

**ПОЕТИЧНА ЗБІРКА ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОЕКТ:  
ДОСВІД ВАСИЛЯ ХМЕЛЮКА****Наталія МОЧЕРНЮК***методист інформаційно-методичного центру  
управління освіти міста Коломиї (Україна, Коломия).**E-mail: mocher.n@gmail.com**ORCID ID: 0000-0002-2737-8690*

*У статті розглянуто поетичну збірку Василя Хмелюка «1926, 1928, 1923». У центрі уваги – питання, пов'язані з дизайном книги, співвідношенням між словом і зображенням. Оформлення до збірки виконав художник-графік Юрій Вовк. Відзначено урбаністичні мотиви книжки. Особливу увагу звернуто на останню частину збірки «1923», у яку увійшли найекстравагантніші твори. Помітні бурлескні тенденції, що спрямовані на контакт-конфлікт з читачем. Технології представлення тексту у Хмелюка дуже цікаві й багатозначні. В окремих рядках збірки проявляються властиві футуристам шрифтові пошуки, увага до графічних еквівалентів тексту, введення математичних знаків і цифр у текстову тканину. Поет руйнує традиційний синтаксис і порушує правила пунктуації. Найоригінальнішим щодо проникнення зображального ряду у словесний може вважатися вірш «Купуйте овочі», в якому автор експериментує із побудовою і розміщенням рядків, шрифтом, ілюстративним матеріалом. Хмелюк реагує і на новації дадаїзму («Статичний момент сили», «Рибацька хвала», «Гімні високій валюті»). Окремі вірші можна інтерпретувати у світлі практики сюрреалізму («Моя історія», «Парад»). Несподівана асоціативність, алогічні поєднання візуальних образів, тотальна іронія – ознаки сюрреалістичних експериментів поета. Усі авторські прийоми працюють на ефект приголомшеності та епатаж читача. Юрій Вовк підхоплює ініціативи поета, його ілюстрації є адекватними до поезики циклів. Підсумовано, що засоби візуального вираження в цій книзі, виготовленій за допомогою гектографа, вказують на причетність автора до футуризму. Помітні у творчій практиці Хмелюка дадаїстські та сюрреалістичні експерименти.*

**Ключові слова:** *інтермедіальність, малюнок, поезія, візуалізація, стиль, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм.*

**Обґрунтування й формулювання проблеми дослідження.** Проблематика візуальності в поезії, зокрема ролі графіки в оформленні поетичного видання, безпосередньо пов'язана з теорією інтемедіальності. Поєднання словесного і візуального складників у структурі книжки, інтеграція мови зображень у поетичний текст складають одну з форм інтемедіальності – медіа-комбінації (за класифікацією І. Раєвскі) [15]. Лише цей тип певною мірою можна зіставити з поняттям «синтез мистецтв». Синтез ґрунтується на взаємодії двох мистецтв, у результаті якої утворюється якісно нове явище. Книга сама по собі вже наділена синтетичністю, маючи різні рівні впливу на читача (текстовий, візуальний, тактильний тощо). У складі книг значимими є і написання букв, і орнаменти, й ілюстрації.

