

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПРОЕКЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДУ  
ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА**

У статті проаналізовано принципи організації літературного дискурсу В. Поліщука за допомогою екстралітературних і екстрамистецьких категорій. Авторка доходить висновку, що принципи взаємодії між літературними і нелітературними компонентами у творчості цього письменника були зумовлені його уявленнями про людину й текст як про артефакти матерії.

*Ключові слова:* інтермедіальність, авангард, Валер'ян Поліщук, пролетарська література, конструктивізм-спіралізм.

*Olesia Omelchuk. Intermedial perspective of Valerian Polishchuk's literary avant-garde*

This essay analyzes organizational principles of V. Polishchuk's literary discourse using the extra-literary and extra-artistic categories. The author concludes that the principles of interaction between literary and non-literary components in the work of the writer were caused by his views on man and text as artifacts of the substance.

*Key words:* intermediality, avant-garde, Valerian Polishchuk, proletarian literature, constructivism-spiralism.

Уже на середину 1920-х рр. Валер'ян Поліщук поставив себе поза контекстом української літератури. Його повсякчасна потреба бунтувати зумовила конфлікт із усіма провідними письменниками й літературними угрупованнями. Усім їм він закидав невідповідність революційному духові доби і, що не менш важливо, прагнув скоригувати історію української пролетарської літератури з огляду на власну роль у її становленні. На цьому тлі важливо зазначити, що не пізніше 1923 року починається співпраця В. Поліщука з художником Василем Єрміловим, взаємини з яким, на відміну від стосунків із літературним середовищем, не припинялися до самого арешту письменника. І хоча в цьому тандемі першість у конструктивістському новаторстві належала художникові [1, 229-230], однак В. Поліщук не просто підтримує та розвиває ідеї конструктивізму, а навіть у його межах винаходить та обґрунтовує власний варіант – “спіралізм”.

Оскільки в 1920-х рр. більшість митців й угруповань називали себе пролетарськими й так чи так реагували на ідеологічні та політичні виклики, взаємовпливи між пролеткультівськими й авангардними теоріями були неминучими. І пролетарське письменство, і літературний авангард в Україні були натхнені по-справжньому радикальним духом, оскільки поділяли непримиренне ставлення до літератури, до самого факту її існування в межах традиційних норм. З огляду на це теорії й літературні практики пролетарського письменства (зокрема, великий масив “червоної” графоманії) можна розглядати як логічний вияв лівого авангарду. Стратегії легітимізації дилетантизму (реалізовані критиками та самими письменниками), стратегії тавтології (використання “буржуазних” і фольклорних зразків), а також радикальна ідеологізація та масовізація культурного простору не лише девальвували звичні уявлення про літературу та письменника, а й імітували те, проти чого були скеровані. У ситуації раннього радянського літературного дискурсу імітація – як один зі способів підриву тієї чи тієї системи координат – виявилася ефективним способом нівелювання звичних уявлень про літературу, але водночас показувала неспроможність радянських авторів запропонувати принципово нові зразки письма. Невипадково процес писання і творення ставав для них ціннішим за результат, їхні тексти були позначені еkleктикою та наслідуванням, а самі вони воліли називати себе робітниками літератури, документалістами історії. У цьому контексті інтермедіальність літературного авангардизму, зокрема в діяльності В. Поліщука, була одним зі способів подолати літературу, спробою заперечити її традиційні інституційні

й естетичні сенси шляхом переміщення творчості в позалітературну сферу, до того ж не лише експлуатуючи інші види мистецтв, а виводячи її в життя, у політику, на вулицю, на завод. “Відбувається <...> свого роду “склеювання” мистецтва з життям, творчості з побутом, ремесла з творчим актом, усного мовлення з письмом. <...> Актуальним стає вписування мистецтва в оточення й використання різних форм соціального замовлення. <...> У 1920-і роки і саме мистецтво, і реальність сприймаються як матеріальні об’єкти та структури, які можна конструювати й переробляти” [2, 295].

