

## ТЕОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КОНСТРУКТИВІЗМУ ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА

*У статті досліджено специфічні особливості напряму українського конструктивізму 20-х років ХХ століття. Оригінальна теорія Валер'яна Поліщука стала основою конструктивістського напряму в Україні. Його специфіка на українському ґрунті характеризується: орієнтацією на традицію як базову основу розвитку культури і мистецтва, яскраво вираженою національною складовою тощо. Основна відмінна ознака українського конструктивізму, що визначена В. Поліщуком в усіх його працях, — індивідуалістична складова, — однак і досі викликає суперечки у теоретичних колах. І ця ознака, ймовірно, зрештою й визначає особливість саме українського конструктивізму.*

**Ключові слова:** Валер'ян Поліщук, культура, мистецтво, конструктивізм, творчість.

*В статье изучаются специфические особенности направления украинского конструктивизма 20-х годов ХХ века. Оригинальная теория Валерьяна Полищука стала основой конструктивистского направления в Украине. Специфика последнего в украинских реалиях проявляется: ориентацией на традицию как базовую основу развития культуры и искусства, ярко выраженной национальной составляющей и т.д. Основная же характерная черта украинского конструктивизма, которая определена В. Полищуком во всех его исследованиях, — индивидуалистическая составляющая, — однако до сих пор вызывает споры в теоретических кругах. Эта характерная черта, возможно, и формулирует определяющую особенность именно украинского конструктивизма.*

**Ключевые слова:** Валерьян Полищук, культура, искусство, конструктивизм, творчество.

*The article studies specific of Ukrainian Constructivism 1920s. The original theory by Valeryan Polishchuk became the basis of the Constructivist trend in Ukraine. Ukrainian Constructivism specificity in: orientation to tradition as the basic basis for the development of culture and art, a pronounced national component, etc. The main characteristic of Ukrainian Constructivism, defined by V. Polishchuk in all his studies, is the individualistic component. However, this still matter of dispute. This characteristic, perhaps, formulates the defining of Ukrainian Constructivism.*

**Key words:** Valerian Polishchuk, culture, art, Constructivism, creativity.

Валер'ян Поліщук, представник конструктивізму в українській літературі, його теоретик і практик, літературна та теоретична спадщина якого залишилася недооціненою ані за життя, ані після смерті. Зрештою, навіть приналежність В. Поліщука та його послідовників до конструктивістського напряму досі викликає сумніви у дослідників та літературознавців. Та і теорія В. Поліщука не оцінена так високо з точки зору її культурологічного значення на філософському рівні, як теорія М. Семенка.

Проте саме теоретичні розвідки В. Поліщука являють собою одну з оригінальних культурологічних моделей початку ХХ століття і становлять основу українського конструктивізму. Складова українського авангарду, конструктивізм, і сьогодні залишається однією з його найцікавіших і най-

менш вивчених течій, в якій працювало достатньо цікавих і самобутніх митців.

Звернення до теми конструктивізму та до творчості В. Поліщука в цьому контексті таких українських літературознавців, як А. Біла, В. Моренець, Ю. Ковалів та інших, лише наголошують необхідність дослідження цієї теми не лише з мистецтвознавчим аналізом, а також і з точки зору культурології. Культурологічний та мистецтвознавчий погляди дадуть змогу широкого охоплення проблеми, глибокого дослідження та порівняльного аналізу періоду розквіту українського авангарду 20-х років ХХ століття, у вивченні якого досі залишається багато білих плям.

Безпосередньою метою дослідження є вивчення особливостей теорії українського конструктивізму на основі теоретичної спадщини В. Полі-

щука, виявлення характерних рис та відмінностей цього авангардного напрямку в порівнянні з іншими проявами конструктивізму, зокрема, російського.

Семенкова теорія та теорія В. Поліщука суттєво відрізняються. Крім того, «конструктивний динамізм В. Поліщука, на відміну від Семенкового кверо- і панфутуризму, не відштовхувався від концептуального теоретичного вектора, а формувався у процесі творчого саморозвитку письменника.» [1, 50–51]. Тобто теоретичні важелі теорії, як, зокрема, відзначає дослідниця теоретичної і творчої спадщини В. Поліщука А. Біла, підпорядковані творчому, особистісному началу.

### ЛЦК (Літературний Центр Конструктивістів)

Відомо, що українські конструктивісти на чолі з В. Поліщуком мали дружні зв'язки з російськими конструктивістами, засновниками ЛЦК (Літературного Центру Конструктивістів).

Російський конструктивізм у поезії розвивався переважно у межах ЛЦК. Група конструктивістів вперше заявила про себе весною 1922 року. Засновниками її були К. Зелінський, І. Сельвінський і А. Чичерін. У лютому 1924 року члени групи розійшлися у своїх переконаннях. Це, зокрема, було зазначено і у спільній збірці трьох поетів-конструктивістів «Мена всех» (1924 р.). Утворилися два напрями конструктивізму в поезії: «формальний конструктивізм», який стверджував у своїй творчості А. Чичерін, та «семантичний конструктивізм», яскравим представником якого вважався І. Сельвінський, а надалі долучився і К. Зелінський.

Основними формальними положеннями ЛЦК були: «грузофікація»; змістовність; домінування лірики як роду літератури; зближення науки і мистецтва, зокрема, поезії; відчуття «прискорення» культури; принципи локальної семантики («вживання епітетів, розміру, ритмів, характеристик, близьких темі»); «інфляція методів прози в поезію» (розробка тактометричного вірша, тобто вірша музичної лічби).

«Що стосується літературних принципів конструктивізму (змістова домінанта, “грузофікація”, локальний образ, змістозумовлений ритм, “смилова” рима та ін.), то вони не є винаходом і надбанням одних лише конструктивістів. Все це використовувалося різними поетами як у 20-ті роки, так і значно раніше.» [13, 185]. Однак сукупність методів, їх акцентування і переосмислення становили якраз характеристику напрямку. В одній із ранніх декларацій конструктивісти писали: «Конструктивізм як абсолютно творча (майстер-

ня) школа стверджує універсальність поетичної техніки; якщо сучасні школи порізно волають: звук, ритм, образ, заум і т. ін., ми, акцентуючи і, говоримо: і звук, і ритм, і образ, і заум, і будь-який новий можливий прийом, у якому трапиться дійсна необхідність при установці конструкції.» [13, 260]. Однак, напевно, жодна з літературних груп 20-х років, як стверджує В. Раков, не мала таких твердих поетичних установок, що їх мали дотримуватися всі її учасники, як ЛЦК.

Певну близькість поглядів поети-конструктивісти мали із Лефом. «У перші роки свого існування ЛЦК виявляє певну близькість Лефу. У серпні 1924 року між ними було укладено офіційну угоду.» [13, 185].

Теоретики та історики російської літератури 20-х років ХХ століття, попри певні спільні ознаки, все ж чітко розмежовують конструктивістів і «виробничників». «І конструктивісти і “виробничники” в своїх теоретичних судженнях і на практиці добивалися найщільнішого зв'язку мистецтва з життям та з виробництвом. Різниця полягала у тому, що «конструктивісти прагнули пронизати мистецтво виробництвом, увібрати у мистецтво і розчинити у ньому деякі тенденції і закономірності, притаманні виробничому процесові. “Виробничники”, навпаки, прагнули втягнути мистецтво у виробництво, розчинити його у виробництві, фактично анулювати мистецтво як самостійну, специфічну сферу суспільного життя» [14, 32]. За такою версією «виробничники» намагалися взагалі ліквідувати художника як творця естетичних цінностей, впроваджуючи ідею перетворення кожного робітника на художника. Конструктивісти ж мали ідею перекваліфікувати художника на інженера, змушуючи художнє мислення працювати за інженерною логікою.