Візуальний складник підсилює авторитет тексту. Цікавим явищем у контексті обраної тематики є так звана «книга художника», яка є і твором мистецтва, практикованим з кінця XX – початку XXI століть, і окремим жанром, і своєрідним творчим методом, у якому автор використовує книжну форму в якості основоположного інструменту для самовираження [1]. У ключі мистецького взаємостимулювання можна розглянути окремі поетичні книжки українських авторів, які з'явилися в міжвоєнний період. Привертає увагу в такому аспекті творчість митців, які були і поетами, і художниками, тож їхні збірки віршів стали свідченнями естетичного універсалізму високого рівня. Певна річ, що для художників, які самі писали вірші, підготовка власної поетичної збірки супроводжувалася особливими інтенціями щодо культури книговидавання, а передусім йшлося про всебічну продуманість візуального плану книжки. Книжкове оформлення (титульні сторінки, віньетки, ілюстрації) часом здійснювали самі поети. Це вкладалося в концепції творення книг, постульовані авангардом. Так, Світлана Руссова пише: «Найбільші ж зміни відбулися в автора-«ремісника» в царині книги як такої. Вважаючи, що «все в мистецтві повинно належати усьому народові», авангард знищив традиційне уявлення про побутування літературного тексту у формі книги, пропонуючи взамін «парканну літературу» і «живопис площі», тобто графіті. Автор-«ремісник» послідовно відмовлявся від усіх конвенційних норм книги: тиражу, самого способу книжкового виготовлення на користь «авторської», «рукописної», «кустарної», гектографічної книги, від однорідності матеріалу (шпалери, папір різного кольору), від постійного формату книги, її прямокутної форми. Повставши, як луддити, проти книги, яка ототожнювалася з усією цивілізацією взагалі і з безпосередніми попередниками, зокрема, авангардисти заперечували ієрархічність композиції книги (взаємодію і взаємозумовленість складових частин – обкладинки, титульного листка, ілюстрацій), прямолінійності рядка, рівномірності барвного устрою у відтиску, константу типографічного шрифту» [7, 146]. Саме в авангардному річищі варто розглядати книжку Василя Хмелюка «1926, 1928, 1923», оформлення до якої виконав художник-графік Юрій Вовк. Йому належить кілька ілюстрованих сторінок без тексту. Окремі малюнки самого Хмелюка маркують криптоніми В. Х. Творчість цього митця добре znana й поцінована в царині образотворчого мистецтва. У літературі він не досягнув таких успіхів, як у малярстві, тож належить до кола авторів маловідомих і забутих.

**Мета статті.** У цій статті ставимо за мету висвітлити текстуально-графічну специфіку книжки Василя Хмелюка «1926, 1928, 1923», її синтетичну природу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Доречно нагадати, що Василь Хмелюк (1903–1986) навчався в Краківській академії мистецтв (1921–1923), студіював філологію у Карловому університеті (1926–1927), а також відвідував Українську студію пластичного мистецтва (Прага). Він належав до «Паризької групи» українських митців. Хмелюк був членом АНУМ, експонентом її виставок. В образотворчому мистецтві митець здобув визнання як маляр-колорист. Василь Хмелюк є автором трьох збірок («Гін», «Осіннє сонце», «1926, 1928, 1923»), виданих у Празі протягом

1926–1928 років. Літературознавство зафіксувало його як учасника угруповання так званого «Жовтневого кола». Саме третя книга «1926, 1928, 1923» відображає апогей експериментів поета. У стильовій палітрі митця особливо потужною є футуристична складова, а разом з тим, помітні й інші стильові струмені. У цьому зв'язку прикметні вже назви публікацій про В.Хмелюка його дослідників в літературознавстві – «На перехресті стилів» Миколи Ільницького й «Шукання стилю» Тараса Салиги. На думку М. Ільницького, «у поетичній творчості В. Хмелюка поряд із «мішаниною» стилів можна простежити й доволі виразну еволюцію від експресіонізму з фіксацією і поетизацією потворного через футуризм з його іронією і епатажним сарказмом аж до занурення в моторошно-підсвідомі глибини психіки», а збірка «1926, 1928, 1923» найближче стоїть до сюрреалізму» [4, 374]. Ця збірка справді витримана передусім в естетиці футуризму. Йдеться і про поезику його віршів, і про графічне виконання як допоміжний засіб тексту, що в футуристів відіграв важливу роль.

Книжка Хмелюка «1926, 1928, 1923» видана гектографічним способом. Вірші надруковані рукописним шрифтом. Уже такий «спрощений» спосіб видання відсилає до досвіду футуристів. Свого часу серію гектографічних книг випустив у світ російський поет Алексей Кручоних. Однак не футуристи були першими в експериментах з книжковою графікою. Вважається, що пошуки у сфері візуального заповнення сторінки започаткували французькі поети Стефан Малларме, Блез Сандрар, Гійом Аполлінер. Так, ще у 1887 році Стефан Малларме видав збірку віршів «Poesies completes», сфотографованих з рукописних оригіналів.

