

Матеріяли до характеристики творчости П. Тичини

ПЕРЕДМОВА

В практичних, а почасти й теоретичних працях об'єктивно-наукового студіювання поетичних творів досить давно поставлене чергове завдання: систематичне вивчення та опис фактів віршової мови¹⁾.

Коли це правдиво для російської літератури, де чимало зроблено в зазначеному напрямку, то тим більше це правдиво для літератури української²⁾.

Ця робота й має на меті описати де-які елементи поезій П. Тичини. Чому саме ця творчість обрана мною за об'єкт студіювання,— гадаю, не потребує докладного обґрунтування (див. І. Майдан. Зріст і сила творчости П. Тичини. Червоний шлях, 1925, № 3 ст. 190).

Широкіх висновків з наслідків своєї праці я не роблю, а обмежуюсь лише тими, які напрохуються самі. Я глибоко переконаний, що широкі висновки можливі на базі порівнявчого студіювання творчости наших письменників, в якому напрямку робота лише починається.

Не роблю також опису, який би вичерпав матеріал. Підстави цьому такі: поет, творчість якого мною досліджується, ще безперечно не сказав свого останнього слова; він яскраво й цікаво еволюціонує; сподіваємося шляхом об'єктивного аналізу довести, оскільки позитивною й прогресивною є ця його еволюція.

Крім того, на мою думку, важливо дати перелік тих чи інших варіацій того або іншого прийому, ніж виписати й підрахувати всі приклади даного прийому³⁾.

Зауважу також, що я виключно студіюю лише той матеріал, що ввійшов у такі збірники поета:

1. П. Тичина. Соняшні кларнети. Видання друге. Київ, 1920.
2. П. Тичина. Плуг. Київ, 1920.
3. П. Тичина. Замість сонетів і октав. Київ, 1920.
4. П. Тичина. Вітер з України. Харків, 1922.

Поет мав певні підстави не включати де-яких творів у свої збірки й ми мусимо рахуватися з цими — невідомими для нас — підставами.

Першою частиною роботи подаю „Композиційні повтори в звязку з синтаксичною структурою вірша“; сподіваюся незабаром випустити решту частин (евфонія, ритмика й т. и.). Кожна частина цілком відокремлена, а тому й порядок випуску їх, на мою думку не грає ролі.

Примітки, для зручності читання, віднесено в кінець статті.

Що до методу роботи, то він в де-чому може претендувати на епітет „формальний“; отже відомо, скільки загостреної балаканини викликала не так давно ця назва, що набула собі ледве не одіозного значіння.

Тому мушу означити свою позицію:

1) єдиним, об'єктивним фактом поетичної творчості для читача⁴⁾ є форма твору, з якої шляхом аналізу читач дістає низку таких елементів: стилістика (куди відносяться: поетична фонетика, метрика, поетична семасіологія, поетичний синтаксис і т. п.), тематика, композиція (будова твору) і т. п.⁵⁾.

Старе-ж протиставлення змісту — формі не можна вважати за наукове⁶⁾.

Безумовно, інша також річ, яким засобом провадиться ця „абстракція“ „змісту“ — з форми⁷⁾, — але ясно тільки те, що критиці, аби бути об'єктивною, треба в своїх висновках виходити з об'єктивного-ж аналізу форми.

2) Безсумнівним є й те, що одним формальним методом в оцінці вартості поетичного твору обмежитись не можна. Сюди мусить бути притягнений соціологічний аналіз твору; цей аналіз встановлює зв'язок твору з соціальним ґрунтом. Отже цей соціологічний аналіз мусить користатися матеріалом не з джерел суб'єктивно-імпресіоністичної (а тому й ні для кого необов'язкової) критики, а з наслідків науково-обґрунтованого студіювання поетичної мови.

3) Звідсіля висновок дуже простий: мусить бути об'єднана праця між критиками — „формалістами“ й критиками-соціологами. Першим не слід забувати висновків соціологічної критики, які в великій мірі можуть застерегти од помилок; другі-ж мусять користатися об'єктивним описом поетичного матеріалу.

Дуже-б хотілося, щоб зазначена позиція не викликала великих непорозумінь; тим більше, що перший з її пунктів я зробив спробу обґрунтувати науково (див. примітку 7); в другому-ж пункті у мене немає розходжень з таким видатним представником „формального“ методу на Україні, як Якубський⁸⁾.

Аби покінчити з „методологією“, зупинюся ще на одній деталі.

Зараз іноді кажуть про те, що аналіз механічного боку вірша нищить насолоду естетичного приймання⁹⁾.

Але я дозволю собі висловити ту думку, що лише такий аналіз твору, всіх його боків — може довести його вартість. Побачити всю безліч варіацій (ритмічних, евфонічних, композиційних, інтонаційно-мелодичних) справжнього художнього твору можна лише при допомозі формального методу, і в цьому є величезна естетична насолода. Коли ви після такого аналізу читаете проаналізований вами вірш, — ви приймаєте його по-новому.

Може бути ще один сумнів: яка власне мета такого „осознання“ тих засобів, якими вірш чарує нас?

Але на це питання я дам відповідь словами Сабанєєва¹⁰⁾:

„Я дуже далекий і, сподіваюся, завжди буду далекий від думки вбачати в якійсь науці про мистецтво засіб до того, аби нарешті утворити можливість обходитись без інтуїції зовсім, утворити певні закони, які-б замінили творчість та встановили замість акту натхнення певний процес пізнання („познання“)..."

Для мене наука про мистецтво — ступінь поступового „осознання“, засіб поширення галузі інтуїції.

Наука про мистецтво навмисне переводить в площу свідомості певні категорії, що були раніше в сфері інтуїції, для того, аби дати інтуїції можливість, спираючись на це, пурхнути й летіти ще далі, ще вище, в ще більш витончені сфери пізнання суто-художнього¹¹⁾.

Мистець жертвує своєю інтуїцією в одній галузі, аби дістати її з прибутком — в іншій, „вищій“.

Можна не погоджуватися з усією термінологією наведеної цитати, але в основі своїй вона безумовно вірна.

Що до мети формального студіювання поезії, то її тепер можна визначити так: формальний метод переводить в галузь „свідомості“ певні засоби художнього чарування поезії, себто робить певні „умовні замикання“ до деякої міри „безумовними“¹²⁾.

Але робить він це з подвійною метою: 1) аби поет шукав інших, більш витончених та складних засобів „навіювання“; 2) аби читач міг бачити ці складні засоби художнього впливу великої чарівниці, одної з тонких і крихких форм надбудови — поезії...

1. КОМПОЗИЦІЙНІ ПОВТОРИ В ЗВ'ЯЗКУ З СИНТАКСИЧНОЮ СТРУКТУРОЮ ВІРША П. ТИЧИНИ

ВСТУП

Принцип повтора цікавий тим, що дозволяє об'єднати де-які (хоч не всі) елементи об'єктивного аналізу фактів поетичної мови.

Так, ритм можна трактувати, як певний повтор наголошених складів на фоні ненаголошених¹³⁾.

Рима, яко еффонічна категорія¹⁴⁾, також є не що інше, як повтор суголосів. Цей повтор може бути не тільки кінцевим, але й захоплювати весь віршовий рядок: тоді з'являються початкові, внутрішні, рядкові рими, себ-то початкові, внутрішні, рядкові повтори того або іншого суголосу.

Алітерацію, асонацію можна також трактувати, як певний повтор: в першому випадку — приголосних, в другому — голосівок.

Так звані „композиційні“ повтори слів, фраз, цілих рядків віршу є повторами в точному розумінні цього слова; це — значний фактор організації словесного матеріялу мови відповідно творчому завданню; вони дають різні цікаві модифікації, термінологія яких — нижче.

Проблема „мелодики“ віршу зводиться до проблеми інтонаційних хвиль зниження або підвищення голосу, себ-то до повторів цих знижень або підвищень¹⁵⁾. Взагалі треба сказати, що ця проблема „мелодики“ дуже цікава, але в даний момент лише накреслюються шляхи до її розв'язання¹⁶⁾.

Нарешті, можна сказати, що в основі всього цього лежать повтори тематичного або стенічно-астенічного характеру, які стимулюють повтори вищезазначених типів. Тематика в цьому відношенні набуває певного організуючого значіння.

В цій частині роботи мене цікавлять лише композиційно-словесні повтори.

Зупинімося коротенько на, так би мовити, рефлексологічному ґрунті повтора.

Кожне слово є фактором роздратування певних центрів мозку (або через органи зору, коли ми читаємо, або через органи слуху, коли ми чуємо відому нам мову), де шляхом умовних замикань дістається „значіння“ цього слова.

Тому повтор слова є в той же час повтор роздратування, а це своєю чергою свідчить про бажання поета („свідоме“, або „несвідоме“) звернути на щось нашу особливу увагу, підкреслити щось в нашій уяві, відновити для нас шляхом повтора думку, що була висловлена раніше. Наприклад:

„Благословенні кольори і тембри і огонь,

Огонь, тональність всього світу,

Огонь і рух, огонь і рух“... (Віт. з Укр., 56)

„Скоріш, скоріш,

Одне з одним,

Орбітно-плавко упадім,

Скоріш!“ (Вітер з України, 56).

„Я дух, дух вічності, матерії, я мускули передосвітні,

Я часу дух, дух міри і простору, дух числа...

... Я дух—рушій...“ (Вітер з України, 58)

„... Огні! Огні!...“ (Вітер з України, 57)

„... Дивись, дивись: нема поради,

Нема тепер шляху до нас“ (Вітер з Укр., 67).

„... Проклятий! Це ти так солодко розцвів,

Що в нас лиш трупи, трупи й кров?“ (Там же, 69).

„... Все вітами хитає, наче сумно мовить: Журба, журба...“
(Сон. кл., 25)

„... І скрізь, де буде поле,—

Плуги, плуги (Плуг, 16)

„... Все яр та яр...

