

визначення. І сьогодні я, приватний, живий, — слуга того, офіційного, Гомбровича, того, якого створив [...], я маю вже своє місце, функцію, я — слуга. Чий? Гомбровича [...]. Чи зможу я збунтуватися ще раз, у старості, цього разу проти нього [...]? Взагалі не впевнений у цьому [...]. Відкинути геть Гомбровича, скомпрометувати його, знищити [...], але найважче боротися із власною оболонкою.

Повернутися до прапочатку, сховатися знову в гушавині отієї попередньої Незрілості (яка, поряд із Формою, була і залишається головним моїм гаслом; але про яку мало в тих діалогах ішлося, бо про те важко говорити, бо те слід вже шукати в живому організмі — якщо він живий — моїх художніх творів).

Збунтуватися? Але як? Я? Слуга?” (136).

Автокреація людини — це завжди балансування між свободою та поневоленням, щоправда, вектор її дії спрямований радше на останнє. У випадку Гомбровича ми якраз стали свідками “поневолення” реального автора фікційною реальністю та текстуальним двійником, яких він сам і створив.

Ірина Заярна

РИТОРИЧНИЙ ДИСКУРС РОСІЙСЬКОГО АВАНГАРДУ: АКТУАЛІЗАЦІЯ БАРОКОВОЇ ЕСТЕТИКИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Цікавий і незаперечний факт літературної теорії та практики ХХ ст. — глобальний процес реабілітації риторики, повернення її дисциплінарного статусу, що був утрачений упродовж попереднього століття водночас із завершенням доби “рефлексивного традиціоналізму” (С.Аверинцев) та панування культури “готового слова” (О.Михайлов). Дослідники пов’язують початок “ренесансу” риторики з пошуками російського формалізму, з ґрунтовними працями В.Шкловського, Р.Якобсона, присвяченими вивченню літературної мови¹. Р.Лахманн стверджує, що “російський формалізм реформував засадничу теорему риторичного розуміння мови — дихотомію. У формалістів вона наявна в опозиції практична мова vs. поетична мова й набуває значення відправного пункту теорії літературності”². Важливу роль у процесі нового відкриття риторики відіграли також праці В.Виноградова щодо історії цієї дисципліни, аналізу відображення риторики в російській літературі³.

Подальший сплеск уваги до риторики, відродження її як окремої дисципліни спостерігався в 60-80-х роках у Європі та США, що відображено у працях Р.Барта⁴, Ц.Тодорова⁵, Ж.Женетта⁶, У.Еко⁷. Ці дослідники не без підстав зближують теорії структуралізму з традиціями риторичного раціоналізму, середньовічної схоластики. Скажімо, Ц.Тодоров наголошує, що “праці з риторики не містять власне семіотичних теорій. Тим не менше, вони підготували появу семіотики, адже в них багато уваги приділено феномену непрямого змісту”⁸.

¹ Див.: Лузина Л.Г. Аспекты риторической поэтики // Неориторика: генезис, проблемы, перспективы. — М., 1987.

² Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. — СПб, 2001. — С.19.

³ Виноградов В.В. Поэтика и риторика // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 98 — 175.

⁴ Barthes R. L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire // Communications. — 1970. — № 16. — P. 172 — 229.

⁵ Todorov T. Littérature et signification. — Paris, 1967; Todorov T. Synecdoques // Communications. — 1970. — № 16. — P. 26 — 35.

⁶ Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. — Т.1. — М., 1998. — 472 с.

⁷ Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. — Bloomington, 1984.

⁸ Тодоров Ц. Теории символа. — М., 1998. — С.20.

Знаменною подією стала публікація в 1970 р. “льєжською групою” вчених “Загальної риторики”, яка, з одного боку, певною мірою узагальнила досвід класичної риторики, а з другого — посіла місце неориторики, у якій акцент було зміщено на “уявлення про літературу як про особливе використання мови”⁹. Автори “Загальної риторики” розглядають співвідношення “норми” й “порушення” як важливий механізм формування моделей поетичної мови. Слід зазначити, що свого часу це співвідношення було центральним у бароковій теорії тексту, а на початку ХХ ст. — у формалістській теорії поетичної мови. Спільна прикметна ознака найрізноманітніших варіантів європейської *rhetorica nova*, що еволюціонувала, узагальнивши двохтисячолітній досвід розвитку цієї сфери гуманітарного знання, як наголошує Ж.Женетт, полягає в розширенні вивчення системи тропів і фігур художньої мови — сфери *elocutio*, найменш розробленої у класичній античній риторичі¹⁰.

Загалом же формалізм та структуралізм “остаточно призвели до розуміння того, що й після відмови від риторики тексти, тим не менше, будуються за допомогою прийомів, котрі можна визначити, звертаючись до риторичної системи”¹¹, а отже, риторика — явище позачасове. Пильна увага до “граматики тексту” стала важливим імпульсом і для розвитку подальших постструктуралістських теорій тексту, ідеї саморозвитку письма, редукції авторського суб’єкта, що супроводжували розвиток постмодерністської естетики. В останній, незважаючи на декларативну відмову від усіляких правил і, навпаки, постулювання деконструкції та нонієрархії, фактично канонізується антинорма, окрім того, утверджуються сталі засоби структурування текстів — цитатність, центонність, інтертекстуальність, пародійний модус тощо. Як зазначає Т.Автухович у дослідженні про розвиток і функціонування риторичного складника в літературі, “риторичне в літературі ХХ ст. безперечно фігурує у вигляді парариторики, інтертекстуальної риторики, риторики гіпертекстів”¹². Саме погляд на риторичну як на своєрідну філософію “єднання слова й мислі”, загальну “теорію світотлумачення” має дати вивченню проблеми “риторика й література” новий імпульс¹³.

Вивчення рецепції риторичного знання в літературознавчих, лінгвістичних розвідках російських формалістів — тема окремого дослідження, частково здійсненого Р.Лахманн, Ц.Тодоровим. Ми ж, враховуючи незаперечний факт наближення російського формалізму до авангардної естетики, зокрема те, що футуризм став ґрунтом для багатьох подальших теоретичних узагальнень формальної школи, маємо намір простежити відгомін риторичної традиції в авангардній течії, а також окреслити, у чому актуалізація риторичного дискурсу в поетичному авангарді виявляється типологічно спорідненою з його проявами в добу бароко.