Твори у книжці групуються за роками в порядку, вказаному химерною назвою збірки. 1923–1928 – роки перебування Хмелюка у Празі, особливо плідні для нього в літературному плані. Однак захоплення футуризмом митець привіз вже з Кракова. Цікаві щодо цього спогади Хмелюка, записані Фернандом Замароном. «Молоді дівчата мали мене за професора футуризму. Я добре влаштував своє життя і організовував галасливі вечоринки зі студентськими співами», – фіксує такі реалії краківського життя Хмелюка французький мемуарист [9, 221]. О. Федорук обумовлює орієнтації Хмелюка на «досвід Семенка, польських формістів, насамперед екстравагантного Віткевича, а разом з ним Чижевського, Хвістека та інших з генерації краківської авангарди» [11, 43]. Отож є сенс у майбутньому дослідженні впливів краківського авангардного середовища на творче самоусвідомлення українського автора.

Урбаністика у цій збірці стає справді «безкомпромісною» («Координати») [2, 200]: зникають мотиви туги за батьківщиною, рідним селом, притаманні двом попереднім збіркам, а в саме місто входить природа і навіть злітаються голуби, тобто поет відчуває місто як органічний для себе простір, доволі успішно його опановує. Уже перший вірш першого циклу «1926, 1928, 1923» «А коли день...» щедро сповнений урбаністичними образами: «темні пасма фабричної куряви», «широка вітрина», «роздратовані мотори», «роса рекля» увечері, бетон, горожане тощо. Візуальний план посилює художню оригінальність книжки-«метелика». Так, урбаністичні начерки Вовка передають суєтність міського буття (нагромаджен-

ня будівель, ліхтарі, машини, тролейбуси, велосипеди, перехожі у русі). Особливо варто наголосити на другій ілюстрації до циклу «1926», на якому довкола кількоповерхової будівлі зосереджується метушливий вуличний рух.

Не бракує на сторінках книги еротики, часом брутальності. Збірка в частинах «1926», «1928» активно експлуатує тілесність. Автор не байдужий до жіночих принад. Передаючи екстаз кохання, поет анатомує і себе. Концепт тіла оприявлено у Василя Хмелюка в численних партонімах, що свідчить на користь його експресіоністичних і сюрреалістичних захоплень. Посилує авторитет поета-еротомана й ілюстратор, який вже з першого малюнка циклу, а отже й книжки, акцентує на пишних жіночих формах, надміру заокруглених, серед яких зображено чоловіка (голова й торс). Художник гротескно порушує розміри зображень: звабліві частини жіночого тіла не співмірні з образом самого героя-коханця, який прагне цілувати груди жінки. Прикметно, що Юрій Вовк уникає зображень жіночого обличчя. Хмелюк по-футуристичному не толерує моралізму і фемінізму, що візуально й відартикулював ілюстратор.

Цікаво, що в передостанньому вірші циклу «1926» поет увіковічний ім'я свого художника-графіка: «Треба накреслити мирне око старого мака. Вовче! покладаюся на вашу співпрацю» [12]. При уважному читанні можна дефініювати і «старого мака»: очевидно, йдеться про Сергія Мако, в майстерні якого в Українській студії пластичного мистецтва вчився Хмелюк. «Тепер це просте видання сприймається як справжнє свідчення солідарності серед українських художників, що жили і працювали в складні роки, сповнені туги і сподівань», – зазначила авторитетна дослідниця української графіки того періоду Мирослава Мудрак [6, 31].

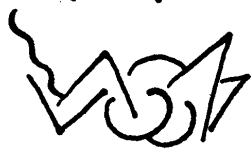
Другий цикл «1928» відкривається малюнком, на якому зображено чоловічу постать на лаві, а на віддаленому тлі – хмари, будівлі, пароплав, дим з фабричної труби тощо. Піднятий комір пальто, капелюх лежить збоку на лавці, очі (навіть не очі, а брови) опущені вниз – так передав художник-графік втому і задуму (можливо, і стан напідпитку) ліричного героя. Місто, рух з такої перспективи постають позаду героя, а на першому плані – сама людина. «Я все сиджу і думою – в глибокім небі», – такі рядки з віршів годилися б для підпису зображення. Дійсно, в цьому циклі підсилено рефлексійний струмінь, що не можна не зауважити, не зважаючи на незмінну іронічність автора. У цей цикл увійшов вірш-присяга загадковій Г. Я., почуття до якої вряди-годи примушують героя уникати блазнювання, а часом бути незвично піднесеним. Скажімо, епіграф з твору Євгена Маланюка – «...єдина на світі лілеє білая на зламаним стеблї» – у контексті поезики Хмелюка сприймається як винятковий ліричний раритет.

