

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

## Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему:

Візуальне та текстуальне у виданнях українських футуристів 1920-х рр.

The visual and textual content in Ukrainian Futurists Works of the 1920s

Виконала: студентка 4-го року  
навчання

Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ  
(Українська мова та література);  
освітньої програми: *Мова,  
література, компаративістика*

Полешко Аліна Вадимівна

Керівник: Пашко О. В.  
кандидат філологічних наук,

старший викладач

Рецензент \_Пелешенко Н.І.,  
кандидат філологічних наук, ст. викладач \_\_\_\_\_  
(прізвище та ініціали; наук. ступінь, вчене звання)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 р.

Київ – 2022

## **ЗМІСТ**

### **Вступ**

#### **РОЗДІЛ 1. Візуальне як органічна частина літературного твору.**

*1.1. Що таке візуальне оформлення літературного твору.*

*1.2. Роль, завдання та функції візуального оформлення літературного твору.*

#### **РОЗДІЛ 2. Футуризм та проблема візуального та текстуального**

*2.1. Футуризм у стильовій системі ХХ століття.*

*2.2. Синкретизм візуального й текстуального у футуристів.*

*2.3. Роль візуального у виданнях футуристів.*

#### **РОЗДІЛ 3. Особливості візуального оформлення футуристичних видань.**

*3.1. Особливості оформлення журналу «Нова генерація».*

*3.2. Особливості візуального оформлення поезомалярських карток М. Семенка.*

*3.3. Особливості оформлення книжкових видань футуристів.*

### **Висновки**

### **Список використаної літератури**

## Вступ

Художнє видання — цілісний текст, котрий за допомогою різних засобів повинен впливати на читача, зацікавити його, вивести на емоції. Набір вербальних та невербальних засобів допомагає реципієнтові так чи так сприймати інформацію. Серед невербальних засобів і художнє оформлення. Не можна оминати увагою основний елемент, що презентує книгу на візуальному рівні — її обкладинку. Часто обкладинку друкованого видання оформляють графічними композиціями з метою підкреслити вербальний текст, збагатити та розкрити його, жанрово його відокремити, покращити продажі.

Щодо футуристичних видань, то візуальне оформлення вербальних текстів допомагало їм вирізняти себе серед представників інших течій та напрямів. На початку ХХ століття спостерігаємо плутанину в термінах: не існувало повної та чіткої диференціації між термінами «модернізм», «символізм», «неоромантизм», «декаданс». Навіть метра українського футуризму Михайля Семенка не можна назвати «чистим» футуристом. Так, у його поезії помітні нотки символізму, що і не дивно — Семенко починав як символіст [15, с. 89]. У ранній творчості Гео Шкурупія є риси експресіонізму, та постає він також із колишніх символістів [15, с. 89]. Тамара Гундорова у своїй праці «ПроЯвлення слова» пише: «Естетичний дискурс українського модернізму складається під впливом декількох чинників: теоретичної нерозчленованості між модернізмом, символізмом і декадансом; ідеологічної опозиції «старих» і «нових»; значного впливу позитивістського уявлення про утилітарність мистецтва, зокрема його ідеальної тенденції на противагу естетичній функції». [7, с. 173]. У 1910 роках модерні/модерністичні напрями в літературі мали багато спільних рис. Серед них: епатаж, еротизм, екзотичність (характерно, наприклад, неоромантизму, символізму, футуризму) [2, с. 87]. Візуальні образи ж були однозначнішими, аніж

текстуальні. Для сприйняття візуального реципієнтові, щонайменш, не обов'язково заглиблюватись у семантику. До того ж, футуристу-художнику легше диференціювати себе від інших за допомогою своїх витворів, аніж футуристу-літератору. Окрім того, взаємопроникність мистецтв була програмовою рисою футуризму. Звісно, футуристи бажали не лише синтезу літератури та візуальних мистецтв. «Яскравим представником теоретико-практичного утвердження ідеї синтезу мистецтв по праву вважається Василь Кандинський, котрий мріяв про синтез живопису з музикою і танцем» [41, с. 174]. Також знаємо про проникнення футуристичних рис у театр. Наприклад, пошуковий потенціал синтезу мистецтв визнали, зокрема, театральний режисер Лесь Курбас та режисер театру та кіно Марко Терещенко [19]. Багато поетів-літераторів були пов'язані ще й з кіноіндустрією: М. Бажан, Д. Бузько, Л. Скрипник, О. Полторацький та інші [14, с. 353].

Зауважимо, синкретизм мистецтв назагал є ознакою модернізму. Знаємо приклади митців, котрі працювали одразу і як художники, і як літератори. Серед них, зокрема, Микола Жук, котрий працював як поет і літературний критик та займався художньою графікою. У стилі модерн він оформив більшість номерів журналу 1910-х років [32, с. 62]. Так само, і друг вищезгаданого митця, Богдан Лепкий був і поетом, письменником, і живописцем водночас [6, с. 230]. Футуристи також надавали великого значення візуальній складовій. Михайлю Семенкові збірки оформляв його рідний брат Базиль Семенко, аж до своєї загибелі у Першій світовій війні [12, с. 254]. Також хочемо згадати оформлення збірок Олекси Влизька, і, разом, наголосити на прогалинах у вивченні футуристичної теми. Так, у працях «Нариси з історії українського дизайну ХХ століття» за редакцією М. Яковлева [31, с. 61] та «Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття» Ольги Лагутенко [21, с. 76] вміщена інформація про те, що відомий поет-футурист Олекса Влизько оформив обкладинку своєї збірки «Ноч, Deutschland». Проте, це помилка. Оформлення для цієї та ще однієї

збірки, а саме «Живу, працюю», створив рідний брат поета, Олександр Влизько [11]. Різні імена бачимо на обкладинці «Hoch, Deutschland» та всередині, адже Олекса та Олександр — не тотожні (дод. 9, 10).

Варто зауважити бажання футуристів виносити мистецтво в маси — найпростіше та найефективніше це можна було реалізувати через візуальність, адже зображення миттєво апелює до людського (колективного) несвідомого [Біла, с. 157]. В ідеалі українські Футуристи прагнули до такого мистецтва, котре могло б комунікувати із реципієнтом одразу на кількох рівнях: знак, образ, та звук [14, с. 364]. Тут варто згадати такий футуристичний експеримент, як «поезомалярство» Михайля Семенка. Підґрунтям цієї ідеї виступала міжчуттєва асоціація «слово-колір» [41, с. 174]. Семенко свідомо відводив своєму «поезомалярству» ідеологічну функцію. [14, с. 364]. Представили цей жанр, як називав поезомалярство сам Семенко, цикли «Каблепоема за океан» (1921) та «Моя мозаїка» (1922) [14, с. 355-364].

Так, бачимо, що візуальність є справді важливою у футуризмі. Більше того, вона — одна з рис футуристичної поетики, зображення є невід'ємною частиною тексту. Саме на особливостях футуристичних зображень у єдності з літературним текстом буде зосереджена увага у цій роботі.

**Актуальність роботи.** Творчу діяльність футуристів та її вплив на літературну та культурну ситуації можна простежити у різних, в тому числі, традиційних видах мистецтв: графіка, живопис, поезія та проза, театр та інші. Нерідко митці-футуристи поєднували їх, адже для них синтез мистецтв був ознакою творення нового мистецтва. Єдність вербального тексту та зображення була важлива і раніше, наприклад, для модерністів «Молодої Музи» оформлення видань було важливим. Проте саме завдяки авангарду, і, зокрема, відкриттям футуристів почались трансформації у графіці, зокрема книжковій. Саме відтоді спостерігаємо і тісний зв'язок мистецтва малярства і слова. Також важливо враховувати значний вплив футуризму на сучасне

мистецтво. Наприклад, у образотворчому мистецтві футуризм здійснив переворот. Дизайнери та художники користуються його здобутками. Сучасне мистецтво тільки зараз підходить (або повертається) до тих питань, які досліджували футуристи ще сто років тому. Так, футуризм, і, зокрема, візуальний його аспект сильно вплинув на сьгоднішні рекламу, дизайн, ілюстрацію — матеріал, що йде в маси. Також звернення до експериментів футуристів може бути важливим у контексті технічного прогресу та машинізації життя, що триває і дотепер.

**Мета роботи** — дослідити роль візуального та текстуального у творах футуристів. Цього можна досягнути, вирішивши **завдання**:

- 1) з'ясувати, що таке візуальне оформлення художнього тексту;
- 2) охарактеризувати роль та місце візуального оформлення тексту;
- 3) визначити особливості візуального та текстуального у футуристичних літературних видань;
- 4) окреслити основні тенденції у оформленні часопису «Нова генерація»;
- 5) розглянути засоби та елементи творення візуальності у зоровій поезії М. Семенка, а саме, у картках циклів «Каблепоема за океан» та «Моя мозаїка»;
- 6) описати особливості оформлення книжкових видань літераторів-футуристів.

**Об'єктом дослідження** є візуальні та вербальні тексти футуристів, оформлені у цілісні видання. У цій роботі основну увагу приділимо обкладинками журналів «Нова генерація» та книжок Михайля Семенка, Ґео Шкурупія, Миколи Бажана та Олекси Влизька.

**Предмет дослідження** — візуальне оформлення літературних текстів футуристів.

Для розкриття наукової проблеми та вирішення поставлених завдань використано на різних етапах роботи такі **методи**: описовий, порівняльно-історичний, біографічний, інтертекстуальний, метод інтермедіального аналізу.

**Стан дослідження теми.** Зважаючи на репресії футуристів після 1930-х років та подальшу замовчуваність теми, на сьогодні питання дослідження українського футуризму ще не достатньо опрацьоване науковцями. Цей рух став доволі відомим та поширеним в українському літературному процесі 1910-1930-х рр. Наразі існує не одна ґрунтовна праця про теоретиків та учасників футуризму, відкриваються виставки футуристичного мистецтва, а відкриття футуристів використовують у сучасній масовій культурі. Проте, звісно, є й білі плями, приміром, важко знайти правильну інформацію про оформлення збірок Олекси Влизька, згаданих нами раніше.

У другій передмові до «Української авангардної поезії» упорядники називають першою важливою подією для вивчення футуристичної теми в Україні антологію «Український футуризм: вибрані сторінки», укладену Миколою Сулимою. На жаль, ця книга видана в Угорщині та вже стала бібліографічної рідкістю, хоч і надрукована була вже за часів незалежності. [39, с.23]. Вагомий внесок у розробку теми українського футуризму належить Олегові Ільницькому. Історія руху докладно висвітлена у його праці «Український футуризм (1914-1930)», а дослідження про ексцентричні вибрики Семенка на культурному полі подано у роботі «Анатомія літературного скандалу: Михайль Семенко і початки українського футуризму» (1978). Ільницький осібно досліджує постаті та доробок митців, причетних до футуристичного руху, у роботах: «Микола Бажан: його поезія і його критика» (1975), «Поеми Михайля Семенка» (1986). Також вивченням українського футуризму займалась Анна Біла, серед її праць треба назвати «Український літературний аванґард: пошуки, стильові напрямки», «Футуризм». Також досліджували український футуризм Юрій Лавріненко,

Володимир Моренець, Микола Сулима, Ярина Цимбал, Сергій Жадан. Питання оформлення українських видань цікавить Ольгу Лагутенко. Серед іншого, тему оформлення футуристичних текстів вона опрацьовує у дослідженнях «Українська графіка ХХ століття», «Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття», «Нарис з української книжкової графіки ХХ століття». Згадує про візуальне у футуризмі Олег Ільницький у праці «Український футуризм (1914-1930)». Також питанню синтезу поезії із малярством в українському футуризмі приділяє увагу М. Мудрак у своєму дослідженні «Нова генерація і мистецький модернізм в Україні».

**Структура роботи:** вступ, три розділи, перший з яких містить два підрозділи, а другий та третій — по три підрозділи, висновки, список використаних джерел та додатки.

## **РОЗДІЛ 1. Візуальне як органічна частина літературного твору.**

### *1.1. Що таке візуальне оформлення літературного твору.*

Для будь-якого видання важливим є не лише зміст, а ще і його візуальне оформлення: шрифтове, графічне, поліграфічне тощо. Книжкове видання є складною цілісною структурою, котра неодмінно має щонайменше два рівні: візуальний та вербальний. Візуальним оформленням художнього твору є сукупність засобів, за допомогою котрих художник перетворює книгу на мистецький об'єкт, формує графічну єдність, а також змушує читача звернути увагу на книгу. Важливе місце займає художня композиція видання, тобто побудова всього оформлення та окремих його елементів, завданням якого є створити внутрішню єдність художньо-поліграфічного оформлення. Елементами художнього оформлення є художня графіка, ілюстрація, шрифти та компонування тексту чи певних його елементів на аркуші, окремі декоративні елементи [16, с. 126]. Складовими візуального оформлення тексту, за Ольгою Лагутенко, можна назвати обкладинку, титульну сторінку, заставки та кінцівки, віньєтки, та форзаци, а також кожен окремий друкарський лист [31, с. 50].

На цьому етапі вважаємо за потрібне ввести у роботу термін «дизайн». Існує велика кількість визначень дизайну, але ми послуговуватимемось прийнятим на міжнародному семінарі з дизайнерської освіти 1964-го року: «Дизайн – це творча діяльність, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів. Ці якості включають і зовнішні риси виробу, але головним чином ті структурні й функціональні взаємозв'язки, що перетворюють виріб у єдине ціле як з погляду споживача, так і з погляду виробника» [43, с. 90-91]. Відтак, бачимо, що і візуальне оформлення книги, і дизайн, пов'язані із художньою творчістю, об'єднують елементи у цілісну структуру. Також і дизайн, і візуальне оформлення тексту орієнтовані на

вплив на реципієнта фінального продукту. У цій роботі будимо вживати ці терміни як синоніми.

Часто візуальне оформлення тесту ототожнюють саме з обкладинкою, проте це далеко не так. У Словнику Української мови подано два визначення терміну «обкладинка», проте нам у контексті дослідження книжкових видань підходить саме перше: « 1.Покриття книжки або зошита з паперу, клейонки і т. ін. *Обкладинка нехай буде з такого паперу, як та, що на нашому виданні Гейне (Леся Українка, V, 1956, 79); Саклатвала подав мені маленький журнальчик у барвистій обкладинці (Микола Трублаїні, Глиб. шлях, 1948, 149);*

*// Паперова обгортка книги, зошита. Кінчивши з листами, він обережно розгорнув зроблену з газети обкладинку (Яків Баш, Вибр., 1948, 71)» [36].* Як бачимо, у цьому визначенні не йдеться про якесь художнє оформлення. Безперечно, часто книжкова обкладинка для митців ставала простором для розміщення якихось художніх композицій і футуристи у цьому не виняток, проте початково книжкова обкладинка була покликана захистити твір від ушкоджень.

Також, за визначенням, поданим у Літературознавчій енциклопедії, художнє оформлення книги можна називати графікою: « (грец. graphikē, від graphō: пишу) — поліграфічне художнє або декоративне зовнішнє (обкладинка, форзац) і внутрішнє (титул, фронтиспіс, шмуцтитул, заставки ініціали, шрифтова рубрикація та ін.) оформлення книжки, що відповідає змістові, жанрово-стильовій специфіці, призначенню видання» [22, с. 242]

Отже, у цьому підрозділі роботи ми з'ясували, Чим є візуальне оформлення тексту. Ми також розглянули терміни «дизайн» та «графіка» та будемо послуговуватись ще й ним, як синонімами до «візуального оформлення твору». Узагальнено — це набір невербальних засобів, метою використання яких є увиразнення тексту. Також ми спростували

ототожнення дизайну із обгорткою книги, адже обкладинка — лише частина, елемент у формуванні цілісного твору.

### *1.2. Роль, завдання та функції візуального оформлення літературного твору.*

Художній текст є самостійним витвором мистецтва, що створений вербальними засобами. Аби зануритись у такий текст, читач потребує часу. Люди сприймають його у динамічному процесі читання. Виходячи з цього, можемо поставити такі питання: наскільки потрібна для сприйняття художнього тексту ілюстрація? Чи може візуальне оформлення завадити читачеві індивідуально інтерпретувати текст чи, навпаки, сприятиме цьому? З одного боку, митець, котрий оформляє видання, повинен стати співавтором, котрий, не викривляючи задум літератора розширює вербальний текст, підсилює його. Завдання художника, зокрема й послідовника футуризму, — налаштувати читача на певний лад, допомогти швидше сприйняти текстуальну інформацію. З іншого боку, художник своїми зображеннями може підкріплювати власні уявлення та образи, котрі сформувались у нього на базі особистого досвіду в результаті вивчення тексту [16, с.123]. Проте, у оформленні футуристичних видань брали участь послідовники авангардних течій, зокрема, власне, футуризму, конструктивізму, кубізму, котрі мали доволі схоже ідейне підґрунтя та погляди на мистецтво, тому обкладинки Семенка та його послідовників гармонійно поєднуються із вербальними текстами.

Останніми десятиліттями важливість художнього оформлення тексту зросла, адже читач став більш вибагливим, а основним завданням дизайну є звернути людину до конкретного видання, зацікавити у тексті. Форма і формат видання, його візуальна привабливість, легкість сприйняття елементів оформлення, цілісність сприяють підвищенню інтересу до твору, зміст якого читачеві ще невідомий. Для будь-якого видання важливим є не тільки зміст та вербальний текст, а і оформлення книги: ілюстративне,

шрифтове, структура книжкового блоку тощо [16, с.125]. У «пустому» виданні, де реципієнт бачить тільки «сухий» текст, складно орієнтуватись, а художнє оформлення допомагає утримувати читацьку увагу.

Зазвичай, найбільшу частину функцій візуального оформлення видання забирає на себе ілюстрація [25, с. 2]. Термін «ілюстрація» походить від латинського «*illustratio*» і означає описове наглядне зображення. У «Літературознавчій енциклопедії» за редакцією знаходимо визначення: «ілюстрація — інтерсеміотичне зображення, яке ніби «перекладає» літературні образи на мову графіки, малярства, скульптури, музики, фільму, іноді вживається поруч із текстом, застосовується також як декоративне оформлення рукопису друкованого видання, засвідчує рівень розвитку поліграфічної, а також пластичної, кінематографічної культури» [22, с. 608]. СУМ подає ще кілька визначень слова ілюстрація, а підходящі у контексті нашого дослідження звучать так: «1. Те саме, що ілюстрування. 2. Зображення в книжці або журналі, що пояснює, відтворює зміст тексту; малюнок» [36]. Інакше, ілюстрація — це візуальний вияв образного змісту, що поданий у літературі за допомогою слова [52, с. 1].

Основне завдання ілюстрації — пояснення словесної інформації наочними прикладами: високохудожніми зображеннями чи простими кресленнями [25, с. 2]. Ілюстрації є суб'єктивним осмисленням вербального тексту. Художник через власну призму сприйняття відображає смисл та настрої літературного твору, але читач по-своєму сприймає й осмислює їхню фактичну інформацію, як вербального, так і візуального текстів [37, с. 2]. Проте у цій роботі ми говоримо саме про візуальне оформлення видань футуристів. Футуристи наголошували на розриві із традиційною семантикою. У цьому контексті важливо зазначити, що ілюстрація у їхніх творах є дещо викривленим інструментом, адже її завдання - не повторити конкретний сюжет, а за допомогою візуальних засобів вплинути на читача емоційно [14, с. 357]. До буквальної, зображальної ілюстрації художники-

дизайнери футуристичних видань звертались рідко (бачимо приклад у обкладинці збірки М. Семенка «Степ», М. Бажана «Будівлі» та у оформленні обгорток деяких випусків «Нової генерації»).