... Доші, доші... (Плуг, 21)“

„... Не треба, не треба!“ (Плуг, 22)

„... То похід звіря, звіря чи людини?...“ (Віт. з Укр., 8)

„... Я на конгрес, я на конгрес... (Віт. з Укр., 54)

„... Од краю до краю з Дністра до Дунаю“... (Там же, 51)

Гадаю, що наша „кваліфікація“ повтора з боку рефлексологічного — ясна.

ТЕРМІНОЛОГІЯ. РОЗПОДІЛ МАТЕРІЯЛУ

Що до термінології, то беру її у Жирмунського,¹⁷⁾ працю якого взагалі покладаю в основу своєї роботи.

1. Повтор стоїть спочатку рядків, або половин рядка („анафора“)
2. Повтор стоїть в кінці рядків („епіфора“).
3. Повтор стоїть в кінці першого рядка й в початку другого („епанастрофа“ або „стык“).
4. Повтор стоїть спочатку першого рядка і в кінці другого („епаналепсис“, „анадіплосис“, або „кольцо“).

Крім того, одмітьмо де-які спеціальні ознаки що-до скорочення

Строфи одмічаємо римськими цифрами, рядки — арабськими; тому, наприклад, „III, 1“ треба розуміти так: „перший рядок третьої строфи“.

Повна аналогія рядків одмічається знаком рівності; „I,2 = III,3“ треба прочитати: „другий рядок першої строфи точнісінько аналогічний третьому рядку третьої строфи“.

Неповна аналогія рядків одмічається рисою; „II,3 — IV,4“ треба прочитати: „третій рядок другої строфи не зовсім аналогічний четвертому рядку четвертої строфи“.

Аналогія слів рими означається так: „ч. I,3 = ч. II,1“; треба читати: „слово“, що утворює риму в третьому рядку першої строфи повторюється, як рима, в першому рядку другої строфи“.

Аналогія суголосів рим означається знаком рими (:), наприклад: ч. I,3:ч. III,1“; треба прочитати: „суголос рими в третьому рядку першої строфи такий же, як і в першому рядку третьої строфи“.

Цими ознаками нам іноді доведеться користуватися для більшої зручності.

Що до розподілу матеріалу з боку його значіння для композиції віршу, то тут можна накреслити такі градації повтору:

1) він може бути лише в межах одного віршового рядка, але тут намічаються дві можливості: а) повтор „організований“, що піддається класифікації, яка накреслена вище (анафора, епіфора, „колько“ або „стык“), і в) повтор, так би мовити, „неорганізований“, випадковий, що в зазначену класифікацію не вкладається¹⁸⁾.

2) Потім, повтор може охоплювати більшу кількість рядків, строфу й т. и. В такому випадку він: а) може грати роль композиційного фактора, що організує словесний матеріал мови вірша відповідно творчому завданню, або в) може не досягти такого значіння. Приклади цих фактів будуть одмічатися нами постійно.

3) Нарешті можуть бути випадки, коли даний поетичний твір скупчує в собі де-кілька модифікацій повтора й дає приклад складної композиції. Такі випадки будуть відокремлені мною в спеціальний розділ (особливо це стосується до *vers libru* Тичини).

В примітках мною будуть дані приклади тих чи інших композицій різних поетів, при чому зазначу, що мене не цікавить художня вартість цих прикладів, а лише більша або менша яскравість композиційного прийому.

Крім того, велике значіння в композиції віршу має, поруч із повтором, синтаксична будова віршу. Іноді навіть не можна сказати, який з цих двох факторів композиції віршу переважає.

Аналізом прикладів значіння синтаксису для композиції віршу я почну розгляд композиційно-словесних повторів в творчості Тичини.

КОМПОЗИЦІЙНЕ ЗНАЧІННЯ СИНТАКСИЧНОЇ БУДОВИ ВІРШУ

Про загальне значіння синтаксису, яко фактора, що організує словесний матеріал віршу, немає чого казати.

Але цей фактор іноді набуває композиційного значіння, себ-то впливає на строфічний поділ віршу, або на періодичний поділ

строфи (періодом вважаємо 2 віршових рядки в строфі з 4 рядків, себ-то $4 = 2 + 2$; коли кінець фрази збігається з кінцем паристого рядка, то тут і буде поділ строфи на періоди).

Цього композиційного значіння синтаксис набуває шляхом так званого синтаксичного паралелізму; це явище має місце тоді, коли слово, що має значіння для синтаксичної будови речення, повторюється, й повторюючись, викликає аналогічну синтаксичну структуру фрази¹⁹).

З цього-ж ясно, оскільки тісно синтаксичний паралелізм зв'язаний з композиційно-словесним повтором.

Також ясно, що тими межами, в яких синтаксичний паралелізм здійснюється найбільш повно, є половина віршового рядка, бо в цих межах значно менше простору для більш-менш вільної позиції слів — частин речення.

Прикладів цьому можна знайти безліч на кожній сторінці творів Тичини. Випису де-які з них:

„... Над мною, підо мною

Горять світи, біжать світи“... (Сон. кл. 7)

В даному разі маємо епіфори половин рядків („мною“, „світи“), при чому другий рядок дає приклад і синтаксичного паралелізму (першу позицію займають дієслова — присудки: „горять“, „біжать“, а другу позицію займають підмети — „світи“).

Ще приклади:

„... Дзвенить залізо. Мовчать бетони“... (Плуг, 31)

В даному разі маємо аналогічний узор, як і в попередньому прикладі (2-й рядок), тільки без жадної модифікації повтора: половини рядка об'єднані точнісіньким синтаксичним паралелізмом.

Або:

„Ми тут внизу, боги вгорі...“ (Плуг, 25).

Знову приклад менш точного синтаксичного паралелізму („тут“) першу позицію займають підмети, а другу — другорядні частини речення („внизу“, „вгорі“); синтаксичний паралелізм ускладнюється й підкреслюється тематичною антитезою.

Або: „... З піснями, з молотками!“... (Плуг, 15)

Тут маємо синтаксичний паралелізм другорядних частин речення; але знову цей паралелізм охоплює половину віршового рядка. Те-ж саме: „Жона відважна, діва гріхозна“... (Плуг, 29)

Слідуючий рядок —

„... І стежив я, і я веснів:“ (Сон. кл. 7) — дає приклад оберненого паралелізму (так званий „хіазм“)²⁰): „стежив“ і „веснів“ — дієслова-присудки — стоять спочатку й на кінці рядка, а підмет „я“ — в середині; крім того, тут же можна говорити про анафору („единоначатие“) половин рядка — „і“.

Аналогічним прикладом оберненого синтаксичного паралелізму другорядних частин речення є рядок —

„Квітчастий луг і дощик золотий...“ (Сон. Кл., 24).

В слідуючому прикладі маємо синтаксичний паралелізм, що охоплює цілі рядки:

„... — Тікай! — шепнуло в береги,

— Лягай... — хитнуло смолки...“ (Соняшні Кл., 33).

В даному разі точний синтаксичний паралелізм рядків ускладнюється початковими („тікай“: „лягай“) та внутрішніми („шепнуло“: „хитнуло“) римами.

Або: „... Стоїть сто - розтерзаний Київ,
і двіста — розіп'ятий я“ (Плуг, 12).

Останню позицію в даному разі займають підмети: „Київ“, „я“; передостанню — другорядна частина речення (в даному разі означення): „двіста — розіп'ятий“, „сто - розтерзаний“. Говорити про повний синтаксичний паралелізм тут не доводиться; треба лише додати, що він ускладнюється антитезою вищезазначених епітетів.

Слідуючий приклад —

„По над горами, над степом,
розлетілись грізним цепом,

стали в один хор...“ (Вітер з України, 12) — дає синтаксичний паралелізм в межах половин першого рядка (другорядні частини речення); крім того, другий та третій рядок об'єднані синтаксичним паралелізмом: першу позицію займають присудки — дієслова („розлетілись“, „стали“), другу - ж позицію — другорядні частини речення.

Аналогічно до двох останніх рядків прикладу об'єднані синтаксичним паралелізмом такі рядки:

„... Пройди над нами з омофором,
заридай над селом“. (Плуг, 29).

Але в усіх наведених прикладах ми мали випадковий синтаксичний паралелізм, що не досягає значіння композиційного прийому цілого віршу.

Прикладом неточного синтаксичного паралелізму, що захоплює частину строфи, може бути (Плуг, 16) —

„І буде так —
Сліпі: де-ж те небо — я не бачу?
Глухі: мені здається, правду я б почув!
Каліка: плачу,
Од болю кричу!
І буде так —
Фальшиве небо сміхом хтось розколе...“ і т. и.

Ми маємо драматичну будову першої строфи (див. курсив), причому фактором цієї драматизації є неповні речення: „сліпі“, „глухі“, „каліка“, після яких уже йдуть повні речення, що й мають звернути на себе головну увагу читача. Крім того, тут маємо анафору двох строф („І буде так“, себ-то: I, 1=II, 1).

Прикладом ще більшого захоплення синтаксисом композиційної фактури віршує (Плуг, 23) —

„Спервовіку не було нічого —
тільки сила,
рух!
Спервовіку замість бога
огняні крила,
а над усім дух...“

І підняв огонь свої долоні:
 бурі веселі!—
 хоче думать туман.
 Змовкли хори червоні.
 І встали скелі.
 Зашумів океан...
 день перший“.

Перша й друга строфи об'єднуються анафорою („Спервовіку“); другий і третій рядки першої строфи мають приблизно таку-ж синтаксичну структуру, як ті-ж рядки другої строфи. Більш яскраво проведено синтаксичну будову третьої й четвертої строфи: так в перших і третіх рядках обох строф першу позицію займають присудки-дієслова (підняв“, „змовкли“, „хоче думать“, „зашумів“); другу позицію займає підмет („огонь“, „туман“, „хори“, „океан“); і нарешті перші рядки третьої й четвертої строф на третій позиції мають другорядні частини речення („свої долоні“, „червоні“); аналогічно до третього рядка четвертої строфи збудований другий рядок тієї-ж строфи („і встали скелі“), але все-ж таки не можна сказати, що весь твір збудований на одному синтаксичному узорі. Нарешті одмічу відповідність суголосів рим: ч. I, 1: ч. II, 1 („нічого“: „бога“), ч. I, 2: ч. II, 2 („сила“: „крила“), ч. I, 3: ч. II, 3 („рух“: „дух“), ч. III, 1: ч. IV, 1 („долоні“: „червоні“), ч. III, 2: ч. IV, 2 („веселі“: „скелі“), ч. III, 3: ч. IV, 3 („туман“: „океан“).