Важливе значення має і малюнок, який завершує цикл «1928» і передує наступному циклу – «1923». Малюнок Юрія Вовка передає міський пейзаж, схоплений поглядом зверху. Так перед очима чоловіка в капелюсі відкривається широка урбаністична панорама: будівлі, дахи будівель, куполи церкви, дерева на пагорбі, обриси мосту тощо. У композиції збірки це зображення має амбівалентний характер. З одного боку, малюнок може

передавати погляд прощання з містом, яке невдовзі доведеться покинути героєві (1928 – останній рік перебування Хмелюка у Празі), а з іншого, наступний цикл «1923» маніфестує зустріч з новим містом, адже саме з 1923 року тут почалося життя Хмелюка. Приєднання нового циклу здійснено за принципом контрасту: на противагу задумі «1928» з циклом «1923» в збірку вривається потужний струмінь динамізму й асоціативності. Справді, найекстравагантніші твори входять в останню частину «1923», про яку варто сказати зокрема. У поетиці Хмелюка задіяні численні винаходи футуристів, задекларовані їхніми маніфестами, а передусім – перетворення поетичного твору на синтетичний об'єкт мистецтва, розрахований на зорове (й слухове) сприйняття.

Хоча більшість поезій мають назви, однак зв'язок між заголовком і твором неадекватний, а подекуди невідповідність є зумисно твореною. Помітні бурлескні тенденції, що спрямовані на контакт-конфлікт з читачем. Іntenція автора полягає і в тому, щоб читач не сприймав його твори надміру серйозно. Тому *Шарлатан* у поезії «Парад» заслуговує у Василя Хмелюка написання з великої літери на противагу назвам країн:

і германія і англія оранція іспанія  
 були телеграфами по цілому світі  
 в америку албанію китаї і на гренландію.



на гренландії ледом  
 блищали ведмежі  
 на гренландії холодо  
 і ступінь в градуссах.

Клекотали телеграфами:

дайте  
 дайте нам Шарлатана!

і германія англія оранція іспанці  
 перестрілювали неахом.

Як відомо, першорядні вимоги для звільнення «слова з клітки», які висунули футуристи, полягали у руйнації традиційного синтаксису і порушенні правил пунктуації. Джеральд Янчек слушно наголошує на важливості візуальних й виконавчих функцій пунктуації в тексті [14]. Так, коми, слугуючи для відокремлення слів, словосполучень, простих речень, сигналізують певні паузи у тексті, викликані різними синтаксичними причинами. Можна переконатися вже з наведеного вище уривку, що коми є найбільш небажаними знаками в текстах Василя Хмелюка. Футуристична телеграфність стилю, що уникає вживання прикметників, які можуть гальмувати швидкість повідомлення, посилюється у вірші автора і нехтуванням цими розділовими знаками. Хмелюк демонстративно байдужий до

ком не лише в цьому циклі чи збірці загалом. Привернули увагу архівні матеріали редакції журналу «Нові шляхи», серед яких зберігаються оригінальні тексти віршів автора («Товаришам», «Радіоконцерти», «Enpassant», «Банк», «Крамар». «Коти»). Помітно, що редактор намагався спорадично коригувати його тексти, доставляючи у них вряди-годи розділові знаки, передусім коми і зрідка тире. Однак таке редагування виявилось доволі недолугим. В окремих випадках добре помітно, що це невиправдані знаки як з погляду авторської логіки, так і щодо синтаксичних норм, дотримуючись яких слід було б повністю відредагувати той чи інший текст [13].

Звернімо увагу й на графічне виділення слова *Шарлатан* у тексті. Технології представлення тексту навіть у рукописному варіанті у Хмелюка дуже цікаві і багатозначні. В окремих рядках збірки проявляються властиві футуристам шрифтові пошуки, увага до графічних еквівалентів тексту.

Разом з тим, у творчій практиці Хмелюка помітні й дадаїстські екзерсиси. Невипадково Олександр Федорук, вирізвивши збірку «1926, 1928, 1923», зазначив, що митець «навдивовижу точно реагував на новації дадаїстів»: «Хмелюк подарував Україні коди дадаїзму, і в цьому зв'язку його можна поставити поруч з М. Семенком» [10, 131]. Ось приклад одного з справді дадаїстичних творів фактично з нульовою семантикою, проте з послідовним наголошуванням кожного слова:

статичний момент сили

лімпонкління цилірбмбо калінь  
 гомстал крэто протампнто  
 сукби нат орестрїда  
 катрі бео  
 биконня анцилір надоном  
 уегі калікашр бполін  
 стопокання ржєтї  
 утом свїтосало укалям  
 рокоцірод пестан ярноанольд  
 копр умр пуг хор ұста.