Шрифт також є важливою частиною художнього оформлення тексту. Відомий український каліграф, дизайнер та дослідник шрифту Віталій Мітченко вважає, що шрифт, особливо рукописний, узагалі слід вважати за окрему мистецьку категорію [28, с.11]. Іноді лише за допомогою шрифтів можна створити цікаву повноцінну художню композицію на аркуші [47, с.161]. Звернімося до термінології. У своїй праці «Взаємовпливи шрифтів» В. Мітченко подає таке визначення: «Шрифт (нім. Schrift, від schreiben — писати) — графічний малюнок накреслень літер і знаків, які складають єдину стилістичну та композиційну систему, набір символів визначеного розміру і малюнка. У вузькому друкарському сенсі шрифтом називають комплект друкарських літер, призначених для набору тексту» [28, с.16]. «Літературна енциклопедія», укладачем якої є Ю. Ковалів, подає трохи інше визначення: шрифт «(нім. Schrift, від schreiben — писати) — тип накреслення літер, поліграфічний або комп'ютерний матеріал у вигляді великих, малих, капітельних літер, знаків та цифр, що застосовується для формування текстів, компонування форм високого друку тощо.». Отже, висновуємо, що шрифт — це графічний образ. «Як будь-який графічний образ, форму літери можна проаналізувати на предмет виявлення стильових, конструктивних та геометричних закономірностей формоутворення та використання» [47, с.161]. Також шрифт є важливим інструментом графічної мови — використовуючи точки, лінії та площини, співвідношення висоти й ширини, пробілів у шрифті, автор може створити специфічний настрій, взаємодіяти із реципієнтом. «Художні властивості шрифту визначаються його побудовою, кольором, пропорційністю, ритмом» [16, с.123]. У візуальному мистецтві 20-30-х років шрифти також посідали вагоме місце, адже на той час на тлі загальних процесів політичного життя СРСР, стали популярними плакати. Футуристи приділяли шрифтові

особливої уваги, велика кількість композицій обкладинок створена лише із написів. Зокрема, зі шрифтами плідно працювали такі художники футуристичного спрямування: О. Хвостенко-Хвостов, А. Петрицький, П. Ковжун, Г. Цапок, В. Кричевський та інші. Ольга Лагутенко підсумовує: «Опанування мистецтва шрифту було ключем до засвоєння специфіки графічної мови» [31, с. 46].

Ірина Борисюк вважає, що візуальна стилістика є одним із важливих засобів концептуалізації вербального тексту, а спосіб передачі інформації може помітно впливати на сприйняття її читачем [5, с.104]. Візуальний образ вербального тексту у деяких авторів стає одним із основних елементів художнього оформлення видання. Таким способом упорядкування послуговувались як літератори епохи бароко, так поети-футуристи, навіть сучасні письменники. Візуальна стилістика може підкреслювати концепції, підсилювати естетичні враження реципієнтів від тексту. Це поєднання вербального й візуального первнів відображає тенденцію до синкретичних жанрів мистецтва, але, водночас розмиває між ними межу [5, с.104]. Тетяна Ковальова у своїй статті «Ефективність візуального наповнення книги» зазначає: «Текстове повідомлення, зовнішня та внутрішня образотворча інформація, конструкція книги повинні взаємодіяти, зливатися й слугувати спільній меті – створенню художньої структури, що здатна не лише інформувати, а й виховувати та формувати естетичні смаки читача» [16, с. 126].

Отже, у цьому розділі ми розглянули такі елементи художнього оформлення, як ілюстрація, шрифти та візуальна стилістика вербального тексту. Також, ознайомившись із термінологією, виділили основні завдання та функції цих елементів, а також загальну роль візуального оформлення, тобто, дизайну книги. Основними є комунікативні функції та маркетингові, унаочнення смислу вербального тексту, створення конкретного настрою, об'єднання окремих елементів книги у цілісну структуру.

## **РОЗДІЛ 2. Футуризм та проблема візуального та текстуального**

### *2.1. Футуризм у стильовій системі ХХ століття.*

У першій чверті ХХ століття на тлі модернізму співіснує багато течій. Модернізм претендував на універсальність, проте мав багато «облич». Його існування збагачувалось співіснуванням ряду течій – неоромантизму, символізму, імпресіонізму (котрий в Україні осмислювався як модерністське явище) [2, с. 88]. У кінці 1910-х років всі ці стильові потоки помітно видозмінюються та впливають один на одного [15, с. 13]. У праці «Історія української літератури ХХ століття» (за редакцією Віталія Дончика) бачимо тезу про те, що спроба витворити універсальний художній стиль бере початок від модернізму. Проте на цю універсальність претендував і Михаль Семенко з гаслами панфутуризму [15, с. 19]. І, хоч футуризм намагався відкинути усе попереднє мистецтво, проте це «застаріле» мистецтво значно вплинуло на творчість багатьох футуристів. «Український футуризм визрівав у надрах символізму і не зразу виокремився організаційно, його лідер М. Семенко, вже видавши збірки «Prélude» (1913) і «Дерзання», «Кверофутуризм» (1914), ще був пов'язаний із символістами». [15, с. 20]. Проте, з іншого боку, футуризм узагалі ставив собі за мету знищення мистецтва та митця. Похід Семенкової течії проти мистецтва так само був замахом на концепції романтизму та символізму. Футуристи, як частина авангардного руху, хотіли позбавитись аристократизму й перетворити процес творіння на щось звичайне, замінити «високе» і музейне – популярним та сучасним [39, с. 7]. Більшість літераторів, дотичних до футуризму, не були від початку і назавжди зтягнуті в його вир. Так, ні Бажан, ні Шкурупій, ні Яновський не були митцями, котрі вже були близькими до футуризму та авангарду в цілому, але під агідою Семенка їм, все ж, дану віддали. Багатьом, наприклад Р. Лісовському та А. Чужому Семенко просто допоміг: морально чи матеріально проклав дорогу до українського футуризму [15, с. 294].

У 1910-1920-х роках футуризм став одним з найпомітніших світових літературних явищ. Українські футуристи визнавали італійський футуризм переломним у мистецтві. Вони були ознайомлені із маніфестом та ідеями Філіппо Марінетті, пов'язували себе з ним та мали дещо спільне: бажання змінити саму людину. Проте не можна говорити про «філію» італійського футуризму в Україні — вплив, звісно, був, але Семенко та його послідовники витворювали тут унікальну філософію, яка багато в чому суперечила тезам Марінетті. Бачимо, зокрема, дистанціювання у політичній ідеології. Футуристи узагалі намагались чутливо ставитись до подій у Європі та Радянському Союзі. Такі мистецькі рухи, як дадаїзм, експресіонізм, конструктивізм залишили слід у вітчизняному футуризмі, який надавав перевагу деструкції (особливо, до часів утисків владою) [18]. Однак, на теренах України цей авангардний рух поширився не тільки через актуальність його ідей на загальноєвропейському тлі, а ще й, зокрема, через літературні скандали, розгорнуті М. Семенком. Засновник і по-первах, єдиний літературний представник вітчизняного футуризму Михайль Семенко видав перші свої збірки «Дерзання» (1914) і «Кверо-футуризм» (1914), свідомо скомпонувавши їх так, «щоби завдати нещадного удару по модерністській розчуленості, яка тоді панувала» [14, с. 27]. Поет використовує нетипові прозаїчні, подекуди непристойні рядки на противагу скромності попередників, звертається до щоденного, банального й скороминутого, замість вічного й прекрасного.

Також Семенко розвиває теорію відсутності довготривалого мистецтва. [34]. За його концепцією, мистецтво повинно постійно видозмінюватись і футуризм — не виняток. Семенко визнавав, що у певний момент застаріє і сам футуризм та муситиме зникнути з культурного поля разом із мистецтвом попередніх епох. Також про трансформації українського футуризму свідчить постійне оновлення та розширення термінології, переформатування футуристичних організацій [2, с. 139]. Провокативними звучали і тези Семенка про хворобу українського мистецтва та про примітивність його,

якщо воно містить в собі ознаки національного. Як вихід з культурного тупика Семенко пропонує нове мистецтво футуризму. Він свідомо заперечує спроби «реставрувати» віджилий реалізм, а також називає найвагомішими новітні, не заплямовані пережитками минулого, сфери мистецтва: кіно, фотографія [18]. Звісно, відгук на такі декларації був бурхливо негативним. Зокрема, з презирством Семенка критикували М. Євшан та М. Сріблянський. На власний захист змушений був ставати сам Семенко, адже більшість погоджувались із «хатчанами» Сріблянським та Євшаном. Проте саме літературний скандал став імпульсом для поширення ідей українського футуризму [14, с. 27]. Олег Ільницький наголошує: «Михайль Семенко, його брат Базиль та Павль Ковжун пишалися своїм скандалом» [12, с. 53]. Анна Біла у своїй праці «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» зазначає ще й таку причину поширення ідей футуризму в Україні: «“Бацिला футуризму” ... набувала загальнокультурної значущості, оскільки мала на меті зруйнувати старий світ “культів” (філософію, релігію, культуру), підпорядкувавши їх новій ідеології (марксизму-ленінізму), котра, у свою чергу, відповідала вимогам сучасності» [2, с. 139].

Проте повернімося назад. Після видання 1914-му році «Дерзання» і «Кверо-футуризму» першим футуристичним угрупованням «Кверо» у складі Михайля і Базіля Семенків та Павля Ковжуна, футуристичний рух в Україні призамирає. Перша світова війна змушує лідера руху виїхати з України, решту ж з групи «Кверо» мобілізовано, Базиль навіть гине на фронті [14, с. 64]. Назад Семенко повертається уже в 1917 році та продовжує розвивати футуристичну теорію. «Одержимість, невсипуща енергія, послідовність, з якою він це робив, викликає подив» [15, с. 293]. Створена 1919-го року у Києві разом із Робертом Лісовським та Анатолем Петрицьким організація «Фламінго» видає три поетичні книги Семенка: «П'єро мертвопетлює», «Black-notes» і «В садах безрозних». Також Семенко створює «Ударну групу поетів-футуристів» у 1920-му році. Після смерті Гната Михайличенка у 1919 році Семенко починає видавати тижневик

«Мистецтво», а також цілу серію футуристичних проєктів: «Катафалк мистецтва», «Семафор у майбутнє», «Бумеранг», «Гонг Комукульту» [15, с. 293]. Тут важливо зробити короткий відступ і зазначити, що велике значення у творенні саме футуристичного видання як продукту займало художнє оформлення цих журналів. Розвиток поліграфії дав футуристам поле для експерименту. Наприклад, у дизайні обкладинки «Семафор у майбутнє» (дод. 63) художник використовує різні шрифти, грається з формами та розмірами літер, кернінгами, розташуванням слів у композиції, експериментує навіть із кольорами.

Нарешті, у 1921-му році Семенкові вдається створити нову, не настільки хитку, як попередні організацію «Аспанфут» – Асоціацію Панфутуристів [14, с. 81]. Зупинимось на ній трішки детальніше. При організації «Аспанфут» почали видаватись газета «Катафалк мистецтва» та альманах «Семафор у майбутнє». Останній містив на своїх сторінках панфутуристичні маніфести та проголошував цілями панфутуристів деструкцію старого мистецтва та конструкцію нової системи [14, с. 85]. Також організація анонсувала багато видавничих проєктів, котрі, на жаль, так і не були зреалізовані. Зокрема, на противагу деструкційної частини програми футуристи оголосили про «журнал панфутуристів-конструкторів» – «Смолоскип» [14, с. 88].

До «Аспанфуту» активно приєднувались митці. Серед них були абсолютно різні за переконаннями і попереднім досвідом особистості. Як не дивно, долучився до футуристів і боротьбист Юліян Шаповал (під псевдонімом Михайло Яловий). Інші співзасновники організації, не без впливу Семенка, перейшли переважно від модерністів та символістів: Василь Алешко, Олекса Слісаренко, Микола Терещенко. Ще деякі учасники – молоді невідомі письменники на той час: Гео Шкурупій, Андрій Чужий, згодом – Нік Бажан. Активна агітаційна робота з поширення наряду збільшила як число прихильників футуризму, так і учасників руху. Проте, зважаючи на те, що

футуризм переважно був в опозиції до абсолютної більшості мистецьких рухів та діячів, варто погодитись із тезою О. Ільницького: «Можливо, найкращим показником успіху Аспанфуту було те, що його весь час критикували» [14, с. 93].

Аспанфут з 1924 року, не маючи наміру поривати з попередньою практикою та теоретичними засадами, змінює назву і перетворюється на Аспанфут-Комункульт (АсККу). Саме тут футуристи починають демонструвати свою антиелітарну направленість: «Футуристи прагнули стати масовою організацією всеукраїнського, навіть усесоюзного масштабу» [14, с. 112]. Такий курс допоміг рухові розширити свою сферу впливу та поповнити організацію кількісно. Ця частина футуристичної теорії цікава нам у нашій роботі тим, що саме орієнтація на маси формувала особливості візуального оформлення літературних текстів (зокрема, лаконічність, послуговування шрифтами для друку агітаційних написів – плакатність). Проте, з іншого боку: а чи вдалось українським футуристам виконати свою настанову орієнтації на маси? Наприклад, у поезії знаходимо тексти, які є далеко не прозорими і будуть незрозумілими непідготовленому читачеві [38, с. 21, 23]. Тут на допомогу вербальності приходять візуальність, адже зоровий образ сприймається набагато легше, підсвідомо, на рівні чуттєвого у реципієнта формується емоція від побаченого [39, с. 23].

АсКК характеризував тогочасний літературний процес загалом, а його кінець означав завершення курсу, котрим майже чотири роки мандрували футуристи. Спостерігаємо негативну реакцію спільноти на розвиток громадських форм літературної діяльності, при чому йшлося не лише про футуристів. У 1925 році і АсКК вичерпує себе та перетворюється на «Гарт» [14, с. 129]. В цей час діяльність організацій футуристів знову припиняється, проте його послідовники не відходять від до особної праці. Після невдачі АсКК Семенко переїздить в Одесу, де працює на кінофабриці

головним редактором. Близько двох років футуристи Семенко, Бажан, Яновський, Шкурупій причетні до сфери іноваційного мистецтва – кіно. Серед іншого, вони пишуть сценарії для ВУФКУ [42, с. 198].

Незабаром з'являється ще одна організація футуристів – «Бумеранг», проте за час свого існування друкує всього два видання: збірник «Зустріч на перехресній станції» Бажана із оформленням Володимира Татліна та журнал «Бумеранг» з великою кількістю заявлених учасників, хоча фактично лиш четверо з них подавали статті: Семенко, Бажан, Шкурупій, Перегуда [14, с. 141].

Утім, з 1927-го три роки регулярно виходив надзвичайно впливовий журнал – «Нова генерація». Футуристи отримали офіційну підтримку уряду. У цей період вони нарешті стають повноцінними учасниками літературного процесу, а не основними його антагоністами. «Для тих, хто боявся слова “деструкція”, “Нова генерація” знайшла прийнятний заміник – “експериментування”» [14, с. 156]. З 1929 року Семенко починає закликати до «конструктивної праці» і навіть пропонує перевести спілку на рівень справжньої організації. 12 березня 1929 року на зборах «Нової Генерації» Семенко навіть пропонує назву для нової організації: «Всеукраїнська Асоціація робітників комуністичної культури». Всі погодились із концепцією, проте не з назвою. Іван Маловічко та Віктор Вер хотіли, аби організація називалась «Футуристи». ВУАРКК в дечому нагадувала Комункульт, проте тепер члени організації дійсно пішли в маси із пропагандою своєї теорії. Футуристи уперше намагаються втілювати спільні з іншими організаціями проекти [14, с. 161-163].

У 1930 році бачимо ще одну спробу форматувати Футуристичну організацію. Тиск на футуристів з боку радянської влади критично збільшився, – більше не була вигідна група футуристів. Виникає «Об'єднання пролетарських письменників України» (ОППУ), проте футуристи не бажали зрікатись своєї теорії та ідей. Це, звісно, не

влаштовувало владу та спричинило новий шквал критики. Сам футуристичний рух занепадав: через примус виступати «рупором партії» митці творять все менше справді авангардного [39, с. 10]. «Літературна газета» 20 січня 1931 року надрукувала “Постанову про розпуск Об’єднання пролетарських письменників України – ОППУ (“Нова генерація”)), яку одноставно підписали на зборах ОППУ [14, с. 24]. Це, фактично, знаменувало кінець футуризму. Вже з 1934 року починаються арешти, а 1937 року було страчено Михайля Семенка, що поставило остаточну крапку в розвитку футуристичного руху.

У цьому підрозділі ми коротко охарактеризували історію руху. Також назвали основні видання та мистецькі групи, засновані футуристами, а також їх учасників. Найпотужнішим та найпліднішим виданням був журнал «Нова генерація» 1927-1930 рр. Також у цій частині роботи висновуємо, що ставлення мистецької спільноти до футуристів було різко негативним, особливо попервах, проте, саме завдяки критиці діяльності Семенка та його послідовників, рух став відомим. Семенко влаштував літературний скандал та пишався цим.

Український футуризм не розвивався ізольовано. Вітчизняні митці орієнтувались на футуристичний рух Марінетті, проте місцеві контексти сприяли розвитку окремого вектору в українському футуризмі. Також на футуризм мали вплив такі мистецькі рухи: дадаїзм, експресіонізм, конструктивізм. Організації футуристів не один раз трансформувались та переформовувались. До певного часу футуристичні ідеї підтримувала і радянська влада, адже настанова на деструкцію мистецтва, заперечення його елітарності та спрямованість на маси вписувались у концепцію комуністичної пропаганди. Та тиск влади поступово зростає, змушуючи футуристів виступати «рупором» партійних ідей. Так, у 1930-му році відбувається остання спроба переформатувати угруповання, проте і вона

потерпає невдачі. Разом із стратою лідера українського футуризму у 1937 році розвиток руху припиняється.

## *2.2. Синкретизм візуального й текстуального у футуристів.*

Українська графіка першої третини ХХ століття вписувалась у загальний європейський художній контекст [21, с. 3], футуризм, звісно, був його частиною. У цьому процесі очевидним та вагомим є синкретизм візуального і текстуального на різних рівнях. Перші періодичні видання вітчизняних футуристів: «Семафор у Майбутнє», «Катафалк Искусства та «Гонг Комункульта» — були нетиповими для свого часу. Вони епатували й шокували читача своїм художнім оформленням та суттєво відрізнялися від інших радянських видань [8, с. 42]. Вже на початковому етапі розвитку українського футуризму бачимо, що для послідовників його вагомим є синкретизм візуального і текстуального на різних рівнях. Анна Біла вважає: «Подібне книжкове оформлення розглядається не як "декоративне доповнення" до тексту, а як повноцінна творча співпраця художника і поета» [2, с.90]. Врешті, український поет-футурист та засновник напряму на теренах України, Михайль Семенко, вважав можливим «сплави» мистецтв: поезії, малярства скульптури, архітектури, фотографії, кіно, театру у різних конфігураціях. Для своєї творчості Семенко використовував формулу «малярство плюс поезія» [41, с. 178]. Іноді цей мистецький експеримент також називають зоровою або візуальною поезією, візіопоезією, графічною поезією, та ми, все ж, послуговуватимемось означенням самого Семенка – «поезомалярство». Цей експеримент розкривав свої можливості у двох циклах: «Каблепоема за океан» та «Моя мозіка» [14, с. 14]. Науковці зауважують, що особливої новизни в цьому не було, адже нам відомі приклади барокової зорової поезії, а у футуризмі подібним займався засновник італійського руху Марінетті [14, с. 14; 23, с. 34; 14, с. 356]. Проте у Семенковому «поезомалярстві» все ж були особливості. Навідміну від своїх італійських ідейних попередників, Семенко зберігає деякі цілісні

елементи. Якщо Марінетті та його послідовники намагались повністю здеструктувати сенси та структури, вводячи в текст багато позамовних елементів, то у Семенка зберігаються частини лексем, і, навіть, подекуди, синтаксису. В основному, він використовує як інструменти гру шрифтів і їхніх кольорів. У поезомалярстві є і графічна мозаїка, виконана за допомогою цілих, ще не деконструйованих, слів. Любов Дрофань пише: «Поезомалярство ... містить у собі словесну і візуальну творчість, тобто створюється словесно-зоровий образ за допомогою графіки і літер. Це вірші, рядки яких утворюють певні фігури чи знаки» [9, с. 38].

Семенко не єдиний, хто видозмінював вербальний текст за допомогою елементів візуального. Так, під впливом Семенка футуризмом зацікавлюється і Андрій Чужий. Він пише прозовий твір «Ведмідь полює за сонцем» (1927-1928). Вербальний текст було зверстано таким чином, щоб той утворював малюнки [24, с. 121]. За допомогою прозового тексту та специфічного розміщення його на аркуші Андрій Чужий формує силуети, наприклад, кота. Окремі елементи твору опубліковані на сторінках «Нової генерації» (дод.1, 2). Проте, подібні тексти було б доцільно друкувати на суцільних сувоях, адже формат книги висуває ряд обмежень. Так, на одній зі сторінок не помістились лапи кота, котрі, очевидно, мусили бути припасовані до тіла.