Більш витримана синтаксична композиція слідуючого віршу того-ж циклу „Сотворіння світу“ (Плуг, 24):

„Вже би заснув сиз вечір.
 Заснула Єва — тихо.
 Лежить отара — ніч.
 Адам з шатра виходить.
 Прийшов і став — печера.
 Росклав огонь — кує.
 Взоріли бяху зорі.
 Збудилась Єва — тихо.
 Дзвенить залізо? — ніч.
 Прийшла: йди спать! — не чує.
 Стоїть Адам — задумавсь.
 А коло нього — плуг.
 день другий“.

Більшість рядків побудовано так: спочатку присудок, потім — підмет; винятків лише два: перший рядок другої строфи („Адам з шатра виходить“) і третій рядок четвертої („А коло нього плуг“). Але цього мало: другі рядки першої та третьої строф об'єднані епіфорою („тихо“) й цілковито витриманим синтаксичним паралелізмом; те-ж можна сказати відносно третіх рядків тих-же строф: різниця лише в інтонації (перша половина третього рядка третьої строфи має інтонацію запитання: „дзвенить залізо?“).

Крім того, об'єднані майже однаковою структурою синтаксиса такі рядки:

„... Розклав огонь — кує...“ (II, 3).

„... Стоїть Адам — задумавсь...“ (IV, 2). Але й цього мало: весь вірш збудовано на тематичній послідовності (а іноді анти-тезі) картин, що в великій мірі зв'язано з зазначеною вище синтаксичною будовою віршу й що має місце всюди, де рядок розподілений рисою (напр., „заснула Єва — тихо“²¹).

Можна лише дивуватися оригінальній виборності що до синтаксичної будови наведеного віршу. На цьому-ж прикладі можна бачить, як органічно споріднені такі елементи формального аналізу, як тематика, композиція, синтаксис. Це з одного боку є новим доказом проти старої антитези „змісту“ й „форми“, а з другого — саме головне — критерієм художньої вартості твору.

Цікавим прикладом значіння синтаксису в композиції твору може бути. (Плут, 11) —

„Сійте в рахманний чорнозем,
з піснею, грою...
Над долиною, низом —
сонце горою!
Робіте — прокинувся вулик.
тверезить земля;
од вас я, од вас тільки волі!
жодних кривлянь!
Будьте безумні — не зимні.
Нові, по нові марсельєзи!
Направо, наліво, мечі —
Ставте дієзи в ключі!
Ударте у мідь, обезхмарте!
Вірте (не лірте!), ідіть.
фанфарами крикніть вночі:
дієзи, дієзи в ключі!“

Можна сказати, що весь твір написано в одному „ключі“, в одній „тональності“: цією тональністю є приказовий спосіб присудків-дієслів (курсив). Але й такі рядки —

... од вас я, од вас тільки волі —
жодних кривлянь!... (II, 3, 4)
... Нові, по нові марсельєзи!
... Направо, наліво мечі!... (III, 2, 3)
... дієзи, дієзи в ключі! (IV, 4) —

містять в собі захований наказ, що стверджується повтором на початку рядка (курсив). Гадаю, що не треба казати про епіфору III й IV строф, що захоплює й риму „мечі“; „вночі“ (по нашій умові: ч. III, 3, 4: ч. IV, 3, 4), а цей факт своєю чергою підкреслює в кінці віршу зазначену вище приказову тенденцію, яка спочатку розгортається по волі (не охоплені нею: I, 3, 4 та II, 2)²², а потім досягає швидкого темпу, — утворюється те, що росіяне звуть словом „нагнетание“. З цим безпосередньо зв'язана інтонація оклику, яка також побіль-

шується: в перших двох строфах маємо по одному знаку оклика в третій — 2, в четвертій — 3, при чому один із них стоїть в середині другого рядка —

„... Вірте (не лірте!), ідіть“, — себ-то там, де міститься кульмінаційний пункт зросту приказового способу (з дієслова в одному рядку).

І над усім тема — „Сійте...“

Повторювати висновків попереднього прикладу — гадаю — не потрібно.

Прикладом високо-художньої композиції віршу, в якій значну роль відіграє синтаксис, є (Соняшні кларнети, 20) —

„О, панно Інно, панно Інно!
Я — сам. Вікно. Сніги...
Сестру я Вашу так любив —
Дитинно, злотоцінно.
Любив? — Давно. Цвіли луги...
О, панно Інно, панно Інно,
Любови усміх квітне раз — ще й тлінно.
Сніги, сніги, сніги...“

Я Ваші очі пам'ятаю,
Як музику, як спів.
Зимовий вечір. Тиша. Ми.
Я Вам чужий — я знаю,
А хтось кричить: ти рідну стрів!
І раптом — небо... шепіт гаю...
О, ні, то очі Ваші. — Я ридаю.
Сестра чи Ви? — Любив...“

В першій строфі маємо так звану внутрішню анафору (перший рядок = шостому: „о панно Інно, панно Інно...“), але головне не в цьому: тема віршу — „спогади“ („Я Ваші очі пам'ятаю“) кохання, але з самими спогадами шляхом умовних замикань²³) сполучилися обставини („Любив? — Давно. Цвіли луги, „Зимовий вечір. Тиша. Ми“). При чому характерно ось що: почуття поета висловлюється повним реченням з другорядними частинами („Сестру я Вашу так любив — дитинно, злотоцінно“, „Любови усміх квітне раз — ще й тлінно“. „Я ваші очі пам'ятаю, як музику, як спів“ і т. п.); обставини ж — чи ті, в яких поет перебуває зараз („Я — сам. Вікно. Сніги“); чи ті, що сполучилися з коханням, яко його оточення („Любив? — Давно. Цвіли луги“) — інтерпретуються або короткими реченнями („Цвіли луги“) або просто „мазками“ імпресіоністично — пуентилістичного малюнку („Зимовий вечір. Тиша. Ми“, „Сніги, сніги, сніги...“).

Роля синтаксису ясна.

Потім, можна одмітити тематичне „кольцо“ кожної строфи (для I — „сніги“, для II — „очі“) й цілого віршу („Сестра“ і „Ви“).

Нарешті, слід сказати, що внутрішня анафора I строфи пояснюється тематично так: „спогади“ кохання з'єднані з об'єктом кохання —

а звідциль і повтор подвійної відозви: „О, панно Інно, панно Інно...“²⁴).

Багато також можна було-б сказати про надзвичайно тонку й виборну інструментовку цього твору, але це відкладаю до відділу „Евфонія“.

Закінчу цей розділ аналізом одного з найбільш трагічних творів поета (Плуг, 18) —

„Зразу ж за селом —
всіх їх розстріляли,
всіх пороздягали,
з мертвих насміхали,
били їм чолом.

Випала ж зима!
Що тепер всім воля,
врізали вам поля,
в головах тополя,
а голів нема.

Як счорніла ніч —
за селом світило,
з співами ходило,
берегло, кадило
безневинну січ“.

Перша й третя строфи являють собою той фон, що замикає „кольцом“ другу строфу. Ці обидві строфи (I й III) в другому, третьому й четвертому рядках збудовані на дієслівно-присудкових закінченнях помічених рядків („розстріляли“: „пороздягали“: „насмівали“: „світило“: „ходило“: „кадило“); при чому ці рядки (2, 3, 4) в кожній строфі об'єднані своєю, сусідньою римою (див. вище).

П'ятий рядок I строфи має іншу синтаксичну структуру (дієслово „били“ — на першому плані: на нашу думку, цим підкреслюється попереднє „насмівали“); четвертий рядок II строфи має два дієслова-присудка („берегло, кадило“), себ-то певне „нагнетание, сгущение“; нарешті, другий та третій рядки першої строфи об'єднані анафорою („всіх“). Знову маємо чудовий приклад органічного споріднення таких елементів формального аналізу, як тематика, синтаксис, рима й т. п.

Гадаю, що тема цього розділу з'ясована. Крім того, кожен може сам набрати безліч прикладів про значіння синтаксису в композиції віршу. З свого боку в дальшому викладі ми будемо завжди спинятися на випадках синтаксичного паралелізму й на значінні цього для композиції.

А тепер перейдемо до слідуячого розділу (опис прикладів „анафори“).

АНАФОРА

Одмітимо спочатку випадки анафори в найбільш вузьких межах (половини віршового рядка); наприклад:

„Мовчить гора. Мовчить долина“ („Сон кл.“. 27): в даному разі анафору супроводить синтаксичний паралелізм. Або:

„І вже тремтять, вже спокій сіють“ („Сон. кл.“ 28).

„О, дайте грому, о, дайте зливи“ („Сон. кл., 42“)

„І знов тиран, і знов неволя“ („Плуг, 19“)

„І вже спішить, і вже шумить“ („Плуг, 36“).

„Яка весна! Яка природа!“ („Плуг, 37“).

„Один за одним—все на конях, один за одним—ще й співають“ (Віт. з Укр. 37).

„... Чи засмучена ти ходиш, чи налита щастям вкрай“ („Сон. кл., 13); в даному разі знову бачимо приблизний випадок синтаксичного паралелізму і прикладами-ж цього паралелізму можуть бути попередні рядки: іноді маємо синтаксичний паралелізм коротких речень, іноді-ж—лише другорядних частин речення. Ще приклади:

„Встали мати, встали й татко“ („Сон. кл., 17“).

„Тінь там тоне, тінь там десь“ („Сон. кл., 21“).