Теорія й поетична практика “будетлян”, їхній підхід до осмислення поетичної мови в багатьох випадках відтворюють *риторичну модель осягнення дійсності*. Висунута формалістами дихотомія мова поетична/практична була означена вже в попередніх маніфестах і деклараціях футуристів, у яких запропоновано найрізноманітніші методи подолання конвенціональності, шаблонності мови. Порушення норми по-своєму канонізувалися, завдяки чому сформувався певний набір прийомів, необхідних для створення нової естетики. Серед них — “заумна мова”, “зсув”, фоносемантика, розщеплення слова на окремі морфеми.

⁹ Авелічев А.К. Возвращение риторики // Дюбуа Ж., Эдемин Ф., Кликенберг Ж.-М., Мэнге Ф., Пир Ф., Гринон А. Общая риторика / Перевод с фр. — М., 1986. — С. 18.

¹⁰ Женетт Ж. Сокращенная риторика // Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: В 2 т. — Т.2. — М., 1998. — С. 17.

¹¹ Лахманн Р. Цит. праця. — С.20.

¹² Автухович Т.Е. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики. — Минск, 2005. — С., 16.

¹³ Там само. — С. 17.

За своєю генетичною природою ці явища порівнювані з подібним сплеском теоретичної та практичної роботи зі створення трактатів із риторики, правил структурування художньої мови поезії та прози, що охопив Європу в XVII — XVIII ст. (Б.Грасіан, Е.Тезауро, І.Галятівський, М.Ломоносов). Однак замість багатослівних об'ємних творів із великою кількістю ілюстративних сентенцій і цитат представники авангарду ХХ ст. пропонують невеликі за обсягом статті, що мають характер декларацій, маніфестів, заяв, роздумів.

Подібно до того, як теоретики стилю концептизму, упорядники правил структурування поетичної та ораторської мови доби бароко, обґрунтовуючи метафоричний стиль, удосталь пропонували каталоги ілюстрацій, переліки зразків вишуканих метафоричних зближень, використання епітетів та інших тропів і фігур і вводили їх до теоретичних трактатів (І.Галятівський, М.Ломоносов), футуристи складають глосарії неологізмів, переліки слів, у яких актуалізовано семантику звука й літери (зокрема її графічного накреслення), і часто, як В.Каменський, використовують їх безпосередньо в текстах поезій. Словесні парадигми покладено в основу його експериментальних віршів “Лечу”, “Четыре времени”, “Камень”.

Найважливіше, у чому збігаються спроби структурувати форми поетичного вираження в риториці бароко та в поетології футуризму, — *прагнення до створення універсальної художньої методології*. Якщо для представників XVII — XVIII ст. основною була орієнтація на довершений, ідеальний текст Святого Письма, то для авангардистів така модель міститься в мові майбутнього, яку, на їхню думку, можна вибудувати, спираючись на прихований потенціал мови.

У деяких маніфестах футуристів — “Слово як таке”, “Декларація слова як такого”, “Що є слово”, “Нові шляхи слова”, “Поетичні начала” — увагу авторів зосереджено на “*слові як такому*”, “*самовитому слові*”. Здійснюються спроби залучити до поетичного виміру його внутрішні ресурси — фонетичне, графічне оформлення, морфологічну структуру, етимологію. Футуристи спираються й водночас полемізують із вченням про слово свого найближчого попередника — О.Потебні. Приміром, О.Кручоних у маніфесті “Нові шляхи слова” намагається переглянути співвідношення думки й слова: “Через думку йшли митці минулого до слова, ми ж через слово до безпосереднього осягнення”¹⁴. О.Кручоних недвозначно заявляє, що “слово ширше за смисл”, наголошує на його ірраціональній, містичній природі. Неодноразово висловлювана В.Хлебниковим, Б.Пастернаком, О.Кручоних, В.Каменським, Б.Лівшицем думка про нетотожність сенсу і його вираження, що простежується на рівні слова-знака, про неадекватність слова і смислу актуалізує сам тип риторичного мислення. У відомих барокових поетиках М.К.Сарбевського, Б.Грасіана, Е.Тезауро достатньо уваги приділялося саме співвідношенню між тим, що означається, і тим, що виражено у слові. Діапазон смислів, що міститься між прямим і переносним значеннями слів, гра цими смислами вважалися свідченням гострослів'я, мовної “дотепності” та формування парадигми фігуративності. Футуристи постійно вели пошуки простору між знаком і значенням. Однак вони оперували словом не як цілісною одиницею, а його мінімальними сегментами, частинами, фонемами. Прагнення осягнути езотеричний сенс слова, його “сутність” приховану безпосередньо за звуковою оболонкою, структурою та графічним оформленням, споріднює теорію футуристів із раціоналістично-символічним баченням епох середньовіччя та бароко. У ті далекі часи спроба проникнути в таїну слова, у магічне значення його структури, здійснювалася в численних візуальних експериментах, у практиці споглядання тексту. У віршах-лабіринтах, анаграмах слово зазвичай розкладалося на графеми й записувалося так, щоб його можна було читати в різних просторових напрямках. Споглядаючи

¹⁴ Кручѳнных А. Новые пути слова // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 2000. — С. 50.

слово, багато разів розписане, читач отримував можливість зайвий раз замислитися над його істинним значенням. Таку змогу надавали вірші Івана Величковського, Симеона Полоцького та ін. барокових авторів.

Загалом теорія й поетична практика футуризму, а слідом за ним й авангардної течії імажинізму, виявляють низку типологічно подібних до барокових аспектів інтерпретації й застосування риторики.

Цей зв'язок відчували самі представники авангарду. Своє бажання теоретизувати, узагальнювати, аналізувати художні явища вони зіставляли з подібними інтенціями Нового часу. Д.Бурлюк у маніфесті “Кубізм” зазначав: “У наші часи не бути теоретиком живопису означає відмовитися від його розуміння <...> Ніхто не називає диваком Ломоносова, який звелів бути в російській мові віршовим розмірам. Ніхто не дивується “даремній” праці вченого, який намагався суворо класифікувати явища органічної або неорганічної природи певного типу”¹⁵. У статті “Заумна мова й поезія” В.Шкловський наголошував, що “історія літератури полягає в тому, що поети канонізують і вводять у неї ті нові форми, які вже давно були надбанням спільного поетичного мислення”¹⁶.