Чужий був репресований 1934 року, проте після відбуття покарання він повертається до літературної творчості та послідовно слідує авангардним ідеям. «Він не відмовився від граматичних, синтаксичних, графічних експериментів і на схилі літ, його поетичні тексти не матимуть розділових знаків, слова в них бувають написані не горизонтально, а вертикально, або ж і зовсім розділені на окремі елементи, іноді зі слів вибудовані малюнки, викинуті з них окремі букви тощо» [4, с. 328]. Що стосується прагнення здеструктувати мистецтво як явище, то воно залишилось для Чужого у

теорії, проте змінити мову: і поетичну, і прозову йому вдалось. Елементи візуального становлять невід'ємну частину його творчості [4, с 328].

Нік Бажан також не стояв осторонь експериментів з синтезу мистецтв. Одна зі збірок Олекси Сліскарєнка («Поєми», дод. 3) вийшла у футуристичному оформленні Бажана [38, с 18] (дод. 3). Молодого поета, котрий, до речі, починав із малювання, із Семенком познайомив Лесь Курбас. Тут принагідно згадаємо, що Бажан (як і багато хто з футуристів) був скорений ще й кіномистецтвом, брав участь у його створенні. Кіно цікавило й важило для представників руху, адже символізувало наголошену футуристами машинізацію, розвиток уперед, зокрема, через технічний прогрес [38, с. 18; 42, с. 198].

Разом із Бажаном типографікою захоплювався і Гео Шкурупій. Відомо, що у 1923 видавництво «Golfstrom» випустило «Жовтневий збірник панфутуристів» (дод. 65). Обкладинку до нього створила художниця-авангардистка Ніна Генке-Меллер, але монтаж вербального тексту як вказано на звороті титульної сторінки, робили Гео Шкурупій та Нік Бажан (дод. 4, 5, 6, 7, 8). Також про дотичність Шкурупія до футуризму свідчить експериментальний роман «Дері в день» (1929). У ньому були змішані і жанри, і види мистецтва, частина тексту – кіносценарій, ще частина - художній репортаж, створений із Дмитром Бузьком. Цей твір – і детективна новела, і любовний роман, і історичний роман. Бачимо тут, що Шкурупія більше цікавила форма, аніж зміст. «А ще тут є самі футуристи на чолі з Семенком і «Новою генерацією» в руках» [1].

Творчий синкретизм у футуризмі часто виникав і через співпрацю митців з кількох видів мистецтва. Варто принаймні згадати дотичних до футуризму. Засновниками

кубофутуризму вважають Олександра Богомазова та Олександрю Екстер [10, с. 249]. «У галузі графічно-дизайнерського забезпечення футуристичних видань працювали художники, найвідомішими з яких були В. Татлін, В. Меллер, А. Петрицький» [31, с. 8]. Також оформляли футуристичні видання Павль Ковжун, Ніна Генке-Меллер, Олег Косарєв, Олександр Хвостенко-Хвостов, Олександр Влизько, Роберт Лісовський. Обкладинки для українських видавництв робив також Каземир Малевич. Обов'язково згадати діяльність фотографа Дана Сотника [31, с. 60]. Зосередимось на доробку деяких з цих митців детальніше.

У першій чверті ХХ століття фотографію стали використовувати більш активно. Художня фотографія стала неодмінною складовою у часописі «Нова генерація». Дан Сотник — світляр, що завідував редакцією й художнім оформленням журналу «Нова генерація» був поряд з футуристичними організаціями майже весь період розвитку руху [31, с. 52]. Фотограф часто і сам друкувався на сторінках журналу, видав кілька настановчих статей щодо фотографії. Серед них можна виокремити цикл статей «Як працювати фотографам». Об'єктом пошуків Сотника стала нова фотографічна думка, що допоможе фотографії, як могутньому засобу пропаганди та мистецтва, стати на правильний шлях [31, с. 226]. Також відслідковуємо плідну співпрацю Дана Сотника із Олексою Полторацьким. У 1929 році фотограф та письменник поїхали у подоріж Закавказзям. Наслідком їх роботи стала фотоілюстрована книжка репортажів «Герой нашого часу» 1930-го року [1]. Обкладинка книжки авторства Дана Сотника (дод. 11). Фотографіям Сотника характерні карколомні ракурси, через що на світлинах змінені масштаби. Це все грає на футуристичну стилістику, зокрема, утворюючи стрімкі діагоналі та різкі контрасти.

Обов'язково мусимо розглянути детальніше творчість Павля Ковжуна. Він займався станковим та монументальним

живописом, промисловою графікою, а також редакційною та мовознавчою роботою, писав і статті. Книжкова графіка П. Ковжуна розмаїта та захоплена різними впливами. В ній відчутні відгомони барокової традиції, стилю модерн [31, с. 52]. Не забваємо, що першу українську футуристичну організацію «Кверо» створюють брати Семенко саме із Ковжуном, тож не варто применшувати його футуристичний етап. Художникове захоплення народним мистецтвом помітне навіть у його конструктивістських, футуристичних роботах. Серед іншої художньої та дизайнерської роботи, П. Ковжун виконує одну з обгорток «Нової генерації», а саме №6, 1929 рік (дод. 12). Композиція обкладинки складена із поєднання шрифтових смуг різних векторів, що додає характерної для футуристів динаміки, навіть деякої машинізованості зображенню, проте поряд із цим у творі несподівано використані традиційні для народної творчості птахи [31, с. 53].

До складу літературно-мистецького об'єднання Фламінго входили майстри (переважно) слова Гео Шкурूपій, Володимир Ярошенко, Олекса Слісаренко та художник Анатолій Петрицький [15, с. 293]. Зупинимось на його доробку. Він поєднував у своєму мистецтві різні стилістичні напрями та течії [21, с. 5]. Перші художні спроби пов'язані саме із футуризмом. Анатоль Петрицький оформлює у складі групи «Фламінго» дві поетичні збірки Семенка: «Block-notes» (1919) (дод. 53) і «Перо мертвопетлює». Працюючи із творами Семенка художник пародійно обігрує скоропис XVII століття [21, с. 5]. Обкладинки оформлено за допомогою кольорових написів різних розмірів та форм. «Такий засіб відповідав характерові футуристичних поезій, Семенкова деструкція знайшла відповідник у деструкції написів» [31, с. 61]. Пізніше, у 1928-1929 рр. Петрицький бере участь у оформленні випусків «Нової генерації» (дод. 13, 14). Бачимо лаконічне поєднання двох кольорів, а саме жовтого тла та чорних друкованих елементів. Петрицький у цих роботах дотримується витриманості стилю. Композицію він будує виключно за рахунок гротескного шрифту та друкарських лінійок, пише Ольга Лагутенко у одній зі статей «Нарису з

історії Українського дизайну» [31, с. 61]. Характерним є чітке обрамлення зображення [31, с. 61]. Зауважимо, що Анатоль Петрицький з дитинства був пов'язаний з театром, мріяв про участь у постановці п'єс, і, врешті став театральним художником. Саме тому у його графічних роботах для книг та журналів помічаємо здатність до пластичних перевтілень, до своєрідної стилізації, художньої гри із динамікою тощо [17, с. 108]. На початку 1930-х років Петрицький знову звертається до фігуративного зображення [21, с.5]. З середини 30-х років ХХ ст. художник не зупиняється на своєму творчому шляху, проте нам цікавий саме його футуристичний період.

Василь Єрмилов — митець, що працював у напрямі художнього та технічного оформлення книги, більшу частину своїх робіт створив у напрямі конструктивізм. До речі, конструктивізм в Україні мав своїх лідерів — В Кричевський, А. Петрицький, В. Меллер, і, власне, В. Єрмилов. [21, с.81]. Всі вони також також захоплювалися футуризмом і кубізмом [21, с.71]. З 1920-х років Єрмилов особливо активно досліджує колір та фактуру, можливості геометричних композицій та взаємовпливи форм. У 1921 році він створює кубофутуристичну композицію для обкладинки видання «Інтернаціональ» (переклад для хору О. Костальського) (дод. 15). Також художник протягом 21-29 років ХХ створює авангардні обкладинки для таких вербальних текстів, як, «Радіо в житах» В. Поліщука (дод. 16), «Вона» А. Любченка (дод. 17), журналів «Нове мистецтво» (дод. 18) та «Авангард. Мистецькі матеріали авангарду» (дод. 19), а також серії книг «Бібліотека. Техніка й побут» (дод. 20). Ці композиції відрізняються геометричністю, простотою форм та динамічністю. Також Єрмилов намагається зробити книжку десакралізованим продуктом. Це все цілком відповідає прагненням та деклараціям українських футуристів. З початком 1930-х років Єрмилов намагається повернути фігуративність у свої роботи, тому послуговується фотографією, komponує за її допомоги колажні композиції. Так оформлена, зокрема, книжка Гра Вакара «Поїзди підуть на Париж» (1932) (дод. 21), проте нас, все ж, цікавлять більш ранні роботи художника.

Отже, у цьому підрозділі ми з'ясували, що синтез мистецтв, в тому числі візуального (зокрема, малярства) та вербального були основоположними та поширеними у творчості українських футуристів. Ми назвали митців, котрі були зтягнуті у вир футуризму та практикували творчий експеримент, пов'язаний зі сплавом мистецтв. Найпомітнішою персоналією постає, звісно, Михайль Семенко зі своїм «поезوماлярством». Але, на думку Анни Білої, реалізувати концепцію поезомалярства у колективній практиці Семенкові не вдалось: «На тлі стихійних навколофутуристичних пошуків він залишався поодиноким генератором науково обґрунтованої концепції метамови» [2, с. 155]. Проте, з цікавістю віднесли до поезомалярського експеримента згадані нами Андрій Чужий, Ніка Бажан, Гео Шкурупій. Спираючись на самі твори (дод. 1-9), вже тут можемо узагальнити, що основними інструментами конструювання нової візуальності у вербальному тексті для футуристів стали шрифт та гра з розміщенням слів чи їх елементів на аркуші (композиція), а також колір. Також ми назвали художників, котрі були залучені до оформлень футуристичних видань.

*2.3. Роль візуального у виданнях футуристів.* У першій третині ХХ століття майстри графіки поставили перед собою велику кількість завдань: як суто художніх, так і філософських, соціальних та суспільно-політичних. Стали пріоритетними журнальна та книжкова графіка, плакат, оформлення газетного видання. Сама графіка існує на межі неповторного, індивідуального та масового, рукотворного, матеріального. [20, с. 47]. Цим можна пояснити такий інтерес футуристів до візуального, синтезу мистецтва малярства та слова.

О. Ільницький у праці «Український футуризм (1914-1930)» пише, що візуальні експерименти футуристи робили передовсім задля усунення бар'єрів між різними мистецтвами та окремими жанрами [14, с. 364].

Література мала стати синтезованою, сумішшю властивостей різних мистецтв [14, с. 364].

Також футуристи приділяли увагу розвитку візуального, тому що воно є більш доступним для широких мас [14, с. 364; 21, с.5]. Знаємо, що футуризм виникає у Італії, перші маніфести написані саме італійською мовою. До того ж, першій половині 20-х рр. створено багато теоретичних праць — навіть більше теорії, ніж художніх текстів. Читати теоретичні тексти, а особливо, в оригіналі, себто, італійською, міг та хотів мало хто, проте, споживати зображення міг кожен, так само, як і відчувати його відмінність від того, що було раніше. «Графіка в Україні виконувала роль транслятора в адаптованому вигляді нових мистецьких критеріїв», як зазначал Ольга Лагутенко [21, с. 6].

Футуристи рідко вдавались до експериментування суто заради експериментування. На думку О. Ільницького, «здебільшого вони використовували експерименти для таких завдань, як деструкція традиційних жанрів чи синтез» [14, с. 364]. Поезюмалярство Семенка також було експериментом, у якому поет використовує багато закликів та гасел. Футуризм жадав зникнення старого мистецтва, а поезюмалярство ставало своєрідним шуканням нового: «треба знайти інший спосіб писання віршів» [14, с. 353]. Метою використання візуальних прийомів усередині вербального було відвести читача від тільки семантичного сприймання тексту, а саму літературу підняти понад семантичний рівень. [14, с. 364]. Футуристам важило на вивільненні самої абетки, щоби надати мові, як вони казали, «фактурності». [14, с. 354]. Незвичний, типологічно новий текст змушує реципієнта взаємодіяти із твором, сприймати його на різних рівнях чуттєвості. У візуальній поезії читач має не просто споглядати вербальний та візуальний тексти, він повинен виступати активним інтерпретатором твору [23, с. 36]. Ольга Лагутенко пише: «Звізуалізоване слово набуває особливої метафоричності, посиленої пластичної чутливості. Зростає його емоційна

активність» [20, с. 112]. Експерименти з розкладом слів на сторінці, гра зі шрифтами створювали особливий настрій. Вироблення особливої візуальної форми вербального тексту на меті мало «матеріалізувати» творчість, тим самим закладаючи початок у її деструкції, віддаляючи від елітарності [39, с. 13]. А внаслідок руйнації «старого буржуазного мистецтва» повинен активізуватись процес виникнення нового, що базуватиметься на ідеї синтезу [41, с. 175].

Згадуючи описаний у розділі 2.1. літературний скандал футуристів 1910-х років, свідомо створений Семенком, додаємо, що для послідовників руху було важливим епатувати, шокувати читача [8, с. 43].

Візуальне також важило для футуристів ще й тому, що його легше осучаснити. Заклик Марінетті «палити й топити музеї» стосувався саме візуального мистецтва, адже у музеях, як правило, не розміщені літературні тексти [14, с. 364]. Михайль Семенко означав свою епоху, як ту, у котрій йдеться про симбіоз мистецтв: музики, літератури, малярства, театрального виконання, фотографії та кіно [9, с. 38].

«Авангардисти перших десятиліть ХХ століття прагнули звільнитися від тягара минулого, повернути чистоту сприйняття світу, стан *tabula rasa*» [21, с. 4]. Для футуристів це також було важливо. Одні з основних завдань, які вони ставили перед собою — деструкція мистецтва (або й зовсім, його знищення), після чого мав наступити етап конструювання нового мистецтва. Проте, деякі види мистецтва особливо точно відповідали потребам футуристів. У кіномистецтві та фотографії, що тільки почали свій шлях розвитку просто не було чого перемагати і відкидати. Ці види мистецтва стали одними із символів машинізації життя, а, значить, в уявленні футуристів, незмінного руху вперед. Це демонструвало не лише прорив мистецької думки, а ще й технічне досягнення. Згадуючи Семенкові «поезо-фільми», екранізований роман «Інтелігент» Леоніда Скрипника та і загалом, через залученість футуристів до створення кіно можемо зробити висновок,

що однією з функцій візуальних мистецтв було, серед іншого, наголошення на технологічному прогресі [14, с. 353]. Тут можна згадати про ще один жанр, що зазнав футуристичних впливів — сценарій.

У 1928 році друком виходить кіносценарій «Динамо». Його видає «Нова генерація». Автором сценарію був професійний кінорежисер та режисер театру Фавст Лопатинський. Його не вдовольняли «нудні» сценарії, що, на його думку, були нагромаджені «непотрібними» порадами про те, як варто знімати. О. Ільницький пише: «Він (Лопатинський) запропонував "нову структуру самого сценарію>", таку, що виявила б "можливості адресування сценаристової емоції без посередньої емоції до режисера "» [14, с. 363]. Простими словами, текст мусив бути написаний так, щоб вже з першого погляду на твір були зрозумілі ідея, емоції автора. Цього Лопатинський пропонував досягти за допомоги фактури шрифту, передачі ритму певних сцен через ноти, використання специфічних символів, вживання знаків пунктуації не відповідно до чинного правопису, а авторського задуму, розташування слів на аркуші та інших композиційних прийомів тощо [14, с. 363]. Отже, розуміємо, що такий підхід до написання сценарію, а саме поєднання візуального та вербального, мало на меті осучаснити сам жанр, спростити комунікацію між сценаристом та режисером, створити умови для кращого порозуміння у команді, що працює над одним проектом.

Отже, висновуємо, що футуристи вкрай рідко вдавались до експерименту заради самого експерименту. У цій частині роботи ми визначили, що найважливішою роллю синтезу візуального та текстуального мистецтв у футуризмі було усунення меж між мистецтвами та жанрами. Футуристи прагнули до синтезу, котрий спочатку закладав підвалини до деконструкції старого, а в перспективі — створює, тобто, конструює нове. Також футуристична книжкова графіка виступала рупором ідей. тобто, ще одна роль візуального — швидка «ліквідація» старого мистецтва.

Візуальна складова була важливим компонентом футуристичних видань, ще й тому, що вона допомагає ефективно взаємодіяти з масами. Зображення швидко впливає на реципієнта — ще на несвідомому рівні. Поновому розміщений на аркуші текст змушує читача з ним активно взаємодіяти. Також футуристи вважали, що це допомагає «матеріалізувати» мистецтво — зводити його до категорій буденного, рукотворного, егалітарного. До того ж, футуристи хотіли підвести літературу понад семантичний рівень, для цього варто було відвести читача від суто семантичного сприймання тексту.

Бажання футуристів епатувати читача також вплинуло на використання візуального поряд із вербальним. Семенкові подобалось створювати навколо свого руху скандальні дискусії, тим самим він, власне, поширював футуризм в Україні. Послідовники авангардизму хотіли позбутись тягаря минулого. Відмовившись від попередніх традицій, візуальне було простіше осучаснити, аніж вербальне. Оспівування технічного прогресу також стало одним із завдань футуристичного візуального мистецтва. Настанова на урбанізм помітна, наприклад, у використанні прямокутних форм, розташування їх по діагоналі, прямо відтворені образи міста (наприклад, як у обкладинках збірки «Будівлі» М. Бажана, книжки М. Терещенка «Лабараторія» (дод. 66), чи на багатьох світлинах Дана Сотника).

### **РОЗДІЛ 3. Особливості візуального оформлення футуристичних видань.**

Футуристи працюють в різноманітних жанрах — це теоретичні розробки, поезія, рідше проза, трапляється навіть сценарій. Футуристична література, як і вся творчість послідовників руху, мала ідеологічне забарвлення: відкидання старого мистецтва, відхід від національного, рух заради руху та постійний розвиток, зміни. Так, часто натхненням, ба більше, об'єктом оспівування для футуристів стає місто та його швидкий темп. Місто стає символом технологічного прогресу. Митці, що оформлювали футуристичні книжкові видання, не могли ігнорувати це. Вони свідомо використовували нові композиційні прийоми задля підкреслення ідеології футуристичного руху, і, зрозуміло, самої літератури. Також графічне оформлення допомагало посилити твір емоційно, підсилити вербальний текст, підкупити читача візуальною простотою. У контексті орієнтації футуристів на маси це особливо важливо.

Для деяких письменників футуризм був єдиним можливим способом творення мистецтва, для деяких — лише етапом у творчості. Серед літераторів, котрих принаймні торкнулась «бацила футуризму», на першому місці стоїть, звісно, Михайль Семенко, до чия персоналії часто зводять весь український футуризм. Також футуристичну літературу творили Гео Шкурупій, Олекса Влизько, Андрій Чужий, Леонід Недоля, Олекса Полторацький, Микола Бажан, Гео Коляда, Дмитро Бузько, Кость Буревій (Едвард Стріха), Сергій Тасін, Віктор Вер та інші.

Художників, котрі оформляли видання українських футуристів, також немало. У попередніх розділах ми згадали В. Татліна, В. Меллера, А. Петрицького, Павля Ковжуна, Ніну Генке-Меллер та Вадима Меллера, Олега Косарєва, Олександра Хвостенко-Хвостова, Олександра Влизька, Роберта Лісовського. Обкладинки для українських видавництв створював також Казимир Малевич. Долучений до графічного оформлення був і фотограф Дан Сотник.