Оновити або подолати літературу радянські революційні митці прагнули насамперед нелітературними засобами. Літературний процес трактують за аналогією з індустрією, рекламою, виробничим експериментом, річчю, популяризуються саме “неестетичні” засоби творчості. Актуалізація досвіду кіно, архітектури, техніки, побуту стає головною можливістю новаторського пошуку для митців, які називали себе пролетарськими.

Мистецький авангард в Україні первинно постав як інтермедіальний проект, про що свідчить історія цього руху, біографії його представників. Творці згаданого напрямку зробили внесок у теорію, сьогодні відому як теорія інтермедіальності. Саме інтермедіальність, а не синтез мистецтв більш точно поняття стосовно авангардного руху, бо йдеться про появу модерного комунікаційного поля і, відповідно, про свідому експлуатацію літераторами нових медіа (радіо, газета, кіно, плакат), а також власного тіла, дизайну та моди і зрештою про те, що поняття синтезу осмислювали не тільки через пошук єдності, символу, гармонії, а за допомогою стратегій, які пролягають через “смерть мистецтва”, хаос, розрив, ніщо, шум, абсурд.

Якщо розуміти інтермедіальність як вид переходу однієї інформаційної системи в іншу, як форми та способи єднання інформаційних потоків (а тому, і мистецьких, і наукових), то цим терміном можна охопити й таку особливість інтермедіального дискурсу В. Поліщука, як увага не лише до різних мистецтв (кіно, архітектура, танець, опера) та жанрових транспозицій, а й до наукового знання. Інтермедіальність доробку українського митця закорінена у властивому для нього матеріалістичному світогляді, тим-то конструктивізм / спіралізм став для нього найбільш органічним і найбільш вдалим періодом творчого розвитку. Індивідуальний метод розуміння і творення літератури завжди були невід’ємні від його світогляду, скерованого до природи, до людського існування у плоті, до “матеріальної” репрезентації таких “абстрактних” цінностей, як любов, патріотизм, творчість, свобода.

Інтермедіальний вимір присутній на всіх рівнях Поліщуківського доробку, обіймає всі види його творчої діяльності. Це, зокрема:

1. Біографія й самопрезентація письменника, його навкололітературна діяльність. Валер’ян Поліщук був тим автором, який свідомо прописував і фіксував для історії власну біографію, розуміючи вагу реклами й епатажу в утвердженні успішного письменницького статусу. 1925 року він опублікував автобіографію “Дороги моїх днів”, де, крім іншого, указав на своє захоплення математичними і природничими дисциплінами. “І в поезії я увесь час дошукоюся тієї внутрішньої математики”, – пояснював В. Поліщук [3, 20], проводячи паралелі між своїми дитячими враженнями та рецепцією дорослого письменника. “Мені були цікаві чи вражали фарби, плями і їх розміщення – вони й давали відповідну емоцію, а не зміст. <...>. Тепер я через те саме визнаю супрематизм у малярстві особливо щиро” [3, 16].

Цілком імовірно, що численні фото, портрети Поліщука (авторства А. Петрицького, О. Довженка, О. Богомазова) могли бути одним із чинників цілеспрямованого вписування себе в історію, чим переймався цей автор. Своїм численним, різноманітним і неоднозначним за рівнем творчим доробком

він ніби примушував критиків рахуватися зі своєю присутністю в літературі, ігноруючи їхні критичні зауваги та продукуючи все нові та нові книжки.

Подібно до багатьох інших українських літераторів, упродовж 1920-х років В. Поліщук виступав активним учасником публічних читань власних творів, диспутів про кіно й літературу (упродовж кількох років тривала його дискусія з В. Елланом-Блакитним про “мінор” і “мажор” у літературі). Неодноразово Поліщуківі твори виконувалися на вечорах-концертах, низка його текстів була покладена на музику. Певний час митець очолював Товариство кінорежисерів та сценаристів, брав безпосередню участь в організації радіожурналу “Етер”, а також описав історію та діяльність “Етеру” у статтях “Великий невидимий (про українське радіомовлення)” та “Амальгама”.