Таким зухвальством, що сугерує екзотичний настрій, вирізняється і вірш «Рибацька хвала». Наведене конструювання псевдомови від Хмелюка дещо нагадує фонетичні досліди німецького дадаїста Хуго Балля.

Вірші «Моя історія», «Парад» та інші можна інтерпретувати у світлі практики сюрреалізму. Несподівана асоціативність, алогічні поєднання візуальних образів, тотальна іронія – ознаки сюрреалістичних експериментів поета. Додають експресії заголовки-вигуки: «Годі!», «Га?». Невипадково свого часу Б. Бойчук і Б. Рубчак однозначно заявили: «Якщо говорити про сюрреалізм в українській літературі.., то перш за все треба говорити про творчість Василя Хмелюка» [2, 198]. Власне, всі авторські прийоми працюють на ефект приголомшеності та епатаж читача.

До речі, сюрреалістичну ноту вносить і зображення, яке запропонував Юрій Вовк для сторінки, що відкриває цикл «1923». У його графічний коловорот образів потрапив видовжений капот Rolls-Royce, рупор грамофона, корпус саксофона, три 100-значні купюри, грушки, жіночі груди і трохи zdeформовані ноги. Помітне накладання образів, що віддалено нагадує колаж. Прикметно, що для попередніх зображень зовсім не властива така хаотична композиція. Не можна не визнати адекватність ілюстрації до поезики аналізованого циклу, яка адсорбувала багатий набір стильових складових авангарду. Однак домінантним залишається футуризм, у поезиці якого він, за слушним спостереженням Тараса Салиги, «чи не найпоплідніше устатковувалася» [8, 118].

Текст й своєрідне його графічне виконання у «Гімні високій валюті» творять разом оригінальну футуристичну варіацію. Можна виокремити різноманітні засоби графічного увиразнення цього вірша. Це так звана «драбинка», яка своєрідно обрамлює увесь вірш, графічні еквіваленти тексту: цифри, стрілочки, ряд крапок, що вказує на недовомленість, неясність. На думку Тараса Салиги, «будівельним матеріалом» для його вірша слугували «художня «геометричність» образу, числова наповненість рядків, прийоми кубізму» [8, 119]. Олександр Федорук щодо «Гімну» акцентує відгомін концепції дада: «Він (Василь Хмелюк. – Н.М.) будує свої рядки в шеренги, немов військо, що шикуються до атаки. Рядок за рядком не суцільно – а в певній каліграфічній позиції під оглядом графічного ефекту. В цьому теж виявляється поклін дадаїстичним правилам, які молодик безоглядно сприймає і приймає на віру» [11, 46]. Доречно в цьому контексті згадати й про алеаторику (від лат. *aleatorius* – гральний) – експериментальну арт-техніку, засновану на вибудовуванні випадкової послідовності складових елементів твору. Фактор алеаторики є одним із визначальних в естетиці дадаїзму.

Уведення математичних знаків і цифр у текстову тканину, запропоноване ще теоретиком футуризму Ф. Т. Марінетті, на думку Костянтина Дудакова-Кашуро, важливе «не як функціональний стилістичний прийом, а як символічний прийом, що передає в самому накресленні знаків естетичні критерії футуризму» [3, 31]. Тож цифри ілюструють український текст Хмелюка як символи футуристичних винаходів.