### 3.1. Особливості оформлення журналу «Нова генерація»

Почати аналіз особливостей візуального оформлення футуристичних видань пропонуємо із щомісячника «Нова генерація», адже це один з найуспішніших проєктів руху, котрий регулярно виходив цілих три роки (1927-1930). Олег Ільницький, маючи на увазі цей журнал, запевняє: «Це був без сумнівів зеніт українського футуризму, який тривав безперервно три роки... Журнал охоплював увесь спектр авангардистської діяльності: від живопису, архітектури, театру, та кіно до, очевидно, літератури» [18]. «Нова генерація» — етап, коли футуристи вважали, що настав час конструкції нового мистецтва.

Журнал «Нова генерація» мав яскравий впізнаваний дизайн. Художники намагались масово тиражувати «продукт», а, отже, і обкладинка мала бути спрямована на пролетаріат. Дизайнери намагаються створити привабливу обгортку, котра відповідає ідеології руху. Щоб досягти своїх цілей, вони запозичують стилістику агітаційних жанрів, зокрема плакату [26]. Знаємо, що оформленням «Нової генерації» спершу займався Вадим Меллер, один з випусків, а саме, №6 за 1929 рік, виконав Павло Ковжун, пізніше дизайн створювали Дан Сотник та Анатоль Петрицький.

Найперший випуск «Нової генерації» виходить друком 1927 року. Його обкладинку робив Вадим Меллер (дод. 22). Вона, як і майже всі інші «обгортки» публікацій (окрім випуску №6, 1929 року, оформлення котрого здійснив П. Ковжун), виконана у доволі лаконічному стилі. Тлом виступає жовте «полотно». У поєднанні світлого тла із чорними друкованими елементами створюється вигідний контраст. У правому верхньому кутку передньої частини обгортки бачимо акцентне зображення, вписане в лаконічну прямокутну форму. Це — репродукція картини Оскара Шлеммера «Статуетки в космосі: етюд для балету тріади». Вже наявність цього елемента натякає на те, про що буде цей журнал — про мистецтво. Ближче до низу аркуша художник-дизайнер розміщує назву журналу. Меллер обирає

доволі простий, кутастий, проте і витончений водночас шрифт. Кернінги між літерами невеликі, проте цього достатньо для формування відчуття простору. Під написом «Нова генерація», у нижній правій частині аркушу, бачимо ще два курсивні написи: «Журнал лівої формації мистецтв» та «Державне видавництво України». Слова займають ту саму ширину, що і зображення вище. Таким чином художник створює хрестоподібну композицію і видовжує вертикаль. Написи та їхнє розташування врівноважують композицію, «приземляють» зображення, виведене на верхню частину аркуша. На аркуші бачимо не багато друкованих елементів, атакож Меллер не обмежує композицію рамкою, тому вона залишається лаконічною, відкритою, та легкою.

У другому номері журналу (дод. 23) використані майже ті самі прийоми: розміщення наймасивнішого друкарського елемента у верхній частині аркуша, праворуч. Той самий шрифт, таке саме тло. Тільки у правому верхньому кутку вже не репродукція картини, а фотографія Дана Сотника. Вона оформлена несущільною рамкою. Прийом неповного обрамлення працює за принципами гештальту — реципієнт сам додумає потрібні елементи. Це приковує увагу до зображення, а також допомагає глядачеві відчутти радість від мисленнєвого процесу. Сама світлина теж відповідає футуристичним, ба більше, конструктивістським канонам: монолітна споруда виглядає важкою та монументальною. Вона складається з геометричних елементів із прямими кутами, що додає суворості. З обох боків по висоті, і частково зверху бачимо паралельні до самої світлини вузькі прямокутники. Ця фотографія перетягує на себе увагу, є центром композиції.

Третій випуск журналу за 1927 рік (дод. 24) оформлений за допомогою аналогічних прийомів, що і перша. Використання (іноді, незамкненого) прямокутного обрамлення, та кутастого, доволі розлогого шрифта назви і дрібнішого для уточнень, творить гармонійну композицію та є характерним для більшості обкладинок «Нової генерації». Приміром, 10 із 11 випусків за

1928 рік оформлені таким чином. Єдина різниця в тому, що для тла був використаний не тільки жовтий колір. Так, для номерів 1, 3, 5, 8, 11 тлом слугує червоний колір, а для номера 9 — зелений. Дизайнер використовує яскраві, активні кольори, котрі у поєднанні з чорним створюють різкий контраст. Використання червоного взагалі стало популярним у футуристів. Цей колір — гарячий та агресивний, що цілком ладнає із тезами футуристів про відкидання старого мистецтва. Чергування кольорів обкладинок дозволяє розмежовувати випуски більш чітко, читач не знуджується від одноманітності, при цьому, обкладинка залишається впізнаваною.

Детальніше треба поговорити про липневий випуск (№7) 1928 року (дод. 25), адже він єдиний з цього року, в котрому зображення, здавалось би, не обрамлене. У правій верхній частині бачимо постать людини, складену із простих геометричних форм. Загалом, зображення створює асоціацію з роботом, себто машиною. Ця постать деперсоналізована: очі, ніс, губи окреслені кількома лініями. Людина на зображенні стоїть на одній нозі, друга ж піднята так, наче людина йде уперед. Силует розміщено по діагоналі, де нога — в лівій нижній частині малюнку, а голова — у правій верхній. Це додає динаміки й руху, котрі були важливими для футуристів. До слова про обрамлення. Людина зображена верхи на об'ємній формі, що нагадує відсічену частину сцени. Ця фігура розміщена паралельно до усіх написів на аркушу. Також паралельною до написів є піднята рука зображуваної людини. Праворуч бачимо витягнуту форму, нижня частина якої має прямі кути. Ця форма розташована перпендикулярно до написів та паралельно до країв аркуша. Вона допомагає завершити композицію малюнка, зробити її більш цілісною, і, хоч буквальної рамки художник не додав, зображення ніби втиснуте у прямокутник.

У 1929 році більшість обкладинок оформлено за попередніми зразками. З 12-ти випусків цього року проаналізуємо детальніше обгортки номерів 6, 8 та 9, адже саме вони відмінні від більшості. Почати хочемо з серпневого

екземпляру (№8) (дод. 26). Вже звичайний для «Нової генерації» центр уваги розташований у верхній частині аркуша, праворуч. Тут немає обрамлення, проте дві людські постаті зображені так, що утворюють своїми тілами силует трикутника. Приблизно третина площини цього «трикутника» заповнена темним. Чорна маса сконцентрована в нижній частині зображення, тому відчуваємо вагу, монументальність.

У номері 9 (за вересень) 1929 року (дод. 27) використаний інший підхід до створення обкладинки. З лівої верхньої частини приведена вертикаль, під нею, паралельно їй розміщене слово «нова». Букви «н», «в» та «а» надруковані тим самим кутастим шрифтом, що і напис «генерація». Буква ж «о» виділена за допомогою контрасту форми та розміру. Вона щонайменше втричі більша за решту літер: як по довжині, так і по ширині. При цьому, «о» більше подібна не до кола, а до прямокутника, що є паралельним до вищезгаданої діагоналі. Ці прийоми роблять композицію динамічною. Також відмінність від попередніх обкладинок у тому, що дрібніші написи з деталями щодо журналу розміщені в лівій нижній частині композиції, колонка вужча, а останній рядок вибивається з неї. У попередніх випусках художники розміщували написи так, аби довжина усіх рядків була однаковою. Збалансовує усю композицію невелике стилізоване зображення, сюжет котрого нагадує потяг. Сказати точно, що саме зображено на рисунку, важко, тому що він ближчий до абстрактної геометричної композиції. Загалом ця обкладинка на відбиває ідеї футуристичного руху: динаміку, простоту (спрямованість на масового читача) та поєднання різних форм. Незважаючи на відмінність від попередніх обгорток «Нової генерації», збережена загальна стилістика.

Різко вибивається із загальної стилістики обкладинка шостого номеру журналу, котру створив Павло Ковжун. (дод. 12) Воно й не дивно, адже майстер працював у іншому стилі, часто використовуючи у своїй творчості народні мотиви. Є вони й тут: у композиції присутні характерні для народної

творчості птахи, проте їх вигляд на цій обкладинці спрощений, геометризований. Увесь простір у цій роботі заповнений. Шрифтові смуги різних векторів та інші кутасті геометричні форми наче поєднані танцем. На обкладинці немає жодного елемента, що був би паралельним іншому чи межах сторінки. Рік видання написано не традиційно — горизонтально, а вертикально. Це все створює неймовірне відчуття руху, не обмеженого рамкою. Художник створює контрасти між світлими та темними частинами візуального тексту. Тлом слугує той-таки популярний у «Новій генерації» жовтий», проте майстер вводить градієнт тону в роботу. Це здійснено за допомогою точок: темніший тон у місцях, де концентрація точок вища, світліший — там, де нижча. Обкладинка шостого випуску «Нової генерації», безумовно, вибивається із загальної стилістики оформлення журналу, проте і наявність важливої для футуристів динаміки, навіть деякої машинізованості, у зображенні очевидна.

На останньому році існування «Нової генерації» обкладинки журналів повернулись до простоти і легкості візуального рішення 1927-1928 років, але попри це, виглядали інакше. По-перше, шрифт стає більш жирним, відстані між знаками стало менше. По-друге, напис тільки один — «Нова генерація», його розміщено поміж двох паралельних горизонтальних ліній. Додаткова інформація перенесена на зворотну частину обкладинки. У композиціях більше немає діагоналей. По-третє, основною формою для вміщеного зображення стає квадрат або наближена до нього фігура, котра займає більшу частину простору обкладинки. Внаслідок цього обгортки стають набагато більш статичними. Проте оформлення все ще виглядає по-новітньому. Так, бачимо, що обкладинка першого номеру 1930 року має біле тло та абстрактну фотографію Дана Сотника (дод. 28), на обкладинці другого номеру за 1930 рік бачимо репродукцію супрематичної роботи Каземира Малевича (дод. 29) і так далі. Варто звернути увагу на те, що з 1930-го року дизайнери почали звертати більше уваги на задню частину обкладинки. Вертикальний вузький прямокутник (чи, радше, товста лінія) розділяє сторінку навпіл, його

перетинають ще два перпендикулярні йому. Написи вміщені поміж та попід горизонтальними прямокутниками, а зображення (в номері 3 (дод. 30) - кутасте, суто геометричне, у номері 4 (дод. 31) — абстрактна графіка, теж зі спрощеними формами, проте дещо більш «заокруглена) — над ними. За рахунок оформлення обох частин обгортки журнал візуально виглядає доопрацьованим, а дизайн — завершеним. Крім того, така композиція створює відчуття впорядкованості.

Сильно вибивається із загальної стилістики журналу, і зокрема, 1930-го року №11-12 (дод. 32). На відміну від усіх інших, на передній частині обгортки немає ні фотографії, ні репродукції картини — узагалі ніякого додаткового зображення. Композиція вкрай лаконічна. Вона складена лише з написів «Нова генерація» та «11-12» (шрифт аналогічний до інших випусків 1930 го року), двох вузьких прямокутників шириною на майже увесь лист, та ще одного дрібного напису з роком видання. Усі елементи розміщені паралельно один одному та ширині аркуша. На задній частині (дод. 33), очевидно, задля реклами, вміщені зображення обгорток двох інших видань «Літературні засоби» Олекси Полторацького та «Шефи» Івана Маловічка. Композиція та розміщення написів із інформацією про журнал подаються так само, як і у всіх інших номерах 1930 року.

Варто додати кілька слів про внутрішнє оформлення сторінок «Нової генерації». Окрім публікацій із літературними текстами, журнал інформував читача про культуру й мистецтво. Анна Біла у праці «Футуризм» вважає, що вже структура журналу підкреслює прагнення авторів охопити всі рівні життя: «поряд з оригінальними творами (лірика, експериментальне оповідання й роман, художньо-публіцистичні жанри, наприклад, «лівий репортаж»), перекладами, знаходимо тут «передову статтю», теоретичні статті, витяги із закордонних публікацій, памфлети та візуальні матеріали» [3, с. 151-152]. Видання публікувало багато репродукцій картин. Серед них є такі, що цілком відповідали вимогам футуристичної стилістики: роботи

Оскара Шлемера, Пікассо, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Джорджіо Чіріко, Жуана Гріза, Жоржа Гросса, Віллі Баумайстра та інших. Також можна було помітити зразки «старого» мистецтва: роботи Рубенса та Рембрандта. На перший погляд це може видатись дивним, адже футуристи наполягали на деконструкції, проте, все ж, припускали можливість звернення до класичних зразків з навчальною метою. Вони називали це терміном «екструкція» [26; 14, с. 263]. Архітектурні проекти також друкували у «Новій генерації», серед них, наприклад, проєкт будинка уряду УСРР. До того ж, футуристи часто вміщали на сторінки журналу фотографії. Друкували кадри із фільмів (наприклад, кадр із фільму «Дівчина на палубі» 1928 року), зазнимковані сцени театральних постановок Леся Курбаса, реалізовані архітектурні проєкти. Найбільше фотографій для «Нової генерації» зробив Дан Сотник. Простежуємо тенденцію до збільшення візуальних додатків (фотографії, картини, плани та схеми) з 1928 року. Разом із зміною зовнішнього вигляду обкладинки, з 1930-го року на сторінках журналу з'являються додаткові декоративні елементи. Як і на обкладинках, це часто кутасті геометричні форми. Також дизайнер використовує вертикальну жирну смугу, котра більше скидається на тонкий довгий прямокутник, аби розбити простір сторінки на дві частини. Іноді вони не пропорційні: одна сторона вужча, інша — ширша, проте, частіше все ж, сторінку розділено навпіл. Таке рішення зручне для друку поетичних творів, адже так економиться папір, а зовнішньо сторінка виглядає стильно та сучасно. Також художник вводить невеличкі рамки, аби виділити інформацію про той чи той мистецький твір, що надруковано у журналі. Окрім того, у журналах 30-го року додатки вводять у текст, розміщуючи вербальне та візуальне на одному аркуші, а не на окремих, як у більшості випадків було раніше. Тепер візуальне та вербальне на одному аркуші творить спільну композицію. Також випуски 1930 року відрізняються більшою кількістю жирних шрифтів, використовуваних теж для виділення деяких елементів вербального тексту, приміром, прізвищ дописувачів у журнал. Можна зауважити, сторінки «Нової

генерації» від 1930 року виглядають більш цікаво та продумано, аніж попередні випуски, також вони змушують читача взаємодіяти з текстами, дивують його та утримують увагу.

Отже, підсумовуючи, зауважимо, що переважна більшість журналів «Нова генерація» оформлені доволі просто, та лаконічно. Незважаючи на варіації обкладинок, майже всі з них створені у одному стилі. Винятком є №6, 1929 року, що не дивно, адже його оформив Павль Ковжун, котрий був прихильником заповненості композиційного простору та любляв використовувати народні мотиви. Помічаємо еволюцію у оформленні журналу з початком 1930-го року: автори дизайну більше замислюються над задньою частиною обгортки та внутрішнім наповненням журналу. Художники також використовують обмежену кольорову палітру за формулою тло хроматичного кольору (найчастіше, жовте, часом, червоне, та одного разу, зелене) та ахроматичного чорного.

### *3.2. Особливості візуального оформлення поезомалярських карток*

*М. Семенка*

У контексті футуризму та його візуальної складової необхідно проаналізувати «поезомалярство» М. Семенка. Як пише Анна Біла, «концепція поезомалярства поставила принциповим завданням синтезувати вербальну і зображальну практику» [2, с.153]. Цей мистецький експеримент реалізований автором у двох циклах: «Каблепоема за океан» (1921) та «Моя мозаїка» (1922). Семенко наголошує на деструкції та відходів від логічного сприймання тексту. Він намагається впливати на несвідоме реципієнта. Спільною ознакою для всіх «поезомалярських» текстів є лінійність. Так, основними елементами виступають поєднані в одну композицію написи.

«Каблепоема за океан» опублікована у «Семафорі в майбутнє» у 1922 році та складається із восьми карток. Картки зі зразками поезомалярства пронумеровані та не мають назв. Тож, розглянемо першу (дод. 34).

Найбільш активними тут виступають два написи: «революція» та «схід». Вони обидва виконані червоним кольором, при цьому, «схід» займає приблизно одну третину від напису «революція». Окрім шрифтів та прямокутних форм, Семенко використовує одне маленьке червоне коло під написом «схід». Це допомагає менш розлогому написові зрівняти шанси у притягненні читацької уваги із більш розлогим.

Таке акцентування на слові досягнуто за допомогою виділення кольором та розміщення трошки вище та лівіше від центра композиції. Автор заграє із читачем та навмисно дає йому точку, звідки варто починати читання тексту. Далі погляд рухається до наступних написів, надрукованих червоним, звідтам — доволі хаотично інших елементів твору. Приміром, читати можна і традиційно зліва вправо зигзагом, і як паліндром, і узагалі хаотично, по-своєму. Таку свободу у прочитанні тексту дає розділення тексту на окремі елементи за допомогою горизонтальних та вертикальних ліній. Об'єднує композицію в цілісну структуру червона, доволі вузька рамка. Відчуття організованості простору додає паралельне розміщення усіх елементів стосовно ширини аркуша та стосовно один одного.

На наступній картці (картка № 2, дод. 35) також є обрамлення, проте цього разу воно чорне і простір не роздроблений на таку велику кількість дрібних рамочок. Ліворуч бачимо надруковану дрібним шрифтом велику кількість рядків, що формує враження єдності текстуальної форми. Цей вербальний текст зберігає семантичні та синтаксичні зв'язки та є подобою маніфесту. Ліва частина у цій картці вужча за праву (на попередній було навпаки). Також друга картка відмінна від попередньої тим, що на другій може бути виділений червоним кольором не тільки цілий рядок, а й окремі його елементи. За допомогою такого прийому Семенко перетворює частину картки на акровірш: із червоних великих літер отримуємо напис «ЄВРОПА» Це візуально розділяє елементи, формує уявлення про інтонацію та темп

читання вірша при його декламуванні вголос, акцентує увагу на окремих методах, що в свою чергу, апелює до ідеї деструкції.

На третій картці (дод. 36) знову бачимо червону рамку. Також тут з'являються непаралельні елементи. Так, літери написів «Аляска» та «Індія» скомпоновано таким чином, що кожна наступна літера, починаючи від «А» та і «і» відповідно зменшується. Слова вирівняно по верхньому колонтитулу. Це створює ілюзію руху вгору. Зворотна ситуація з розташуванням літер слів «Земля» та «Японія» — їхнє компонування натякає на рух донизу. Слова візуально слова нагадують гострокутні трикутники, котрі своїми різкими формами нагадують агресивну футуристину настанову на деструкцію. Також з'являються курсивні написи. Окрім гри із розташуванням літер на аркуші, Семенко грається із кольором і разом із сенсами. Перші літери вищезгаданих географічних назв видрукувані чорною фарбою, а при прочитанні згори донизу формують нове слово: «АЗІЯ». Таким чином ця картка також містить елементи акровірша.

Аби не розглядати настільки детально кожну із карток циклу «Каблепоема за океан», відмітимо, що оформлення усіх восьми візуальних віршів виконано у двох кольорах: чорному та червоному. Основна рамка кожної картки також надрукована у цих кольорах. Так, рамка картки №1 - червона, №2 — чорна, №3 — знову червона і так далі (дод. 34-41). Остання, восьма, із карток також надрукована у червоному обрамленні, у картці №8 кількісно переважає площа, зайнята червоними елементами. Кожна з карток має вертикаль, що розсікає композицію на 2 частини. Так, у першому ця вертикаль утворює ширшу ліву і вужчу праву, у другій картці — навпаки, третя повторює схему першої і так аж до восьмої. Окрім того, номер картки, вміщений у квадратну невелику рамку розташований у першій картці ліворуч, у другій праворуч і так далі. Бачимо, що кожна наступна картка ніби «віддзеркалює» попередню. Такий прийом створює додаткове почуття цілісності, наче обрамляє весь

цикл. Якщо скласти всі картки, приміром, одна під одну, можемо побачити загальну композицію циклу, котра матиме спіралеподібну композицію. Можливість такого прочитання циклу підтверджує Олег Ільницький, акцентуючи на спільності теми та на тому, що усі картки пронумеровані, а, отже, автор очікує від реципієнта конкретний порядок прочитання карток [14, с. 353]. На довершення, цикл має назву «Каблепоема за океан» (курсив наш), а поема — це великий, цілісний віршований твір. Ми вбачаємо в цьому ідею конструкції: картки у такому контексті можна сприймати як елементи деконструйованого старого, з котрих можливо скласти щось нове. Також майже у кожній із карток (окрім №1) віднаходимо акровірш. Ярина Цимбал знаходить у Семенкових поезомалярських експериментах циклу «Каблепоема за океан» побудову за принципом кросвордів: «наприклад, на картці 7 — «динамо» і «терор», а вгорі слово «декрет» і всередині слово «метро», яке їх поєднує» [19].