2. Інтермедіальність як культуртрегерська ідеологема. В. Поліщук не відкидав національного чинника, наполягаючи на тому, що революційно-пролетарська історія України може вилитися в цікаву для світу культурну пропозицію. Властива авангарду всеохопність у доробку українського митця не лише набуває політичного розмаху, а й дістає онтологічне пояснення. Контекст його творчості засвідчує, що ідею революції автор розуміє й описує не лише з погляду політичної кон’юнктури, а і як вияв “динамічного” руху буття, позначеного повсякчасними перепадами між гармонією та зламом, спокоєм та збуренням.

У річищі культуртрегерської місії можна трактувати перекладацькі роботи Поліщука, які були жестом солідарності з лівими митцями. Поет виступав палким апологетом верлібру як літературно взірцевого європейського явища; воно, на його думку, найкраще відповідає революційній добі. Верліброві Поліщук спеціально присвячував свої розвідки, теоретичні розробки, переклади поезій, а у своїй книжці “Пульс епохи” (1927) пояснював: “Поезія збагатилась на прозаїзми Уїтмена, екстравагантність Рембо, науковість Рене Гіля, на складні ритми футуризму й абестів, темпи експресіонізму, логічність і навіть утилітарність конструктивізму й т.д. й т.ін. Поезія, як і слід було чекати, продовжувала розвиватись у бік розвитку життя. І нарешті всі ці досягнення прагне з’єднати пролетпоезія, вдихнувши свій ясний дух” [8, 476].

Ще одним різновидом Поліщуківі участі в культурному житті у статусі радянського, а отже, як тоді передбачалося, прогресивного митця-новатора були його подорожі до країн Західної Європи; після них з’явилися книжки “Розкол Європи” (1925) та “Рейд у Скандинавію” (1931). Радянські митці, чії туристичні поїздки фінансувала й контролювала держава, по-своєму прилучаються до жанру “подорож в/із СРСР” (див.: [6]). Незважаючи на тиск міжвоєнних геополітичних змагань і велику роль у цьому дискурсивних репрезентацій, тексти Поліщука не обмежувалися ідеологічними ескападами. “Ах, яка то книжка! Які там соковиті фрекен, які зарисовки, які красвиди!” – писав В. Поліщук про власний “Рейд у Скандинавію”, похваливши перед тим книжку подорожі Л. Чернова “125 день під тропіками” [8, 497].

“Авангардна подорож, – зазначає А. Туровскі, – на відміну від мандрівок піонерів, що намагалися пізнати нове, мала шанс знайти майбутнього співпрацівника, прихильника спільної ідеї, товариша по зброї. <...> Авангардні спільноти, навіть якщо вони об’єднувалися навколо якогось часопису, програми, місця проживання, служби, столика в кав’ярні, – прагнули до універсальності, охоплювали – як мережі концептуальних справ – усю земну кулю” [12, 289]. Показово, наприклад, що В. Поліщук, побувавши за кордоном, виступив ще й на захист джазу й фокстроту, висміявши М. Горького з позиції більш досвідченого і прогресивного мандрівника. “І не звертайте уваги на виступи Горького проти фокстроту й джаз-банду, – застерігав Поліщук. – Очевидно, Горький був лише в європейських лупанарах, а не в робітничих кварталах, він чув лише музику товстих буржуа, але не бачив робітничих оркестр джаз-банду” [8, 488].

Водночас Микола Хвильовий не сприйняв серйозно туристичний вояж Поліщука, апелюючи при цьому до Поліщуківського вірша “Вежа Ейфеля” (1925) [13, 713].