„Замість дощу, замість роси...“ („Плуг, 22“).

„Я-б не кричав так, я-б не кликав“ (Віт. з Укр., 27).

У всіх наведених прикладах ми мали анафору половин рядка; ці половини можуть бути абсолютно тотожними що до кількості складів, наприклад:

„І ланцюги є знак. І грати є акорд. І сийво від осла. І мир од львиних морд“ (Віт. з Укр., 28).

В даному разі дванадцяти-складовий рядок поділяється цезурою на дві частини, кожна по шість складів. Анафоричне „і“ супроводиться досить точним синтаксичним паралелізмом.

Але половини рядка можуть не бути тотожними що-до кількості складів, напри:

„І ти, морська глибінь, і ви одеські тучі!“ (Віт. з Укр., 29).

В даному разі рядок поділяється чоловічою цезурою на дві частини: перша з них має 6 складів, друга—7 через жіночу клаузулу „тучі“. Анафоричне „і“ супроводиться точним синтаксичним паралелізмом.

Неповна тотожність половин рядка що-до кількості складів може залежати ще від цезури, наприклад:

„Тінь там тоне, тінь там десь“ („Сон. кл., 21“)

В даному разі рядок жіночою цезурою розподіляється на 2 частини: перша має 4 склади, а друга—3.

Отже може бути ще більш нерівний розподіл рядка, наприклад:

„Усім планетам, всім сонцям“ (Вітер з Укр., 59).

В даному разі маємо такий поділ: перша частина має 5 складів, друга—3. Ще приклади:

„Вітри лежать, вітри на арфу грають“ („Сон. кл., 27); тут маємо: для першої половини рядка—4 склади, для другої—7. Аналогічно маємо:

„Нові співці, нова краса-голота...“

... Людині гімн, людині, а не богу...“ (Плуг, 41). Трохи інший приклад:

„Од вас я, од вас тільки волі“ (Плуг, 11), себ-то: для першої частини 3 склади, а для другої — 6.

Такі-ж приблизно повтори анафоричного типу маємо в „прозі“ Тичини:

„А море жде, а море виглядає“ (Віт. з Укр., 50), себ-то, для першої половини — 4 склади, а для другої — 7.

Приклади нерівного поділу рядка на частини, коли різниця кількості складів стає більш-менш значною, — можна віднести до, так-би мовити, „неорганізованих“ повторів; казати тут про точну анафору половин рядка було би сумнівним.

Нарешті треба одмитити поділ рядка на три частини, що звязані анафорою: „Так тихо, так любо, так ніжно у полі“ (Сон. кл., 29).

Знову-ж тут можна казати й про „неорганізований“ повтор, тому що частини, на які розпадається рядок, не рівні що-до кількості складів, і ця нерівність більш-менш значна: так, перша частина має 3 склади, друга також 3, а третя — шість.

Цим закінчимо приклади анафори половин рядка: з попереднього викладу можна бачити, оскільки обережно треба вживати цього терміну — „половина рядка“; взагалі треба сказати, що „анафори половин рядка“ одрізняються од „неорганізованих“ повторів такими рисами: „неорганізовані“ повтори переважно стоять поруч (на початку, або в кінці рядка й т. и.); анафори-ж „половин рядка“ сприяють поділу рядка на частини, в яких здебільшого помітна рівновага що до кількості складів; найчастіше трапляються приклади поділу рядка на дві частини, при чому „анафоричними“ ми звемо ці повтори тому, що стоять вони на початку частин рядка.

Оскільки такі модифікації анафори в межах половин рядка характерні для Тичини — сказати не можна, бо ми не маємо аналогічної студії творчості інших поетів.

Простіше стоїть справа з анафорами рядків, наприклад:

„О милий друже,—знов недуже—О любий брате,
розіп'яте...“ (Сон. кл., 9). Анафоричне „О“ супроводиться не точним синтаксичним паралелізмом. Ще приклади:

„... Я хочу бути — як забути?

Я хочу знову — чорноброву?

Я хочу бути вічно-юним, незломно-молодим!“ (Сон. кл., 9).

„В душі я ставлю — вас я славлю!

В душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум“
(Сон. кл., 9).

Взагалі треба сказати, що в цьому вірші („Закучерявилися хмари“) в кожній строфі є рядки, об'єднані анафорою (I, 2, 3; II, 2, 4; III, 2, 3, 4; IV, 3, 4); найширше вона розгортається в третій строфі, де захоплює три рядки. Ще приклади:

„Іще пташки в дзвінких піснях блакитний день купають,

Ще половіє злотом хвиль на сонці жита риза...“ (Сон. кл., 27).

„... Як тяжко вас носить у серці,

Як тяжко мені знов“ (Вітер з Укр., 26).

Звичайно, до анафори рядків можна застосувати й такий приклад:

„Кому свою я чисту душу,
До кого душу понесу?... (Вітер з Укр., 26)

Ясно, що тут „кому“=„до кого“; це „до кого“ поставлене почасти з ритмічних вимог, почасти з стилістичних. Ще:

„Гармонія живе не тільки там, де блики.

Гармонія і там, де Брехуни Великі“ (Віт. з Укр., 28).

„Це того, що там Барбюс,

Це того, що там Ролан. (Вітер з Укр., 70); ці два рядки об'єднані, крім того, точним синтаксичним паралелізмом.

Багато прикладів анафори рядків дає вірш „В космічному оркестрі IV“:

„Що наші сльози і зойки і крики?

Що всі драми землі в трагедії Космоса?...“ (Віт. з Укр., 62).

В даному разі маємо й єдність інтонації питання в обох віршах. Таку-ж єдність маємо в слідуючих двох рядках того-ж віршу:

„Скажіть: що сонць системи, як не бризки?

Скажіть: що земля, як не крапка?“ при чому тут досить цікаво проведений синтаксичний паралелізм.

Єдність інтонації оклику (вкупі з анафорою) маємо в слідуючих трьох рядках того-ж віршу.

„Бризки одскакують, сиплються!

Бризки мов іскри з під кресева!

Бризки далеким світам!“ (Вітер з Укр., 62).

В тому-ж вірші маємо анафору двох рядків, вкупі з точним синтаксичним паралелізмом:

„а там ізнову випари й туман,

а там ізнову війни і тюрма“. (Віт. з Укр. 63).

Або: „Що шумить-дзвенить верхами?

Що там трусить порохами?“ (Віт. з Укр., 11).

Знову: анафора рядків, яка інтерпретує аналогічну для обох рядків інтонацію запитання. Аналогічний приклад:

„Защо Тебе росп'ято?

Защо Тебе убито?“ (Соняшні Кларнети, 50):

Анафора рядків супроводиться синтаксичним паралелізмом в повному розумінні цього слова.

Або: „Не витримала суму,

Не витримала муки“. (Там же).

Анафора рядків супроводиться точним синтаксичним паралелізмом, що захоплює слідуючий рядок строфи. („Упала на обніжок“): у всіх трьох рядках на першому плані стоїть дієслово-присудок, а на другому — другорядні частини речення.

Або: „До вас, казенні поети, офіціантики,

до вас моє слово, мій гнів“ (Плуг, 45). В другій строфі того-ж віршу маємо:

„Упивайтесь славою, винами,

Вживайтесь жерцями краси“... (там же); говорити тут про анафору рядків не доводиться, хоч і маємо на початку кожного з них дієслово в приказовому способі.

Той-же приказовий імпульс даний в третьому рядку II строфи („та не плачте, не вийте над домовинами“), в третьому рядку першої строфи („не робіть, не робіть ви романтики“ — імпульс підкреслений повтором на початку рядка) й в другому рядку IV строфи („Змовкніть, од могил одійдіть!“ — підкреслено знаком оклику). Взагалі-ж напрохується аналогія між аналізом цього віршу і віршу „Сійте...“ (Плуг, 11), що поданий мною в розділі „Значіння синтаксису для композиції“. Наведу ще один приклад анафоричного „і“ в початку рядків:

„І враз заплакала вода...“

І ні в кого було спитать“. (Плуг, 20).

У всіх наведених прикладах ми мали анафору рядків, що стоять поруч або в строфі, або в вірші, не поділеному на строфи²⁵).

Отже може бути об'єднання анафорою рядків, що не стоять поруч, наприклад:

„З душі моєї — знов лілеї —

Ростуть прекрасні, — ясні, ясні —

З душі моєї смутки, жалі мов квітоньки ростуть (Сон. кл. 9).

В даному прикладі анафора минає середній рядок, а з'єднує перший та третій. Так само маємо (Плуг, 9):

„За чорними хмарами

(з блиском! ударами!)

За чорними хмарами мільйон мільйонів мускулястих рук“.

(Плуг, 9).

Іноді буває ще більший інтервал між рядками, що не стоять поруч і об'єднані анафорою, наприклад:

„Крик в міжзоряному лоні:

Ми б цвіли, пили б веселе! —

Так душа, душа в полоні,

Леле.

Ми б як трави, як отави...“ (Плуг, 17).

Але особливої ваги набирають ті приклади, коли ми маємо анафори періодів строф, наприклад:

„Що далекая літана

вбила пана-вкраїтана,

та не вбила тих,

в кого кров тече залізна

в жилах молодих,

в кого пісня сонцебризна

і правдивий сміх“ (Вітер з України, 11).

В даному разі маємо анафоричне об'єднання двох останніх періодів строфи.

Це-ж саме маємо в третій строфі того-ж віршу:

„... То тікаючи туманять

королі й царі.

То за ними отаманять

скрізь пролетарі“ (Віт. з Укр., 11).

В даному разі ми мали об'єднання періодів даної строфи, але можуть бути приклади об'єднання періодів сумежних строф, напр.:

„Поглянула — скрізь тихо.
Чийсь труп в житах чорніє...
Спросоння колосочки:
Ой радуйся Маріє!
Спросоння колосочки:
Побудь, побудь із нами!...“ (Соняшні Кл., 47).

