

Динамика слова

Велику частину людської психики віддається мовній свідомості. Мовні знаки утворюють в індивідуальній свідомості одну з найактивніших психичних груп, що майже завжди здійснює свою діяльність в координації з найрізноманітнішими чинниками душевного життя — інтелектуальними, емоціональними, воловими. З багатством та різноманітністю засобів людської звукової мови в значній мірі зв'язане високе становище, що його добуло людство серед інших різних споріднених йому живих істот. І хоч за основними ознаками її природи, людську мову не можна відокремити від інших засобів єднання, що є як у людини, так і у різних тварин, — проте треба визнати, що людська мова — продукт найвищого удосконалення, що вона — досягнення в наслідок довгого добору з різних, що лише наближалися до неї, можливостей. Постійне вживання звукової мови є наслідок її життєвого значіння, її перевіреної у боротьбі за життя користи, здійснення якихось важливих функцій, які глибоко закладені в природу людини. Які ці функції? По суті їх три: функція спонукання, функція виявлення і функція повідомлення. Дві перші найбільш примітивні, і психологічними своїми властивостями легко здійснюються мімікою та мовою жестів. Не боячись перебільшити, можна сказати, що й досі вони обслуговуються виразними рухами навряд чи на багато менше, ніж мовою слова. У народностей з яскраво виявленою емоціональністю, надто у дикунських, це гостро впадає в вічі. Навпаки, для останньої функції — повідомлення — мова слів — єдиний досить досконалий спосіб, і унаслідок уявлень, хоч принципово й придатні, щоб передавати уявлення, лише дуже незначно нагадують багатство, передаване звуковими знаками.

Найголовніша особливість природи слова в тому, що воно є виявлення будь-якого психичного змісту, дуже бо рідко звуковий бік його нагадує безпосередньо передаване уявлення (рос. „кукушка“, укр. „жевжик“ — горобець), а в переважній більшості випадків він може бути зв'язаний з яким-небудь уявленням і проти останнього є лише символ, умовний знак, обов'язковий тільки для певних груп людей зі взаємними зносинами. Для свідомості некультурної людини, світогляд якої не поширений знанням інших мов, слова її рідної мови здаються їй, як неодмінні сполучення звуків та понять, і їй, загалом кажучи, незрозуміло, що дану річ можна назвати инакше. Коли вона з таким фактом стикається, то часто цілком наближається до того німецького селянина, який казав, що французи — дурний народ: недурно, мовляв, вони називають коня не Pferd (німецьке), а

cheval. Люди вищого культурного рівня, яким могли-б здатися наївними що-йно наведені слова німецького селянина, мало що відрізняються від нього, коли думають, що в самих звуках слова є те значіння, або той відтінок значіння, який вони з ним зв'язують: „Теща“ — ну й слівце! Мабуть його вигадав якийсь зять“, каже, приміром, інтелігентна жінка; „Назва йоржа походить мабуть від його вигляду“ — писав С. Т. Аксаков... „коли витягнеш його з води, він так розчепірить свої зябри, так настобурчить свої спинні плавники та загне хвоста, що назвали його йоржем мабуть в ту хвилину, коли вперше побачила його людина“.

З того факту, що зовнішній звуковий бік слова не має органічного неодмінного зв'язку з внутрішнім, змістовним, випливає одна надзвичайно характерна особливість життя мови: міцну асоціацію сумежності, що є між звуком або групою звуків та їхнім значінням, принципово неможна порушувати, коли з плином часу міняється звукова система мови: приміром, коли давньо-російські кы, гы, хы перейшли в ки, ги, хи, то через це не повинно було змінитися значіння слів кыслый > кислий, гыбель > гибель, хытрый > хитрий.