Російські конструктивісти у літературі підтримували і розвивали індустріальні тенденції, захоплювалися техніцизмом і автоматичним перенесенням індустріальних категорій у літературу, висунули теорію «Держплану літератури», що за К. Зелінським означало «“планування” діячами літератури художніх творів так само доцільно, розумно, раціонально, пристосовано до завдань дня, як це робиться в державному плануванні економіки. Тут було не стільки довільне поширення категорій однієї сфери суспільного життя на іншу, скільки чисто зовнішня аналогія, продиктована добросовісним прагненням крокувати в ногу з епохою.» [14, 35].

Слід одразу відзначити, що українські конструктивісти-літератори обрали свій власний шлях,

який значно відрізнявся від російського. Зокрема, аналіз окремих положень та акцентів конструктивізму в українській літературі у контексті теорії В. Поліщука якраз доводить наявну відмінність.

### Кілька аспектів погляду на культуру

В. Поліщук, пропагуючи конструктивізм, вбачав історичну роль України у світовому культурному процесі. Причому українську культуру він розглядає як культуру з яскраво вираженою національною ознакою. «Українська післяжовтнева, разом з попередніми здобутками й цінностями, культура повинна стати також міжнародним чинником...» [8, 252]. Цитата ця видається цікавою з точки зору оцінки попереднього культурного поступу. Теоретик не відкидає у повному обсязі й беззаперечно весь обсяг попереднього досвіду і не знецінює його, а визначає його прояви, як «попередні здобутки і цінності».

«Другою важливою основою нашого існування, розрахованою на довгий час у майбутнє, — це є базування на енергетиці України та справа машинізації нашого життя.» [8, 252]. З приводу машинізації для конструктивіста думка цілком послідовна і зрозуміла. Незрозумілим залишається поняття «енергетики України», яке автор так і не розшифровує. І ця енергетика, на його переконання, настільки потужна, що має стати основою існування і подальшого культурного поступу. Дуже імовірно, що йдеться про традицію, як свідчитимуть інші цитати.

Теоретик цілком заперечує думку про українську культуру, яка розвивається виключно в селі, та українську міську культуру як виключно російську. Проте він висуває ідею про необхідність спирання міської культури на українську мову, що має сформувати базис української міської індустріальної культури.

Третій аспект погляду на культуру і, зокрема, на мистецтво як суспільний чинник є динамічність творчості. «...Для передачі почування від творця до людей приймаючих виявляється мистецькими засобами духовне напруження в експресивній формі ритму евфонії, образів, сюжету та ідей, маючи завданням дати гармонійний синтез усіх творчих засобів, технічних здобутків та наукового знання (розуміємо на першому місці поезію) і пам'ятаючи за Плехановим і Белінським, що мистецтво є споглядання ідеї в образі, яка і є першоосновою твору.» [8, 256]. Це висловлювання було свого часу жорстко критиковано М. Хвильовим у «Думках проти течії» як абсолютно беззмістовне. І все ж це надзвичайно цікаве твердження теоретика конструктивізму. Тут з'являється ще одне, абсолютно несумісне з

російською конструктивістською теорією, поняття «духовне напруження», та ще і в «експресивній формі». Ця термінологія цілковито розходиться із практично вживаною теоретиками російського конструктивізму. Більше того, про глядача, слухача тощо йдеться, як про «сприймаючого», тоді як російська термінологічна база чітко визначає цього сприймаючого не за простого сприймаючого, а такого, свідомість якого слід оформити у відповідному напрямку. Таким чином, бачимо колосальну змістову розбіжність у формуванні конструктивістської теорії в Україні та в Росії.

В. Поліщук, формуючи українську теорію конструктивізму у літературі, послуговується поняттями з яскраво вираженою емоційною забарвленістю, тоді як російські конструктивісти виражають свої думки максимально лаконічно і чітко.

Динамічність творчості здійснюється багатьма шляхами, наприклад, через передачу ритму. «Експресивну форму ритму ми відчуваємо як підкреслені або збільшені ритми природи у всій їхній різноманітності, вжиті на потрібному для настрою і враження місці. Найпершим учителем повинна бути природа, бо вона сама в собі здержує всі закони відкриті й ті, що будуть відкриті, якими йде і йтиме мистецтво та життя.» [8, 256]. Іще одна цілковита розбіжність у базовій теорії конструктивізму. Російський конструктивізм оцінює природу як ворожу людині стихію. Теоретики російського конструктивізму відкрито закликають до боротьби із цією потужною ворожою силою. Про будь-які взаємини з ворогом не йдеться. Приміром, так висловлюється К. Зелінський: «уся атмосфера радянського будівництва, небаченого повстання проти безкультурності, стихій, проти тупої, виснажливої первісної природи, — створює, гарячить, ліпить ці настрої конструктивізму.» [3, 30]. Український же теоретик визначає місце природи як «найпершого учителя».

Динаміка творчості здійснюється також і за рахунок динаміки образів. «Динаміку образів треба розуміти як наближення їх до трьохмірності через епітети й метафори руху, бо в останньому, через моторне відчуття, ми усвідомлюємо трьохмірність, не забуваючи й інших відчуттів, звуку, смаку, нюху.» [8, 257]. Динамічність ідеї в певному творі здійснюється також за рахунок боротьби з іншими ідеями, їй протилежними.

### Загальні положення конструктивістської теорії

У маніфесті «Credo», надрукованому в альманасі «Гроно» у 1920 році, було визначено висхідні

позиції В. Поліщука як теоретика і заявлено, що літературна група «Гроно» «найбільш визначними мистецькими формами сучасності визнає імпресіонізм та футуризм: перший для передачі психологічно-суб'єктивного, другий — об'єктивно-колективного в мистецтві» [16, 190]. Орієнтація на футуризм, зрештою, мала б означити певні спільні риси із теоретичними положеннями М. Семенка, хоча теоретик одразу зазначив, що усіх технічних засобів футуризму прийняти не може (як деяких ідеологічних: відкидання психологізму, положення про зневагу до жінки; так і технічних, які вадять зрозумілості).

«Творчість повинна бути такою, де б колектив знаходився у гармонійному сполученні з індивідуумом, як рівновартні, бо для людини природним є бути в колективі, живучи разом із тим і високорозвиненим життям, жити так, щоб одно другому не нищило.» [16, 190]. У цьому моменті уже помітна розбіжність бачення індивідуального і колективного начала у засадах російського та українського конструктивізму. Індивідуальність не відкидається В. Поліщуком, а означається на рівні з колективним, наголошується її рівнозначність колективному.

В. Поліщук пропонує власну своєрідну теорію конструктивізму, яка у його теоретичних працях має назву теорії конструктивного динамізму, або спіралізму. Окремі положення і маніфести цього вчення зустрічаються фактично в усіх теоретичних працях В. Поліщука. Навіть у найбільш ранніх маніфестах уже закладено певні його положення. Однак найбільш повно і послідовно цю теорію він виклав у книзі «Пульсі епохи. Конструктивний динамізм чи войовниче назадництво?», що була написана у 1926 році, а вийшла друком у 1927 році.

Деякі позиції теорії В. Поліщука фактично дослівно перегукуються з російською конструктивістською теорією або є максимально до неї наближеними. Наприклад, твердження про художню форму. «Художня ж форма є також ідеологія» [9, 339]. «Ми повинні конструктивно оформити життя, бо у цих формах краще тектиме його динаміка.» [9, 477]. «Ми натискаємо не тільки на потребу революційної форми, цебто такої, як було казано, що виховує психіку людини в бік того динамізму, що веде людство до вищих істот, а світ до перебудови його на основі ціленого начала...» [9, 478].