Форма узагальнення естетичних принципів нового мистецтва в маніфестах, деклараціях, статтях авангардистів доволі провокативна, нетрадиційна і, як зазначає один із дослідників, часто була втіленням жесту, “акту поведінки”, “пафосу тотальної полеміки”¹⁷. Водночас певні ідеї постійно повторюються з маніфесту до маніфесту, набувають характеру настанов, правил складання поетичного твору, формують своєрідну неориторіку. Передовсім *маніфестується антинорма*. Ханзен-Льове звернув увагу на подібність інтерпретації Арістотелевого постулату “незвичайного” в естетиці футуризму та російського формалізму¹⁸. Принцип “незвичайного”, що в античній риторичі розглядався як співвідношення звичайного/несподіваного в межах дихотомії звичайна (тривіальна)/ піднесена мова, у XVII ст. абсолютизується в поетиках Б.Грасіана, Е.Тезауро, М.Пеллегріні¹⁹.

Російські авангардисти ХХ ст. використовували найрізноманітніші *засоби “деавтоматизації” мови* — “одивнення”, “зсув”, “ускладнення форми”. Власне неадекватність, нетривіальність, на думку “будетлян”, мала надати необхідний ефект новизни у вираженні та сприйнятті.

Футуристи послуговувалися всілякими *семантичними та граматичними порушеннями, такими як* недотримання граматичних норм, довільне словотворення, фонетична несподіваність. Пізніше, узагальнюючи в дослідженнях поетичної мови концепцію “граматики поезії” та “поезії граматики”, Р.Якобсон оцінює систему мовних порушень як своєрідну автономізацію мови, за якої, як зазначає Р.Лахманн, “анаграматичний знаковий зміст поетичної мови заступає зміст утилітарний, предметом його стає витіснена, забута граматичність”²⁰.

У маніфесті О.Кручоних “Нові шляхи слова”, окрім граматичних помилок, окреслено невідповідність смислову: “а) у розвитку дії; б) несподіване порівняння”. Автор наголошує, що “цими видами не вичерпуються всі можливі невідповідності та несподіванки [...] можна... назвати несподіваність розміру, рими, обрису, кольору й розміщення слів і т.ін. Наша мета вказати лише на сам спосіб невідповідності, показати її необхідність і важливість для мистецтва”²¹. Так само, на думку О.Кручоних, важлива функція “різкостей, неузгодженостей (дисонансів) і суто первісної грубості”. Не менш актуальне, на думку автора маніфесту, й “ірраціональне (заумне)”. У цьому контексті логічним видається

¹⁵ Див.: Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 2000. — С. 225.

¹⁶ Там само. — С. 265.

¹⁷ Карасик И.Н. Манифест в культуре русского авангарда // Пoesия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И.Харджиева. — М., 2000. — С. 129 — 137.

¹⁸ Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М., 2001. — С. 23.

¹⁹ Див.: Лахманн Р. Цит. праця. — С. 89.

²⁰ Там само. — С. 260.

²¹ Кручёных А. Новые пути слова. — С. 53.

використання поняття лабіринту, близького до основного барокового символу: “Ми перші знайшли нитку лабіринту й невимушено розгулюємо в ньому”. Концепцію семантичних порушень проілюстровано в маніфесті власною поезією автора “Забыл повеситься...”. Стратегія виходу за межі будь-якої регламентації співвідносна з видами барокової “дотепності”, які Б.Грасіан, приміром, кваліфікував як види дотепності несподівано виявленого зв’язку, парадоксів. У “Риторичі” М.Ломоносова цей аспект відображено в теорії “витиеватых речей”, які “суть предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезвычайным образом”²². Що складніше прочитується зміст твору, вважав Б.Грасіан, “що глибше заховане пояснення, що важче його виявити, то цінніша гостра думка”²³. Ті самі ідеї в новому історико-культурному контексті постають у маніфесті ХХ ст.: “Що суб’єктивніша істина — то об’єктивніша. Суб’єктивна об’єктивність — наш шлях. [...] Нове світло, кинуте на старий світ, може витворити найдивовижнішу гру”²⁴.

До постійно повторюваних і своєрідно канонізованих положень належить і *теорія “заумної” мови*, найдокладніше розроблена й філософськи обґрунтована В.Хлебниковим (статті “Наша основа”, “Митці світу!”), О.Кручоних (“Слово як таке”), В.Шкловським (“Заумна мова й поезія”). Так чи інакше, “заумна” мова як поетичний прийом знайшла відображення в поезіях В.Хлебникова, О.Кручоних, В.Каменського, О.Гуро, В.Гнедова, І.Зданевича та ін. Таке наполегливе прагнення негайно втілити суто теоретичну модель універсальної поетичної мови у творі веде до *логічної побудови, раціонального структурування текстів* — процесів, цілком адекватних риторичному типу творчості. Орієнтація на “заумну” мову еквівалентна сприйняттю поетичного слова як чужого, іноземного, незрозумілого, що мало місце саме в культурах риторичного типу. В.Шкловський у статті “Воскресіння слова” зазначає: “... ми надто звикли ставити зрозуміле за необхідну вимогу до поетичного тексту. Історія мистецтва показує нам, що (принаймні часто) мова поезії — це мова незрозуміла”²⁵. Автор статті, слідом за Арістотелем, вважає, що поетична мова повинна мати “характер чужоземного, дивного”, і наводить багато прикладів використання “чужої” мови в поезії (латина в середньовічній Європі та ін.), навмисного затемнення стилю іншими засобами. Отже, “заумна” мова футуристів чудово придалася для “ускладнення” форми. Інша річ, що в деяких своїх експериментах вони доходили до крайнощів, і як наслідок — зміст їхніх “заумних” текстів інколи зовсім утрачався.

В.Хлебников складає глосарії й переліки слів, засновані на актуалізації семантики звука й букви (зокрема її графічного накреслення), кореня слова. Саме за принципом звукового сенсу він добирає групи слів і вигадує нові для “всесвітньої заумної мови” (“Перечень. Азбука ума”, “Наша основа”, “Художники мира!”). Дає він і настанови. Наприклад, звук Ч та всі слова на цю букву — чобіт, черевки, чохол, чаша, чан, череп схожі в такому своєму значенні: “об’єм одного тіла (ноги або води) заповнює порожнину другого, що слугує йому оболонкою. Звідси чара як чарівна оболонка, що скувала волю зачарованого... Отже, Ч не тільки звук, Ч — ім’я, неділиме тіло мови. Якщо виявиться, що Ч в усіх мовах має одне й те саме значення, то вирішене питання про світову мову: всі види взуття будуть називатися Че ноги, всі види чашок - Че води, ясно та просто”²⁶. Безумовно, така мова — одна з багатьох експериментальних утопій Хлебникова. Однак явище *фонетичної етимології* загалом притаманне культурі модернізму і

²² Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. — М.- Л., 1952. — Т.7. — С. 204.