Передаючи зміст своєї думки, ми користуємося системою звуків, яку знаємо від тих, від кого ми в дитинстві вчилися мови. Звичайно, нам здається, що по суті всі ми говоримо з цього боку однаково. Ми, розуміється, всі дуже добре знаємо про одміну в тембрі голосу, знаємо, що один гугнявить, другий говорить хрипко, проте, всі ці відхилення не заважають нам визнати, що людина, яка говорить, говорить нашою мовою, нашою системою звуків. Мовній свідомості кожної людини властиве більш-менш виразне переконання, що перед нею людина, яка належить до того самого мовного середовища, до якого належить вона сама, і навпаки, вона може більш або менш виразно пізнати у вимові звуків того, хто з нею говорить, чужу звукову систему, чужий „акцент“. Зміни, що трапляються в звуковій будові слова, щоб не пропадати безслідно, повинні неодмінно задовольняти соціальної природі мови — увійти до маси тих, що говорять, причому зміни ці можуть перемогти її звичку до старих звукових виявів, або непомітно проникнувши до мовної свідомості групи, що говорить, або подобавшись, як щось краще.

Причини непомітних змін різні.

В окремих випадках зміни ці, мабуть, залежать від впливів на мовні органи довколишньої природи. Г. Меер та Колліц висловлювали цю думку, вказуючи на приклад зміни пранімецьких приголосних (в пранімецькій мові з прайндоевропейських дзвінких — *b, d* виходили глухі *p, t*; з прайндоевропейських глухих — придихальні) і пояснювали її переселенням німецьких племен в гірські країни, яке спричинилося до зміцнення діяльності легенів — більш міцне видихання, то-що.

До певної зміни звуків веде зміна темпу мови народу, що обумовлюється змінами, які відбувалися в його психології під впливом різних історичних чинників.

Першорядне значіння має взаємний вплив груп населення з різними мовами або говірками тої самої мови, коли ці групи змішуються.

Різні рухи мовних органів можуть давати однакові або майже однакові на слух звуки. Коли діти вчать мови, вони засвоюють

мовні звуки дорослих, контролюючи правильність своєї мови слуховими враженнями, але при цьому вони не завжди зберігають характеристичну для старших поставу мовних органів і не завжди помічають не повну тотожність промовлених звуків з тими, які вони наслідують. Нова постава органів, здійснена в одному випадку, вже до певної міри наперед визначає можливість зміни і в другому, — наші бо артикуляційні рухи між собою тісно зв'язані. Отже, це стає за причину ступневої зміни всієї звукової системи.

Свідомі зміни ми можемо бачити в здійсненні тенденцій, які діють з більшою або меншою силою, щоб замінити те, до чого звикли, на те, що подобається, на нове. Наша психика підлягає великому бажанню різноманітності, мутації. Через деякий час життя певного мовного факту виникає прагнення його змінити. Найвиразніший буває момент свідомості підчас переходу до нового тоді, коли наслідувані звуки подобаються через те, що характеризують якесь оточення, що культурно або соціально імпонує. Дуже яскравий приклад подібного явища є поширення гаркавого *p* в Німеччині. Як запевняє Е. Ріхтер¹⁾, мода на гаркаве *p* з'явилася після війни з Францією 1870 року. „Спочатку це *p* було в мові лейтенантів, але після перемог, коли військові почили досить велику роль в суспільстві, їхні манери та жести стали наслідувати широкі суспільні кола і швидко поширили їх“. Соціальний же характер визначає успіхи російського акання, що витискає діалектичне окання, через те, що носії літературної мови імпонують неграмотному населенню, то-що.

Значно важче встановити свідомість переходу до об'єктивно-гарного в ділянці звуків. Головні труднощі тут, проте, не лише в суперечності, як можна було-б думати, самих ознак об'єктивної краси звуків та звукосполучень: тут більш або менш можливі об'єктивні критерії на зразок тих, які приміром, маємо прогармонійність того або іншого акорду. Об'єктивно подобаються бодай повноголосні звуки, надто передньоярдові; не подобається збіг голосових (ми кажемо, приміром, вона вміє, але він уміє), збіг приголосних, монотонність вживання певних звуків, то-що. Але річ у тому, що елемент „чистого — гарного (милозвучного)“, паралельного, скажемо, з естетичним сприйманням певних акордів, в практиці живої мови, як показує досвід, рідко є чинник досить міцний супроти інших. Часто-густо ми даємо перевагу тому, що соціально подобається.