Пролетарський конструктивний динамізм — спіралізм — висуває такі основні точки у перспективі творення художніх форм. Тут уже йдеть-

ся не про вузьке річище літератури. Тепер ідеться загалом про художні форми і про перспективи їх розвитку.

«1. Унаслідок вселюдської індустріальної епохи має встановитись домінантний вселюдський індустріальний напрям поезії і взагалі мистецтв із додатком національних забарвлень.

2. Безперервна сучасність, цебто виправдання твердження, що кожна епоха має своє, тільки їй відповідне мистецтво.

3. Не тільки пізнання світу через мистецтво поруч із наукою, а й оформлення того світу мистецтвом поруч із науковими засобами.

4. Допомогати зміні психіки людства в зв'язку з індустріалізацією життя, як світлій і радісній неминучості поступу вселюдства.

5. Зміна лексики й синтаксису в зв'язку із зміною побуту і психіки.» [9, 479].

Таким чином, український теоретик і практик конструктивізму не заперечує національного забарвлення у новому домінантному вселюдському індустріальному напрямі поезії і мистецтва. Згадуючи цю характерну ознаку відразу у першому пункті, теоретик, таким чином, надає цьому положенню першочергового значення. Національне забарвлення у такому контексті фактично виступає однією з провідних ознак цього нового домінантного вселюдського індустріального напрямку поезії і мистецтва.

І надалі, у «Пульсі епохи» В. Поліщук наголошує необхідність національного принципу в будові Інтернаціоналу культур. Однією з причин такої необхідності теоретик називає легший емоційний вплив у напрямку революціонізації «зброєю мистецької агітації їхньою ж мовою» [9, 483]. Друга і найголовніша причина такої необхідності: «... навіть за дуже великої територіально-економічної близькості надбудова мистецтв, яка має певну автономію в можливості розвиватись, шукає своєрідних напрямків і форм, йде своєрідними і, можливо, цілком розбіжними стежками, навіть в умовах однаковійсінської економічної бази.» [9, 483–484].

Для російського конструктивізму було абсолютно не характерним і навіть неприйнятним звернення уваги на такий чинник, як національний колорит. Вони взагалі заперечували звернення до будь-якої традиції. Навіть досі російські теоретики у визначенні конструктивізму акцентують його космополітичність, узагальнені засади. Так, у термінологічному словнику «Авангардизм. Модернізм. Постмодернізм» підсумовується значення загалом авангарду, до якого автори відносять

насамперед конструктивізм. «В цілому авангард свідчить про поразку національної культури» [2, 20].

У третьому пункті теоретик говорить, зокрема, про пізнання світу через мистецтво. Знаково, що у поглядах на функції і значення мистецтва з В. Поліщуком принципово не погоджується інший конструктивіст від української літератури М. Йогансен. Останній не лише не визнає ролі мистецтва як методу пізнання, він жорстко заперечує це твердження Плеханова. «Оця фікція мистецтва, як методи пізнання, поширювана зі сфери історичної на сучасність, попусувала тисячі юнаків і дівчат тургенівською любов'ю, надсонівською філософією і тому подібним сміттям... Значення мистецтва як матеріалу для пізнання в виробничому процесі суто негативне, назадницьке.» [5, 12].

Соціальну вартість мистецтва М. Йогансен оцінює, зокрема, як вартість морозива й сельтерської води влітку або гарячого чаю взимку, як вартість одного із засобів відпочинку. Також мистецтво, за його думкою, аж ніяк не організовує людей, а навпаки, — дезорганізовує. Ідея про мистецтво як метод організації належить російському філософові О. Богданову. Російські конструктивісти, зокрема, були послідовниками О. Богданова і в цьому моменті дотримувались його ідей і мислили мистецтво саме як метод організації. Надалі вони сформували ідею бачення мистецтва як методу організації свідомості сприймаючого мистецький твір.

Свою провокативну заяву М. Йогансен не залишає необґрунтованою, він логічно доводить свої переконання, щоб не виникало надалі ніяких непорозумінь. «Так от мистецтво (оскільки воно впливає взагалі) збудує емоціональну сферу й таким чином дезорганізує людину, як логічну машину. Мистецтво заміняє мисль на почуття, розрахунок на афект, — а це ми можемо з повним правом назвати дезорганізацією (коли, звичайно, не грається словами).» [5, 9].

Таким чином, у будь-якому разі: чи то у теорії В. Поліщука, чи то за переконаннями М. Йогансена, виходить так, що український конструктивізм формує свій власний культурний і мистецький поступ. Отже кардинальні розходження у окремих поглядах представників українського конструктивізму, не заперечують, а, навпаки, ще більше підтверджують радикальні розбіжності у переконаннях українських і російських конструктивістів загалом.

Повертаючись до третього пункту теорії В. Поліщука, слід зазначити, що сама суть бачення ролі мистецтва в новій культурній ситуації знову

ж таки абсолютно протилежна російському баченню. Згадане першим відносно науки, мистецтво, таким чином, отримує статус пріоритетного по відношенню до науки, тоді як російська конструктивістська теорія однозначна у ствердженні пріоритету науки і техніки над мистецтвом. Більше того, мистецтву надається утилітарно-прикладна функція, і та має, за переконанням російських теоретиків, зрештою зникнути: «мистецтво — оскільки воно іще мислиться нами, як тимчасова, в подальшому до повного розчинення у житті, своєрідна, побудована на використанні емоції, діяльності, — є виробництво потрібних класу і людству цінностей (речей).» [15, 38].

Загалом перелічені положення щодо перспективи творення художніх форм радикально різняться від положень російської конструктивістської теорії як за змістом, так і за формою викладу. Для російських теоретиків характерний агресивний радикалізм. Український же теоретик дозволяє собі помірковане ставлення до усіх суб'єктів культури. У його теорії наявний суб'єктивний та індивідуалістичний чинник. Так, він пропонує «допомагати зміні психіки людства в зв'язку з індустріалізацією життя». Російські теоретики в цілому не оцінюють ситуацію таким чином, що у їх обов'язки входить якась допомога. Їх історична місія полягає у руйнуванні попереднього і будуванні нового.

Також, незважаючи на приналежність до радикального конструктивістського напрямку, В. Поліщук у своїх поглядах виказує загалом більшу м'якість і поміркованість, аніж його войовничо налаштовані колеги М. Семенко (який не проголошує себе конструктивістом) та М. Йогансен.

Конструктивістські переконання М. Йогансена, зрештою, так і залишилися недостатньо зрозумілими з його теоретичних праць. Ті окремі положення, котрі було висвітлено у нечисленних конструктивістських маніфестах, підписаних великою кількістю авторів, стосуються переважно загальних засад і мають виключно маніфестовий характер. Хоча у деяких маніфестах помітно змістове акцентування знову-таки на традиційній українській спадщині. Це, приміром, звернення до творчості Т. Шевченка та І. Франка, як до «пророків» нового пролетарського мистецтва та твердження про мову з «Нашого універсалу до робітників і пролетарських митців українських» 1921 року : «Мову українську беремо, яко певний і багатий матеріал, даний нам у спадщину тисячолітніми поколіннями батьків наших — селянства українського. / Перетворимо, переплавимо, пе-

рекуємо ті скарби селянські на нашій фабриці, в огні нашої творчості, під молотами наших зусиль одностайних.» [4, 710].