²³ Грасиан Б. Остроумие или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М., 1977. — С. 205.

²⁴ Кручоних А. Цит. праця. — С. 54.

²⁵ Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — Воспоминания — Эссе (1914 — 1933). — М., 1990. — С. 41.

²⁶ Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 628.

не раз теоретично осмислювалося її представниками — А.Белим, М.Асєєвим, О.Кручоних, В.Каменським. Д.Бурлюк висловив ідею у віршованому варіанті: “Звуки на *a* широкі і просторні, / звуки на *u* високи і проворні, / Звуки на *y*, как пустая труба, / звуки на *o*, как округлость горба, / Звуки на *e*, как приплюснутость мель, / гласных семейство смеясь просмотрел”²⁷.

Очевидно, вони знову ж таки в умовах нових культурних реалій розвивають іманентні ознаки поезії, на яких наголошував М.Ломоносов у теорії семантичної фонетики, розмірковуючи про значення окремих звуків російської мови: “Часте повторення письмена *a* сприяти може зображенню великого простору, глибини та вишини, а також і раптового страху; почастішання письмен *e, u, ю* — зображенню ніжності, пестливості, плачевних або малих речей [...] через *o, y, ы* — страшні та сильні речі: гнів, задрозці, боязнь та печаль”²⁸.

Робота В.Хлебникова зі словом глибоко споріднена з тією, що проводив Г.Сковорода. Його також цікавила внутрішня, глибинна природа слова. Звідси побудова ланцюжків синонімів, омонімів, семантизація складових частин слова. Філософ “постійно здійснює пошук співзвучностей, вважає, що фонетична подібність дає змогу зближувати *ложь* і *лужу*, *плоть* і *плетки*, внаслідок чого виникають нові несподівані смисли. Ці пароніми починають у творі складну семантичну гру, поєднуючись у фігури переліку на основі співзвучності: “В сердце благословение, благополучие и благоразумие — все одно значит”²⁹. По суті, подібну філософію мови сповідує і В.Хлебников. Він шукає прихований зміст і зв’язки між світовими явищами, що відображаються в мові. Для розшифрування цих співвідношень, прагнучи проникнути в їх космічну природу та онтологічну сутність, він використовує старовинні шари мови, скажімо, про зв’язки першоелементів космосу й людини пише: “...слово *зіри* означає й зірки, й око; слово *зень* — і око, й землю. Але що спільного поміж оком та землею? Отже, це слово означає не людське око, не землю, населену людьми, а щось третє. І це третє потонуло в побутовому значенні слова...”³⁰. Подібні роздуми присутні й у поетичному тексті. Зокрема, у “Слове о *Эль*” В.Хлебников розмірковує над *етимологією імен*, поєднуючи близькі за звучанням слова: “На ложе лога на лугу, / Я сам из тела сделал лодку, / И лень на тело упадет. / Ленивец, лодырь или лодка, кто я? / И здесь и там пролита лень”.

Раніше *етимологія слова*, особливо імені, вважалася однією з найважливіших ознак досконалості тексту. І.Галятовський в “Науке albo Способе зложеня казанья” рекомендував використовувати цей прийом проповідникам задля смислового розширення “слова”, мовленого до мирян. Поет ХХ ст. із задоволенням послуговується цим давнім риторичним методом у поезії “Ра — видящий очи свои...”, поєднуючи три значення імені: Разін, Ра - давньоєгипетський бог сонця і антична назва Волги. Як наслідок ім’я Разін отримує додаткове тлумачення: “Волга глаз, / Тысячи очей смотрят на него, тысячи зир и зин”. Подібна етимологізація лежить в основі двовірша: “Очи Оки / Блещут вдали”.

Порівняймо зі спробами тлумачення імен в українській анонімній поезії XVII ст.: “Сильвестер — лесный чи селный — тлумачу? / При исходищах вод слезных и плачу, / Иж Исус — пастыр селный, Сильвестр — лесный”³¹.

Або ж із циклом “Подписание икон” Симеона Полоцького:

ФЕОДОР — ДАР БОЖИЙ

Господь СаваоФ Есть тО ДОБР всех датель,

Дух святыи даров седми излиятель³².

²⁷ *Русский футуризм*. — С.105.

²⁸ *Ломоносов М.* Цит. праця. — С. 241.

²⁹ *Софронова Л.А.* Три мира Григория Сковороды. — М., 2002. — С. 87.

³⁰ *Хлебников В.* Цит. праця. — С. 624.

³¹ *Українська поезія*. Середина XVII ст. — К., 1992. — С. 92.

³² *Русская силлабическая поэзия XVII — XVIII вв.* — Л., 1970. — С. 166.

Отже, в основі діяxронічно віддалених текстів лежить однаковий *принцип скрупульозної роботи зі словом*, прагнення надати віршу додаткового метатекстуального значення.

До типологічних виявів риторики в поетичному авангарді ХХ ст. належить і *поняття “зсув”*, що було запозичене з арсеналу живопису та потрактовувалося футуристами досить широко — від лексико-граматичних зсувів, семантичних порушень — до візуальних (графічні зміщення, порушення строфи, поетичного рядка, меж слова). Ці прийоми описані знову ж таки у статтях-деклараціях “Слово як таке” О.Кручоних, В.Хлебникова, “Кубізм” Д.Бурлюка, “Нові шляхи слова” О.Кручоних.

Прикметно, що в наукових студіях послідовника формальної школи Г.Гуковського вказується на існування паралелей між поетикою авангарду та бароко. Учений оперує кардинальними поняттями естетики авангарду й пристосовує їх для характеристики барокового типу творчості. Зокрема, він зазначає, що М.Ломоносову “властива боротьба зі звичайним значенням слова у мові”, він використовує у своїй мові “зсуви у сфері значення слів”, “сполучення слів-зображень та слів-понять роблять її абсолютно неймовірною, виходить наче *заумна мова, але не в сенсі небувалих слів, а в сенсі небувалих значеннєвих сполучень*” (курсив мій. — І.З.)³³.

