Довженко-Центру  
Національному науково-  
дослідному реставраційному  
центру України  
Марії Задорожній  
Юлії Вагановій  
Андрію Бражнику  
Сергію Діптану  
Посольству України у Киргизстані  
Наташі Корн  
Іванні Лесик  
Ярині Цимбал  
Роману Росляку  
Руслані Лінник  
Наталії Андрейченко  
Маші Леоненко і її студентам

## Автор(к)и мистецьких творів та текстів у експозиції:

Алла Загайкевич  
Георгій Потопальський  
Олександр Манукьянс  
Анатолій Белов  
Sensorama Lab  
Микола Рідний  
Ірина Стасюк  
Таня Малярчук  
Ірина Цілик  
Наталка Сняданко  
Олександр Ірванець  
Олексій Нікітін  
Антон Санченко  
Антон Приходько

## Партнери проекту

НКММК Мистецький Арсенал  
Музей театрального, музичного  
і кіномистецтва України  
Державний політехнічний музей  
Національний художній  
музей України  
Музей книги і друкарства України  
Літературно-меморіальний  
будинок-музей Тараса Шевченка  
Музей Національної кіностудії  
художніх фільмів О. Довженка

## У виставці представлено матеріали з фондів

Книжкової палати України  
Центрального державного архіву  
вищих органів влади та управлін-  
ня України  
Центрального державного архі-  
ву-музею літератури і мистецтва  
України  
Центрального державного  
кінофотофоноархіву України  
ім. Г. С. Пшеничного  
Центру досліджень історії та  
культури східноєвропейського  
єврейства

## Розробка сайту CASE Digital Studio

генеральний  
радіо-партнер

технічний  
партнер

**LB.ua**  
ІЗБРАННОЕ ДЛЯ ВСЕХ

**WAS**

 way tv

  
КРАІНА ФМ

**BigTab**  
ИНТЕРАКТИВНЫЕ СЕНСОРНЫЕ СИСТЕМЫ

**Музей кіно Довженко-Центру**  
**вул. Васильківська, 1**  
**Київ 03040**  
**м. Голосіївська**

**Режим роботи виставки**

середа – неділя, 12:00 - 20:00  
(вхід до 19:30).

**Квитки**

повний – 80 грн.

пільговий (студенти, пенсіонери) – 50 грн.

Для дітей до 10 років вхід вільний.

**Замовлення екскурсій, інформація**

[museum@dovzhenkocentre.org](mailto:museum@dovzhenkocentre.org)

 [dovzhenkocentre.org](http://dovzhenkocentre.org)

 [dovzhenko.centre](https://www.facebook.com/dovzhenko.centre)

 [dovzhenko\\_center](https://www.instagram.com/dovzhenko_center)



[www.vufku.org](http://www.vufku.org)