М. Йогансен, однак, звертається до конструктивістського методу при вирішенні, зокрема, практичних завдань літературної творчості. Так, приміром, він вводить поняття структурної мотивації та психологічної мотивації у аналізі роботи над прозовим твором. Він стверджує необхідність розроблення структурної мотивації поруч із розробленням психологічної мотивації і «психологічного виправдання розв'язки під поглядом почувань глядача». Структурна мотивація розуміється як вмотивованість дії, вмотивованість вчинків головних і другорядних персонажів. «Ні українська, ні вся російська література (за винятком Достоєвського) не знає, не вміє й не хоче розробляти структурної мотивації. Романи Гончарові й Тургенєва, попри всієї своїй непоганій якості, є не романи у справжнім цьому слова розумінні... Всі великі речі — хроніки!» [5, 74].

Повертаючись до конструктивістської теорії В. Поліщука, слід відзначити, що вона, на відміну від теорії М. Семенка, базується на категоріях форми і змісту. «Наша творчість має доцільно й логічно оформлювати життя, сприймаючи його як безперервний процес, що керується законами діалектичного матеріалізму. Тому відрив форми від змісту, а цих від соціально-економічної й біологічної бази є неможлива фантазія.» [9, 479].

Для творчого процесу потрібен закономірний і відповідний зв'язок усіх складових частин твору й усіх моментів життя. Саме у цьому полягають «движні сили мистецтва» — це фактично і є конструктивний динамізм. У цьому уже є та логічна послідовність і цілеспрямованість, яка називається конструктивністю.

«Конструктивізм є доцільне використання деталей і більших частин та міцна логічна ув'язка їх. Далі, пропорціональність складових частин — їх маси та обсягів художнього матеріалу з уміщеними в них ідеями. Далі, відповідність словесних матеріалів до завдання, або, інакше, вживання формальних прийомів, які логічно виходять зі змісту. Відповідність ритмів, образів (може бути й контрастова відповідність).

Внутрішня рівновага між темою і виявом її, цебто лексика, образність, ритм і напруженість стилю, повинна відповідати глибині та розмахові чи обмеженості тих ідей, які в цей комплекс фактури втілюються.» [12, 217].

В. Поліщук так говорить про визначення законів краси нової епохи. «Швидко було винай-

дене золоте правило краси нової індустріальної техніки: *ті речі, або машини, що вражають зовнішньою красою і гармонійністю структури, відповідною до завдань, разом з тим є і найбільш економічні для даної стадії розвитку самої техніки.*» [7, 527–528]. «Конструктивне художнє оформлення речі не тільки розрахунком, але й творчою інтуїцією заздалегідь передбачає ті чи інші доцільні моменти в оформленні речей, що внаслідок своєї індустріальної і художньої мотивованості дадуть потім у відповідному місці і потрібну доцільність. І коли ця доцільність буде полягати лише в тому, щоб лініями, фарбами чи матеріалами заповнити якусь площину чи обсяг у якомусь будинкові чи на будинкові, аби дати потрібну емоціональну чи практичну роботу глядачам — скажімо, просто декоративні завдання, — то й це треба зробити з найбільшою досконалістю і розумінням потреб та психіки доби. Ось у цих завданнях і полягає основа конструктивного мистецтва (малярства, оформлення речі).» [7, 528].

Ті теоретичні засади, що їх проголошує В. Поліщук, як автор статті «Василь Єрмілов», в принципі, не містять нічого особливо нового для конструктивістської теорії, тим більше на 1931 рік, коли були надруковані. Однак, за способом викладення і ужиття певних зворотів, це обґрунтування конструктивістської творчості дещо вирізняється. Тут помітна більш «жива» мова у викладенні теорії та іще такі індивідуалістичні риси, як, припустимо, звернення до «творчої інтуїції». Такий підхід абсолютно вирізняє це визначення з-поміж багатьох, що трапляються у вигляді гасел на сторінках російських журналів 20-х років ХХ століття. Крім того, видається важливим, що на 1931 рік автор вважає цілком актуальним звернення до поняття «конструктивістського художнього оформлення», більше того, до тлумачення цього поняття. Отже, висновком може бути те, що на 1931 рік конструктивістський підхід до художньої творчості продовжує розглядатися як цілком доцільний і актуальний.

Говорячи про конструктивізм як стиль індустріальної доби у творчості В. Єрмілова, В. Поліщук проводить паралелі з Західною Європою та Росією. Причому обізнаність у західноєвропейському конструктивістському поступі охоплює достатньо велику кількість країн. «З'явилися цілі мистецькі комбінати, як Баухауз у Німеччині, Радченко, Лисенський, Ган у Росії (їхні роботи особливо в галузі книжки). Прояви цього напрямку позначилися в Польщі («Дзв'ігня»), в Чехії (Тайге), в Голландії та в інших індустріалізованих чи з настановленням на індустріалізацію країнах світу.» [7, 543–544].

Зацікавлення західноєвропейським і російським конструктивістським рухом дають автору підстави до висновку щодо творчості українського митця: «Єрмілов, використавши технічні засоби, аналогічні з західноєвропейськими, дав, однак, насичений пролетарською ідеологією зміст.» [7, 544]. З цитати, зрештою, випливає, що саме роботу західноєвропейських митців В. Поліщук високо оцінює, зокрема, далі він предметно говорить про «способи європейської малярської і просторової техніки».

Однак не останню роль у формуванні самобутнього стилю майстра, В. Поліщук віддає вивченню українського традиційного живопису, або тій традиційній базі, яка посідає важливе місце у його конструктивістській теорії. «Єрмілов, як і бойчукісти, у свій час вивчав базу старовинної української живописної культури. Ці його студії відбилися, наприклад, у розписі червоноармійського клубу 1920 р.» [7, 531].

Надалі, підбиваючи підсумки оцінці творчості В. Єрмілова, автор вдається до несподіваного звороту. «Взаємний ритм людини й техніки, що складається в іншу, нову, складнішу і красивішу хвилю, як гармонійні звукові тони в акорд — так піде розвиток людства. Цю просторову акордність досліджує й творчо виявляє сьогодні Василь Єрмілов.

Взаємна акція впливу людини й техніки, що складається в одну музично-ритмічну стихію, де людина припасовується, приганяється до певних, наукою ще невловимих, законів роботи машини, а сама машина прилаштовується до роботи людського організму, коли взяти ще у великих урбаністичних обсягах, — цю роботу не в силі виконати самотужки обмежена ще наша наука. От сюди закликаються митці, поети й художники, що завдяки своєму чуттю й художньому тактові підсвідомо, творчим інстинктом знаходять синтез цієї велетенської чудової життєвої діалектики. Художники, музики, поети й архітектори знаходять синтезований ритм нового часу раніше, ніж наука.» [7, 545].

Уживання термінів «чуття», «художній такт» представляє ту особливість української конструктивістської теорії, розробленої В. Поліщуком, де цінність «людського» і «творчого начала» не підпорядковуються із необхідністю, жорстко і однозначно, технічній складовій. Остання не розглядається пріоритетною. Тут простежується спроба пов'язати на засадах рівноправності елемент техніки і творчу індивідуальність митця. Саме творчу індивідуальність, а не одиницю, не елемент... Таким чином, у українського теоретика конструктивізму простежується певний парадоксальний зсув щодо бачення базових засад конструктивізму

(або таких базових засад, що їх пропонували російські теоретики). Він не заперечує цінність людини ані як індивідуума, ані як митця. Хоча інші теоретики, зокрема, той самий М. Семенко рішуче виступає загалом проти мистецтва, не порушуючи у своїй теорії ані питання митця (за відсутності потреби як такої, адже митці перетворюються, згідно з його теорією, на майстрів), ані, тим більше, поняття його творчої індивідуальності.