Беручи для звукової мовної сторони умовність зв'язку звукових знаків та значінь (див. вище), треба, проте, не забувати, що ця думка правильна лише що до уявлень і понять, які не відбивають нашої зацікавленості і зв'язаного з нею хвилювання. Де на перший план висувається емоція, там звуковий бік слова деформується і може йти особливими, своїми шляхами. Коли, приміром, для російської літературної мови нормально, що голосовий звук під наголосом довший від переднаголошеного, то в афективній мові можна спостерігати якраз протилежне²⁾.

1) Е. Ріхтер, „Как мы говорим“ (Російськ. пер.) 1913 г. стор. 83.

2) Див. про це багато цікавих даних в книзі Романа Якобсона „О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским“ 1923 г. стор. 22.

Природа внутрішнього, змістовного боку слова, як ми вже сказали, зводиться до функцій спонування, виразу та повідомлення. Остання найбільше „людська“ функція становить ту сторону мови, яку називаємо інтелектуальною. Здійснюючи її, людина, або передає іншій за допомогою звукових знаків уявлення й поняття, які вона сприйняла своєю свідомістю, переробивши їх у ній, або дає знати, як ці уявлення й поняття в думці сполучились, чи повинні сполучитися.

Неможна встановити точної межі між тими уявленнями й поняттями, які треба визначити окремим словом, і тими, які треба визначити сполученням слів: тут багато залежить і од властивостей мови, до якої належать ті, що говорять, і в багатьох випадках од способу, який вони вибрали, щоб передати зміст своєї думки, — приміром, наше „грифель“ в африканській мові Того передається через „камінь - дряпати - щось“, „цвях“, — через „залізо - голова - широкий“, „дім короля“ через „дім - власний - король“. Наше „їхати“ француз точно може передати лише додавши *aller*, слово яке визначає характер руху; франц. *crocheter* ми перекладаємо „одчиняти одмишкою“, то - що.

В мовах формальних, цеб - то таких, де, подібно українській, слова мають властивість розпадатися в свідомості на частини — основну, що має в собі головне значіння, і службові, що вказують на належність поняття до тої або іншої, звичайно досить загальної, категорії, на зв'язок з іншими словами в мові то - що; в таких мовах називання за допомогою окремого слова, звичайно частіше, і слово набирає більшого змісту. А через те що ступінь мовної формальності може бути більший або менший, то загалом можна сказати, що зі зменшенням її будова мови стає більш аналітична, більш розкладна — морфологію заміняє синтакс.

В житті мови постійно відбувається живий добір різних словесних можливостей і природно думати, що при цьому доборі кінець-кінцем виживають найудосконаленіші, найкорисніші для нашої розумової діяльності словесні типи. Проте, ми, здійснюючи мовну діяльність, ніколи не виявляємо себе істотами, що лише мислять: наша мова завжди в більшій або меншій мірі має в собі знаки наших почувань і хотінь: зміни тембру нашого голосу, коливання тону (мелодія мови), чергування сили, крім чисто фізіологічного обумовлення, залежать від фактів нашого душевного життя, які характеризують моменти певного хвилювання, певного особистого зацікавлення. В багатьох випадках вибір між словом та групою слів диктують, очевидно, поряд з мотивами інтелектуального порядку, моменти емоціональні: логично однаково сказати, чи „ходімо“, чи „давайте підемо“, але останній вираз афективніший, він більше відбиває настроїв того, хто говорить. Цю саму чисто психологічну тенденцію бачимо, коли оповідач без літературної підготовки вперто поновляє значіння dokonanoї форми за допомогою додаткового вз'язу: „От вз'яз він і пішов“, то - що.

Ці факти примушують нас говорити про інтелектуальний бік словесного акту, лише як про тенденцію, що панує в тих або інших випадках. Отже нам завжди, як бачимо, треба брати до уваги протилежні тенденції іншого порядку.