Дослідник авангарду Олександр Парніс звертає увагу на архітектурні записи Поліщука після відвідування Західної Європи, зокрема, і на вірш “Вежа Ейфеля”, який відкриває збірку “Металевий тембр”, що в ній Поліщуківські гімни сталі, міді та алюмінію нагадували Єрміловські композиції з міддю, сталлю, склом і насипкою (див.: [7, 30]). Цей вірш В. Поліщука накреслює перспективу ширшого, інтертекстуального й інтермедіального аналізу, адже до цієї архітектурної пам’ятки зверталися у своїх творах Гео Шкурупій, Борис Косарев, Володимир Маяковський.

3. Літературна й літературно-мистецька діяльність. На початку 1920-х рр. В. Поліщук заявив про себе як видавець збірників “Гроно” (1920), “Вир революції” (1921), “Арена” (1922), а також видань групи “Авангард”, які оформлювали В. Єрмілов та О. Левада. Прикметно, що угруповання “Гроно” й “Авангард”, лідером яких він став, були не суто літературними, а мистецькими об’єднаннями.

Перший, відомий на сьогодні факт співпраці В. Поліщука з В. Єрміловим, свідчить про увагу письменника до інтермедіальної інтерпретації семантичного і графічного матеріалу. Уже сама обкладинка поетичної збірки “Радіо в житах” (1923), за словами письменника, передавала “динаміку розриву”, “боротьбу гострих та м’яких (округлих) початків” [8, 542]. Ця поетична книжка показує, що автор, спостерігаючи за навколишнім середовищем, не просто фіксує геометричні обриси, а відрефлексовує їх у координатах малярського авангарду: “Висовуються із рожевих димів / Вечірні, рівні остяки платформ. / Прямі кути стовпів і семафорів, / Трапеції, трьохкутники мостів, / (Ландшафт кубістів) / І круги лізуть мовчазні” [11, 33]. Як писав А. Лейтес, Поліщуківська поезія “розгортається не лише у сфері задуму, але і в образі ритмів – ламаних, непостійних, і цілком не музикальних вчорашньою музикальністю, одноманітністю й монотонністю” [5, 21].

Крім поетичних збірок та поем, митець залишив твори для дітей, афоризми, лібрето, подорожню й документальну прозу, експериментував з епістолярним жанром, пробував сили в жанрі кіносценарію. Він автор першого інтелектуального життєпису В. Єрмілова, а також грайливо написаної для “Літературного ярмарку” “автобіографії” Леоніда Чернова. Паралелі між зацікавленнями самого Поліщука і характеристиками Чернова надто очевидні: крім згадок про кіно, радіо, подорожі, у творчості обох завважували вплив імажинізму.

Також Поліщук виступав у ролі критика, прикладаючи свої літературні погляди до інших митців: в одному випадку, – підтримуючи їх (стаття “Віктор Ярина”), а в іншому, – виступаючи різким опонентом. Відстоюючи “речовність і конкретність” художньої мови, Поліщук критикував і Т. Шевченка, і П. Тичину, і М. Рильського. Останнього, приміром, за те, що в “Синій далечині” природу зображено “без фізики, хімії й математики, які в своїй складовості дають куди глибшу суть природи, ніж поверхові “переплески хвиль” [8, 426].

Хоча Поліщук наполегливо маніфестував свою участь у розбудові пролетарської культури, однак його філософія творчості та літературні практики близькі до мистецького авангарду, на долю якого, за Ю. Крістеву, припадає “завдання реалізувати матеріалістичне вивертання того процесу негативності, що спричиняє розпад суб’єктивної єдності. Завдяки специфічній практиці, що зачіпає сам механізм мови <...> “літературний авангард” зображує <...> суб’єкт у процесі, нападаючи на всі стази поєданого суб’єкта” [4, 50]. Письменник, безумовно, не проголошував і не сповідував концепції розпаду суб’єкта, але водночас він був далекий від ідеалізування. Деформацію та

смерть, як конфліктні модальності суб'єкта, пролетарський дискурс, на відміну від Поліщукового письма, не легітимізував. Плотське ество людини (тіло, інстинкт, бажання) було тією темою, якою переймався Поліщук, починаючи ще від перших, рукописних творів. Хоча тоді він перебував під впливом найрізноманітніших ідей і текстів, але незмінною залишилася його увага до людського тіла як однієї з форм існування матерії.