Декларуючи принцип “несподіваного порівняння”, О.Кручоних ілюструє його цитатою: “стучат огнем кочерги” із циклу “Мирсконца”, створеного разом із Хлебниковим. У риторичній традиції такий прийом мав назву “*дотелна метафора (metafora ingenosa)*”, що “поєднує первинно чужі один одному, несхожі рівні, створюючи штучну подібність”³⁴. Побудова незвичних аналогій була складним мистецтвом, свідчила про віртуозність майстра, здатного приголомшити читача “несхожою подібністю”. М.Ломоносов наголошував: “Протилежні й несхожі речі народжують витіюваті висловлювання [...] коли вони поєднуються”³⁵. Класичний зразок, що зазвичай цитується дослідниками, — притча Симеона Полоцького “Молитва”, в якій смертельна сила слини хамелеона, що знищує “змія”, порівнюється із силою молитви, що перемагає “демона лукавого”³⁶. Віддалений і, на перший погляд, немотивований зв’язок породжує концепт, у якому глибоко прихований моралізаторський зміст.

У поетичній практиці футуристів прийом модифікується, поєднання несумісного найчастіше мотивоване винятково авторською настановою на епатаж читача: “С севера прыгнул ветер изогнувшейся кошкой / И пощекотал комнату усами сквозняка... / штопором памяти откупориваю понемножку / Запыленные временем дни и века” (Шершеневич); “А взор твой — это хата”, “Дворец, как Цезарь раненый сутулится”, “Смычок над тучей подними / Над скрипкою земного шара” (Хлебников); “Опрокинутая лоханка — / Осеннее небо. / Хмурые люди — объедки картофеля / Корки арбуза и огурцов / Мокрые носы и усы” (Каменський); “Сердце мое будет кувырком / Как у нервного Кубелика / Смычок” (Кручоних); “Как блоха, скакал по городу ночной восторг”, “Иду сухой, как старинная алгебра” (К.Большаков).

Пізніше А.Марієнгоф у трактаті “Буян-острів. Імажинізм” робить спробу теоретичного обґрунтування нового, з його погляду, мистецтва в російській поезії й запроваджує поняття “пара чиста й пара нечиста”. Умисне схрещення високого й виразно низького він мотивує бажанням викликати в читача максимум внутрішньої напруги. Подібними конструкціями вдосталь оперували футуристи (Д.Бурлюк, О.Кручоних, В.Маяковський) та їхні найближчі попередники —

³³ Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М., 2001. — С.46-47.

³⁴ Лахманн Р. Цит. праця. — С. 117.

³⁵ Ломоносов М. Цит. праця. — С. 217.

³⁶ Сазонова А.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII — начало XVIII в.). — М., 1991. — С.59.

“прокляті поети” (Ш.Бодлер, Ж.Лафорг, А.Рембо). Отже, у їхніх текстах присутнє риторичне підґрунтя тропів. Однак імажиністи абсолютизували принцип несумісності, доводили до абсурду співвідношення між порівнюваними елементами. Естетична деформація призводить фактично до руйнації змісту (наприклад, у Шершеневича: “гонококк соловьиный не вылечен в мутной и лунной моче”). У бароковій поезії дотепна метафора попри свою незвичність і навіть екстремальність усе ж таки приховувала необхідне підґрунтя подібності, що мало вказувати на глибокий зміст, онтологічні суперечності дійсності: життя/смерть, віра/ скепсис. Б.Грасіан зазначав: “Навіть там, де маємо протиставлення й відмінності, спостерігаємо майстерне співвіднесення об’єктів”³⁷. Отже, “пара чиста й пара нечиста”, що її активно вводили в поетичну практику футуристи та імажиністи, у певних випадках становить собою приклад регресивного руху й розвитку одного із засобів барокової поетики.

Концентрація засобів поетичної експресії достатньо висока в текстах “будетлян”. У їхньому арсеналі — фігури переліку, антитези, оксюморон, перифрази, анаграмні вірші, що були досить популярними і в поетичному бароко. Це дає змогу говорити про *реконструкцію стилю “кончетто”* в модифікованому варіанті, зумовленому новою історико-культурною ситуацією, про *циклічне повернення методів риторичної побудови* текстів. Тим паче, що футуристи по-своєму маніфестують *“ускладнений стиль”*. В.Хлебников у статті “Про вірші” стверджує, що “мова вищого розуму, навіть незрозуміла, якимось насінням падає в чорнозем духа і пізніше загадковими шляхами дає свої сходи [...] не слід відкидати творчість, якщо вона незрозуміла певному прошарку читачів”³⁸. Подібна концепція побутувала й у далекому XVII ст. Її відстоювали Б.Грасіан, Луїс де Гонгора, який наголошував, що “непевний розум удосконалюється в роздумах, у праці над кожним словом... осягає те, чого не зміг би зрозуміти при поверховому читанні... користь тут — у загостренні розуму; породжується вона темнотою поета”³⁹. Схожі принципи декларували і слов’янські митці барокової доби, приміром, Є.Славинецький⁴⁰. Пізніше М.Ломоносов розробляв теорію “вितिєватих речей” та власною поезією підтверджував тезу про необхідність поєднання “далеких ідей”. Реформатор поезії XVIII ст. закликав розрізняти слово “власиве” й “прикладене”, яке дається “понад власиве”, розширюючи завдяки цьому зміст тексту, доповнюючи його багатьма метафоричними значеннями.

В. Хлебников у своїх словотворчих експериментах розрізняє слово “побутове” й “чисте” (“самовитое”). У статті “О стихах” він висловлює ще одне афористичне судження, яке розкриває природу його власної образності: “Пісня подібна бігу, за найменший час слову треба подолати найбільшу кількість верст образів та мислі!”. В. Хлебникову властиві саме така асоціативна поетика, химерний вишуканий метафоризм. Прикметно, що метафори, порівняння, епітети, перифрази, використані ним у статті “Про сучасну поезію”, майже повністю повторюють словесні звороти, що застосовувалися в бароковій проповідницькій літературі. Порівняймо: “*дерево слов одевається то этим, то другим гулом*”, “*одевается нарядом словесного цветения*”, “*приносит плоды тучных овощей разума*”, “*время словесного звучания есть брачное время языка*”, “*снуют пчелы читателей*”, “*строгое лезвие разума*”, “*тучные плоды смысла*” (В.Хлебников).

“*Нравного учения море*”, “*приснозеленые листья добродетели*”, “*брашно душевное*”, “*чистого жития крин*” (Єпифаній Славинецький); “*ветви правды под ноги обиженных*”, “*обед душевный*”, “*вечеря душевная*” (Симеон Полоцький).

³⁷ Грасиан Б. Цит. праця. — С. 176.

³⁸ Хлебников В. Цит. праця. — С. 634.

³⁹ Див.: Грасиан Б. Цит. праця. — С. 34.