Так, у віршах циклу «Каблепоема за океан» важливі кольори: червоний та чорний — класичне, проте яскраве поєднання. Семенко акцентує на рухову за допомогою лінійності, часто він розміщує елементи паралельно та під прямими кутами стосовно одного одному. Також автор часто послуговується географічними назвами, що можна вважати наголосом на інтернаціональності, прагненням віддалятися від національної ізольованості, пізнавати й творити нове. Важить у аналізі особливостей цього циклу і гра з контрастами: розмірів, форм, кольорів, векторів. Основним засобом творення поезомалярських текстів для Семенка стає монтаж. Слова, що здаються уривками фраз, думок та нагадують потік свідомості, автор майстерно поєднує у цілісні композиції. Його прямокутне обрамлення та менші рамочки усередині нагадують футуристичні архітектурні проєкти. Ці таблички нагадують будинки, що цілком корелює із футуристичною настановою на урбанізм.

Цикл «Моя мозаїка» налічує десять карток із візуальними віршами (дод. 42-51). Тут кожен з них має назву, але на відміну від «Каблепоєми за океан» елементи циклу важко поєднати в композиційну єдність: чи то візуальну, чи семантичну. Олег Ільницький припускає, що тексти «Моеї мозаїки» були надруковані в тій же манері, що і попередній поезомалярський цикл (себто, червоною та чорною фарбами), проте не знаємо, чи збереглись кольорові відбитки [14, с 355]. Також Ільницький вважає, що варто розділити твори цього циклу на ті, що зберігають нормальний синтаксис, та ті, що навмисно поширюють правила. Ми погоджуємось із таким розподілом і у аналізі елементів циклу «Моя Мозаїка» апелюватимемо до нього. Проаналізуємо особливості оформлення деяких творів циклу.

Прикладами творів з першої категорії можемо назвати «Я не мати» та «Панфутуристи». Твір під назвою «Я не мати», як і картки із циклу «Каблепоєма за океан» обрамлений у великий загальний прямокутник. Всередині також бачимо членування на менші прямокутні елементи, але тут Семенко робить їх ще більш дрібними, а деякі наближує за формою до квадрату. Під прямокутником, у якому бачимо напис «я не мати», стоїть літера «м», втиснута у квадрат. Ще два таких квадрати по вертикалі формують напис із літерами «о» та «я». На рівні «о», правіше, починається наступний напис, створений таким самим чином, на площині бачимо ім'я жінки «Ірочка». Наступне слово знову починається на рівні другої літери попереднього та правіше, у квадратах розміщені літери, що формують напис «спить:». Ці три слова сприймаються як єдність: «моя Ірочка спить» завдяки тому, що усі літери однакового розміру, виділені жирним та візуально нагадують чи то кросворд, чи то дитячу гру (зокрема, і мозаїку, кубики, «класики»). Також елементами гри та «дитячості», на нашу думку виступають написи «а-КА а-Ка а-КА», «ірочка // іро кез КАКА», та «ХА-ХА». Автор створює додаткові відтінки значень, надає особливого емоційного забарвлення (конкретно тут жартівливого)

текстові через візуальні\типографічні трансформації і маніпуляції. У візуальному вірші «Панфутуристи» вже немає обрамлення за допомогою окремого друкарського елемента, проте написи вирівняні таким чином, що ілюзія рамки таки створюється. Тут візуальні прийоми Семенко, на нашу думку, використовує для підтримки декламаційних та/або семантичних інтерпретацій. Твір складений лише із шрифтових композицій та однієї горизонтальної лінії внизу. Цей вірш схожий на маніфест становлення футуристів, котрі вважали себе тими, хто зруйнує старе мистецтво. Погроза «бійтесь» вища від інших, а вузький кернінг ще більше візуально видовжує слово по висоті. Літери надруковані жирним шрифтом, тому «бійтесь» є одним із акцентів цього твору. Далі погляд найімовірніше паде на питання «а ви?», за ним — на напис «панфутуристи». За допомогою контрасту розмірів Семенко акцентує на особливо важливих йому елементах. Також цікаво скомпоновані літери написів «падає» та «вниз». Літера «п» є заввишки, як ще чотири літери слова «падає» — вона надрукована тим самим шрифтом, що і напис «Бійтесь», стоїть з ним у одному рядку й утворює з ним візуальну риму. Літери «а», «д», «а», «є» у розміщені вертикально, наче вони і справді падають. Підсилює це відчуття напис «вниз», і семантика, і компоновання (по діагоналі згори вниз) котрого наголошує на рухові до низу.

До другої категорії творів зараховуємо «Суперпоезію» та «Систему». Ярина Цимбал вважає, що «Суперпоезія» написана за мотивами супрематизму Казимира Малевича, адже складена із поєднання простих геометричних форм [19]. Справді, простір картки розбито на 4 рівні прямокутники за допомогою горизонтальної та вертикальної прямої. Кожен з чотирьох прямокутників заповнено різними написами по вертикалі та по горизонталі. У цій роботі не бачимо діагоналей, додаткових декоративних елементів. Це допомагає сформувати у реципієнта відчуття організованості простору. Твір «Суперпоезія» нагадує поезію Ґео Шкурупія «Автопортрет», адже в обох автори шифрують свою

особистість. Так, у цьому Семеновому творі вперше бачимо цифрові написи, надруковані вирівняною по ширині колонкою. Серед цих дат чотири важливих для автора: рік народження Семенка (1892), рік початку його футуристичного шляху (1914), рік його звільнення з військової служби у Владивостоці (1917), рік початку існування «Аспанфуту» та виходу «Семафору в майбутнє» і «Катафалка мистецтва» (1922). В дієсловах наказового способу, які надруковані паралельно до аркуша по висоті та спрямовують погляд знизу вгору, Семенко закладає ідейні гасла: «дивіться», «виголошуйте». Ці слова надруковані однаковим шрифтом із широким кернінгом, це допомагає утворити візуальну риму. Так само ритмічним виглядають написи у лівому нижньому прямокутнику твору: всі три слова розміщені паралельно одне одному, читаємо усі знизу догори, вони мають однакову довжину, утворюють стовбчик, надруковані одним і тим же шрифтом, до того ж, усі закінчуються на «я»: «аналогія», «асоціація», «дрібниця».

Набагато складнішим візуально є твір «Система». Семенко створює відчуття руху за допомогою великої кількості діагонально розміщених елементів. Проте є й написи та декоративні елементи, що паралельні краям аркуша. У верхній частині аркуша бачимо найбільшу концентрацію паралельних елементів. Різними шрифтами Семенко друкує, серед іншого, імена художників-авангардистів, деякі — латинкою (написи «Боччіоні», «Pikasso», «Ван-Гог» та ін.), ім'я засновника італійського футуризму: «Marinetti», таким чином підносячи вагу і важливість цих діячів на культурному полі. Також привертає увагу обрамлений з двох боків паралельними відрізками напис «революція-революція-революція-революція», одразу під ним — «Москва». Під ними по діагоналі розміщено «панфутуризм». Хоч він у системі нижче, а ніж попередні елементи, врівноважує значимість за допомогою розміру, та підкреслення двома відрізками, що паралельні написові. Нижче і аж до самого низу бачимо велику кількість діагонально розташованих написів. Серед цих

написів важливий для футуристів «Харків», «Жовтневий збірник», імена послідовників футуризму: «Бажан», «Гео Шкурупій», тощо. «Кожне зі слів має «вектор руху»: знизу догори, зліва направо. Це, разом із вертикальними стрілками, які можемо побачити внизу сторінки підказує, що текст варто читати саме починаючи знизу. На сторінці також бачимо деяку симетрію: Семенко розміщує два вписані у прямокутники написи «кобзар». Обидва він ставить на одному рівні стосовно ширини сторінки — по центру. Один з написів розташовано вище середини, під ним паралельний йому напис «Михайль Семенко», інший — на самому низу аркуша, під цим написом є ще один: «Тарас Шевченко». В такому композиційному рішенні вбачаємо демонстративне зневажання Семенком Шевченка, як представника націоналістичного спрямування літератури, а також як символ всього старого мистецтва. Так, у цьому творі поезомалярства Семенка бачимо справді впорядковану систему, що відповідає назві. За допомогою гри зі шрифтами та композиційних рішень Семенко творить семантично насичений візуальний текст.

Отже, у циклі «Моя мозаїка» Семенко не обмежує себе універсальним підходом до створення зорових поезій, як робить у «Каблепоємі за океан». Часом автор використовує рамки, проте у цьому циклі він дробить аркуш на ще більш дрібні елементи. Вони нагадують цеглинки, складені одна на одну (наприклад, твори «Парикмахер», «Авангард»). Є й тексти без обрамлень. Футурист майстерно вмів організувати простір. За допомогою візуальних прийомів він створює додаткові конотації для слів чи їх елементів, формує горизонт очікувань від вербального тексту.

### *3.3. Особливості оформлення книжкових видань футуристів.*

Аналізуючи візуальне оформлення футуристичних видань не можна оминати увагою книгу. У футуристичній стилістиці були оформлені твори Гео Коляди, Олекси Слісаренка, Дмитра Бузька, Івана Маловічко, Вадима Вер та інших. Ми пропонуємо обмежитись оформленням видань таких авторів: Михайль Семенко, Олекса Влизько, Гео Шкурупія та Миколи Бажана.

Маємо до аналізу обкладинки шести збірок Михайля Семенка: «Дев'ять поем» (1919), «Block-notes» (1919), «Кобзар» (1924), «Степ» (1925), «Європа й ми» (1928) та «Сучасні вірші» (1931). Їх оформили різні художники, згадуватимемо їх там, де нам відомі автори. Почнемо із найранішого видання. Обкладинка «Дев'яти поем» (дод. 52) оформлена у лаконічному стилі. Зовнішній вигляд обкладинки дуже нагадує прийоми, використані Семенком у своїх поезомалярських експериментах, особливо, у «Каблепоємі за океан» (1921): тут і прямокутне загальне обрамлення, і роздробленість простору за допомогою горизонтальних відрізків, лінійність, паралельність окремих елементів один одному та аркушеві, використання різних, проте стандартних шрифтів. Автора дизайну обкладинки не вказано, проте така схожість із попередніми творами Майстра дає змогу припускати, що дизайн обкладинки він зробив сам. Проте, окрім кутастих елементів, з'являється додаткова декоративна квітка зі скругленими пелюстками та листком. Ця квітка складена із простих геометричних форм та вдало доповнює композицію. Обкладинка збірки «Дев'ять поем» надрукована чорною фарбою, на відміну від «Block-notes» (дод. 53). Її оформив Анатоль Петрицький. Тут він експериментує, зокрема, з кольором: прізвище поета написано жовтим, а ім'я та назва збірки червоним. Композиція обкладинки утворена тільки за допомогою написів, при цьому все одно виглядає цікавою та динамічною. Автор обкладинки використовує нестандартний шрифт, схожий на рукописний, у ньому немає однакових символів: навіть літера «о»,

використана тричі, щоразу написана по-іншому. «Кобзар» Семенка є Шевченкоборчим жестом, виданий у 1924 році у видавництві «Гольфштурм» (дод. 58), оформлений портретом поета у виконанні Майї Симашкевич. Ім'я автора надруковано у верхній частині листа, стандартним, доволі жирним шрифтом написано назву «Кобзарь», а під портретом вказане місто видання, видавництво та рік. Проте існує ще одна обкладинка «Кобзаря» Семенка (дод. 54) також цілком вписується у стилістику футуризму за своїм оформленням. Активний, типовий для футуристів контраст червоного та чорного бездоганно працює, створює привабливу картинку, просту для сприймання широкою масою. Дизайнер на обкладинці використовує різку кутасту форму — трикутник, котра ніби огортає лампочку — символ прогресу. Шрифти використані доволі прості, проте цікаво, як автор обіграє літеру «м»: один елемент працює у двох написах водночас: «Михайль» та «Семенко». Основна маса надрукованих слів розташована у верхній частині аркуша, проте внизу також є (більш дрібний та не жирний) напис, що створює композицію, не переобтяжену вагою зайвих або неправильно розташованих елементів.

Жанр твору «Степ» (дод. 55) Семенко визначає як поезофільм. Так він підкреслює свій інтерес до синтезу мистецтв, та поєднання із мистецтвом кіно, зокрема. «Степ зображує події в українському селі часів Української революції, а обкладинка має ілюстративний характер, що, в цілому є рідкістю для футуристів. Художник використав на обкладинці зображення зеленого степу, частково випаленого червоною пташкою. Пташка може бути символом революції, зважаючи на її динамічний вектор руху, гострі крила та хвіст. Складно сказати, що ця обкладинка представляє українську футуристичну графіку, проте елементи її рис таки присутні в цій роботі. Приміром, компоновання напису «Степ» по діагоналі, де кожна наступна літера розташована все вище. Також трошки збільшена та виділена кольором перша літера слова. Обкладинка збірки «Європа й ми» (дод. 56) має найбільше нагромадження елементів та дрібних деталей у композиції з усіх

представлених графічних робіт. Тут і червоно-чорний кутастий напис з іменем автора збірки, і велика навскісно розташована літера «е», заввишки в цілий аркуш, і жовтий рукописний шрифт, котрий, накладаючись на «Е» утворює разом з ним напис «Європа». Також тут бачимо активне використання форми кола. Окрім маленьких чорних кіл, використаних у написанні імені Михайля Семенка, бачимо велике червоне коло у правій нижній частині аркуша. Ця форма дотична до одного з кутів трішки нахиленої літери «е» і у поєднанні із нею витворює відчуття динамічного руху на аркуші. Усередині кола ніби вирізаний займенник «ми» — він білий, як і тло композиції. У самому низу аркуша на жовтому тлі витонченим каліграфічним шрифтом надруковано: «Книгоспілка». Завдяки використанню різних кольорів та елементів, вмілому їх компонованню у просторі авторові обкладинки вдалось витворити приклад графічної роботи з яскраво вираженою стилістикою, наближеною до супрематизму Каземира Малевича. Збірка «Сучасні вірші» (дод. 59) оформлена порівняно скромно: лаконічно, у чорному та червоному кольорах. Аркуш розбито на дві частини червоною вертикальною прямою. Подібний прийом Семенко використовував у своїй «Каблепоємі за океан». Ліва частина обкладинки «Сучасних віршів» становить приблизно 2/3 аркуша. Кутасті шрифти у композицію цієї обкладинки вписані за принципом паралельності. Цікавим є прийом накладання: останні літери слів «сучасні» та «вірші» на вертикаль, що розбиває простір. Також у колажній техніці оформлено написання імені поета: на тлі чорного прямокутника накладені наче вирізані з іншого видання червоні літери із фрагментами білого тла.

Оформленням більшості видань Олекси Влизька займався його рідний брат Олександр. Серед них «Hoch, Deutschland» (1930), «Книга баляд» (1930), «Поїзди ідуть на Берлін» (1930). Обкладинка збірки «Hoch, Deutschland» (дод. 61) виглядає складним композиційним цілим. Тлом виступає фотопортрет Олекси Влизька. Дизайнер використовує прийом багаторазового накладання. Поверх світлини розташовані геометричні об'єкти, а поверх

деяких з них — написи або інші геометричні об'єкти. Так, серед іншого, в лівій стороні аркуша бачимо вузький білий прямокутник, в якому вертикально розташований напис «Deutschland!», а у правій — червоне коло у білому квадраті. Використання вузьких прямокутників нагадує димарі заводів, урбанізований простір загалом. Статичність квадрату накладається на динамічність кола, а написи додають семантики і виводять зображення на рівень сприйняття не лише підсвідоме. За допомогою таких прийомів та елементів автор утворює збалансовану цікаву графічну роботу. «Книга баляд» (дод. 62) має зовсім просте, проте стильне оформлення: червоний прямокутник на всю висоту аркуша праворуч, ліворуч від нього чорні написи на білому тлі. «Поїзди йдуть на Берлін» також оформлені у червоно-чорній кольоровій гамі та на білому тлію Тут Олександр Влизько дав собі волю у плані заповнення простору друкованими елементами.

Обкладинку збірки «Живу працюю» (дод. 60) оформив Вадим Меллер складена із написів на біло-червоному тлі. Художник розбиває площину аркуша горизонтально навпіл за допомогою червоного прямокутника. У верхній правій частині аркуша шрифтом середнього розміру друкує назву збірки «Живу працюю». Своєрідним обрамленням цього напису виступають дві з'єднані під прямим кутом лінії. Нижче від назви із незначним зміщенням ліворуч бачимо ініціал імені та прізвище автора збірки, надруковані більш дрібним шрифтом, проте підкреслені жирнішим відрізком. Найпомітнішою частиною цієї обкладинки стає колонка із написами «живу працюю». Вирівнюючи по ширині, автор дрібним 35 разів друкує це словосполучення. Таким чином із напису формується вузький прямокутник, що видовжує композицію по вертикалі а також утворюється візуальна рима. Завершують композицію розташовані ліворуч унизу напис «Державне видавництво України» та чорний вузький відрізок над написом.

«П'яний корабель» (1933) (дод. 63) підготував до видання П. Мартинюк. Це досить пізня, як для українського футуризму, збірка віршів. Її

обкладинка цікава тим, що для її оформлення, як і для «Hoch, Deutschland» використано світлину. Фотографію корабля накладено на інший декоративний елемент. У композиції присутня також форма із двома прямим кутами (наближена до прямокутника), ламані вигнуті лінії, паралельні одна одній та гра із негативним простором. Бачимо, що в оформленні обкладинки присутній блакитний, не надто поширений в обкладинках футуристичних видань. Проте, є тут і червоний та чорний кольори — у написах. Шрифти П. Мартинюк вибирає доволі лаконічні — без засічок, та, все ж, кутасті. Завдяки основному кольору (блакитний), хвилеподібним ламаним лініям та грамотно розміщеним у просторі шрифтам композиція виглядає спокійною та розміреною, що не надто характерно футуристичній графіці. Проте таку відмінність можна пояснити роком видання збірки.

У виданні першої збірки Миколи Бажана (1926) — «17-й патруль» (дод. 64) художника не вказано, проте стилістика, як бачимо, цілком футуристична. Тут використані вже знайомі нам прості шрифти типу санс-шериф (без засічок), їх підкреслення та надкреслення, а також поєднання чорного та червоного. Початок назви збірки «17-й» розміщено по горизонталі, а от слово «патруль» — пластичне, воно ніби обтікає, пів дугою обрамлює попередній напис. У збірці описано дух революції, суворість її боїв, романтика наближення нового часу. Тож, не дивно, що на обкладинці бачимо форму червоного кольору з великою кількістю гострих кутів, що нагадує полум'я чи вибух, можливо, від блискавки, що підказує нам різка ламана лінія. Цей вибух розриває шпалу. Така форма має ілюстративний характер, через візуальний текст розкриває події, описані словами.

На обкладинці віршованої трилогії «Будівлі» (1929) (дод. 65) зображені різні споруди. Її створив Василь Кричевський. Ольга Лагтенко вважає, що ця обкладинка — взірць конструктивізму в графіці [21, с. 67]. Й справді, композиція тут строга, лаконічна, художник будує її і простих геометричних форм — прямокутників. Також бачимо маніпуляції із масами за допомогою

кольорів: великі, важкі чорні площини В. Кричевський піднімає нагору, а внизу скупчує дрібніші білі. Остаточної рівноваги художник досягає, додавши деталей — тонких ліній та дрібних квадратиків — у центральну частину композиції. Саме за допомогою цих деталей прямокутники різного розміру нагадують будинки, зображення сприймається просторовим та живим. В. Кричевський є майстром роботи зі шрифтами, тому і в цій роботі шрифт теж має значну роль. Його витончені лінії є ніби продовженням будівель, а розташування напису «М. Бажан/ Будівлі» над зображенням, але не з самого верху аркуша, збалансовує композицію, проте залишається відчуття простору, легкості та свободи.