«Чистий геометризм у малярстві, архітектурі, книжковій техніці — стає чистою естетською орнаментальністю, і проти нього треба виступити не менш різко, ніж проти залізаної естетської орнаментальності різних неоромантиків, що намагаються відтягнути розвиток життя од його генеральної лінії. Лінія розвитку світу, як і сполучення техніки й людської психіки — є лінія ритмічна, невловима крива, інтегрально-динамічна, але могутня своїми найвищими можливостями. Людський механізм остільки чутливий і тонкий, що здається навіть нестійкий під химерними і вічно замкненими натисками природи, але завдяки своїй складності і чутливості перемагає примітив стихій. На підмогу людині виступає напружений примітив металічної машини, з якою у людини утворюється гармонійне співжиття, що його розв'язуватиме в першу чергу такт митців.» [7, 546].

Та сама конструктивістська теорія набуває абсолютно іншого змістового нюансування у В. Поліщука. Оцінка механічної спроможності машини завжди стояла на першому місці у російських конструктивістів. Український теоретик на перше місце раптом ставить інтелектуальну та емоційну складову. Такий нетрадиційний зсув уваги абсолютно переорієнтовує основні засади конструктивістської теорії. В результаті виникає дещо інша, нова, своєрідна теорія конструктивізму, яка характерна більш поміркованим ставленням до людини, навіть більше: центром цієї теорії стає людина, а не машина. Ця теорія виходить саме з індивідуалістичних, особистісних засад. Загалом цю нову теорію можна визначити як певним чином «людяний конструктивізм», що ґрунтується на засадах гуманізму, що саме по собі далеко відходить від наявних російських теорій конструктивізму. Цю своєрідність відчула і сучасна дослідниця творчості В. Поліщука, літературознавець, А. Біла, яка одну зі своїх статей, присвячену В. Поліщуківі, назвала «Конструктивізм “із людським обличчям”».

### **Конструктивний динамізм, або спіралізм**

Суть самої теорії конструктивного динамізму полягає у наступному. «Коли взяти безумовний

закон ритмічності життя, який начебто й можна звести до відносної циклічності, то та зовнішня циклічність якраз і проходить по обсяговій спіралі; цикли — кола ритмічні, пройшовши начебто на старе місце, рухом часу відносяться вже на вище в часові місце, що стає над попереднім місцем, прийнятим за початок ритмічного циклу, або інакше, *подія, вернувшись, начебто до старого місця, рухом часу відноситься спіраллю вгору* — так утворюються ритмічні спіральні петлі, цебто, *по суті, жодної циклічності ніколи немає*, а є безмежний рух життя спіраллю ритму вперед. Життя — не повторення, а вічний поступ.» [9, 480].

Протилежні точки спіралей, за цією концепцією, будуть точками діалектичних одштовхувань. Людське сприймання, збагачуючись щоразу нашаруванням досвіду, по-новому сприйматиме кожний ритмічний інтервал. Сприймання кожного разу підноситиметься на вищу точку, утворюючи спіральні петлі, а не цикли. Спіральність, загалом, оцінюється теоретиком, як основа вселенських, космічних рухів.

«Абстрактно конструкцію розуміється як річ статичну.

Речі ж сприймаються в динаміці часу. Сприймаючи постійну плановість кола, — найбільш конструктивну форму у всесвіті, — сприймаючи коло як рух точок на площині і беручи час-рух, ми завше матимемо спіраль як основну творчу ідею цієї динамічної конструкції. Оскільки природа є ритмічна, її життя йде спіраллю. Це наше сухувате філософсько-математичне мислення хай не злякає творчої фантазії — цієї широковійної дочки поезії. Ба, і сама фантазія не виходить за межі систем, вимежуваних логікою — тим конструктивним началом свідомості.» [9, 481]. Тут теоретик вочевидь виходить за межі конструктивістської лексики, переходячи на мову образів, характерну більше для традиційної поезії.

«Оскільки мистецтва сприймаються як ритмізовані динамічні процеси, то й ритми їхні, а особливо ж яскраво це виступає для музики і поезії, мають у собі ту просторову-часову спіраль.

Отже, об'єднуючи в мистецтвах обов'язкову конструктивність з неминучою динамікою (мистецтво — процес), ми й надаємо нашому пролетарському конструктивному динамізмові ширшого філософського терміна *спіралізм* (од математичного терміна — спіраль).» [9, 481]. Цим терміном теоретик хоче окреслити ті нові мистецькі свідомі форми, нове всесвітнє мистецтво, що «зростає» в результаті «омашинення світу» й зростання пролетаріату.

«Спіралізм як мистецько-філософський термін впливає з таких положень: як поступування життя, так і розвиток мистецьких форм іде спіраллю. Діалектика життя, беручи для даного моменту певну, вихідну точку, веде відповідними витками поступ. Ці витки творяться внаслідок одштовхувань од попереднього стану. Вони (витки й повороти), пройшовши етап цілковитого (діаметрального) заперечення, доходять знов до аналогічного з попереднім пунктом положення, де вже синтезуються начала обох попередніх фаз, але й, головне, додається ще й нове, щось небувале у попередніх етапах.» [10, 492].

Автор теорії спіралізму (конструктивного динамізму) виносить спіралізм на рівень мистецько-філософського терміна. Важливо, що навіть на 1929 рік, рік друкування статті «Спіралізм» у журналі «Авангард», автор продовжує стверджувати необхідність певного підґрунтя, на основі якого має відбуватися подальший розвиток, згідно з теорією спіралізму.

«Оскільки життя і взагалі всякий чин може бути в координатах часу і простору, причому час — є координатою руху, то цей рух часу завше перетворює всяку начебто циклічність у спіраль. Навіть найдосконаліша статична конструкція — коло, коли її взяти в координаті часу (поки точка оббіжить круг центру), завше дає спіраль, бо рух часу односить точку все вище й вище.» [10, 492]. Автор вбачає можливість заміни, або концентрації, понять конструктивності й динамічності у одному, більш глибокому терміні спіралізму, беручи на увагу спіраль як математичну конструкцію в динаміці.

«Конструктивність основ природи й техніки є неприложний факт. Конструктивність основ мистецтва треба ще виявити й посилити.» [10, 493]. Таким чином, теоретик не лише віддає данину природі, про що ішлося вище, а й визначає її суть як конструктивну, тобто досконалу і цілком відповідну до вимог часу. Більше того, він ставить її навіть на перші позиції по відношенню до первісного і найбільш надихаючого елемента російського конструктивізму — техніки. Роль техніки, таким чином, для українського конструктивіста, поступається місцем природі. Природа для українського конструктивізму займає передові позиції взірцевої і рушійної сили. Конструктивність природи не вимагає, з точки зору В. Поліщука, ніяких доведень, вона існує як абсолютно беззаперечний факт, тоді як конструктивні засади мистецтва піддаються сумніву.

Конструктивність може бути лише динамічною. Конструюючи життя поворотами (витками)



у вічному процесі — рухові, відбувається спіральний поступ, творення спіралі життя і творчості, що неповторимі й одночасно схожі певними своїми вузлами, інтегрально невловимі й одночасно зрозумілі, як кожна математична схема.