В даному разі ми маємо анафору другого періоду першої строфи й першого періода другої строфи, тому тут можна, на мою думку, говорити про періодичний „стык“ строф (Я не настоюю на такому тлумаченні наведеного прикладу; цікаво було б знати з приводу цього думку спеціалістів); наведемо цьому ще приклади:

„Один в любов, другий у містику,
а третій в гори, де орли...
І от якомусь гімназисту
вкраїнську музу віддали.
І от перебивають копію
з солодких руських поетес...“ (Плуг, 43).

Звичайно, говорити тут про „стык“ строф в повному розумінні цього слова не доводиться: це досить специфічне поняття; але все-ж таки чувається певний зв'язок між строфами, при чому зв'язок цей провадиться шляхом анафоричного об'єднання останнього періоду попередньої строфи й першого періоду слідуєчої строфи: лише в цьому розумінні я й називаю описане явище „стыком“ (в справжньому розумінні „стыком“ зветься повтор, що стоїть в кінці попереднього й в початку слідуєчого рядка); періодичним зву цей „стык“ тому, що тут маємо певну аналогію періодів. Коли-б ми мали точний повтор останнього періоду попередньої строфи й першого періоду слідуєчої, то тут був би справжній періодичний „стык“ строф; в описаному-ж випадку можна говорити про певне наближення до такого „стыка“. Ще приклад:

„Фальшива естетика, грація
для вас навіть там, де гроби.
Що вам всесвітня федерація,
продажні натхненці, раби?
Що те братерство, коли вам еротика?“ (Плуг, 45).

Тут, крім анафоричного об'єднання, ще є аналогія інтонацій запитання. Або:

„Та-ж сама тупість, фарисейство,
лихварство, підступ і брехня.
І тільки меншість не загасла,
своїх прапорів не міня.

І тільки меншість певна цілі,
 як скрізь, у всі часи, віки.
 О люде, люде, свою душу
 не замикайте на замки!
 О люде, душі паперові,
 чи розпалю вас, розгору?..." (Вітер з Укр., 27).

В даному разі маємо цікавий приклад: другий період першої строфи анафорично об'єднаний з першим періодом другої строфи; далі: другий період другої строфи анафорично об'єднаний з першим періодом третьої (тому тут можна говорити про певне наближення до періодичного „стыка“ строф).

Я тому висував цю проблематичну назву, що може бути інше анафоричне об'єднання періодів строф, наприклад:

„Тумани линуць вгору, вгору,
 А хмари — вниз.
 Чому я не люблю простору,
 Як я без сліз?
 Я ввечері цілую рожу
 І кличу сум.
 Чому, чому я жить не можу
 Та сам, без дум?“ (Соняшні Кларнети, 23).

В даному разі анафорично об'єднані останні періоди строф; звичайно, говорити про якесь наближення до „стыка“ строф тут не доводиться. Про більшу ступінь такого наближення можна говорити в тому випадку, коли маємо анафоричне об'єднання останнього рядка попередньої строфи й першого рядка слідуєчої, наприклад:

„Чи вже втомилась наша нація,
 чи недалеко до кінця, —
 що в нас чудова профанація
 і майже жодного співця!
 І майже жодної поезії,
 яка - б нас вдарила! — Нема..." (Плуг, 44).

Коли - б останній рядок першої строфи повторювався першим рядком другої, ми би могли говорити про „стык“ строф, — не періодичний, а рядковий; але тут цього немає: тут лише анафоричне об'єднання зазначених рядків; тому тут і можна говорити про певне наближення до рядкового „стыка“ строф. Крім того, перші 2 рядки першої строфи об'єднані анафорою („чи“).

Аби покінчити з анафорою рядків, одмічу один випадок неточної синтаксичної анафори:

„Не уявляєм, як ти тлієш,
 Як у землі сирій лежиш, —
 бо завше ти живеш, гориш,
 бо вічно духом пломенієш“ (Плуг, 42).

Перші два рядки об'єднані анафорою „як“, що починає побічні речення; отже анафоричне „як“ не стоїть на початку першого рядка, бо цей початок зайнятий головним реченням „не уявляєм“. Що до третього й четвертого рядків наведеної строфи, то тут маємо анафору „бо“, що також починає собою побічні речення; — отже тут анафора витримана точно, що до її позиції на чолі рядків.

Переїдімо тепер до анафори строф; тут можуть бути два випадки: а) анафора строф охоплює всі строфи даного вірша; в цьому випадку вона є композиційним прийомом; б) анафорою охоплені не всі строфи; в цьому випадку вона також частково сприяє формуванню строфи й наближається до значіння композиційного прийому. Наприклад:

„Весна, весна! Яка блакить,
Який кругом прозор!
Садками ходить брунькоцвіт,
а в небі — злотозор.
Весна, весна! Який там гон
на крилах вітерка? —
то в вишині біжить, зника
хмар-хмарова ріка“ (Вітер з України, 34).

Останні строфи цього віршу не об'єднані анафорою, тому — це приклад випадку б). В цьому-ж прикладі маємо повторним елементом частину першого рядка строфи; при чому в перших двох рядках першої строфи маємо синтаксичну анафору („яка“, „який“) виразів оклику. Або:

„А ж тут враз! враз!
врізався оркестр:
не Христос воскрес —
Робітничий Клас.

А ж тут враз! враз!
похід робітни-
чий же червоніший
празник, як цей май?“ (Вітер з України, 74).

Я взяв четверту й третю строфи віршу „Вулиця Кузнечна. Перше травня на великдень“. Перша, друга й п'ята строфи анафорами не об'єднані; знову приклад випадку б).

Повторним елементом в наведеному прикладі є цілі рядки.

Цікавим прикладом може буде (Плуг, 13) —

„На маїдані коло церкви
революція іде.
— Хай чабан! — усі гукнули:
за отамана буде.
Прощавайте, ждіте волі, —
гей, на коні, всі у путь!

Закипіло, зашуміло —
 тільки прапори цвітуть...
 На майдані коло церкви
 посмутились матері:
 та світи-ж ти їм дорогу,
 ясен місяць угорі!
 На майдані пил спадає.
 Замовкає річ...
 Вечір.
 Ніч“.

В даному прикладі друга строфа не об'єднана з останніми анафорою; перша й третя об'єднані анафорою, при чому повторюється цілий рядок; четверта строфа приєднується до цього об'єднання, хоч елемент повтора зменшується (див. курсив).

Цікавий приклад маємо (Віт. з Укр., 17) —

„Приїхало до матери да три сини,
 три сини вояки, да не 'днакі.
 Що 'дин за бідних,
 другий за багатих,
 а третьому силу свою нігде діть, —
 просто бандит.
 — Ой, мамо! — каже перший карооский, —
 Який то світ широкий!
 Не тільки в нас з нуждою бій,
 не тільки ми тут з горем, —
 страждають люде і за морем,
 бо скрізь проклятий багатій.

— Ой, нене! — каже другий чорногрекий, —
 нащо нам думати про світ далекий,
 коли в нас од природи все вже є:
 і хліб, і вугіль, і голле.

Нехай же на голлі тім горлом звисне
 чуже, нерідне, ненависне.

— Ой, мати! — каже третій низькобровий, —
 повиганяй своїх синів із хати,
 хай не смішать мене, нехай не сердять.

Кулак здоровий —
 оце і воля, і братерство, й щастя краю:
 чи бідний, чи багатий — я ніколи не питаю.

Блиснула шабля в першого!
 Креснула в другого,
 ще й в третього клинок...
 „Ой, сину, синку мій, синок!“
 Лежить бандит готовий.
 А два брати знов далі б'ються —
 ніяк їх не рознять“.

В даному разі II, III й IV строфи об'єднані анафорою; при чому I строфу можна вважати за тематичний „зачин“, а п'яту — за тематичний „исход“²⁶), що анафорою не захоплені; тому тут можна сказати, що анафорична композиція строф більш-менш витримана й ускладнена: 1) „стыком“ в перших двох рядках I строфи („три сини“), 2) синтаксичним паралелізмом другого, третього й четвертого рядків тієї-ж строфи, 3) анафорою третього й четвертого рядків другої строфи („не тільки“); 4) анафоричним „і“, що поділяє четвертий рядок III строфи на три частини, 5) анафорою половин третього рядка IV строфи („хай“, „нехай“, 6) анафоричним „і“, що поділяє 5 рядок IV строфи на 3 частини (краще віднести до „неорганізованого“ повтора), 7) приблизним синтаксичним паралелізмом перших двох рядків V строфи (на першій позиції дієслова — присудки) й т. и. Ще приклад (Сон. Кл., 41):

„А я у гай ходила
по квітку ось яку
а там дерева люлі
і все отак зозулі
ку
ку
Я зайчика зустріла
дрімав він на горбку
була-б його спіймала
зозуля ізлякала
ку
ку“.

В даному разі маємо анафору, що стверджується суголосом рим (ч. I, 1 : ч. II, 1 — „ходила“ : „зустріла“; ч. I, 2 : ч. II, 2 — „яку“ : „горбку“) і синтаксичним паралелізмом перших рядків строф (першу позицію займають підмети „я“; другу — другорядні частини речення „у гай“, „зайчика“, третю — присудки-дієслова „ходила“, „зустріла“); елемент словесного повтора тут незначний („я“).

Але цікавими випадками є ті, де ми маємо заховану анафоричну композицію строф: тут уже не доводиться говорити про точний повтор цілих рядків, чи навіть значних їх елементів, а про тематичну, чи синтаксичну єдність початків строф, наприклад (Сон. Кл. 14):

„Деся надходила весна. — Я сказав їй: ти весна!
Сизокрилими голубками
У куточках на вустах
Їй спурхнуло щось усмішками
Й потонуло у душі...“

Наливалися жита. — Я сказав їй: золота!
Гнівню брівоньки зламалися.
Одвернулася. Пішла.
Тільки довго оглядалася —
Мов-би кликала: іди!