4. Теоретичні погляди. Засадничі поняття та концепти в доробку В. Поліщука невід'ємні від його спроб обґрунтовувати свої мистецькі погляди через зв'язок літератури із життям, наукою, політикою, кіно, архітектурою, музикою, побутом. Уже в ранніх роботах проблему мистецької краси Поліщук розумів "матеріалістично", і зрештою він приходив до ідеї "конструктивного синтезу", маючи на увазі специфічну ідеальність/неідеальність, закладену в кожній матеріальній структурі.

У "Прокламації "Авангарду" (1928) перераховано найважливіші види й форми мистецтв, які, на Поліщукову думку, впливають на принципи конструктивного застосування "прийомів і матеріалів", – це верлібр, архітектура і музика. Література "одним краєм своїм інтегрально переходить у публіцистику, філософію й науку, а другим зливається з музикою <...>" [8, 211]. Його головні концептуальні, поетологічні та версифікаційні розробки (спіралізм, матеріалістична мова, верлібр, хвиляда) неможливо зрозуміти без аналогії з тим, що автор називав динамізмом, потоком, ритмом, звуком. Поет, який хоче втілити сучасність, повторював Поліщук, "повинен іти за ритмами життя, ритмом моря, що хвилюється" [8, 236]. Він також наголошує на ролі дисонансу, деформації, шуму, кривизни, тобто на тому, що існує завдяки й на межі зламу: "Бо й життя не одну річ переломує, даючи тим нову форму, утворює новий ритм, як поезія сучасний вірш" [8, 239]. Саме на стику ідеального метра та ідеального хаосу, уважав теоретик, пролягають найскладніші формації ритмів.

5. Художній доробок В. Поліщука. В образотворенні митця превалює конкретність, описовість, пафос сприйняття світу та людини як матеріальної субстанції. Одну з ілюстрацій цього бачимо на прикладі поеми "Коло" (1923), на початку якої письменник робить виклад основної ідеї твору: "Схема: Всесвіт і різні складові його частини: простір, час, енергія, число – камені буття. Змінна послідовність: 1) світи, туманності й чумацький шлях 2) синюшна система 3) земля 4) людство 5) суспільство й боротьба 6) людина 7) клітина 8) молекула 9) атом 10) енергія 11) народження атома 12) нові туманності, нові світи і т. д. 13) спіраль руху, а в проєкті логічне замкнуте коло" [10, 251]. У колообігу буття, як його в поемі трактує автор, замах на вбивство царя, повстання проти панів чи запліднене нутро працівниці "комунхоза" – події однакової ваги, бо всі вони кружляють "спіралями у безвість". "І це була одна у безлічі подій / У ланцюгу ковточків часу – років / Між юрбами світів" [10, 259].

Із текстів Поліщука вимальовується дивовижна закономірність: кожній математичній чи філософській величині відповідає той чи той художній мотив/образ: лінія-спіраль-коло (образи / мотиви потоку, рідини, крові, сперми, вихору, мушлі, хвилі тощо), атом-крапка-пульсація (образи людської маси, медузи, газу, моря, слизу тощо).

Ще до того, як автор проголосив пріоритет конструктивізму-спіралізму, його твори засвідчують, що лінія/лінійність – важливий структурний компонент його власних художніх образів. "Текучість" – одна з характерних рис Поліщукового поетичного світовідчуття, спостеріг О. Білецький, відгукуючись на збірку "Радіо в житах" [8, 589].

Показовий із погляду особливого Поліщукового письма його вірш "Бунт матерії" або, приміром, "Творчий мент", де письменник подає власний процес народження твору. Більшість образів і мотивів вибудовані на семантиці

неідеального, понівеченого, “хитавого”, а структурно/візуально – на лінійних або ж масоподібних обрисах. “Лінії” в його текстах гострі, зазубрені, звивисті, безладні, а “крапка”, “пляма”, “коло” розростаються в масу, розтікаються, сочаться, набухають, в’ються.