«Тут поруч з аналогіями завше двигить напружене відштовхування і, може, ніколи так не відштовхувалась література одного спірального етапу від другого, як зараз пролетарський конструктивний реалістичний напрямок од романтизму чи ще ближчого спірального етапу — футуризму, маючи певну кількість зовнішньо схожих, але принципово різних моментів. Причому кожне наступне покоління в своїх напрямках відштовхується, заперечує і нищить своїх попередників, в той же час знаходячи спільні моменти з іще раднішим творчим поколінням, що його скидали їхні мистецькі сини, кожен раз стаючи на нову, додатково-неповторну базу.» [10, 494].

В. Поліщук фактично підкреслює різницю між теперішнім шляхом мистецтва і футуризмом. За його думкою, відштовхування від футуризму уже є беззаперечним фактом. Отже, футуризм визнається ним як напрям, який уже відійшов у минуле.

Принциповим є також і те положення, що відбувається сам факт відштовхування. Наголошено: не руйнування, а саме відштовхування. Відштовхування передбачає певну базу, від чого це відштовхування можна здійснити. Отже, знову самим фактом процесу відштовхування теоретик немов іще раз затверджує позиції наявної бази, попередніх форм і досвідів, які повинні складати умови для подібних відштовхувань і які не мають бути зруйнованими, як це твердить, приміром, М. Семенко.

Хоча у цитованому уривку бачимо поняття «заперечення» і «нищення», але, виходячи з даної теорії, зрозуміло, що це «нищення» має відбуватися на певному етапі, як певний перехідний і будівничий водночас момент, що діє на рівні окремого прояву, а не задіюється до сутності і функціональної спроможності системи в цілому. Саме існування підґрунтя і кожного наступного нашарування дає можливість функціонування системи: відштовхуватись, заходити на новий рівень над зовнішньо схожими моментами попереднього рівня, встановлюючи тим самим фундамент для подальшого поступу. У цьому і полягає сутність і функціональна необхідність традиції.

Автор теорії також переконаний, що «...спіралізм, що досліджує і розв'язує проблеми спірального поступу мистецьких форм пролетарської доби з пролетарської точки зору, повинен викликати

симпатії всіх чутливих пролетарів і революціонерів, що їм дорогий поступ вселюдства.» [10, 494].

### Верлібр. Поезія як система шумів

Особливе місце у теоретичних дослідженнях В. Поліщука посідає поезія. Погляд на подальші перспективи її розвитку, зокрема в Україні, теоретик пов'язує з розвитком верлібру із однозначним орієнтиром на європейську літературу. Верлібр, за його переконанням, — та форма, яка є більш відповідною конструктивній і динамічній епосі. «Ця форма виключно європейської культури, що вже набрала інтернаціонального характеру, з неповним ще, але математично-закономірним усвідомленням її в теорії. Не той верлібр, несвідоме коріння якого можна знайти за всіх часів у всіх народів, як кустарний виріб, а як свідомо техніка поезії.» [12, 219].

Крім того, В. Поліщук впроваджує погляд на поезію як систему шумів. Ця теорія розвинена у книжці «Літературний авангард (Перспективи розвитку української культури, полеміка і теорія поезії)» у 1926 році.

«Останні наукові досліди над поезією виявили, що поезія, коли вже її обов'язково прирівнювати до сучасної музики, належить швидше до музики шумів, а не до музики тонів. У всякому разі та музика, що живе ще зараз під цим терміном, не має ясних спільних законів між собою і поезією, крім деяких міцних аналогій, бо основа поезії — є шуми, а музики — тони, вони мають тільки спільне місце схожості там, де кінчається музика тонів і починається музика шумів. Зате ритм в цих обох мистецтвах безумовно ґрунтується на довжині (протяжності) і короткості звучання.» [8, 308–309].

Далі теоретик наголошує на виникненні нової поетики, за основу якої покладає ідею, що «не метр є основою для ритму, і ритм утворюються зовсім не од того, що в метрі одні стопи змінюються іншими» [8, 310]. «Ритм складається з різноманітних одрізків наповненого звуками часу, що можуть бути освідомлені як повторення груп звуків. Ті відрізки часу, наповненого звуками слів, ідуть хвилями... Ці ритмічні одиниці ми називаємо **хвилями**. Вони розподіляються поміж собою ірраціональними уривками незаповненого вільного, але напруженого часу — **навзниками і навзами**.» [8, 312].

### Кіно

У 1928 році, у «Прокламації “Авангарду”», маніфестовій статті українського літературного конструктивізму, В. Поліщук та прибічники кон-

структивізму (В. Єрмілов, Р. Троянker, Г. Коляда, В. Ярема та ін.) так висловились щодо загальнокультурної позиції кінематографа: «Наше кіно хай прогонить хуторянщину глухих нечуїв і сліпих на машиновий світ естетів. Хай кіно дасть організованими шматочками живий омашинений побут радянської Америки — України, нехай виховає в масах потяг до психологічного омашинення світу.» [12, 217]. Таким бачився кінематографічний ідеал представникам українського літературно-конструктивізму. Вони щиро вірили в безкраї можливості впливу кінематографа і бачили в ньому потужний інструмент впровадження, в тому числі власних конструктивістських ідей «у маси».

Певною змістовою суперечністю видається зворот «до психологічного омашинення світу». У ньому відчутне бажання ув'язування наступного мистецького поступу з машинізмом, але звучить чисто людська категорія психологічного. Романтичною, і знову чуттєво-людяною та дуже наївною видається спроба поєднання Америки, України і поняття «радянська». Це дає водночас і розуміння творчих орієнтирів, і щире бажання піднести мистецтво України на новий щабель розвитку.

Однак не всі виступи В. Поліщука щодо кінематографа мали маніфестовий і узагальнений характер.

Кіно В. Поліщук визначає як «мистецтво, та ще й найвище! Кіно вище за архітектуру і драму тому, що воно як і драма панує часом, але й як архітектура підперто в найдрібніших своїх деталях математикою, фізикою, хімією й іншими галузями людської культури та економіки. В кіно є той найвищий синтез культури, конструктивний синтез, де невідривно злитий пейзаж з фіксажем, емоція з числом світляних хвиль, патос з економічною могутністю країни. Архітектурний патос єгипетських храмів та пірамід був би немислимий без відповідного стану техніки, державності й багатств цієї країни. Тим більше це треба сказати про кіно. Воно виростало з загальної культури нашої епохи, воно ж все глибше виростає в нашу добу, як грандіозна деревина життя культурного.» [11, 22].

Таким чином, в загальнокультурному аспекті за кінематографом В. Поліщук бачить те прогресивне мистецтво, що у ньому знаходять єднання не лише інші мистецтва, відомі ще здавна, а й нові форми. Крім того, до цього сучасного мистецтва неминуче органічно долучаються наука, техніка, і навіть економіка тощо. Саме в цьому і полягає той «конструктивний синтез» кінематографа, який найбільше приваблює до нього В. Поліщука як конструктивіста.

Та, однак, В. Поліщук далекий від того, щоб обстоювати позиції формального поєднання та загалом формального підходу до мистецтва кіно. Він не поділяє поглядів свого російського колеги-конструктивіста В. Шкловського, який в одній зі своїх статей стверджує, що «кіно нехтує “смісловим виправданням” дії. На першому місці трюк і виконання його». [11, 22]. Для В. Поліщука все ж визначальним пунктом як щодо кіно, так і загалом щодо будь-якої мистецької практики, залишається ідея. І тут базові поняття конструктивістської теорії не мають для нього вирішального або якогось привілейованого статусу. Натомість змістова, а також ідеологічна складова мислиться ним як вирішальна.

Крім того, розмірковуючи про кіно, В. Поліщук звертає особливу увагу на специфіку кінематографічного часу. У своїй невеличкій статті в журналі «Кіно» за 1926 рік «Спресований час» він виводить ідею суто кінематографічного часу, як він його називає, «спресованого».