⁴⁰ Див.: Елеонская А.С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. — М., 1990. — С. 81.

Імовірно, що саме важливість цієї теми для поета ХХ ст. зумовила звернення до урочистої ораторської архаїки.

Один із принципів семантичної ускладненості був афористично сформульований О.Кручоних та В.Хлебниковим у маніфесті “Слово як таке”: “Щоб писалося туго й читалося туго більш незручно ніж змащені чоботи або вантажівка у вітальні (багато вузлів, зв’язок та петель, латок, скалкувата поверхня, дуже шорстка <...>”⁴¹. Славнозвісне “Дыр, бул, щыл...” та подібні варіанти “заумної мови” стали крайнім вираженням цієї тенденції. Футуристи з їхнім серйозним переконанням у тому, що “слово ширше за зміст” (О.Кручоних), у творенні затемненої елітарної поезії пішли значно далі представників бароко. Їхня мова, на думку І.Смирнова, “відірвана від референтів, зосереджувалася сама на собі, переставала бути засобом соціального зв’язку, що парадоксально розходилося з тими прагматичними завданнями, що ставила перед собою поезія футуристів”⁴².

Водночас у поетичній практиці футуристів посилена увага до *словесної гри, словотворення, мовних фігур* може розглядатися як своєрідний аналог актуалізації елементів *elocutio* в бароковій літературі. Семантична ускладненість у багатьох текстах оприявлена в тому традиційному ракурсі об’єднання інтелектуалізму й напруженої емоційності, трагедійності сприйняття світу, що був прикметний для метафізичної барокової поезії. Зразок подібної відповідності — ораторія “Ліра лір” С.Боброва, надзвичайно ерудованого поета-футуриста. Серед багатьох культурних контекстів, актуалізованих у його творчості, можна завважити й культурний спадок ХVІІ ст. “Ліра лір” сприймається як одна з декларацій нового мистецтва, що адекватне переломному періоду:

Необыкновенная поступь времени
Костью ложится перед сим летом.
Этот лет мы — одни
Совершаем над быстрым льдом⁴³.

Цей твір — типовий зразок “поезії мислі”, насиченої метафорами, гіперболами, оксюморонами, перифразами та граматичними архаїзмами: “о золото жизни”, “Жизнь, как мельница невозможностей / Собирает тайное зерно”, “врата бесконечных смыслов”, “трепет мысленных обрывов”, “богоприобретенное пространство”. Пишний стиль відповідає завданням метатексту, адже ліричний герой повідомляє про свої філологічні заняття: “У меня нет времени все описать! / Гиперболы, эллипсисы — взывают кольца”. Штучний і вишуканий характер порівнянь, метафор увиразнюється й іменуванням ліри поета — “умышленная Лири Лир”. Досить влучно охарактеризував наявність раціоналістичних елементів у поезії футуристів М.Горький, назвавши їх “пуголовками по прямій лінії від Тредіаковського”⁴⁴. Нелінійний розвиток думки найчастіше раціоналістично вибудовувався, “зсув” ретельно планувався письменниками (яскравим зразком може слугувати поезія Б.Лівшиця “Тепло”, змістовий і зображувальний плани якої настільки далекі, що потребують авторського коментаря; роз’яснення технології її побудови міститься в автобіографічній книжці “Полутораглазый стрелец”).

Важливий образний мотив “Ліри лір”, пов’язаний із поетичним простором доби бароко, становить антитеза карнавалу життя й руху та смерті, виражена в прикметних метафоричних образах: “остановись, жизнь, в диком скоке”, “сумасшедших пляс”, “гробожизнь нестерпимо пляшет”. Неологізм “гробожизнь” може розглядатися як своєрідне резонансне відлуння поширеного в метафізичній поезії ХVІІ ст. образу “смертожиття” (зустрічається в ліриці Ф.де Кеведо, Дж.Донна, А.Белобоцького, Каріона Істоміна).

⁴¹ Русский футуризм. — С. 46. У цитаті збережено пунктуацію першоджерела.

⁴² Смирнов И.П. Смысл как таковой. — СПб., 2001. — С. 136.

⁴³ Пoesия русского футуризма. — СПб, 1999. — С. 454

⁴⁴ Див.: Перцов В. В.Маяковский: Жизнь и творчество: В 2 т. — Т.1. — М., 1957. — С. 328.

Отже, футуристи, декларуючи свою поетику як новаторську, насправді використовували прийоми попередніх літературних стилів. При цьому у своєму максималізмі, експресивності, орієнтуванні на скандал, бунт вони доводили до абсурду вже відомі епатажні форми вираження.

Поряд із виразним натуралізмом, ефектом приземлення образів у розкритті, приміром, урбаністичних тем Д.Бурлюком, К.Олімповим, І.Ігнатієвим, В.Шершеневичем у поезії футуристів простежується й інший полюс — *вишуканої пишності, словесної екзотики*. Інколи застосовуються так звані “мариністичні” засоби. “Мягкий луг”, “фарфоровые херувимы”, “заозерный мед”, “голубые розы рая”, “прозрачный веер лунных вер”, “кипящий златом гравий”, розсипи коштовного каміння в поезіях Б.Лівшиця; день “в хламиде голубого шелка”, день, “как малая жемчужина”, “ослепительная пудреница золотой голубокудренницы” — у поезіях Д.Крюкова; “нежно-эмалевые облака” в П.Незнамова — усе це ефекти словесної розкоші, поетизація “рукотворної”, неприродної краси. Щось подібне було властиве поетичі пізнього ломоносовського бароко, потім перейшло до державінських образів розкоші буття. Водночас словесна вишуканість у мистецтві ХХ ст. зазнавала іронічної й відверто пародійної інтерпретації в текстах її шанувальників, особливо Ігоря Северяніна, який плекав словесну екзотику, але при цьому відверто пародіював її, знижував до банальності. Такі різні грані актуалізації типологічних, близьких до барокової поетики ознак свідчать про різноплановість самого футуризму, неоднорідність цієї течії як у світоглядних і стильових виявах, так і стосовно історико-літературної еволюції.