Геніальну обкладинку книги «Зустріч на перехресті» оформив авангардист Володимир Татлін. На ній зображена лінія електропередач, а глядач дивиться на перетини конструкцій та дротів ніби згори. За допомогою такої перспективи та розташування написів у різних місцях під різними кутами художник створює відчуття простору та неймовірної його глибини на площині. Бачимо на обкладинці прізвища авторів: «Семенко», «Бажан», «Шкурупій». Вони не перетинаються безпосередньо, проте через ілюзію руху, здається, от-от це зроблять. Це цікаво ще й з концептуальної точки зору, адже є ще оповідання, котре вміщене у книгу: «Зустріч на перехресній станції», воно має підзаголовок: «Розмова трьох», а надихнула Бажана на написання твору реальна зустріч та розмова трьох друзів: Бажана, Шкурупія та Семенка. Вписує у композицію обкладинки художник і своє ім'я, проте воно «рухається» осібно, ніби по своїй колії, сформованої із двох ліній-дротів. Ця графічна робота виконана у монохромі — лише за допомогою відтінків сірого В. Татлін створює художню реальність. Ця обкладинка є видатним зразком авангардної, і, зокрема, футуристичної графіки.

Доробок Гео Шкурупія є чималим, тому збереглась велика кількість обкладинок його видань. Проте, мусимо обмежитись аналізом тільки деяких з них. Першу збірку Шкурупія «Психетотози (1922) (дод. 67) знову-таки,

надруковано у традиційній вже триколірній гамі: біле тло, чорні та червоні друковані елементи. Вершиною композиції дизайнер робить червоний напис, що свідчить про самозакоханість Г. Шкурупія: «Король/ футуโรปерій», прямо під цим — ім'я та прізвище поета чорним кольором та підкреслення чорною горизонталлю. У центрі аркуша — назва збірки «Психетози». Тут автор грається із розміром кожної з літер. Найбільші — перша та остання: «п» та «и» відповідно», трошки менші «с», «е» та «з», ще менші — «и» та «о» і найдрібніші — «х» та «т». Таким чином складається враження, що верхню частину слова деформовано, хоча всі літери стоять на одному рівні. завдяки такому прийомові на слово «Психетози» логічний наголос. Нижче бачимо дрібний напис «вітрина третя». Під ним — образ прямокутника, що складений із трьох трикутників, підкреслення, «Panfuturysty» та рік видання: «1922». Ці два написи виконані цікавими шрифтами із завитками. Обрамлення робота не має, тому збережене відчуття вільного простору. Оформлення обкладинки збірки «Барабан» побудовано виключно на використанні кольору та шрифтів. На обкладинці бачимо приклади більш опасистих та низьких «Гео», вужчих та високих «Шкурупій», деформованих гострокутних із незначним кегелем: «вітрина друга», «Київ» та, врешті, м'якого, пластичного: «барабан». Окрім того, його автор виділяє червоним кольором та розташовує усі три «А» на вищому рівні, ніж решту літер. Червоним виділений і напис «Panfuturysty». Художник не обрамляє композицію та не вирівнює слова по ширині — вони формують подобу овалу.

Ніна Генке-Меллер оформила обкладинку книги Г. Шкурупія «Для друзів поетів сучасників вічності» (1929) (дод. 68). Простір передньої частини розбитий на три сегменти горизонтальними смугами: 2 жовтих з обох сторін та біла у центрі. Тло задньої частини обкладинки розділено аналогічним чином. Авторка будує композицію за допомогою контрасту рукописних та друкованих шрифтів, а також їх розмірів. Бачимо, що на жовтих смугах дизайнерка використовує колонки із дрібних рукописних

шрифтів, а на білих смугах слова складені із більших, друкованих шрифтів. Ця обкладинка виглядає свіжо та незвичайно, порівняно з іншими. Ми згадали тільки маленьку частину творів Ґео Шкурупія, проте вже на їх прикладі можна говорити про їх оформлення у суть футуристичної стилістики.

Отже, у третьому розділі ми розглянули обкладинки періодичного видання «Нова генерація» та простежили еволюцію його оформлення. Також звернулись до творчого експерименту із синтезу візуального та вербального мистецтв М. Семенка — поезомалярства, підкреслили прийоми та особливості оформлення карток із циклів «Каблепоема за океан» і «Моя Мозаїка». До того ж, проаналізували оформлення видань українських футуристів-літераторів: Михайля Семенка, Олекси Влизька, Миколи Бажана та Ґео Шкурупія. На матеріалі цих візуальних текстів, а також проглянувши обкладинки вербальних творів Ґео Коляди, Олекси Слісаренка, Дмитра Бузька, Івана Маловічко, Вадима Вера та інших визначили особливості оформлення футуристичних видань.

Серед особливостей оформлення футуристичних видань: використання простих геометричних форм (коло, квадрат, прямокутники, трикутник), послуговування різними шрифтами (з акцентом на прості друковані кутасті шрифти без засічок, лаконічність, а також лінійність та звернення до діагоналей, аби підкреслити динаміку. В основному футуристичні видання оформленні у червоному, чорному та білих кольорах, проте також зустрічаємо жовтий та зелений. Вербальний та візуальний текст творять нерозривну мистецьку єдність.

## **Висновки**

У першому підрозділі нашого дослідження ми з'ясували, що візуальне оформлення художнього тексту є важливою частиною для будь-якого видання. Це сукупність невербальних засобів, використаних для вираження вербального тексту. За їх допомоги художник перетворює книгу на мистецький об'єкт, формуючи графічну єдність. Елементами художнього оформлення є художня графіка, ілюстрація, шрифти та компонування тексту чи певних його елементів на аркуші, окремі декоративні елементи. Складовими візуального оформлення тексту є обкладинка, титульна сторінка, заставки та кінцівки, віньетки та форзаці, а також кожен окремий друкарський лист. Обкладинка займає чільне місце, адже саме вона першою привертає увагу. Також у роботі нами були окреслені поняття «графіка» та «дизайн». Сильним інструментом візуального оформлення є ілюстрація — наглядне описове зображення, котре ніби «перекладає» літературні образи на візуальні, проте у футуристичній стилістиці цей інструмент мало вживаний та дещо викривлений: його метою є не відтворити сюжет твору, а вплинути на читача емоційно.

У другому підрозділі першої частини дослідження нами була описана роль, завдання та функції окремих елементів візуального оформлення вербального тексту. Серед них: пояснення словесної інформації наочними прикладами, формування горизонту очікувань у реципієнта. Також важливими є комунікативні та маркетингові функції зображень, створення конкретного настрою. Завданням художнього оформлення є об'єднати твір у цілісний мистецький продукт.

У першому підрозділі другої частини нашої роботи ми окреслили місце футуризму в стильовій системі української літератури 1920-х рр. Також назвали основні видання та мистецькі групи, засновані футуристами, їх

учасників. Виокремили ідеї футуризму: він ставив за мету відмову від старого мистецтва та деконструкцію його, а також відхід від національного, настанову на технічний прогрес та урбанізм. Такі декларації були провокативними й епатажними, тож у 1910-х роках з цього приводу розгорнувся літературний скандал, яким Семенко пишався. Завдяки шквалу критики футуризм набув розголосу, до нього приєдналось більше митців. Протягом 1914-1930-х років створюються багато футуристичних організацій, котрі постійно видозмінюються та трансформуються. Найуспішнішим проектом Семенка та послідовників стало видання журналу «Нова генерація», котрий регулярно виходить у 1927-1930-х роках. Щодо футуристичних видань нами було з'ясовано, що візуальне оформлення вербальних текстів допомагало їм вирізняти себе серед представників інших течій та напрямів, яких на тлі модернізму існувало чимало: неоромантизм, символізм, імпресіонізму тощо.

У другому підрозділі ми розглянули ідею синтезу мистецтв, також ми з'ясували, що синкретизм візуального й текстуального у виданнях українських футуристів в прагненні до універсалізму концептуально обґрунтовувалися нами як одна з важливих ідей руху. Ми назвали митців, котрі були затягнуті у вир футуризму та практикували творчий експеримент, пов'язаний зі сплавом мистецтв. Свою увагу зупиняємо на «поезомалярстві» Михайля Семенка та Андрія Чужого, експериментах з типографікою та монтажем Миколи Бажана та Гео Шкурупія. Також ми побіжно оглянули футуристичну діяльність деяких художників: Павло Ковжун, Анатоль Петрицький, Василь Єрмилов та інші та фотографа Дана Сотника.

У третьому підрозділі другої частини з'ясовуємо роль візуального у виданнях українських футуристів. Найважливішою роллю синтезу візуального та текстуального мистецтв у футуризмі було усунення меж між різними видами мистецтв та різними жанрами. Через деконструкцію, а пізніше синтез та конструкцію футуристи прагнули створити нове,

егалітарне, доступне кожному мистецтво. Візуальна складова була важливим компонентом футуристичних видань ще й тому, що вона допомагає ефективно взаємодіяти з масами. До того ж, футуристи хотіли вивести літературу понад семантичний рівень, для цього варто було відвести читача від сприймання тексту на рівні логічної семантики.

У третьому розділі ми на конкретних прикладах розглянули особливості візуального оформлення футуристичних видань. Ми проаналізували дизайн журналу «Нова генерація», оформлення поезомалярських карток М. Семенка з циклів «Каблепоема за океан» та «Моя мозаїка», а також обкладинки книжкових видань М. Семенка, О. Влизька, Гео Шкурупія, Миколи Бажана. Ми помітили, що у футуристичній графіці популярними були хроматичні кольори, особливо червоний, жовтий, часом, зелений та ахроматичні білий, чорний. Вміле їх поєднання творило виразний контраст. Гра з літерами, нагромадження різних написів, використання різних шрифтів — важливий елемент української футуристичної графіки. Кожне слово повинно мати підкреслене звучання і в цьому допомагає розмаїтість шрифтів. Іноді художники використовують рукописні шрифти із завитками, проте частіше на обкладинках футуристичних видань можна побачити шрифт без засічок санс-шериф. Геометричні фігури часто використовували як доповнення, або й основа футуристичних композицій. Найчастіше бачимо такі форми, як прямокутник, квадрат, які за умови горизонтального розташування додають статичності. Іноді центром композиції або акцентом стає коло, що є символом руху та створює його ілюзію. Іноді, для підкреслення різкості використані гострокутні форми, зокрема трикутники. Дизайнери футуристичних обкладинок часто звертаються до діагоналей як засобу творення динамічної композиції. Швидкість та рух важливі для футуристів з огляду на урбанізацію: звідси натяки на місто: заводи, техніку, будівлі тощо. Популярним стало використання колажної техніки: часто автори накладали окремі елементи один на одного та/чи поверх фотографії. Змішана техніка: графіка разом із

фотографією у одній композиції стала нормою. Більшість авангардних обкладинок оформлені у лаконічній стилістиці, у чорно-біло-червоній колірній гаммі, проте можна побачити й композиції із нагромадженням різних елементів, кольорів та деталей. Ілюстрація у оформленні футуристичних видань є дещо викривленим інструментом. Дизайнери в основному використовували абстрактні графічні композиції, адже основною метою футуристів був емоційний вплив на читача, гра на колективному несвідомому через зображення. Використання фігуративних зображень не поширене у футуристів. На основі дослідження українських футуристичних видань ми виснували, що візуальна складова не є лише частиною декоративного оформлення книги. Зображення працює у синтезі із вербальним текстом, доповнює, розкриває його. У єдності вони творять мистецький продукт — книгу.

## Список використаних джерел:

1. 100 років українському футуризму / Centennial of Ukrainian Futurism : спільнота. URL: <https://www.facebook.com/100-років-українському-футуризму-Centennial-of-Ukrainian-Futurism-788154331214621>
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями. 2-ге вид. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
3. Біла А. Футуризм. Київ : Темпора, 2010. 248 с.
4. Бледних Т. Ю. Поетична творчість Андрія Чужого. Мова і культура. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 18. Т. V (180). С. 325-330.
5. Борисюк І. В. Візуальна стилістика тексту в поезії Леся Белея. Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія". Серія : Філологія. Літературознавство. 2015. Т. 259, Вип. 247. С. 104–109.
6. Гавдида Н. Формування літературно-малярського дискурсу у творчості Богдана Лепкого. *Визвольний шлях*. 2007. Кн. 12. С. 17–24.
7. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. 2-ге вид. Київ : Критика, 2019. 447 с.
8. Габор В. Перші періодичні видання українських панфутуристів (1922–1924 рр.): візуальні особливості, мистецьке та ідеологічне спрямування. Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства. 2018. Вип. 8. С. 42–57.
9. Дрофань Л. Література поза літерою. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2013. Вип. 9. С. 37–45.
10. Зайцева В. Українська книжкова графіка першої третини ХХ століття як об'єкт історико-мистецтвознавчих досліджень. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2018. Вип. 36. С. 245–253.

- 11.Зленко Г. Д. Влизько Олександр Федорович. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005.
- 12.Ільницький О. Анатомія літературного скандалу: Михайль Семенко і джерела українського футуризму. Український футуризм 1914–1930 / пер. з англ. Рая Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 456 с.
- 13.Ільницький О. Леонід Скрипник — інтелігент і футурист. Сучасність. 1984. Ч. 10 (282), Жовтень. С. 7–12.
- 14.Ільницький О. Український футуризм (1914—1930). / Перекл. з англ. Р. Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 456 с
- 15.Історія української літератури ХХ століття. Книга перша (1910–1930-ті роки). / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1993. 784 с.
16. Ковальова Т. Ефективність візуального наповнення книги (на прикладі видання «Суми. Нове життя старих вулиць»). Журналістика, 2015. № 14(39). С. 125–129.
- 17.Ковальчук Олена. Художник театру Курбаса: Анатолій Петрицький. Складний шлях становлення. Курбасівські читання : Лесь Курбас і світова художня культура : наук. вісник. Київ : Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2012. №7. С. 107–121
18. Контексти українського футуризму. День 1 | Конспект міжнародного круглого столу в межах виставки «ФУТУРОМАРЕННЯ» - Арсенал. Арсенал. URL: <https://artarsenal.in.ua/things/kruglyj-stil-konteksty-ukrayinskogo-futuryzmu-v-mezhah-vystavky-futuromarennya/> (дата звернення: 27.06.2022).
19. Контексти українського футуризму. День 2 | Конспект міжнародного круглого столу в межах виставки «ФУТУРОМАРЕННЯ» - Арсенал. Арсенал. URL: <https://artarsenal.in.ua/things/konteksty-ukrayinskogo-futuryzmu-den-2-konspekt-mizhnarodnogo-kruglogo-stolu-v-mezhah-vystavky-futuromarennya/> (дата звернення: 27.06.2022).

- 20.Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. Київ : Грані-т, 2011
- 21.Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття : Стилiстичні особливості художньої мови. Київ : Політехніка, 2005. 124 .
22. Літературознавча енциклопедія / уклад.: Ковалів Ю. І. Київ : Вид. центр "Академія", 2007. Т. 1 : А–Л. 608 с. URL: <https://archive.org/details/literaturoznachat1/page/n411/mode/1up?view=theater> (дата звернення: 16.06.2022).
- 23.Луговик М. Зорова поезія: від футуризму Михайля Семенка до паліндромних братчиків літературного гурту "Геракліт". Слово і час. 2014. № 2. С. 33–44.
- 24.Лучук І. Українська візуальна поезія. *Studia Methodologica*. Тернопіль : ТНПУ, 2012. Вип. 34. С. 120–127.
- 25.Маркова В. А. Мистецтво книги: комунікативний аспект. Вісник Харківської державної академії культури. 2009. Вип. 28. С. 99–106.
- 26.Михайль Семенко. Критика. Нова генерація та Семенко. *Портал Експеримент: культура, освіта та наука*. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20160519-mihajl-semenko-ta-nova-generaciya> (дата звернення: 29.06.2022).
27. Михайль Семенко: від футуризму до тероризму. *ЛітАкцент - світ сучасної літератури*. URL: <http://litakcent.com/2012/12/27/myhajl-semenko-vid-futuryzmu-do-teroryzmu/> (дата звернення: 02.07.2022).
- 28.Мітченко В. Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів: теорія і практика: кирилиця і латиниця: історія і сучасність. Київ : Laurus, 2018. 288 с.
- 29.Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні. Київ : Родовід, 2018. 350 с.
- 30.Музей-квартира Миколи Бажана : сторінка. URL: <https://www.facebook.com/MykolaBazhan/>
- 31.Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. /за ред. М. І Яковлева. Київ : Фенікс, 2012. 256 с.

32. Нестеренко П. Вплив мистецьких стилів на обкладинки часописів першої третини ХХ століття. *Слово і час*. 2018. 7 (691), лип. С. 58–66.
33. Пошук – Цифрова бібліотека. Одеська національна наукова бібліотека. Офіційний веб-сайт. URL: <https://odnb.odessa.ua/rarities/search> (дата звернення: 25.06.2022).
34. Семенко М. Кверофутуризм. Київ, 1914. 14 с.
35. Семенко М. Поезомалярство // Український футуризм. Вибрані сторінки. – Ніредьгаза. – Nyiregyhasa, 1996.
36. Словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/>. (дата звернення: 16.06.2022).
37. Сподарик О. В. Комбінаторика вживання ілюстрації як елемента полікодового художнього тексту. *Лінгвістика*. Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012. №3 (27. Частина II. С. 174–182.
38. Сулима М. Український футуризм. 1996. 227 с.
39. Українська авангардна поезія (1910–1930-ті роки) : антологія / упоряд. О. Коцарев і Ю. Стахівська. Київ : Смолоскип, 2018. 816 с.
40. Філіппо Томмазо Марінетті. Маніфест футуризму. *Всесвіт*. 2009. № 9–10.
41. Холодинська Світлана Миколаївна «Поезомалярство» М. Семенка: футуристичний експеримент у контексті видової структури мистецтва. *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. 2017. №14. С. 173–181.
42. Цимбал Ярина. Футуристи на кінофабриці: література і кіно в «Новій генерації». *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 2014. Вип. 20. С. 197–203.
43. Черняк Л. В. Естетика творів та дизайн : навч. посібник. Київ : КНТЕУ, 2006. 227 с.
44. Чужий Андрій. Ведмідь полює за сонцем. *Нова генерація*. 1928. по. 7.

- 45.Шкурупій Гео. Психетози : вітрина третя. Київ : Трест «Київ-Друк», 1922. 29 с.
- 46.Шляхи під сонцем : репортаж 20-х років. Київ : Темпора, 2021. 860 с.
- 47.Яремчук О. Шрифт як основний формотворчий і художньо-образний засіб текстового плакату. Вісник Закарпатського художнього інституту. 2014. Вип. 5. С. 160–162.
- 48.Ilnytskyi O. Mykola Bazhan: His poetry and His critics. Recenzija: A Review of Soviet Ukrainian Publications. Cambridge, Mass. : Harvard Ukrainian Research Institute, 1975. Vol. V, №2 (Spring–Summer). pp. 1–26.
- 49.Ilnytskyj O. Les poèmes de Mykhail' Semenko. Studia Ucrainica. University of Ottawa Press, 1986. №3. pp. 103–122.
- 50.Mystetskyi Arsenal. Контексти українського футуризму. День 1 : Міжнародний круглий стіл «Контексти українського футуризму»: 1-й день. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G7O8NjYcMD8&list=PLtj25ZLjRgOshIBuRvEAEcq7yfW7Tb3J7&index=2>
- 51.Mystetskyi Arsenal. Контексти українського футуризму. День 1 : Міжнародний круглий стіл «Контексти українського футуризму»: 2-й день. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4cse59WQW3Y>
- 52.Mystetskyi Arsenal. Український Південь: осередок футуризму, 2021. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TKH4t9FID9Q> (дата звернення: 25.06.2022).
- 53.Mystetskyi Arsenal. Українські футуристи Олександр Богомазов та Віктор Пальмов, 2021. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lp3ad0lRxgk> (дата звернення: 25.06.2022).
- 54.Thackeray W. M. Vanity Fair. London : Bradbury and Evans, 11, Bouverie street, 1848. 728 p.