Слід зауважити, між іншим, що ця стаття являє собою приклад одного з перших теоретичних звернень до надважливої у подальшому проблеми кінематографічної теорії, яка надалі вивчатиметься багатьма дослідниками різних країн у різні часи, — проблеми кінематографічного часу.

«В фільмі часто треба спресувати час, подати події, які тягнуться протягом року, на протязі півгодини.» [11, 22]. Своє спостереження за оперуванням категорією часу в кінематографі в контексті паралельного розгортання кількох сюжетних ліній або подій автор пояснює на дуже простому, навіть примітивному, але надзвичайно виразному прикладі. «...Так, наче вздовж річки ниряють дві качки, і саме так: в той час, як одна йде під воду й її не видно, але почувася, що вона десь іде вперед, — в той час виринає друга і на поверхні води робить свої маневри.» [11, 22].

Основу й необхідність таких маніпуляцій з часом В. Поліщук вбачає, зокрема, саме у використанні паралельного розгортання кількох сюжетів, або, як він сам означає, такий хід «паралельних подій в двох чи трьох планах», що, власне, на його погляд, і є «запорукою динаміки цілого фільму».

За рахунок таких маневрів з часом і такої побудови фільму досягається кілька практичних цілей. Передусім, почуття безперервності розгортання дії. «Дійсне почуття безперервності часу досягається при паралельних сюжетних процесах, паралельних, так би мовити, історіях. Ці історії місцями зв'язуються в вузли одночасних подій зі взаємними впливами героїв, що зміцнює сюжет

і часто дає краще змальовання характерів і суспільного тла, але основна їх функція, мабуть, не стільки штовхати сюжет, як сприяти внутрішній динаміці, що виявляється для глядача почуттям пройденого часу.» [11, 22].

Отже, з одного боку, відчуття безперервності розгортання дій, а з іншого, — внутрішня і зовнішня динаміка, — практичні важелі роботи «спресованого часу».

«Шаблонний, наприклад, сюжет боротьби білих і червоних, на тлі якої (боротьби) точиться друга боротьба — кохання героя й героїні — цей сюжет не тільки дає драматичні колізії (герой червоний, а героїня біла чи навпаки), але й заповнює шматками одного процесу перерви в другому, щоб подати почуття руху часу в спресованому вигляді. Колізії драматургічної в вищенаведеному шаблоні може й не бути, коли герой і героїня обоє, одного табору, але без того, щоб не затуляти шматками одного процесу перерви в процесі другого, не можлива була б динаміка, якою пишається кіно.» [11, 22].

Однак ці зовнішні практичні чинники не вичерпують розуміння В. Поліщуком усього принципу дії «спресованого часу». Він торкається також і глибинної суті явища.

«Тут не тільки переслідується мета показати при боротьбі якихось двох начал, що робиться в одному місці в той час, як в другому місці вершиться щось інше, але яке впливає на перше. Ми маємо на увазі боротьбу двох чи трьох пар, так би мовити, історичних процесів. Вони переривають в часовій послідовності свій потік — виступає то одна, то друга сталка процесів...» [11, 22].

«Паралельний розвиток подій в двох чи трьох планах» автор, таким чином, розглядає дещо ширше. Він бере до уваги узагальнення, що необхідно має відбутися в процесі такого поєднання. Таке узагальнення, в свою чергу, має вивести героїв фільму та події, що у ньому відбуваються, на рівень епічної оповіді. І, таким чином, «спресований час» для розвитку сюжету фільму має не лише прикладну практичну мету, він також працює і на загальну ідею кінематографічного твору.

Вбачаючи за кінематографом позиції нового прогресивного потужного і впливового мистецтва, В. Поліщук віддає йому належне і високо оцінює його важливу і незамінну роль у подальшому історичному культурному поступі.

### **Конструктивізм В. Поліщука**

В. Поліщук, за переконанням А. Білої, до сьогодні залишається найсуперечливішим представ-

ником історичного авангарду. «Подвійне ставлення до Поліщука-письменника й теоретика нового напрямку було характерним уже для 1920-х рр. і проявлялось, зокрема, в називанні його спочатку “Гомером революції” й “українським Уїтменом”, а згодом такими ярликами, як “кислоокій поет”-псевдоконструктивіст і “ахтанабіль сучасності”... М. Неврлий, розглядаючи творчість В. Поліщука, цілком однозначно наголошує на графоманії, — адже кількість поезій у цього автора “переросла їх художні якості”; можна припускати, що подібний погляд на творчість Поліщука поділяв і Ю. Лавріненко, обминувши увагою поета у своїй антології, не кажучи вже про Ю. Шереха, що відверто не симпатизував як футуристам, так і конструктивістам. І навіть у яскравому розділі “Конструктивізм” сучасного дослідника В. Моренця роль динамічного спіралізму В. Поліщука лишається малозначущою на тлі інших конструктивістських “префігурацій”...» [1, 50].

Щодо теоретичної спадщини В. Поліщука і його конструктивістської теорії, то і сьогодні в літературознавчих колах її оцінка не вельми висока. Зокрема, так, висловлюються автори «Літературознавчого словника-довідника» про конструктивізм в українській поезії і про його теоретика: «Конструктивізм в українській поезії можна вважати умовним, попри домагання його основного ініціатора В. Поліщука. Адже ні в його ефемерному теоретизуванні про “динамізм-спіралізм” як відповідник конструктивізму, ні в платформі протистояння літературній традиції (охрещеній “селозованою”) та тогочасному футуризму, ні в угрупованні “Авангард” годі віднайти достеменні ознаки конструктивізму. Тут лише маніфестувався зв'язок мистецтва з “індустріальною добою”...» [6, 368–369].

Тут хочеться зазначити, що перші теоретики російського конструктивізму мали складнощі з визначенням цього напрямку на російському ґрунті, оскільки конструктивістська теорія представляла собою часто маніфестовий матеріал, який не мав нічого спільного із реальною практикою у конкретних галузях мистецтва. Імовірно, і навіть певним чином закономірно, що схожа ситуація відбувалася і в Україні.

Маніфестово-відсторонений характер ця теорія мала і у російській літературі. Ті положення, що їх наводять автори «Літературознавчого словника-довідника» щодо конструктивістської діяльності ЛЦК (Літературного центру конструктивістів) в Росії з висуненням вимог: «організації речей смислом» із задіянням змістового навантаження

на одиницю художнього твору, локального принципу та прозаїзації поезії можна також означити як доволі умовні.

«Так само поезія В. Поліщука зраджувала ірраціональну, емоційну вдачу її автора, схильного до романтизування науково-технічного розвитку суспільства (“Динамо”, “Ейфелева вежа” та ін.), до пристрасного осмислення сцієнтичних мотивів (“Медуза Актинія”, “Асканія Нова”, “Органи філармонії” та ін.), не кажучи вже про його пейзажну лірику, бодай у збірці “Радіо в житах” (1923). Конструктивізм набував специфічного, відмінного від свого зразка, вигляду у творчості як В. Поліщука, так і його нечисленних прихильників (Л. Чернов-Малошийченко, О. Левада, Раїса Троянкер, В. Ярина, В. Єрмілов).» [6, 369].