Серед тропеїчних засобів, що активно поширювалися в поетичній творчості “будетлян”, слід назвати *фігуру оксюморона*, яка дає змогу гранично загострити у слові антиномічність світосприйняття, притаманну як представникам бароко, так і авангарду початку ХХ ст. Оксюморон — “фігура-двійник, яка має дещо агресивне й водночас зв’язуюче значення — як місце й апогей зіткнення максимально протилежних явищ”⁴⁵. На противагу антитезі, що не містить логічних порушень, оксюморон “належить до категорії паралогізмів, ...він приховує в собі структуру аргументу, подібну до логогрифу, софізму, помилкового силогізму; у логічному прочитанні він ідентичний парадоксу”⁴⁶. У поетичному бароко, поряд із антитезами, контрастом, оксюморон слугував засобом утілення філософського дуалізму, потрактування подвійності людської природи, співвідношення віри й скепсису. Функції оксюморона у футуристів достатньо різноманітні. В.Хлебников використовує його як локальний і місткий засіб вираження несумісного: “холода пламенный голод”, “ужас радостен и весел”. У його поетичній системі цей засіб служить своєрідним вербальним еквівалентом універсальної алогічності. У текстах В.Маяковського оксюморон спрямований на розкриття внутрішніх суперечностей особистості ліричного героя: “Если б был я / маленький, / как Великий океан”, “нищ, / как миллиардер”, “тихий, как гром”. Близьку до оксюморона конструкцію вибудовує С.Бобров у “Лірі лір”: “ввысь опрокинута воздушная яма”. У контексті поезії його семантика може змінюватися у сфері абстрактного й навіть трансцендентального, а також в аспекті конкретно-чуттєвого переживання трагедійної колізії швидкоплинності часу. Отже, функція оксюморона, на противагу дотепній метафорі, не обмежена в поезії футуристів лише стильовою, ігровою. Її органічним складником, як і в добу бароко, виступає смислове напруження, загострення колізії в суб’єктивному напрямі. В.Хлебников реконструював і найпопулярніший за часів бароко вид “парадоксального” омонімічного оксюморона: “Так неслыханны и вещи / Жестяные кистью вещи”. У контексті поезії, присвяченої художнику (“Татлин, тайновидец лопастей...”), за допомогою цього прийому увиразнюється властивість предметів ставати значущими, “говорити” завдяки майстерності живописця.

⁴⁵ Лахманн Р. Цит. праця. — С. 117.

⁴⁶ Там само. — С. 120.

Яскравий вияв риторичності культури авангарду, що типологічно наближує її до поетичного бароко, — звернення до *ігрових віршованих форм*. Футуристи відроджують давно забуті “штучки поетицкіє”, за образним висловом Івана Величковського, які “любо суть короткіє, маленкіє, але великую компонуючим их задают трудность и довгого, поки ся зложат, потребуют часу”⁴⁷. Однак варто наголосити й на суттєвій відмінності. Складаючи вірші-“раки”, лабіринти, акровірші та ін., майстри бароко не просто демонстрували свою віртуозність, а й тлумачили свою творчість у коментарях, невеликих передмовах (І.Величковський, Симеон Полоцький). Так формувався зв’язок між індивідуальною творчістю й універсальною системою (методом), роль якого в ті часи виконувала риторика. Принцип прочитання вірша був наперед запропонований читачеві, що відповідало тотожності індивідуального й універсального в естетиці бароко, орієнтації на “готове слово”.

Відтворення подібних ігрових форм у поезії футуристів відбувається на іншому ґрунті — граничного суб’єктивізму, що продиктований прагненням виявити інакшість, відмінність, неадекватність форми й змісту, мови й думки, увиразнити новизну сприйняття світу. Таким незвичайним для них часто стає давноминуле. Скажімо, поети відновлюють анаграматичні вірші (“Пен пан”, “А я...” Хлебникова, “Борода” Д.Бурлюка, “Мы” Маяковського). М.Чернявський поєднує анаграми з візуальними ефектами летристичного колажу, відновлює техніку лабіринтів, ребусів. Залежно від варіантів комбінування літер, складів, поданих різними шрифтами, формуються нові слова й смисли.

До форми *акровірша* звертається Б.Лівшиць (сонети-акровірші “В.А.Вертер-Жуковой”, “Матери”, “Николаю Бурлюку”, “Николаю Кульбину”). Поезія В.Щершеневича “Тост” поєднує акровірш-привітання з прийомом нероздільного письма:

всемькакбудтонароликах
с**В**алитьсялегконосейчас
м**Ч**атьсяивесл**О**исколько
дам**Л**орнируют**Т**меннонас
наш**Г**ер**Б**украшенликерами
имыде**Р**зкиедуш**А**сьшипром
ищем**Ю**г**И**юляиво**В**семформу
м**Ч**асило**Ю**откры**Т**оклиппер
зн**О**йнознаемч**Т**овсеюноши
и**В**сепочтигово**Р**юбезусые
Утверждааяэто**Ч**ашкупунша
пьемсрадостьюзабрюсова⁴⁸

Під пером Хлебникова оживають *паліндром*и (“Перевертень”, поема “Разін”), а також резонуючі вірші (“Святче божий!”). У XVII ст. їх писали І.Величковський, М.Довгалевський. У трактаті “Сад поетичний” М.Довгалевський охарактеризував цю форму як теоретик і водночас як поет: “Резонуючий вірш — це такий, в якому звучання й закінчення останнього складу таке саме, подібне чи однакове, як і звучання й закінчення передостаннього [...] Луна — це голос, що розходиться між горами та лісами”⁴⁹.

Вірш В.Хлебникова побудований як звернення до літньої людини, повтори імітують луну — загадкове явище природи, що викликало подив і поетичну рефлексію в далеких предків. Порівняймо два тексти:

⁴⁷ Українська поезія. — С. 266.

⁴⁸ Поезія русского футуризма. — С. 409.

⁴⁹ Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). — К., 1973. — С. 260.

<p>- Что плачеш, Адаме: земного ли края? - Рая. - Чему в онъ не ввійдеши, боиш ли ся бранны? - Раны. - Не можеши ли ввійти внутр его побѣдно? - Бѣдно. - Или возбранен тебѣ вход ест херувими? - Ими.</p>	<p>Святче божий! Старец, бородой сед! Ты скажи, кто ты? Человек ли еси, Ли бес? И что – имя тебе? И холмы отвечали: Человек ли еси, Ли бес? И что имя тебе? Молчал [...] Старче божий! Зачем идешь? И холмы отвечали: Зачем идешь?</p>
І.Величковський "Ехо"	В.Хлебников "Святче божий!"

У тексті В.Хлебникова використані елементи загадки: "И откуда — ты? / Я оттуда, где двое тянут соху, / А третий сохою пашет". Подібні зразки розгорнутої перифрастичності спостерігаємо у "Слове об Эль" цього ж автора: "Кто не лежит во время бега / Звериным телом, но стоит, / Ему название дали — люд". Його вірш "Хто?" містить портретну характеристику В.Маяковського й повністю побудований з використанням цього тропу.