Почали тумани йти. — Я сказав: не любиш ти!
 Стала. Глянула. Промовила.
 От і снінь вже прийшла.
 Так любити? — кажи. Та швидче - ж бо! —
 Блиснув сміх їй мов кінджал...

Зажурився під снігом гай. — Я сказав їй: що-ж...
 прощай!

Враз сердечним теплим сяєвом
 Щось їй бризнуло з очей...
 Сизокрилою голубкою
 На моїх вона вустах!"

В даному разі всі строфи об'єднані синтаксично - розумовою („смысловой“) анафорою. Перший рядок строфи, що як-раз складає цю анафору, розпадається на 2 частини: перша частина інтерпретує картину природи й об'єднана у всіх рядках більш-менш витриманим синтаксичним паралелізмом [спочатку дієслова - присудки: „надходила“, „наливалися“, „почали... (йти)“, „зажурився“, а потім — підмети: „весна“, „жита“, „тумани“, „гай“]; друга частина всіх перших рядків строфи об'єднана анафорою, так-би мовити, другого порядку („я сказав“) і тематичною єдністю. Але цією єдністю об'єднані й останні рядки (2—5) строф (реакція з боку „її“ на те, що „він сказав“). Таким чином, тут можна казати про аналогічну структуру всіх 4-х строф, при чому ця аналогія більш яскраво дана в першому рядку строф і досягає значіння анафорично - композиційного прийому.

Прикладом ще більш захованої анафори строф може бути вірш „Арфами, арфами“ („Соняшні кларнети“, 12, 13). Всі строфи збудовані по однаковому метричному узору, при чому кожен перший рядок строфи являє собою повтор [в I строфі „арфами, арфами“, в II — „думами, думами“, в III — „стану я, гляну я“ (синтаксичний паралелізм в межах половин рядка), в IV — „любая, милая“]; більш детальний аналіз композиції цього віршу буде поданий мною нижче; там же буде наведений і вірш ²⁷⁾.

В прикладах до цього ми мали анафору строф. Слідуючим кроком в розвитку анафори, яко композиційного прийому, є анафора цілих віршів. Прикладом цьому може бути „Скорбна мати“ („Сон. кл.“, 47—50) — 4 вірша, об'єднані анафорою віршів („проходила по полю“). Крім того, ця анафора ускладнена повторами: „поглянула — скрізь тихо“ (перший рядок другої строфи на ст. 47 та перший рядок тієї-ж строфи на ст. 50); маємо, крім того, приблизні повтори:

„Спросоння колосочки...“ (ст. 47: II, 3; III, 1)
 „Над нею колосочки...“ (ст. 50: IV, 2).

З огляду на таке об'єднання першого й останнього віршів, можна говорити про певне наближення до „кольця“ циклю віршів, але це — проблематичне. Докладний же аналіз „кольця“ — нижче.

Одною з класифікацій анафори є так звана внутрішня анафора, коли два рядка строфи (з яких один — перший) об'єднані анафорою. Іноді буває, що в строфі просто повторюється її перший рядок: саме такий приклад ми мали в першій строфі віршу „О, панно Інно...“ (Сон. кл., 20 — див. попередній аналіз), де 1 = 6. Аналогічним прикладом може бути (Соняшні Кларнети, 46) —

„Одчиняйте двері —
Наречена йде!
Одчиняйте двері —
Голуба блакить!
Очі, серце і хорали
Стали,
Ждуть...“

Одчинились двері —
Горобина ніч!
Одчинились двері —
Всі шляхи в крові!
Незриданими сльозами
Тьмами
Дощ...“

Внутрішня анафора проведена в строфах ретельно (курсив), але головний ефект цього віршу полягає в тематичній антитезі строф, що проведена також дуже ретельно: I, 1,3 „Одчиняйте двері“ — II, 1, 3 „одчинились двері“; I, 2 „наречена йде!“ — II, 2 „горобина ніч!“; I, 4 „голуба блакить“ — II, 4 „всі шляхи в крові!“ і т. и.

Але найбільш цікаві випадки такої захованої анафоричної композиції, яка дає приклади так званого „психологічного паралелізму“, що має своє коріння в народній поезії. В цих випадках даються протиставлення, або аналогії між фактами з життя природи й даними психічного життя людини. Звичайно, можуть бути ті або інші модифікації в зазначеній структурі цього прийому. Прикладом такої композиції, що не проведена до кінця, може бути (Сон. Кл., 17) —

„Не дивися так привітно,
Яблуновоцвітно.
Стигнуть зорі, як пшениця:
Буду я журиться.

Не милуй мене шовково,
Ясно-соколово.
На схід сонця квітнуть рожі:
Будуть дні погожі.

На схід сонця грають грози —
Будуть знову сльози!
Встали мати, встали й татко:
Де ластовенятко?

А я тут в саду, на лавці,
 Де квітки ласкаві...
 Що скажу їм? — Все помітно:
 Яблуневоцвітно“.

Другий період першої строфи та перший період третьої являють собою приклад типового психологічного паралелізму: першим рядкам періоду, що описують картини природи („Стигнуть зорі, як пшениця“; „на схід сонця грають грози“), протиставляються другі рядки періоду, що інтерпретують психічний стан („буду я журиться“, „будуть знову сльози“).

Аналогічну синтаксичну будову до першого періоду третьої строфи має другий період другої строфи:

- 1 рядок періода: „На схід сонця квітнуть рожі“ —
 „На схід сонця грають грози“;
 2 рядок періода: „Будуть дні погожі“ —
 „Будуть знову сльози“,

при чому відповідні рядки обох періодів об'єднані анафорою (курсив).

Але можна сказати, що психологічний паралелізм проведений тут ширше. Так, обидві перші строфи розпадаються на 2 періоди кожна, при чому перші періоди витримані дуже, як з боку тематики, так і з боку синтаксичної структури (кінець першого рядка і весь другий рядок заняті епітетами: в першому періоді — „привітно“, „яблуневоцвітно“, в другому періоді — „шовково“, „ясносоколово“); нарешті, ці періоди об'єднані анафорою („не дивися“, „не милуй“). Це-ж саме з невеликими відмінками можна сказати й відносно других періодів цих же строф.

Таким чином, можна говорити в даному разі про певну психологічну й тематичну рівновагу періодів строф; крім того, самі строфи в цілому піддаються аналізу на принципі „психологічного паралелізму“.

Отже, повторюю, ця композиція не проведена яскраво до кінця: так, останні 6 рядків віршу не розпадаються на періоди, аналогічні попереднім; хоч певне протиставлення почувається: після „Встали мати...“ (2 рядки) іде: „А я тут...“ і т. п.

Прикладом більш витриманої композиції „синтаксичного паралелізму“ може бути —

„З кохання плакав я, ридав.
 (Над бором хмари муром!)
 Той плач між нею, мною став —
 (Мармуровим муром...)

Пливуть молитви угорі.
 (Вернися з сміхом — дзвоном!)
 Спадає лист на вівтарі —
 (Кучерявим дзвоном...)

Уже десь випали сніги.
(Над бором хмари муром!)
Розбиті ніжні вороги —
(Мармуровим муром...)

Самотна ти, самотний я.
(Весна! — світанок! — вишня!)
Обсипалась душа твоя —
(Вранішня вишня)". (Соняшні Кларнети, 19).

„Психологічний паралелізм“²⁸⁾ найбільш яскраво проведений в I та IV строфах: непаристі рядки змальовують „психічний стан“, а паристі — картини природи; протилежна роль рядків що-до „психологічного паралелізму“ в II строфі. Крім того, треба одмітити, що паристі рядки I й III строфи відповідно однакові ($2 = 2$; $4 = 4$); при чому в усіх строфах четвертий рядок являє собою „подхватування“ другого, а саме:

„Над бором хмари муром“ (I, 2) — „Мармуровим муром (I, 4);
„Вернися з сміхом — дзвоном“ (II, 2) — „Кучерявим дзвоном“ (II, 4);
„Весна! — світанок! — вишня!“ (IV, 2) — „Вранішня вишня“ (IV, 4).

Утворюються, таким чином, епіфори рядків, що не стоять поруч або рефрен (з'ясування цього терміна — нижче).

Отже цим роля четвертих рядків не вичерпується: ми трактували їх в де-яких (I, II, IV) строфах, як інтерпретацію картин природи, себ-то антитезу попереднім, третім рядкам. Але їх можна розглядати, як дуже тонке, художнє порівняння картиною природи — психічного стану, наприклад:

3. „Той плач між нею, мною став —

4. (Мармуровим муром...)“ (I строфа).

Четвертий рядок є порівнянням до третього: при чому порівняння — в цікавій формі орудного одмінку.

Або так само:

3. „Обсипалась душа твоя —

4. (Вранішня вишня...)“ (IV строфа).

Маємо порівняння високо-художнє й тонке, що зв'язується з образом „обсипалась душа...“.

Зазначені факти ускладнюються: 1) анафорою половин першого рядка IV строфи („Самотна ти, самотний я, 2) синтаксичною симетрією непаристих рядків II строфи: першу позицію займають дієслова-присудки („пливуть“, „спадає“), другу — підмети („молитви“, „лист“), третю — другорядні частини речення („угорі“, „на вівтарі“), 3) дієслівно-присудковим „нагнетанням“ першого рядка I строфи („плакав“, „ридав“), 4) підметовими закінченнями непаристих рядків третьої строфи („сніги“, „вороги“).

Але ще більш яскравим прикладом є —

„Я стою на кручі —
За рікою дзвони;

Жду твоїх вітрил я —
Тінь там тоне, тінь там десь.

Випливають хмари —
Сум росте мов колос:
Хмари хмарять хвилі —
Сумно, сам я, світлий сон...

Вірю оморно —
За рікою дзвони:
Сню волосожарно —
Тінь там тоне, тінь там десь...

Припливеш, прилинеш —
Сум росте мов колос:
З піснею про сонце! —
Сумно, сам я, світлий сон..."

(Сон. Кл., 21).