Найоригінальнішим щодо проникнення зображального ряду у словесний може вважатися вірш «Купуйте овочі», в якому автор експериментує із побудовою і розміщенням рядків, шрифтом, ілюстративним матеріалом. Поет-художник прагне підкреслити індивідуальність окремих слів, виділяючи їх написання великими літерами. Це не лише текст як картина, а й текст як партитура (за Дж. Янечеком), адже можна відповідно озвучити елементи композиції з увагою до графічного окреслення словесних «партій». «Купуйте овочі рано і вечером» Хмелюка – яскравий приклад стилістичної розробки формальної проблеми. Він потішається комбінаціями літер, слів, ліній, ілюстрованих композицій», – вважає Олександр Федорук, вписуючи Хмелюка цією поезією в поважний ряд «поезю-малярів»: «Каліграми» Аполлінера, Сандрар, Делоне, український футу-

рист Семенко [11, 44]. Прикметно, що Хмелюк супроводив цей текст власним малюнком і засвідчив це підписом:



Як партитура, цей текст нагадує поліфонію базару, де звучить безліч голосів, що рекламують-закликають до свого краму. Як картина, на мій погляд, це своєрідна записка, у якій за допомогою ліній і знаків пояснено, як пройти до потрібного місця (своєрідною вказівкою може вважатися і палець, який впізнається на загадковому малюнку Хмелюка).

У цьому циклі загалом наростає «виробничо-товарна» тема, яка приносить багато відповідної лексики: виробництво, підприємства, майстерні, ремісничі цехи, фірми, банки, виплати, склепи, крамниці, ярмарок, торгівля, «всякий крам до вибору» – усе продається й купується, усе є товаром (навіть любов). Хмелюк прагне вловити ритми життя капіталістичного світу, дух сучасної йому цивілізації, а це теж данина футуристичній естетиці.

До кінця збірки Хмелюк переходить на ритмізовану або й аритмічну прозу, не полишаючи надії приголомшити читача химерним потоком образів. Автор імітує системні записи, використовуючи підкреслення, відступи, відповідні розділові знаки (наприклад, дужки, тире, двокрапку). Він не намагається справити враження вірцевим виглядом цих «записок». Так, повинні б додати запису звичності й простоти, а отже й більшої



довіри до тексту, непоодинокі переноси слів, що нагадує ведення концептів. Іntenція – розповісти якусь карколомну історію з багатьма героями і подіями – доповнюється відповідним останнім малюнком Юрія Вовка, що також багатий на образи, однак їхнє поєднання не настільки емблематичне, як на попередньому, а більше тяжіє до сюжетності: на передньому плані старий жебрак з милицею в полатаній одежі, як контраст до нього – респектабельне товариство (два чоловіки і усміхнена жінка), звіддалік постать з песиком біля дерева, вежа, будівля з вивіскою «ВІО», лотарєя на 1.000.000. Отож художник алюзивно висловився у графіці про випадок, фортуна і життєве фіаско на цьому урбаністичному малюнку. Очевидно, ідеї Хмелюка про успіх, висловлені в деструктивній футуристичній формі, знайшли своє графічне втілення в образах, які запропонував Вовк.

Хмелюк не полишав поетичної творчості і пізніше, емігрувавши до Франції, хоча вже нічого більше не видавав. Цікава інформація зустрічається про це в спогадах про художника українського дипломата Юрія Кочубея, який відвідував його у паризькій лікарні. Дозволю собі громіздку цитату, оскільки вона красномовно свідчить про митця-універсаліста: «Я на той час вже знав, що Василь Хмелюк мав також поетичний хист, писав вірші і навіть випустив кілька книжок (всього три). А тут я побачив одну надзвичайно цікаву і цінну річ, що її показав Хмелюк. Це був альбом, досить грубий, у якому каліграфічно були переписані вірші Хмелюка, причому кожна сторінка мала прикраси у вигляді малюнків і орнаментів, зроблених самим мистцем. Відзначу, що це художнє оформлення сторінок альбома було виконане у яскравих, свіжих, я сказав би, мажорних кольорах, мабуть, майстер вжив у цьому випадку фломастери. Інакше як шедевр в одному примірнику цього не можна було назвати. (Де він тепер? Яка його доля?)» [5, 357–358]. Отже, мемуарист залишив нам свідчення про інтермедіальну маркованість художнього мислення Василя Хмелюка. Залишається лише пошкодувати, що поет покинув видавничі проекти, а згадані його експерименти чи не назавжди втрачені для співвітчизників.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Отож творчість Василя Хмелюка ілюструє авангардні пошуки української еміграційної поезії. Його збірка «1926, 1928, 1923» стала прикладом синтетичного твору мистецтва. Хмелюк акцентує на графічному аспекті вираження, що має важливе значення в його концепції поетичного видання. Запропоновані автором прийоми візуального увиразнення поетичної книжки вписуються в естетику футуризму, який був яскравим періодом в історії розвитку інтермедійних практик.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бобилевич Г. «Книга художника» как интермедіальний дискурс. *Poznańskie Studia Slawistyczne*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012. № 2. S. 41–69.
2. Бойчук Б., Рубчак Б. Василь Хмелюк. Координати. Антологія сучасної української поезії на заході : у 2 т. Мюнхен : Сучасність, 1969. Т. 1. С. 197–200.

3. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века. Футуризм и дадаизм. Одесса : Астропринт, 2003. 128 с.
4. Ільницький М. На перехресті стилів (Василь Хмелюк). *Ільницький М. На перехрестях віку* : у 3 кн. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. Кн. 1. С. 371–376.
5. Кочубей Ю. Зустрічі з Василем Хмелюком. *Мистецтво української діаспори: Повернуті імена* / редкол.: О. Федорук та ін. Київ : Тріумф, 1998. С. 353–358.
6. Мудрак М. Понад кордонами. *Понад кордонами. Модерна українська книжкова графіка 1914–1945*. Київ : Критика, 2008. 175 с.
7. Руссова С. Автор и лирический текст. Москва : Знак, 2005. 312 с.
8. Салига Т. Поет Василь Хмелюк: шукання стилю. *Салига Т. Воздвиження храму*. Львів : Світ, 2008. С. 115–125.
9. Сусак В. Петро Омельченко та Василь Хмелюк: нові матеріали до творчих біографій. *Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. K 80.výročí založení Ukrajinského Studia výtvarných umění v Praze*. Praha, 2005. С. 215–234.
10. Федорук О. Василь Хмелюк – видатний майстер колористики. *Мистецтво української діаспори: Повернуті імена* / редкол. О. Федорук та ін. Київ : Тріумф, 1998. С. 130–147.
11. Федорук О. Василь Хмелюк. Київ : РВА «Тріумф», 1996. 264 с.
12. Хмелюк В. «1926, 1928, 1923». Прага, 1928.
13. ЦДІА АН України у Львові, фонд № 311, оп.1, од. зб. № 354
14. Янечек Дж. Текст как партитура и текст как картина. URL: [litfest.ru/news/dzherald\\_janecek\\_tekst\\_kak\\_partitura\\_i\\_tekst\\_kak\\_kartina\\_18/2011\\_06-15-1210](http://litfest.ru/news/dzherald_janecek_tekst_kak_partitura_i_tekst_kak_kartina_18/2011_06-15-1210).
15. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités. Québec*, 2005. № 6. (Autumne). P. 43–64.

#### REFERENCES

1. Bobilevich, G. (2012) «Kniga hudojnika» kak intermedialnyiy diskurs [«Book of the artist» as intermedial discourse]. *Poznańskie Studia Slawistyczne*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012. Nr.2. S.41–69. [in Polish]
2. Boichuk, B., Rubchak, B. (1969). Vasyl Khmeliuk. Koordynaty. [Vasyl Khmelyuk. Coordinates]. *Antolohiia suchasnoi ukrainskoi poezii na zakhodi: u 2 t. Miunkhen, Suchasnist*, 1969. T. 1. S. 197–200. [in German]
3. Dudakov-Kashuro, K. V. (2003). Eksperimentalnaya poeziya v zapadnoevropeyskikh avangardnyih techeniyah nachala HH veka. Futurizm i dadaizm [Experimental poetry in the West European avant-garde movements of the early twentieth century. Futurism and Dadaism]. Odessa : «Astroprint». [in Ukrainian]
4. Ilytskyi, M. (2008). Na perekhresti styliv (Vasyl Khmeliuk) [At the crossroads of styles (Vasily Khmelyuk)]. *Ilytskyi M. Na perekhrestyakh viku : u 3 kn. Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademii»*. Kn. 1. S. 371–376. [in Ukrainian]
5. Kochubei, Yu. (1998). Zustrichi z Vasylem Khmeliukom [Meetings with Vasyl Khmelyuk]. *Mystetstvo ukrainskoi diaspory: Povernuti imena*. Kyiv : Triumf. S. 353–358. [in Ukrainian]
6. Mudrak, M. (2008). Ponad kordonamy. *Ponad kordonamy. [Beyond the borders. Beyond the borders]. Moderna ukrainska knyzhkova hrafika 1914–1945*. Kyiv : Krytyka. [in Ukrainian]
7. Russova, S. (2005). Avtor i liricheskiy tekst [The author and lyrical text]. Moskva : Znak. [in Russian]