Ще одна популярна в поетичному бароко форма, описана у трактатах, — *співвідносний вірш*. У київській поетиці 1637 р. у розділі "Поетичні штучки" його структура коментується так: "Співвідносний, у якому першому слову попереднього рядка відповідає друге слово наступного рядка..."⁵⁰. Пізніше М.Довгалевський уточнив визначення, ввівши до цього типу й вірші "з протилежними поняттями". Чудовий зразок "співвідносного" вірша міститься в поезії І.Величковського:

Сстав	молитву	дѣвство	растли,	злых	чи, друже,
Лѣность	люби,	сохраняй	злость,	лай	добрых дуже.
Возненавидд	трезвенных	пяницъ	люби	зѣло	Всецѣло.
Гордых	почитай	злослов	смиранных ⁵¹		

Подібні за формою вірші ввійшли до емблематичної поеми Симеона Полоцького "Орел российский". У подальшому форма *співвідносного вірша* була модифікована і як пізніє віддуння барокової словесної еквілібристики постала в поезії О.Ржевського ("Сонет, заключающий в себе три мысли: читай весь по порядку, одни первые полустишия и другие полустишия").

Близьку до визначеної бароковими риториками форму зустрічаємо в поезії С.Третьякова "Веер":

Вея	Пестрея,
В крае	Страдая
Пьяных	В павлиньих кружанах
Маев	Тепло горностаев
Пойте	Раскройте, закройте,
Явно	Чтоб плавно
Пейте	На флейте
Юно	Разбрызгались луны,
Яд!	Что в окнах плескучих стоят ⁵²

⁵⁰ Книга про поетичне мистецтво... писана року божого 1637 / Публ. В.І.Крекотня // *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVII ст.* — К., 1981. — С. 149.

⁵¹ *Українська поезія.* — С. 271.

⁵² *Поэзия* русского футуризма. — С. 443.

Безперечно, тематичний план цієї поезії не дає підстав для зіставлення з “хитромудрими” й повчальними віршами XVII ст. Техніка віршотворця XX ст. не така досконала — при одному з можливих — горизонтальному прочитанні рядків не вибудовується протилежний зміст. Однак і авторський задум тут, безперечно, інший. Перед нами радше вдала миттєва замальовка гарної речі, виконана окремими штрихами, мазками — технікою, близькою до живопису імпресіоністів. Предмет тут вгадується лише за його контурами, лаконічними функціональними характеристиками (“раскройте, закройте”), зате чудово передані настрої свята, весняної розкоші, атмосфера карнавалу. Поезія, вдягнена у старовинну риторичну форму, за змістом типова для авангардного мистецтва, в якому художник “не тільки сприймав світ, а й наділяв його своєю волею, не стільки зображував реальність, скільки відтворював та пізнавав свою модель цієї реальності. Із просуванням авангарду ця модель втрачала ознаки зовнішньої подібності з формами життя”⁵³.

Про типологічну співвіднесеність футуризму з елементами естетики бароко свідчить і комбінаторний принцип побудови текстів, і *перифрастичний стиль*. За часів бароко перифрастичність вважалася одним із досягнень словотворчості. Вишуканою технікою інакомовлення вирізнялися тексти Симеона Полоцького, Івана Величковського, пізніше — М.Ломоносова, Г.Державіна.

Зразки насиченого перифрастичного тексту подають поети XX ст. Зокрема Д.Бурлюк у поезії “Стальные, грузные чудовища...” саме так називає потяги, що розгойдують землю “гільютинами колес” на “сталевих колесах”. У них поет убачає символи ери техніцизму, що наближається й погрожує порушити первинний спокій землі, де здавна панував “троп хаос”. Тема розвивається в річищі властивого поезії футуризму протиставлення світу природи й цивілізації, присутнього в поезії В.Каменського, В.Хлебникова, О.Кручоних. Однак у тексті Бурлюка ця тема має додаткову символічну проекцію на світ онтологічної проблематики. Поезія завершується рядками: “Когда ЧАСЫ лукаво СПЕЛЫЕ / Свой завершат живой прилив”. Фактично, у них перифрастично окреслений неблаганний плин часу. Рядки містять біблійну алюзію. Порівняймо: “поступайте... как мудрые, дорожа временем, потому что дни лукавы” (Еф. 5:15-16). Зміст образу лукавого стиглого годинника (сама стилістична фігура видається запозиченою з поетичного барокового словника) у контексті вірша Бурлюка прочитується як завершення певного циклу, позначення межі. Образ може стосуватися індивідуального буття людини, а може бути витлумачений як есхатологічний, як символ наближення кінця світу.

Перифрастичні елементи беруть активну участь у формуванні складного стилю В.Хлебникова: “Скрывая сумраком бровей / Зеркала утренних морей”, “Цыганское солнышко всходит, / Сияя на небе молочном”, “реки вторые небеса”, “страна лучистого разума” і т. ін.

У текстах Б.Лівишиця за допомогою перифразів описані не тільки витвори архітектури (приміром, у поезії “Київ” — Софійський собор та Михайлівський монастир), а й події власної біографії, сучасники поета. У сонеті “Миколі Кульбіну” перифрастичне зображення персонажа подається в поєднанні з формою акровірша: “Наперсник трав, сутулый лесопыт / Искусно лжет, ища себе опоры: / Коричневый топаз его копыт / Оправлен кем-то в лекарские шпоры...”. Тут обігруються деталі біографії М.Кульбіна, організатора та учасника футуристичного руху, його служба у Військово-медичній академії.

Отже, риторичний дискурс виявляється актуалізованим не лише на рівні теоретичного обґрунтування естетичних засад, а й безпосередньо в поетичній практиці футуристів. Художнє новаторство, прагнення створити нову поетичну мову кореспондує з орієнтацією на розширення риторичної сфери *elocutio* у XVII ст., з посиленою увагою тогочасних митців до системи тропів. Типологічно близьким виявляється й синтез якісно протилежних тенденцій: граничного авангардистського експериментаторства, порушення нормативності та логіки раціоналістичних побудов із прагненням упорядкувати цю ненормативність у маніфестах і деклараціях.

⁵³ *Сарабьянов Д.В.* К ограничению понятия “авангард” // Пoesия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И.Харджиева. — М., 2000. — С. 90.