Можливо, саме тут криється суть розуміння конструктивізму на українському ґрунті. Можливо, оці, характерні для творчості В. Поліщука особливості, якраз і представляють собою специфічні, своєрідні риси суто українського конструктивізму. Імовірно, раціоналістична конструктивістська теорія, потрапивши на поетичний ґрунт українського традиційного світогляду, а при цьому потрібно враховувати походження автора, не міське, а селянське, що не могло не відбитися на особливості його світоглядної системи, дала наступні наслідки. Саме це й буде певна «ірраціональність», як її характеризують літературознавці: схильність до романтизування науково-технічного розвитку суспільства, схильність до пристрасного осмислення сцієнтичних мотивів тощо. Таким чином, зовсім не дивно, а, навпаки, цілком закономірно, що «конструктивізм набував специфічного, відмінного від свого зразка, вигляду». Дослідниця творчості В. Поліщука так характеризує його конструктивістську теорію: «...індивідуальні психофізіологічні особливості митця скорегували характер української версії конструктивізму, надавши йому людяніших рис, поєднуючи і раціоналістичний, і інтуїтивістичний способи пізнання світу.» [1, 62]. Характерними ж ознаками українського конструктивізму В. Поліщука А. Біла вважає (у порівнянні з засадами архітектурного конструктивізму): «біофізіологічний акцент, характерний для письменника, і футуристичний “ляпас” учасникам паралельних художніх практик.» [1, 62].

Тут потрібно ще раз наголосити, що своєрідного вигляду конструктивізм набував у кожному конкретному випадку. Крім того, тут дуже важко визначити, що саме слід вважати за «зразок», з яким автори намагаються порівняти цей україн-

ський прояв конструктивізму: чи цей зразок є європейським, чи він є російським.

Таким чином, в теорії українського конструктивізму В. Поліщука слід визначити певні положення, що відрізняють її від теорії російських конструктивістів. По-перше, орієнтація на традицію, як базову основу розвитку культури і мистецтва, а також яскраво виражена національна складова, як прояв цієї бази. Без такої основи загалом не діє культурологічна модель конструктивного динамізму, або спіралізму. По-друге, розуміння природи, як першої взірцевої конструктивної моделі. По-третє, індивідуалістична складова, яка виявляється у повазі до людської особистості на рівні з іншими елементами, такими, як, припустимо, техніка. І навіть у системі людина–техніка, людині надається перша позиція. Надалі слід віддати належне теорії конструктивного динамізму, або спіралізму. Це, як видно, не всі, але основні положення, що становлять основу своєрідної теорії конструктивізму В. Поліщука на українському ґрунті.

Слід зазначити, що цю теорію не можна вважати приналежною лише її авторові й відірваною від практики, незважаючи на те, що вона не була надто популярною свого часу. Лише творчість такого художника, як В. Єрмілов, що був послідовником В. Поліщука, виводить український конструктивізм на світовий рівень. Сьогодні В. Єрмілов широко відомий і оцінений у світі й визначається як майстер конструктивізму. Більше того, так чи інакше, але ця теорія мала резонансну силу як серед прихильників конструктивізму в українському мистецтві, так і серед митців інших напрямів і шкіл.

#### Джерела та література:

1. Біла А. Конструктивізм «із людським обличчям» (Психодіагностика творчості В. Поліщука) / А. Біла // Слово і час. — 2004. — № 4, квітень. — С. 50–62.
2. Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь / Н. Ю. Власов, В. Г. Лукина. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — С. 20. — 320 с.
3. Зелинский К. Пoesия как смысл. Книга о конструктивизме / К. Зелинский. — М.: Издательство «Федерация», 1929. — 316 с.
4. Йогансен М. Вибрані твори ; упоряд. Р. Мельників / М. Йогансен. — К.: Смолоскип, 2009. — 768 с.
5. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків / М. Йогансен. — Х.: Книгоспілка, 1928. — 148 с.
6. Конструктивізм // Літературний словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — С. 368–369. — 752 с.
7. Поліщук В. Василь Єрмілов. / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К.: Смолоскип, 2014. — С. 527–546. — 680 с.
8. Поліщук В. Літературний авангард / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К.: Смолоскип, 2014. — С. 250–335.

9. Поліщук В. Пульс епохи. Конструктивний динамізм чи бойовиче назадняцтво? / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2014. — С. 336 — 485.
10. Поліщук В. Спіралізм / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2014. — С. 492–494.
11. Поліщук В. Спресований час / В. Поліщук // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1926. — № 11, жовтень. — С. 22.
12. Прокламація «Авангарду» // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2014. — С. 210–223.
13. Раков В. П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов / В. П. Раков. — М. : Просвещение, 1976. — 256 с.
14. Сурма Ю. Слово в бою. Эстетика Маяковского и литературная борьба 20-х годов / Ю. Сурма. — Л., 1963. — 208 с.
15. Чужак Н. Под знаком жизнесторения // ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств / Ответственный редактор В. В. Маяковский. — М.–Петроград, 1923. — № 1, март. — С. 12–39.
16. Credo літературно-мистецької групи «Гроно» // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2014. — С. 189–190. — 680 с.
5. Iohansen, M. Yak buduietsia opovidannia. Analiza prozovykh zrazkiv / M. Yohansen. — Kh. : Knyhospilka, 1928. — 148 s.
6. Konstruktyvizm // Literaturnyi slovnyk-dovidnyk / Za red. R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. — K. : VTs «Akademiia», 2007. — S. 368–369. — 752 s.
7. Polishchuk, V. Vasyl Yermilov. / V. Polishchuk // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 527–546. — 680 s.
8. Polishchuk, V. Literaturnyi avanhard / V. Polishchuk // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 250–335.
9. Polishchuk, V. Puls epokhy. Konstruktyvnyi dynamizm chy voiovnyche nazadnytstvo? / V. Polishchuk // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 336 — 485.
10. Polishchuk, V. Spiralizm / V. Polishchuk // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 492–494.
11. Polishchuk, V. Spresovanyi chas / V. Polishchuk // Kino. Zhurnal ukrainskoi kinematohrafii. — VUFKU, 1926. — № 11, zhovten. — S. 22.
12. Proklamatsiia «Avanhardu» // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 210–223.
13. Rakov, V. P. Mayakovskiy i sovetskaya poeziya 20-h godov / V. P. Rakov. — M. : Prosveschenie, 1976. — 256 s.
14. Surma, Yu. Slovo v boyu. Estetika Mayakovskogo i literaturnaya borba 20-h godov / Yu. Surma. — L., 1963. — 208 s.
15. Chuzhak, N. Pod znakom zhiznestoreniya // LEF. Zhurnal levogo fronta iskusstv / Otvetsvennyiy redaktor V. V. Mayakovskiy. — M.–Petrograd, 1923. — # 1, mart. — S. 12–39.
16. Credo literaturno-mystetskoï hrupy «Hrono» // Polishchuk Valerian. Vybrani tvory. — K. : Smoloskyp, 2014. — S. 189–190. — 680 s.

### References

1. Bila, A. Konstruktyvizm «iz liudskym oblychchiam» (Psykhodiagnostyka tvorchosti V. Polishchuka) / A. Bila // Slovo i chas. — 2004. — № 4, kviten. — С. 50–62.
2. Vlasov, V. G., Lukina N. Yu. Avangardizm. Modernizm. Postmodernizm. Terminologicheskii slovar / N. Yu. Vlasov, V. G. Lukina. — SPb. : Azbuka-klassika, 2005. — S. 20. — 320 с.
3. Zelinskiy, K. Poeziya kak smysl. Kniga o konstruktivizme / K. Zelinskiy. — M. : Izdatelstvo «Federatsiya», 1929. — 316 s.
4. Iohansen, M. Vybrani tvory ; uporiad. R. Melnykiv / M. Yohansen. — K. : Smoloskyp, 2009. — 768 s.