8. Salyha, T. (2008). Poet Vasyl Khmeliuk: shukannia styliu [Basil Khmelyuk's poet: the search for style]. *Vozdvyzhennia khramu*. Lviv : Svit. S. 115–125. [in Ukrainian]
9. Susak, V. (2005). Petro Omelchenko ta Vasyl Khmeliuk: novi materialy do tvorchykh biohrafii [Petro Omelchenko and Vasyl Khmelyuk: new materials for creative biographies]. *Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. K 80.výročí založení Ukrajinského Studia výtvarných umění v Praze*. Praha. C.215–234. [in Czech]
10. Fedoruk, O. (1998). Vasyl Khmeliuk – vydatnyi maister kolorystyky [Vasyl Khmelyuk is an outstanding master of coloring]. *Mystetstvo ukraïnskoi diaspory: Povernuti imena*. Vasyl Khmelyuk is an outstanding master of coloring. The Art of the Ukrainian Diaspora: Returned Names. Kyiv : Triumph. S.130–147. [in Ukrainian]
11. Fedoruk, O. (1996). Vasyl Khmeliuk [Vasyl Khmelyuk]. Kyiv : RVA «Triumpf». [in Ukrainian]
12. Khmeliuk V. «1926, 1928, 1923». Praha, 1928.
13. TsDIA AN Ukrainy u Lvovi, fond № 311, op.1, od. zb. № 354
14. Yanechek Dj. Tekst kak partitura i tekst kak kartina. URL: [litfest.ru/news/dzherald\\_janechek\\_tekst\\_kak\\_partitura\\_i\\_tekst\\_kak\\_kartina\\_18/2011\\_06-15-1210](http://litfest.ru/news/dzherald_janechek_tekst_kak_partitura_i_tekst_kak_kartina_18/2011_06-15-1210)
15. Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. Québec. № 6. (Autumne). P. 43–64. [in English]

**A BOOK OF VERSE AS AN INTERMEDIAL PROJECT:  
THE EXPERIENCE OF VASYL KHMELIUK**

**Nataliya MOCHERNIUK**

*specialist in teaching methods, reference and tutorial centre  
of Kolomyia local council education authority (Ukraine, Kolomyia).*

*E-mail: mocher.n@gmail.com*

*ORCID ID: 0000-0002-2737-8690*

*The collection of verses 1926, 1928, 1923 by Vasyl Khmeliuk has been analyzed in the article. The book's design issues and correlation between a word and image have been in the focus of the study. The design was created by Yurii Vovk, a graphic artist. Urban motifs of the book have been underscored. Special attention has been given to the last part of the collection 1923 which contains the most eccentric poems of the writing. The burlesque tendencies aiming at the contact-conflict with a reader have been pointed out. The text presentation methods in Khmeliuk's book are very interesting and polysemantic. Futurism pursuits of different kinds of lettering have been observed (prints, attention to the graphic equivalents of text, mathematical signs and numbers). A poet has destroyed a traditional syntax and infringed the punctuation regulations. An outstanding example of graphic, pictorial account penetration into a verbal discourse is Buy Vegetables, a verse in which the author experiments with a construction and placing of lines, fonts, artwork and illustrations. Khmeliuk was sensitive to Dadaism innovations too (Static Moment of Force, Fisherman's Praise, Hymn to High Currency). Some verses can be interpreted through the prism of surrealism (My History, My Story, Parade). The unexpected associations, alogical combinations of visual characters, ultimate irony are signs of surrealism experiments conducted by the poet. All the methods and practices applied by the author were calculated to produce an effect of stupefaction and shock a reader. Yurii Vovk seizes the poet's initiative; his pictures adequately fit the poetics of cycles. The means of visual presentations employed in this hectograph book attest to the*

*author's affiliation with futurism. Concurrently, one may make notice of Dadaism and surrealism experiments in Khmeliuk's creative output.*

**Keywords:** *intermedia, picture, poetry, visualization, style, futurism, Dadaism, surrealism.*

*Статтю подано до редколегії 9.11.2018.  
Статтю рекомендував до друку доктор філологічних наук,  
професор Тарас Салига.*