дод. 3

[891.79:335.4] (08) (47.711),923\*

**ЖОВТНЕВИЙ**  
**ЗБІРНИК**  
**ПАНФУТУРИСТІВ**



Г О Л Ь Ф Ш Т Р О М

**О** **ГЕНКЕ МЕЛЛЕР** **Р**  
**Б** **Т**  
**Г** **К**  
**О** **А**

**М** **ШКУРУПІЙ** **Т**  
**О** **А**  
**Н** **БАЖАН** **Ж**

**З** **КОМЕНДАНТ** **В**  
**А** **И**  
**В** **Д**

Д. У. Д.

КИЇВ.

1000 прим.

Трест „Київ—Друк“, 4-та державна друкарня.

дод. 5

**ЖОВ  
ТНЮ**

**ПАНФ  
УТУР  
ИСТИ**

дод. 6

**ЖИВЕ**

**ШОСТА  
РІЧНИЦЯ**

**ВИЗВОЛЕННЯ  
НАЦІЙ**

пустим маши-  
ну по землі й  
під землею і під  
дном світових  
ОКЕАНІВ

— 21 —

дод. 8



дод. 9

Бібліографічний відпис можна віддати  
власне в Державну Українську  
Друку, державному реєстру  
та інших підприємств України  
Министерства Печаті.



*Обвортка художника Олександра Влизьки*

Київський Окрліт № 1632. Зам. № 969—2.000—4<sup>3</sup>/<sub>4</sub> лист. Ост. 364, Б.



дод. 11



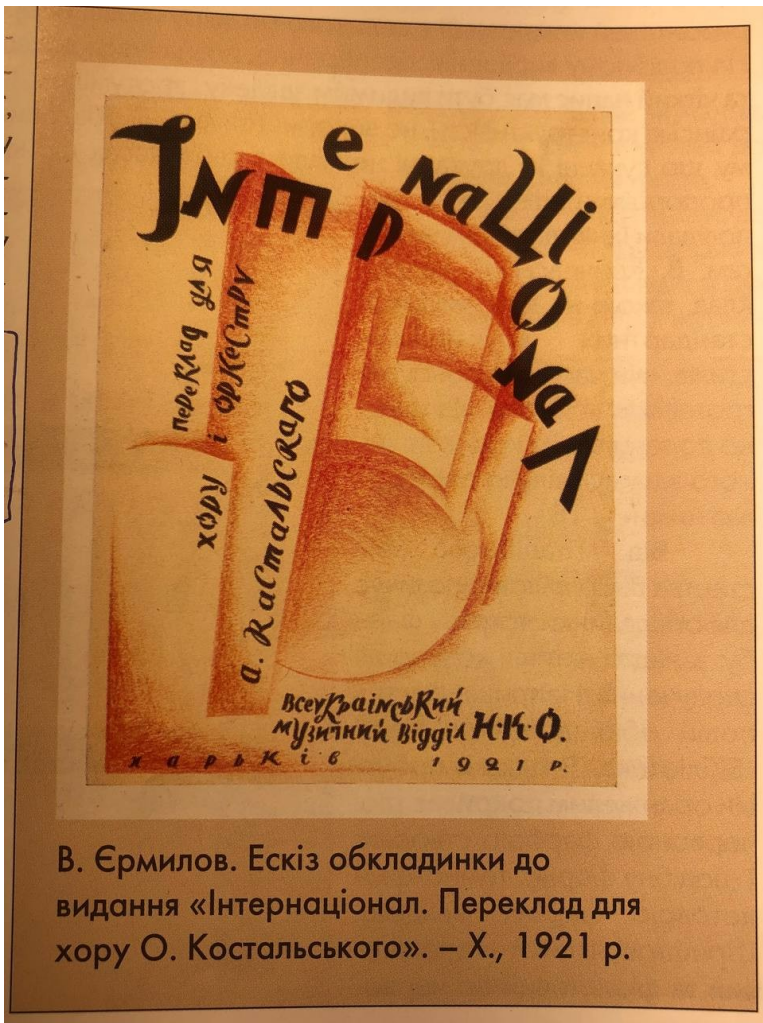
дод. 12





## Нова генерація, №9 – 1929

дод. 14



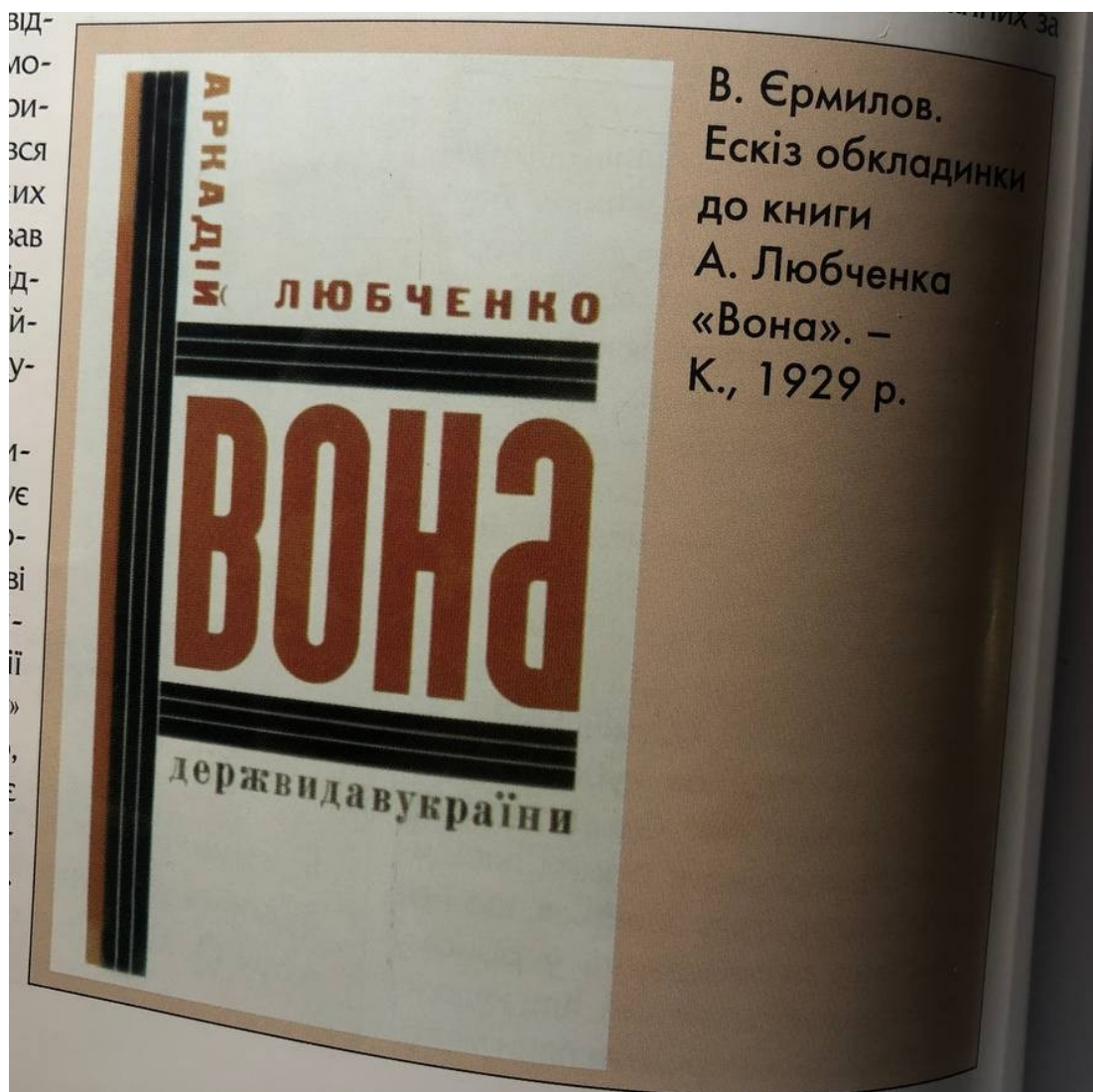
В. Єрмилов. Ескіз обкладинки до видання «Інтернаціонал. Переклад для хору О. Костальського». – Х., 1921 р.

В. Єрмилов.  
Обкладинка  
книги  
В. Поліщука  
«Радіо в житах»

**ВАЛЕРІЯН  
ПОЛІЩУК**

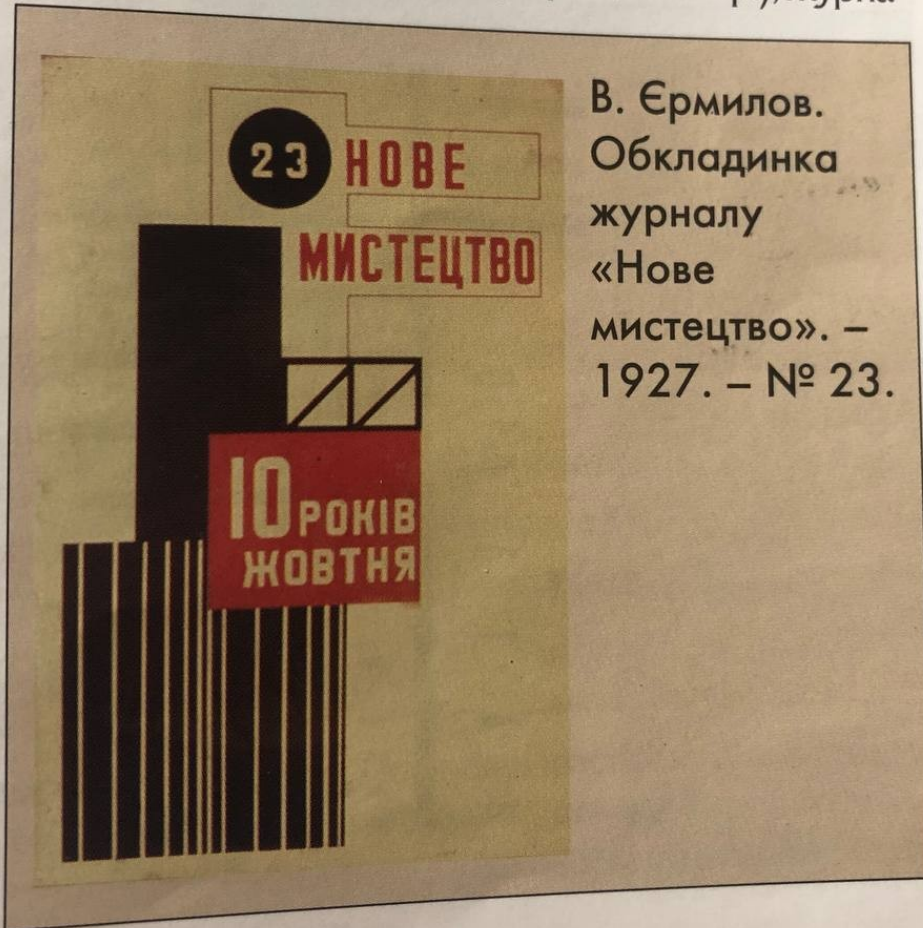


**РАДІО В  
ЖИТАХ**



дод. 17

...рне для малого формату рекламне звучання.  
е мистецтво» художник зображує створену ним до  
ибуну-стенд, побудовану з геометричних форм.  
20-х років знайдемо і зразки чистої типографіки, де  
допомогою рубленого шрифту, плашок, друкарських  
нічніші праці – обкладинка до «Бюлетеню авангарду»  
тецькі матеріали авангарду» (Харків, 1929 р.), журна-



В. Єрмилов.  
Обкладинка  
журналу  
«Нове  
мистецтво». –  
1927. – № 23.

-х  
н-  
д-  
а-  
ги  
ів,  
о-  
чу  
о-  
ь-  
ть  
о-  
ів  
о-  
лі,  
ос  
і-  
я  
ві  
о-  
а  
і-  
з-  
ет



В. Єрмилов. Ескіз обкладинки журналу «Авангард. Мистецькі матеріали авангарду». (1929 р.).



В. Єрмилов. Ескіз обкладинки до серії книг  
«Бібліотека. Техніка й побут»

тому. Композиція проста, логічна, але має надмірне для малого формату рекламне звучання  
журналу «Нове мистецтво» художник зображує створену ним до  
форм.



дод. 21

K-6599  
1927 № 1-3

84864/1-3



№ 1-3 Жовтень 1927

# НОВА ГЕНЕРАЦІЯ

журнал лівої  
формації мистецтв

Д Е Р Ж А В Н Е  
ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ



дод. 23



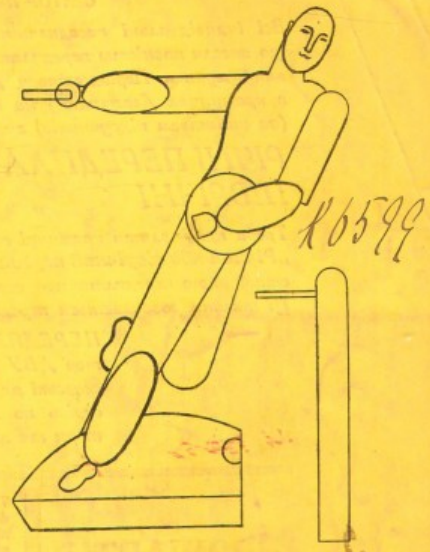
дод. 24

K-6599  
1928 №7

PK-2  
1928

62-63

84868



№ 7    Липень    1928

# НОВА ГЕНЕРАЦІЯ

журнал лівої  
формації мистецтв

Д Е Р Ж А В Н Е  
ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

1928  
34007



№ 8 Серпень 1929

# НОВА ГЕНЕРАЦІЯ

*журнал лівої  
формації мистецтв*

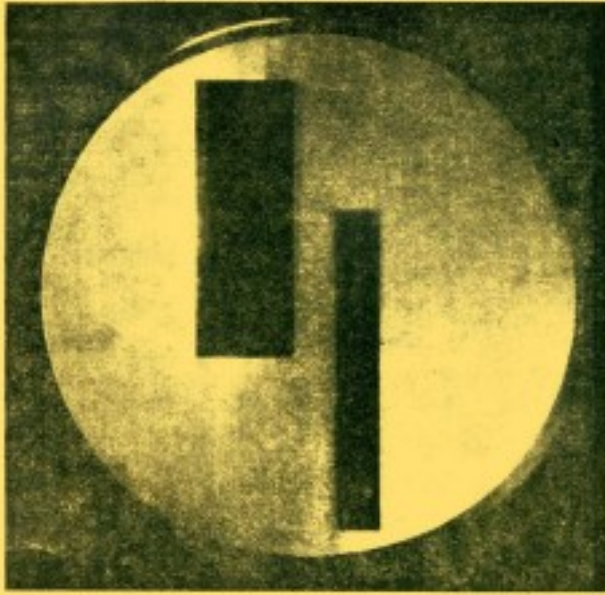
*Д Е Р Ж А В Н Е  
ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ*



дод. 27



дод. 28



2

1930

**НОВА  
ГЕНЕРАЦІЯ**

дод. 29



нова генерація  
№ 3 березень 1930

щомісячний журнал революційної формації мистецтв  
видає сектор періодичних  
в и д а в ь д н у

**3** за редакцією  
михайля  
семенка

ціна журналу: на рік — 7 грб., на 6 міс. —  
3 грб. 75 коп., на 3 міс. — 7 грб., окреме  
число — 15 коп. передплату приймають:  
сектор періодичних д а в у, уповноважений  
періодцентру сирізь по Україні, філія  
д а в у, поштової к-ри та листоноші

Ціна 75 коп.



нова генерація

№ 4 квітень 1930

щомісячний журнал революційної формації мистецтва  
видає сектор періодичних  
в и д а н ь д в у

4

за редакцією  
михайла  
семенка

ціна журналу: на рік — 7 крб., на 6 міс. — 3 крб., 75 коп., на 3 міс. — 2 крб., окреме число — 75 коп. передплату приймають: сектор періодичних видань д в у, уповноважені періодсектору скрізь по Україні, Фліт д в у, поштові криталистонаші

**11-12**

1930

**НОВА**

**ГЕНЕРАЦІЯ**

дод. 32



нова генерація  
№ 11-12 листопад - грудень 1930

щомісячний журнал революційної формації мистецтва  
видає сектор періодичних видань д. в. у.

11-12 за редакцією  
михайля  
семенка

ціна журналу на рік — 7 крб., на 6 міс. — 3 крб., 75 коп., на 3 міс. — 2 крб., одне число — 75 коп. передплату приймає сектор періодичних видань д. в. у. уповноважений сектор періодичних видань по Україні. Ф. д. в. у. поштової к. р. та листкової















<p><b>ПРОЛЕТАРІ УСІХ КРАЇН ЄДНАЙТЕСЯ!</b></p>	<p><b>М</b> лунає клич з континенту на континент!</p>
<p><b>ЕПОХА.</b> — дурини ні агару сильно інтелекту- ально розвиває світло і освіта зображає жизнь. розвивається, на описі сучасності! <b>ВІН РОЗКРИВ ВІСІСТЬ</b> на землі.</p>	<p><b>А</b> хай живе червоний океан!</p>
<p>Na moriblan! Na kordill'ery! Barykady na andaq! Tytanyk revol'uciji Goi!stromy! Atlantyku zemnyk oceaniv! Tepnykam Imperatyvnyj dekret: <b>1925</b></p>	<p><b>Ш Т У Р М</b></p>
<p>! Radio - tram ! <b>ZEML'A — — MARS</b> abo semenko = idiot</p>	<p><b>И</b> <b>СЛУХАЙТЕ</b> <b>ХИ</b> <b>ЕКВАТОР</b> <b>НИ</b></p>
<p>pi'us Armija revol'ucioneriv i krov. <b>Буенос-Айрес</b></p>	<p><b>Н А Ф Т А</b></p>
<p>Михайло Сидоренко. Дізнавальство.</p>	<p><b>А</b> <b>ЧИКАГО</b> <b>Н Г Л І Я П О Н І Я</b></p>

**михайль**

**семенко**

**МОЯ  
МОЗАІКА**

**ПОЕЗОМАЛЯРСТВО**

„Обкладка“. 10—VII, 922, Київ

М. С.

Аа Аа Аа		
а	зіат	ауоуе
ріжними Аа		
Аа	Аа	Аа
жовті в хутрах		
шоколадні зі зпичкою		
В <sup>но</sup> <sub>сі</sub>		
О мій ніс мій ніс		
і мої косі очі		
Оо	Оо	Оо
Х <sup>то</sup> мені прекрасному		
ніс спичкою проткне		
аА аА АА	АУАУ	
оО оО ОО		

„Туття на випром“: 9—VII, 922, Київ.

Погодижурство.

дод. 43

вітаю вас кількох	
веселих і талановитих хлопців	
на цій землі	<u>ЧЕРВОЇДІВ</u>
тепер	МИ СПЕРЕДУ
А ЗА НАМИ	
валка ВАЛКА ВАЛКА ВАЛКА	
в наших преріях	
не водиться ЧЕРВИ	
нічим живитися червоїдам	
і будуть дохнуть у норчах	
І ВСІМ	
ЗАДНІМ	
СПИНИ	
НАШІ	
<b>СМОЛОСКИП</b>	

„Авангард“, 9—VII. 922. Київ.

Космонавство.

● ЛОБОМ НЕ ПРОБ'ЄШ

$$\int_a^b \frac{\sqrt{1+y'^2+z'^2}}{\sqrt{x-a}} dx$$

ПРОБ'ЄШ В-ЛОБОМ ●

КУЛЕЮ  
РАДІУС ХВИЛЯ

○ КОКОС

„Світ”, 9—VII, 922. Київ.

Посомаларство.

Я НЕ МАТИ		
<b>М</b>		
<b>О</b>	<b>І</b>	
<b>Я</b>	<b>Р</b>	<b>С</b>
	<b>О</b>	<b>П</b>
	<b>Ч</b>	<b>И</b>
	<b>К</b>	<b>Т</b>
	<b>А</b>	<b>Ь</b>
		<b>:</b>
А я одганяю мух		
а-КА а-КА а-КА		
слухає батько		
великий жулик і пан		
<b>Ф У Т У Р И С Т</b>		
а-КА а-КА а-КА		
ІРОЧКА ІРО КЕЗ	<b>КАКА</b>	<b>ХА-ХА</b>

„Я не мати“, 9—XII, 922, Київ.  
 © Михайло Сивачко

Посомалдр.сб.