У найбільш епатажному Поліщуківському творі “Онан” (1922) головний герой поеми стає вільним “як океан” після того, коли приймає рішення не бути “піщинкою у вихорі плідіння” (“Він проливав на землю насіння свого біло-мутний струмінь, / Аби не влить його в утробу жінки брата”) [8, 64]. Майк Йогансен уважав, що в цьому творі Поліщуківське змішування “другого сортика ніцшеанства з революційністю” неприпустиме [8, 555] й небезпідставно казав про “наївність” творчого задуму поеми. Але художня та ідейна непереконливість Поліщуківського твору додатково підкріплює враження про те, що він ніколи не змінював основ свого світогляду, а лише шукав для нього концептуального відповідника, пройшовши довгий шлях від учнівських літературних вправ та наслідування до таких оригінальних творів, як, наприклад, поетичний цикл “Подих стихії” чи поема “Прометей і людство”, у якій геометричні фігури/лінії стають внутрішнім складником художніх образів, що доповнюють один одного, взаємодіючи між собою й водночас будучи самодостатніми.

Матерія як основний формо- і змістотворчий концепт Поліщука наділений фізичними, біологічним, математичним і звуковим компонентом. У такому дискурсі сам текст стає “матерією”, він структурується й розвивається на кшталт “матерії”, тобто субстанції, яка весь час пульсує та завмирає, скупчується та розпружується.

Формою й аналогом “матерії” у творчості цього митця як ідеальної/неідеальної сутності виступає поняття потоку. У Поліщука натрапляємо вислови про “поток слів”, “журнальний потік”, “червоний потік” (у поемі “Червоний потік” це кров), а свій принцип поєднання музики і текстів для сценічної подачі він називав “життєвим потоком”. Зрештою, у книзі “Пульс епохи” автор говорить про “вічно рухливий” літературний твір і виводить принципи динамізму-спіралізму з метою “оформлення”, як він писав, пролетарського потоку життя [8, 479-480]. Перед нами справді авторська, “матеріальна” форма письма. У такому трактуванні літературний процес, людське тіло, людське життя – це і є потік. Бути письменником для Поліщука означає, як зауважила А. Біла, “розмножуватися у тексті” [1, 238] і – слід додати – нагромаджувати слова, рухатися за ритмом моря, аби самому стати потоком. Не дивно, що митець відкидав поділ на поезію та прозу, а до літератури ставився так само, як до фізіологічного акту чи будь-якої іншої діяльності (в одній із найбільш засуджуваних Поліщуківських цитат йшлося про те, що в літературі “треба бути так, як у себе в кімнаті, де ти провадиш всі функції твого життєвого процесу” [9, 121]). У потоці життя, як його описував Поліщук, усі форми матерії рівноцінні як у своїй винятковості, так і в буденності. Філософія потоку найкраще передає ідею авангарду як невинного вільного становлення.

Крім того, слово “потік” у контексті Поліщуківського доробку асоціюється з рухом конвеєра, індустрією, коли автор стає письменником-репортером, письменником-робітником. Тут “технічний” складник цілком відповідає Поліщуківській теорії конструктивізму, а в художній творчості відлунує в наскрізному мотиві повторюваності, запрограмованості, а тому й певної механічності людського існування. Інакше кажучи, кожна конструкція (людина, природа, текст) – це раціональна структура, але так чи так вона неможлива без внутрішніх процесів самозаперечення, без “бунту” чи “розколу”.