Найбільш яскраво проведений „психологічний паралелізм“ в I та III строфах: непаристі рядки інтерпретують „психічний стан“, паристі — природу; в усіх непаристих рядках зазначених строф маємо заховану анафору „я“; в третій строфі маємо, крім того, цілковито витриманий синтаксичний паралелізм непаристих рядків; першу позицію займають дієслова-присудки („вірю“, „сню“), другу — друго-рядні частини речення (епітети: „оморно“, „волосожарно“).

Друга строфа дає приклад психологічного паралелізму з оберненою ролею рядків: непаристі рядки інтерпретують природу, паристі — „психічний стан“; в непаристих маємо „стык“ (через 2 рядок) „хмари“; в паристих — приблизну анафору („сум“, „сумно“) ²⁹.

Анафору „половин“ рядка „тінь там тоне, тінь там десь“ (I, 1 та III, 1) ми вже одмічали. Одмітимо ще зв'язок паристих рядків усіх строф що-до їх інструментовки: так „дзвони“ (I, 2 або III, 2) інструментуються грою голосівок та приголосних „тінь там тоне, тінь там десь“ (I, 4 або III, 2); далі: рядок „сум росте мов колос“ перенятий алітерацією „с“; цю-ж алітерацію маємо в рядку „сумно, сам я, світлий сон“ (II, 4 або IV, 4). Знову маємо органічний зв'язок теми, композиції, синтаксису, інструментовки й т. и.

Нарешті, одмічу повтор паристих рядків I строфи на тій же позиції в III строфі; так само, паристі рядки II строфи повторюються на відповідних місцях IV строфи. Я дозволю собі розібрати це так:

Означимо:

„За рікою дзвони“ — X; „Тінь там тоне...“ — У; „Сум росте мов колос“ — L; „Сумно, сам я, світлий сон...“ — Т;

Тоді послідовність повторів буде такою:

X U Z T X U Z T

Це-ж в свою чергу можна розглядати подвійно: а) маємо дві фази повторів; одна фаза XULT, друга фаза теж саме; (в кожному

фазу входять лише різні повтори); тоді цей факт можна трактувати, як двохфазний повтор чотирьох елементів, а це дає нам право говорити про те, що весь вірш розподіляється на два періода з двох строф кожний, себ-то маємо вище об'єднання двох строф у період; б) але можна розглядати цей же факт інакше: з'єднавши однакові літери дугами, дістанемо —

X U Z T X U Z T

перехресний повтор чотирьох елементів. Але, звичайно, справа не в тому, як розглядати описаний факт і як його назвати: так або інакше, ми маємо певну систему повторів, що являє собою ті рямці, в межах яких міститься останній матеріал віршу.

Цю систему повторів можна порівняти з сіткою, в вільних місцях якої уміщений матеріал віршу.

Я припускаю інше тлумачення описаного факту й висуюю свою трактовку, яко проблему; цією проблемою я користуюся при розгляді композиційних форм „прози“ Тичини.

ПРИМІТКИ

1) Див про це: а) Б. Томашевский. Русское стихосложение, П. 1923, Academia, ст. 3.

в) Жирмунский. Композиция лирических стихотворений, П., 1921, Опояз, ст. 3.

2) Якубський. Із студій над Шевченковим стилем. Шевченківський збірник, Київ, 1924, Сорабкоп, ст. 58 — 59.

3) Див. про це: а) вище зазначену працю Жирмунського, ст. 97; б) взагалі про „підрахунки“ в формальному методі й про необхідність великої обережності в цьому відношенні — Горнфельд. Художественное слово и научная цифра. Литературная мысль. Альманах. П. 1922, ст. 165, взагалі-ж ст. 163 — 170.

4) Інше значіння має форма для самого автора-мистця. Як показав це відомий теоретик музики Э. Праут, форма — то є план твору; цей план обов'язковий для художника. Див. Э. Праут. Музыкальная форма, 1917, 2 изд., ст. 13. Висновки свої Праут робить переважно для музики, але їх можна прикласти й до наших форм мистецтва.

5) Більш детально про це — в зазначеній праці Жирмунського, ст. 4 — 5.

6) Див. про це працю проф. Серєжнікова. Музыка слова. М. 1922 (?).

7) В моїй попередній роботі („Червоний Шлях“, 1925, № 3, ст. 168 — 188) зроблена спроба з'ясувати не цікаве й до певної міри сумнівне питання — вплив слова на людину: слова (яко звук, або напис) зв'язуються з їх значінням в нашому мозкові шляхом „умовних замикань“ (рефлексологічний термін) між словесним та іншими центрами мозку. Тому коли-б не було „форми“ твору, то тим самим не було-б фактора роздратування, який би викликав відновлення „умовних замикань“.

Поетичний твір — то є комплекс різноманітних елементів. І так само, як шляхом абстракції ми дістаємо з цього комплексу його ритм, евфонію й т. н., — ми дістаємо й такі елементи „форми“, як „зміст“, „ідея“, тема.

Чому слова мають на нас переважне значіння (а не ритм, або евфонія віршу), це пояснюється тим, що ми живемо переважно в сфері слів.

Прикладом вищезазначеному тверженню може бути факт насолоди віршами на незнайомій нам мові, в якій ми можемо схопити й словесну інструментовку, і ритм, але не схопимо „змісту“, бо в нашому мозкові немає „умовних замикань“ відповідних словам цієї мови.

Для прикладу пошлюся на автора, який, на перший погляд, не має нічого спільного з поетикою: я кажу про „Записки революціонера“ Крапоткіна (1906, ст. 78). Чи є більша естетична насолода, як читання віршів на мові, що нам не зовсім знайома? Все покривається тоді немов би плівкою, що так личить поезії. Ті слова, які, коли ми знаємо мову, дратують нас своєю невідповідністю до того образу, що передається, — зберігають свій тонкий, високий зміст. Музичність віршу особливо схоплюється“, (Курсив мій).

8) Див. статтю, зазначену вище, ст. 58 — 9.

- 9) Див. Б. Томашевский. Русское стихосложение, П. 1923, ст. 4.
 10) Сабанеев. Музыка слова. М. 1923, ст. 5.
 11) Сабанеев пише, „более утонченные и изступленные сферы познания чисто художественного“.
 12) Див. термінологію в моїй роботі (Черв. Шлях, № 3, ст. 169 — 170).
 13) Див. про це зазначену працю Жирмунського.
 14) Рима в той же час і ритмічною категорією. Див. про це: а) Жирмунський. Рифма, ее история и теория, П. 1923 ст. 22; в) Томашевский. Русское стихосложение, ст. 92; с) Якубський. Див. вище зазначену статтю, ст. 70.
 15) Див. працю Сережнікова. Музыка слова, ст. 10 — 11.
 16) Див. про це зазначену вище працю Якубського, примітка на ст. 76.
 17) Див. Жирмунський. Композиция лирических стихотворений.
 18) Приклади такого „неорганізованого“ повтора були дані вище — там, де йшла розмова про рефлексологічне значіння його. Наведемо ще де які:
 „Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить“. (Сон. Кл., ст. 9).
 „Я йду, іду“ (Сон. кл., 11)
 „Арфами, арфами“. „Думами, думами...“ (Сон. кл., 12)
 „Надходить літо,
 чувш-бо? — надходить лі —
 Томліє гай. Ріка струнка.
 В садках додолі цвіт, додолі цвіт.
 Рясніє небо. Дні вже не такі.
 Повніє далина. І за повіткою
 Малина сивіє віями...
 Повніє далина...“ (Вітер з України, 13)
 В таких „неорганізованих“ повторах можна накреслити слідувачу класифікацію:
 а) Повтор зосереджується на початку рядка:
 „... Гнуться, гнуться, гнуться верби...
 ... Гнуться, гнуться, гнуться люде...“ (Сон. кл. 35)
 В даному разі ми мали потрібний повтор спочатку рядка; звичайно - ж буває подвійний:
 „... Побудь, побудь, із нами“ (Сон. кл. 47)
 „... О пройди, пройди над нами“ (Плуг, 9)
 „... Дієзи, дієзи в ключі“ (Плуг, 11)
 „... Росіє, Росіє, Росіє моя“ (Плуг, 12) — рідкий приклад потрібного повтора. Ще приклади: „Слава! Слава! докотилось“ (Плуг, 14)
 „... Візмім, візмім на гострі леза“ (Плуг, 25)
 „... Пождіть, пождіть, товариші...“
 Ідуть, ідуть робітники“ (Плуг, 36)
 „... Нехай, нехай живе свобода...“ (Плуг 37)
 „Чого, чого, народе, спиш?“ (Плуг, 42)
 „Не робіть, не робіть ви романтики“ (Плуг, 45)
 „Воля! воля! — серце в грудях...“ (Плуг, 46)
 „Чому, чому я жить не можу?...“ (Сон. кл., 23)
 „Летить, летить, до сонць керуйте“ (Віт. з Укр., 58)
 „Весна, Весна! Який там гон“ (Віт. з Укр., 34)
 „Ізнов, ізнов спливає піна...“ (Віт. з Укр., 26)
 „О люде, люде свою душу...“ (Віт з Укр., 27)
 „Мовчи! мовчи! До чого це?“ (Віт. з Укр., 21)
 в) значно менше повторів, що припадають на кінець рядка:
 „А головного в нас титана
 Уже нема, нема...“ (Віт. з Укр. 27)
 „а то зубами клац! клац! (там же, 33)
 „Тумани линуць вгору, вгору...“ (Сон. кл., 23)
 „Курять шляхи, біжать, біжать“ (Сон. кл., 28)
 „А я пишу, пишу, пишу (Віт. з Укр. 19) —
 потрібний повтор в кінці рядка. Ще:
 „Ну а ти, а ти, що ти...? (Віт. з Укр. 19)
 Зазначені нижче приклади можуть займати середнє місце між повторами на початку, і повторами в середині:
 „А сонця, сонця в їх красі...“ (Сон. кл. 34) або
 „О, як гармонію, гармонію ми любим“ (Віт. з Укр., 28), хоч, звичайно, ці приклади можна застосувати до повторів на початку.