дод. 46

КВАТРОЧЕНТИСТИ	
ВЕЛИКІ	
СПЕЦИ	
	БУЛИ
ІТАЛІЙЦІ	ПЕРЕМЕЛИ
ОЛІЯ	ПАЄТЬСЯ
	ПОТІМ
ПОРОХ	
	ПХУ
Й НЕМАЄ НІЧОГО	
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО	ПОГОЛИВ БОРОДУ
ЛЕОНАРДО	ДАВІНЧІ

Литформат: 9-УІІ, 822, Київ.

Презентує.

дод. 47

О  
АО  
АОО  
АООО  
ПАВЛО  
ПОПАСИ  
КОРООВУ

„Сільський Лейконт“, 9—Уїї, 922. Кїїї.

Посошадїство.

дод. 48

РОСКРУЧУЄТЬСЯ  
ВЕЛЕТЕНСЬКИЙ ЛАНЦЮГ  
**БІЙТЕСЬ** червоїди В МУЛІ ПАВНИ  
НА ДНІ П. И З ВЕЛЕ  
тенський ланцюг

ЗАХОПИТЬ ВАС **ЛІОНАМИ**  
МІ  
СВОЇХ  
СТАЛЕВИХ  
ПАЗУРІВ

**З ЕЛЕКТРОМАГНІТАМИ**  
й ВИПХНЕ  
З ПЕЧЕР і КОВБАНЬ  
ВИСХНЕ БАГОВІННЯ НА СОНЦІ  
**А ВИ?**

ПІДНІМАЄТЬСЯ В ГОРУ  
ВЕЛЕТЕНСЬКИЙ ЛАНЦЮГ  
А ТУТ З КНОПКАМИ  
ЗА АПАРАТОМ МИ

**ПАНФУТУРИСТИ**

„Панфутуристи“. 9—VII. 022. Київ.

Повномоварство.

Pikasso Marinetti  
**ЛОНДОН** Paris Ж **НЬЮ-Йорк**  
 Гкїс р ар-де-нерваль **СЕЗА Н**  
 Бочіюі ар-де-нерваль **ВАН-ГОГ**  
 Уот-Уітмен гоген

РЕВОЛЮЦІЯ - РЕВОЛЮЦІЯ - РЕВОЛЮЦІЯ - РЕВОЛЮЦІЯ

МОСКВА

**ПАНФУТУРИЗМ**

АС № Укр.  
 Г-о Шкурупія

Ю. Швох  
**О С Л І С А Р Е Н К О**

**КОБЗАР**

Михайль Семенко

СТЕП

**БАЖАН**

**БАРАБАН**

9<sup>но</sup>  
 см

**Жовтневий збірник**

ХАРКІВ

**Тов. СОНЦЕ**

Арії  
 Трьох  
 П'єро

ЗАГУЛЯ САВЧЕНКО

ТИЧИНА

**КВЕРО-ФУТУРИЗМ**

**К  
И  
І  
В**

олесь

Prelude

вороний

чурчинка

**КОБЗАР**

Тарас Шевченко

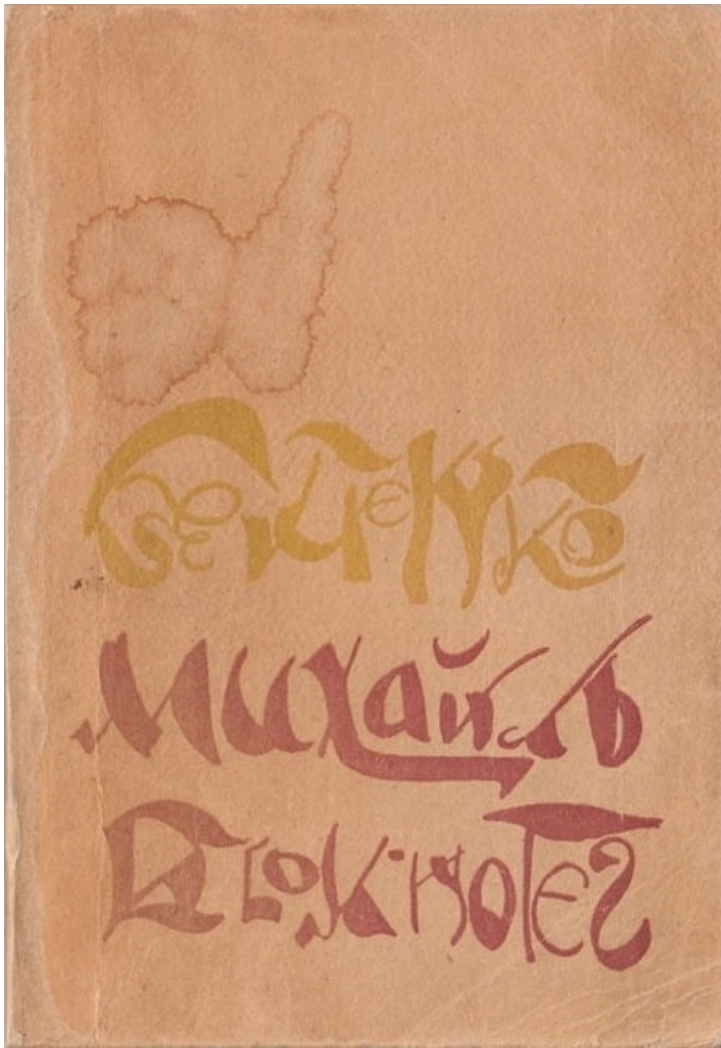
„Система“, 10—VII, 622. Київ.

Львівщинарство.





дод. 52



дод. 53

**СЕМЕНКО** **МИХАЙЛЬ**

с

# КОБЗАР



**ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО**  
Н. **УКРАЇНИ** М.

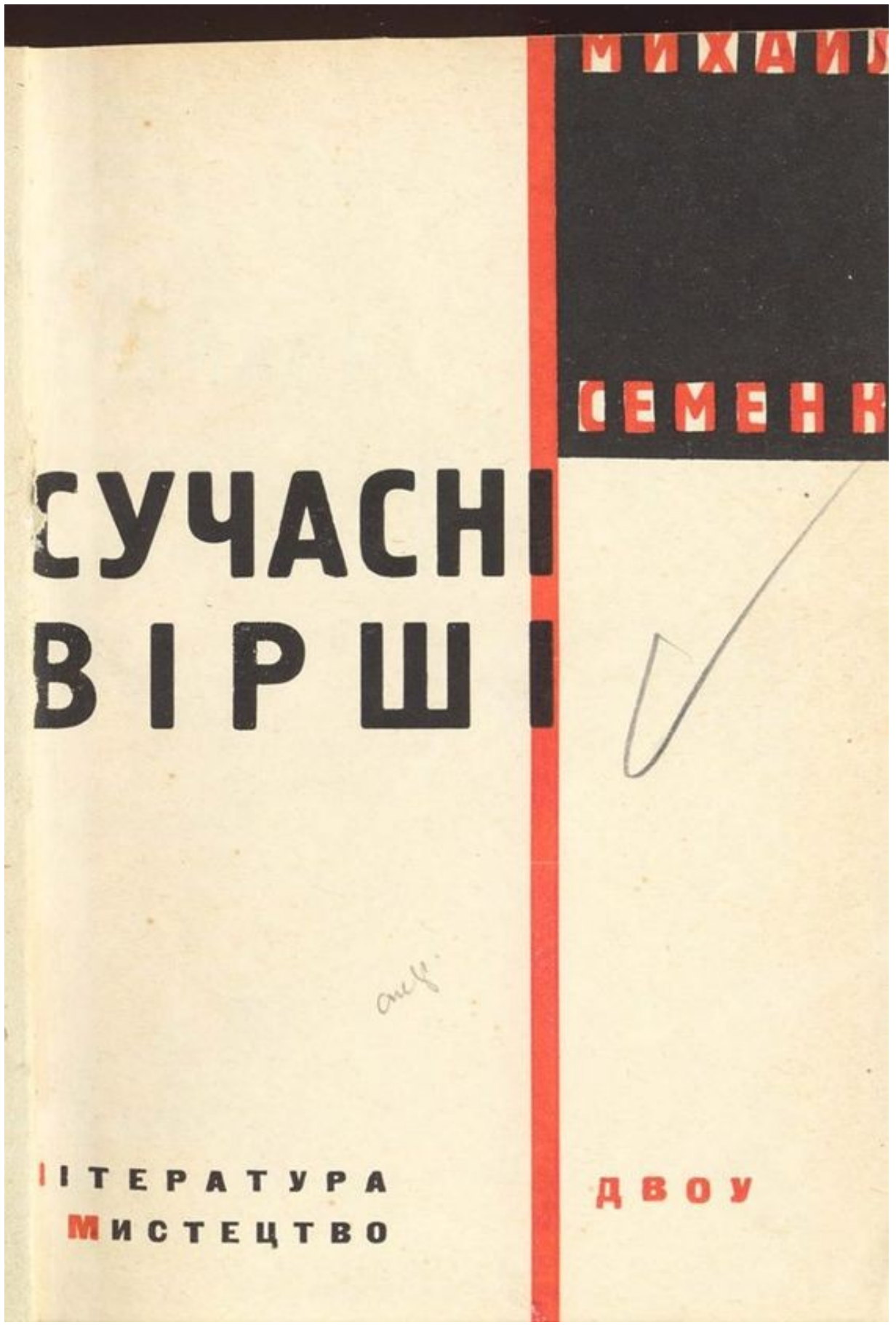
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО



КНИГОСПІЛКА



Обкладинка збірки Михайля Семенка "Европа і ми". Памфлети і вірші (1928-1929). Харків: Книгоспілка, 1930.



дод. 57

МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

# КОБЗАРЬ



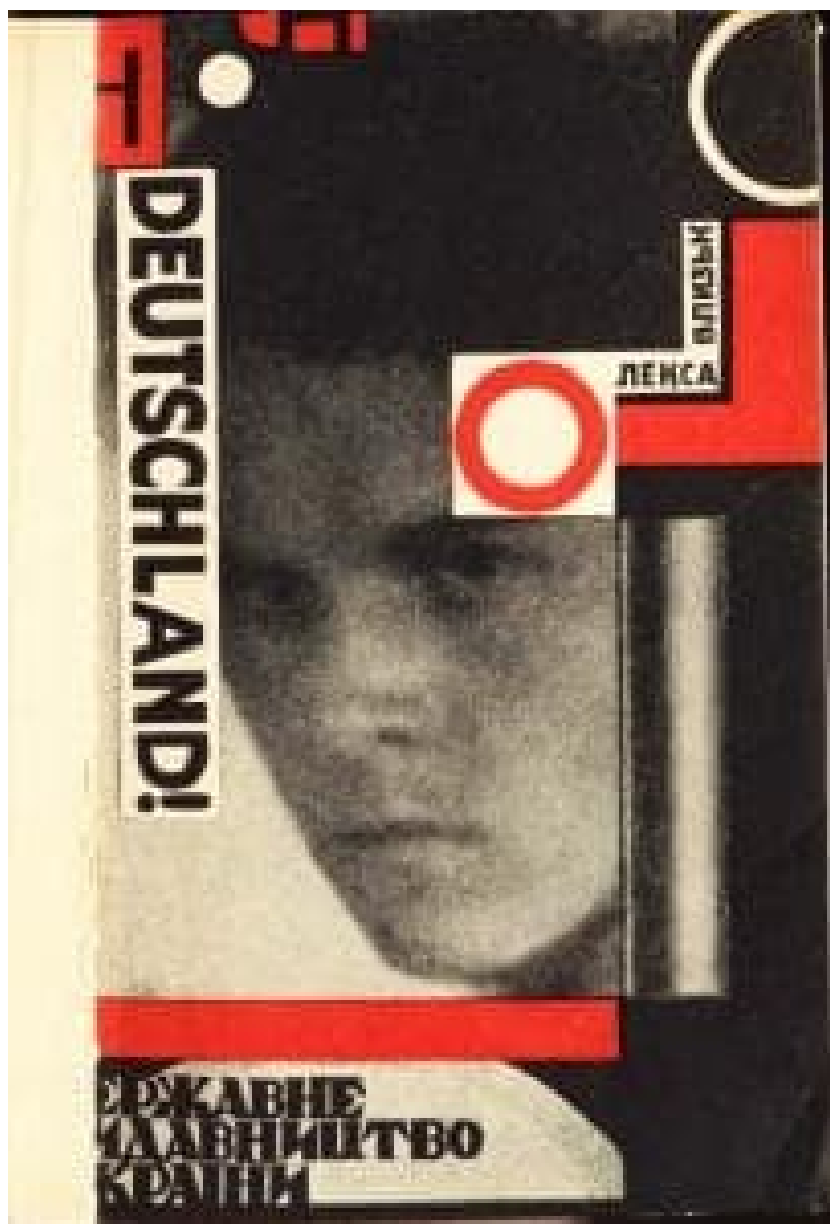
НИВ.

ГОЛЬФШТРОМ.

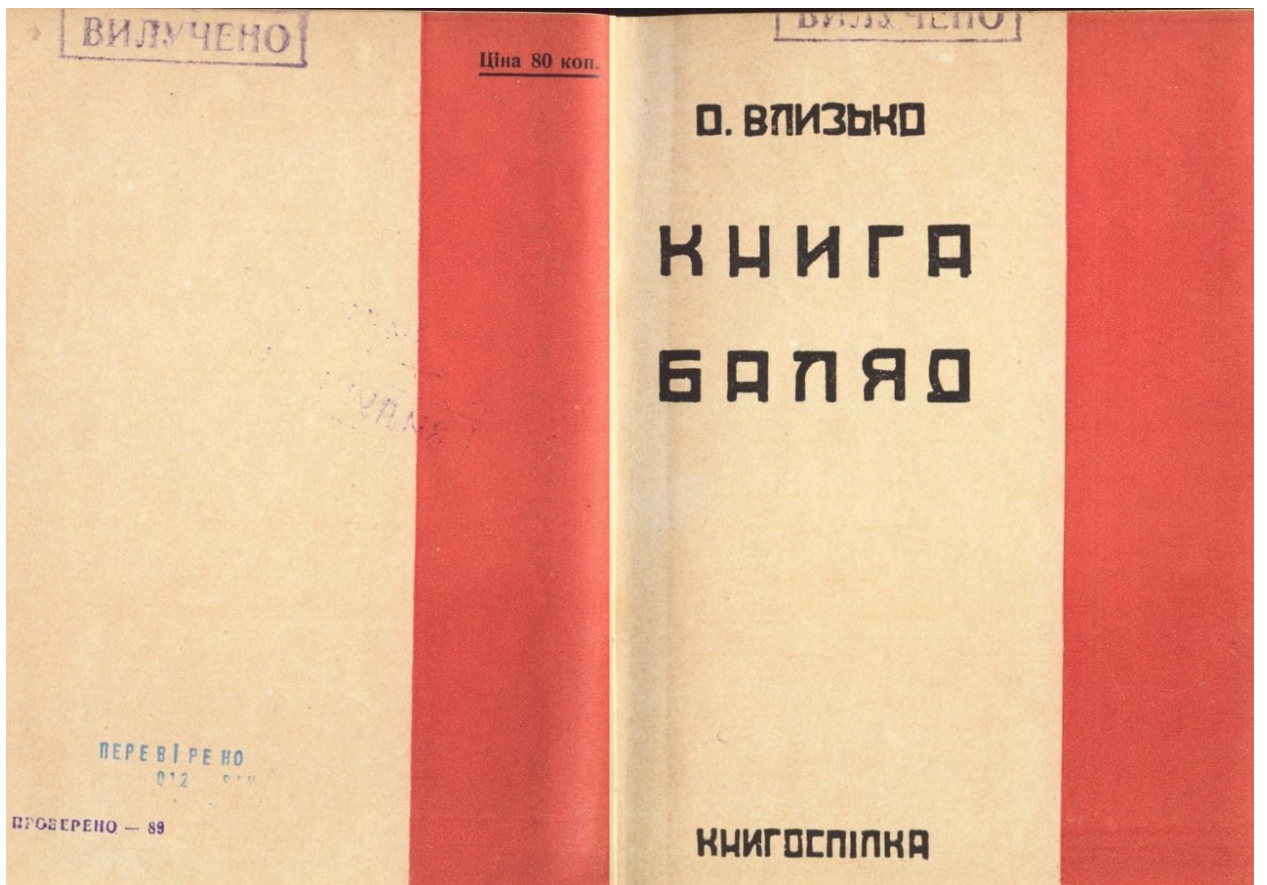
1924.



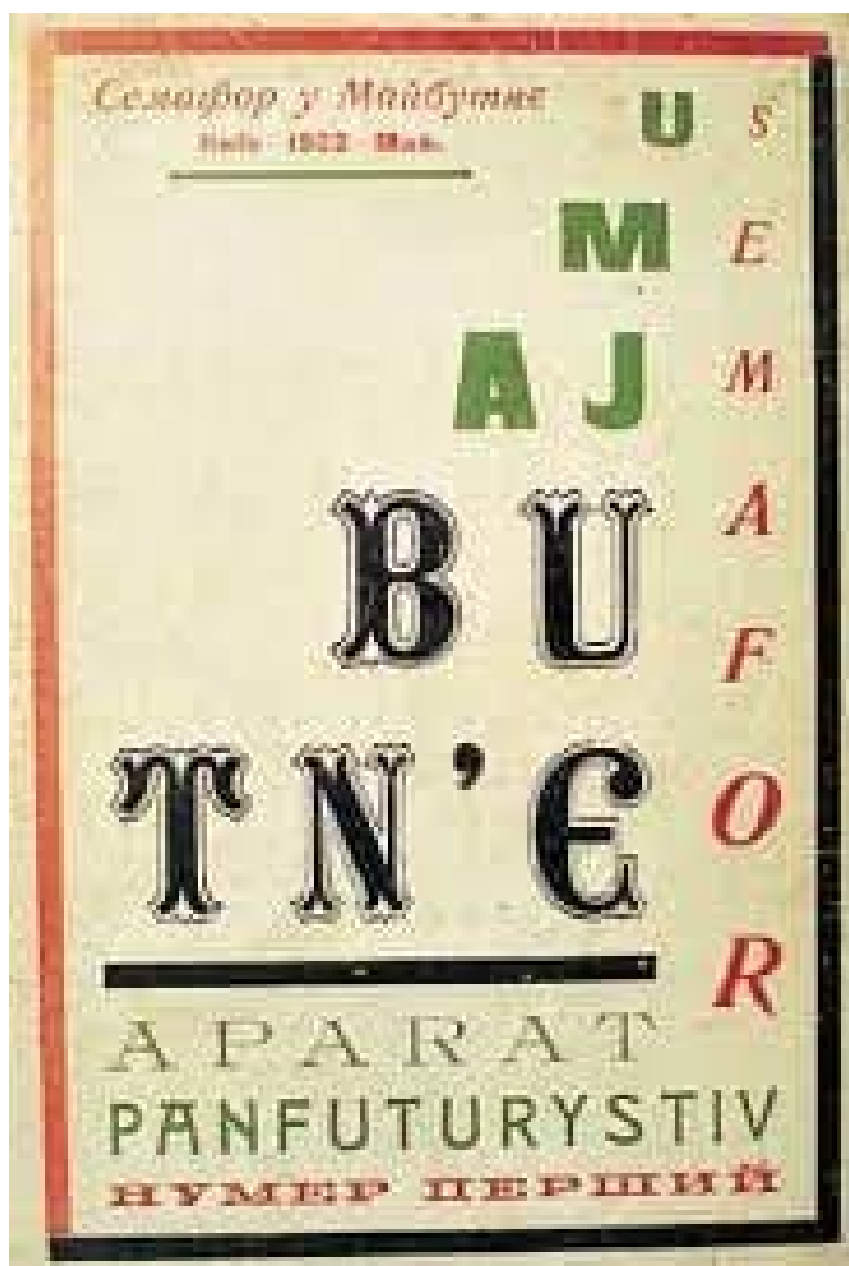




дод. 61



дод. 62



дод. 63

**МИКОЛА БАЖАН**

**ПАТРУЛ**  
**17**



**КНИГОСПІАКА**



дод. 65

МИКОЛА ТЕРЕЩЕНКО  
ЛАБОРАТОРІЯ



ВИД-ТВО „ШЛЯХОСВІТИ”  
ХАРКІВ 1924