Пролетарський плін життя, зафіксований на письмі, мав резонувати не просто із життям, а із тими уявленнями про нього, які відповідали настановам на тотальне перетворення світу шляхом раціонального підходу й політичної

мети. “Потік слів, влитий у поезію з галузів життя: політики, економіки, робітничого побуту, індустрії та широкої й глибокої науки (од “ізотопного атома” до “рефлекса”, і од “стамески” до “нервюри аероплана”), що хлинув під час революції в творчість сучасних поетів, той потік дав ту могутність, завдяки якій вона вилізе з хатянських запічків на дорогу і піде як рівновартний член на світову арену” [8, 299-300]. Зауважмо: у наведеній цитаті перелік сфер життя для “вливання” в поезію цілком відповідає політичним запитам на адресу культурного будівництва періоду раннього соціалізму. Тому цілком логічно, що Поліщук розширює поняття пролетарського конструктивізму (що передбачав відбір, доцільність, взаємодію), залучаючи до його розуміння онтологічну підоснову (спіралізм), незалежну від політики, ідеології та історії. Спіралізм максимально наближав концепцію “пролетарського динамізму” до власне індивідуального літературного проекту, у якому текст постає матеріальним згустком, плоттю, що пронизана екстрасуб’єктивними й екстралітературними потоками слів і ритмів.

Такі тенденції культурного життя 1920–1930-х рр., як деестетизація тексту, культ матеріалу, захоплення науковою сферою, сучасністю (побутом, радіо, джазом, кіно, дизайном, рекламою, плакатом), урбанізмом, відкидання традицій, документальність, комуністичні ідеали, були властиві і для Поліщука, і для більшості тогочасних письменників, котрі називали себе пролетарськими та революційними. У творчості Поліщука використання нелітературних сфер і категорій не було номінальним і фрагментарним, а зумовлювалося його специфічним розумінням людини й культури як артефактів матерії.

Нагромадження слів, образів та ритмів, що вирізняє художню стилістику цього автора, утворює доволі еkleктичний гібридний дискурс, який важко асоціювати з певним літературним напрямом чи стилем. Інтермедіальне прочитання розширює розуміння Поліщуківського тексту саме через властиву йому “внутрішню” текучість, поточковість. Організація літературного дискурсу цього письменника відбувається завдяки своєрідній взаємодії з позалітературними й позамистецькими сферами, що в її основі – принцип здвигу, тобто тієї межі, де під дією кривизни, хаосу, аритмії потік-лінія видозмінює свій звичний плін.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
3. Капустянський І. Валеріян Поліщук. Спроба характеристики творчості з портретом, автографом і автобіографією поета та бібліографічним покажчиком. – Харків: ДВУ, 1925. – 172 с.
4. Крістева Ю. Полілог / Пер. З фр. П.Таращука – К.: Юніверс, 2004. – 480 с.
5. Лейтес А. Ренессанс української літератури. Факти і перспективи. – Х.: Государственное издательство Украины, 1925. – 35 с.
6. Омельчук О. Український претекст Жака Дерріда, або літературне пілігримство 1920-х років // Слово і Час. – 2009. – № 7. – С. 3-10.
7. Парнис А. К истории украинского конструктивизма: прелиминарии к теме “Василий Ермилов и Валериан Полищук” // Василий Дмитриевич Ермилов. 1894–1968. Материалы к творческой биографии: статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог произведений / Сост. А. Парнис. – М.: Галерея “Проун”, 2012. – С. 29-42.
8. Поліщук В. Вибрані твори / Упор. О. Омельчук. – К.: Смолоскип, 2014. – 677 с.
9. Поліщук В. Калейдоскоп (Ескізи. Афоризми. Листи) // Авангард. – 1929. – № 2 (3). – С. 111-122.
10. Поліщук В. Коло // Поліщук В. 15 поем. 1921-1924. – Харків: ДВУ, 1925. – С. 251-267.
11. Поліщук В. Радіо в житах. – Харків: Книгоспілка, 1923. – 48 с.
12. Туровські А. Малевич у Варшаві // Горбачов Д. “Він та я були українці”. Малевич та Україна. – К.: СІМ Студія, 2006. – С. 237-298.
13. Хвильовий М. Новели, оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети. Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. П. Агеєвої. – К.: Наукова думка, 1995. – 816 с.

Отримано 20 листопада 2015 р.

м. Куїв