Повтори на початку й в кінці фрази трапляються й в „прозі“ Тичини :

„Ой гиля, гиля, гусоньки, на став!“ (Віт. з Укр., 47)

„О знаєм, знаємо, як трудно ухопить тропи“ (там же, 49)

„А ну-ж за руки всі, гей — гей!“ (Віт. з Укр., 52)

Фактично це не складає різниці од віршових повторів, хоч би :

„Там за мною, за мною, за мною...“ (Віт. з Укр., 25)

е) повторів в середині дуже мало :

„Так душа, душа в полоні...“ (Плуг, 17)

д) Іноді весь рядок зайнятий подвійним або потрійним повтором :

„...встає, встає...“ (Віт. з Укр., 33)

„...Меч! меч! меч!“ (Плуг, 15)

„...Усїх, усїх, усїх!...“ (Віт. з Укр., 50)

„...Ціпу, ціпу, ціпу...“ (Віт. з Укр., 32)

е) іноді повторюються цілком половини рядків :

„угору — вниз, угору — вниз...“ (Віт. з Укр., 65)

„свободі путь! свободі путь!...“ (Віт. з Укр. 66)

Така приблизно класифікація повтору в межах одного віршового рядка, — по-
тору, що не підлягає модифікаціям Жирмунського („анафора“, „епіфора“, „кольцо“...).

¹⁹⁾ Див. Жирмунський. Композиция лирических стихотворений, ст. 20.

²⁰⁾ *ibidem*, ст. 10. На думку Брика, ми можемо казати тут про обернений рит-
міко-синтаксичний паралелізм типу ВА.

²¹⁾ Вибачте за суб'єктивний екскурс, але я бачу всі ці рядки так :



себ-то утворюються ніби тематичні хвилі з переломом на місці риси.

²²⁾ Хоч і в цьому реченні (П, 2) дієслово-присудок займає першу позицію („тверезить“)

²³⁾ Див. мою роботу („Черв. Шлях“, 1925, № 3).

²⁴⁾ В зв'язку з аналізом цього віршу мені хотілося зупинитись на одному, порівнюючи рідкому, ефекті: так, в другому рядку першої строфи читаємо:

„Сестру я Вашу так любив...“

В четвертому-ж: „Любив? — Давно... й т. и.“

Ефект полягає в тому, що „любив“ повторюється на фоні іншої інтонації (в даному разі інтонації питання), що своєю чергою інтерпретує інший стенично-астеничний імпульс (в даному разі цим імпульсом є сумнів); нарешті це-ж „любив“ повторюється в кінці твору з інтонацією другого рядка першої строфи, але-ж сумнів („Сестра чи ви?“) попереджає цей повтор. Все це дані до об'єктивної трактовки ролі інтонації віршу, — питання, мало розробленого.

Порівняти можна цей ефект з тим ефектом музики, коли одна фраза повторюється або розробленою, або в іншому темпі, або в *forte* замість *piano* (в творах Чайковського, Гріга, Рахманінова, Скрябіна — багато прикладів цьому). Пригадую також аналогічне (хоч не зовсім) використання цього-ж ефекту Олесем („з журбою радість обнялась“, ст. 118):

„Прийди, прийди... Нудьгую по тобі,

Нема кінця моїй журбі...“

І так журба моя невтішна,

А ніч така ясна і ніжна,

Як ти.

Як ти!?...“

В даному разі інтонаційна антитеза стоїть поруч, у Тичини-ж вона розгортається ширше й не стоїть поруч.

²⁵⁾ Як можна було бачить, анафорою об'єднувалися — *taximum* три рядки. Але можливе й більше захоплення рядків: так, у Олеся („Конвалія“) маємо в II строфі.

„Де ж тиї пестоці вітру летючого,
 Де ж тиї квітоньки гаю пахучого,
 Де ж тиї ночі сріблясті, блакитні,
 Де ж тиї ранки рожеві, привітні,
 Де ж тиї усміхи сонця блискучого?!“

Аналогічно пригадую у Tennyson'a:

„Forgetful of his promise to the king,
 Forgetful of the falcon and the hunt,
 Forgetful of the tilt and tournament,
 Forgetful of his glory and his name,
 Forgetful of his principedom and its cares“.

(Переклад: „і він забув (gren forgetful) своєю обіцянку королю; сокола й полювання; турнір; свою славу й ім'я; свій маєток та піклування про нього“).

В даному разі ми мали анафоричне об'єднання 5 рядків, але можна поставити питання, оскільки художніми є такі повтори: Чи не стомлюється увага читача? Чи не утворюється „гальмування“ на цей художній засіб? Відповісти на це питання було би важко, бо для того треба знати середню ступінь сили реакції на повторні роздратування.

²⁶⁾ Див про це Жирмунський. Композиция лирических стихотворений, ст. 32.

²⁷⁾ Наведу де-кілька випадкових прикладів анафори строф. Так, у Кернеренка „На позичений мотив“) маємо:

„Я боюся тобі розказать про любов...
 Бо вітер, почувши, здається,
 Злякається дуже страшних моїх слів
 І бурею геть понесеться.
 Я боюся тобі розказать про любов...
 Бо море те, може, почує
 І дуже злякавшись, підніметься знов
 І в хвилях страшних забушує.
 Я боюся тобі розказать про любов...
 Боюсь я тебе полякати,
 Боюсь, що почувши, загра в тобі кров —
 Боюсь твоє серце порвати“.

В даному разі повторним елементом є цілий рядок, при чому вся четверта строфа об'єднана анафорою рядків. Або (Кармацький):

„Ой люлі, люлі, химерний смутку!
 Шепоче вільха й верболіз;
 Квилить задума, шовкові вії
 Срібляться синім брилянтом сліз.
 Ой люлі, люлі, дрімучий смутку!
 Давно вже сонце пірнуло в гай;
 Поснули квіти в обіймах м'яти;
 Перлисто-срібний журчить ручай.
 Ой люлі, люлі, таємний смутку!
 Втомився легіт, вільшина спить;
 На небі меркнуть сріблясті зорі,
 Снуються тіні... Цить, смутку, цить!
 Ой люлі, люлі, зловіщий смутку!
 Зітхають верби, хвилює лан;
 З царин несеться туман-задума;
 І хворі груди поняв туман“

В даному разі анафоричний елемент повтора менше, ніж 1 рядок (перший в строфі) варіацією є епітет до „смутку“ — „химерний“, „дрімучий“, „таємний“, „зловіщий“.

Ще менший елемент повтора маємо в творі Александра „Розбите серце“:
 І строфа: „Я бачив, як вітер березку зломив“...

II строфа: „Я бачив, як серну підстрелив стрілець.“

III строфа: „Я бачив — метелик поранений млів“.

В даному разі маємо повторним елементом анафори строф лише одно речення („я бачив“); IV строфа цього віршу є „исходом“.

Цікавим прикладом анафори періодів віршу є твір Франка:

„Чого являєшся мені
У сні?
Чого звертаєш ти до мене
Чудові очі ті ясні,
Сумні,
Немов криниці дно студене?
Чому уста твої німі?
Який докір, яке страждання,
Яке несповнене бажання
На них, мов зарево червоне,
Займається і знову тоне
У тьмі?
Чого являєшся мені
У сні?
В житті ти мною згордувала,
Мое ти серце надірвала.
Із нього визвала одні
Оті ридання голосні —
Пісні.
В житті мене ти й знати не знаєш,
Ідеш по вулиці — минаєш,
Вклонюся — навіть не зирнеш
І головою не кивнеш.
Хоч знаєш, знаєш, добре знаєш,
Як я люблю тебе без тьми,
Як мучуся довгими ночами,
І як літа вже за літами
Свій біль, свій жаль, свої пісні
У серці здавлюю на дні.
О, ні!
Являйся, зіронько, мені
Хоч в сні!
В житті мені весь вік тужити —
Не жити!
То хай же серце, що в турботі,
Неначе перла у болоті,
Марніє, вяне, засихає, —
Хоч в сні на вид твій оживає,
Хоч в жалоцях живіше грає,
По людськи вільно оддыха,
І того дива золотого,
Зазнає щастя молодого —
Бажаного, страшного того
Гріха!“

В даному разі вірш розпадається на 3 частини: перші 2 об'єднані анафорою („Чого являєшся мені у сні?“), третя — ж являє собою перелом, антитезу темі (О, ні) і також з'єднується з попередніми двома частинами анафорою („Являйся...“); крім цього маємо в середині багато прикладів різних модифікацій анафори.

²⁸⁾ В даному разі психологічний паралелізм підкреслюється тим, що паристі рядки беруться в дужки; аналогічні приклади можна знайти в творчості Метерлінка.

²⁹⁾ Прикладом анафоричної композиції (а почасти й композиції психологічного паралелізму) може бути малайська форма „пантум“, в якій перший та третій рядки слідуючої строфи повторюють другий та четвертий рядки попередньої строфи. Прикладом цьому наведу „Pantum“ (З Лянге) Черкавського:

„Шумить, гуде зелений гай,
На сонці сяє квіт злотистий...“

Співаку молодий, співай!
Лети на небо, ветер чистий!
На сонці сяє квіт злотистий.
Із вітром шепче тихо колос...
Лети на небо в етер чистий.
Послухай дивний пташки голос.
Із вітром шепче тихо колос.
Неначе тихі ліри звуки...
Послухай дивний пташки голос:
Зима пройшла, — минули й муки.
Неначе тихі ліри згуки,
Бренить в природі спів весільний..
Зима пройшла — минули й муки;
Земля розкрила груди вільні.
Бренить в природі спів весільний;
То спів життя, кохання спів!
Земля розкрила груди вільні:
В полях врожайний буде сів.
То спів життя, кохання спів!
Співаку молодий співай!
В полях врожайний буде сів...
Шумить, гуде зелений гай!.."

Я показав курсивом композицію перших двох строф; остання частина віршу в своїй композиції, гадаю, ясна.