Для того, хто передає думку словами, як і для того, хто сприймає її, важливо, щоби ідеї її були в певній послідовності, щоб окремі слова, які становлять думку, мали зв'язок і щоб саму думку легко було сприйняти. Кожна мова має свої закони порядку слів. Мова формальна, приміром, українська, що має форми словозміни, менше підлягає строгим правилам розпорядку слів; мова пнева, приміром, китайська, в якій формальних ознак майже зовсім немає, — дуже обмежена. Говорячи, ми напівсвідомо здійснюємо контроль над зрозумілістю нашої мови в рамках системи, що панує в нашій мові. Наражаючись в конкретному випадку на недостатнє визначення розуміння, як наслідок відсутності звичної для нас формальної ознаки, ми інстинктивно шукаємо засобів, які могли-б її надолужити. В російській мові в багатьох основах зникла одміна називного та знахідного відмінку і ми природно звужуємо можливість вживання відмінків, зберігаючи зрозумілість, в таких випадках, як: „мать кормит дочь“, „весло задело платье“, „уменье дает радость“; навпаки ми сміливо будуюмо довгі фрази, висуваючи, підкреслюючи незвичайним розміщенням слів певне розуміння там, де ми певні, що багатство формальних ознак не спричинюється до непорозуміння: „человека этого, в котором трудно было заподозрить что-либо подобное, влекло одно неудержимое желание“...

Нам далеко не однаково, скільки потрачувати слів, щоб висловити думку. Прагнення ощаджувати на словесній енергії дає себе знати в багатьох фактах життя мови: ми уникаємо, надто в буденній мові, викінченості фрази, тієї словесної повноти, яка теоретично можлива, і навіть ніби накреслена структурою нашої мови. На питання, „Чи був ти сьогодні в дядька Петра?“, ми навряд чи змогли-б, не здивувавши того, хто питає, відповісти: „Так, я був у дядька Петра“ (Зразок відповідей, що є не стільки в природі, скільки в поганих підручниках чужих мов).

Так само ми вважаємо, що далеко краще сказати „квиток туди й назад“, ніж „квиток, щоб поїхати туди й назад“, хоча прислівники „туди“ й „назад“ своєю природою тяжать до дієслівних понять. Стилістично у нас можливі фрази — „А це ви!“ — „усміхнувся він“.

Цей регулятор, тенденція до словесного ощадження, постійно стикається з контрольною діяльністю нашої свідомості: „чи зрозуміє мене той, з ким я говорю“? От питання, що іноді напівсвідомо виникає в голові того, хто говорить, коли він зі слів, та з їхніх форм, що виникають в його свідомості, має вибрати ті або інші, щоб сказати їх.

Свідомий, або напівсвідомий облік соціального значіння нашого мовного акту, інтересів другого, веде до постійного удосконалення мови, постійного „ремонту“ з того його боку, де через щось єсть якась недостатність.

З цього боку літературна мова, що обслуговує інтереси великої кількості людей, зі зростом якої природно збільшується і можливість непорозуміння, та при тому мова, яку подається в писаній формі, поза живою обстановкою, вимагає більшої точності, ніж так звана мова народна. Уривчасті, „кидані“ фрази, в писаній мові, загалом кажучи, неможливі і правлять лише як копіювання розмови; слова туляться одне до одного в виразних граматичних оболонках; систему логичних

злучників різко окреслено; угруповання слів підлягає обмеженим правилам. Що розсудливіший і що „холодніший“ передаваний зміст, то більші бувають вимоги що до планування мовних ознак, за якими треба уникати можливих непорозумінь (такий принаймні ідеал).

Коли розмовники стають письменниками й читачами, вони інстинктивно розуміють зміну умов взаємного розуміння: читач сприймає текст очима і в тих випадках, коли цього вимагає серйозність змісту, не зважає на фізіологічні труднощі читання тексту („довга фраза“); автор розуміє, що він повинен урегулювати текст з граматичного боку так, щоб без допомоги жестів, міміки, інтонацій, павз, про багатство яких лише віддалено свідчать наші розділові знаки, читач схопив його думку, не помилившись.

Емоціональні форми мови мають свою особливу природу „розуміння“. Той, хто говорить, бажаючи щось „висловити“, звичайно сполучує з цим більш або менш усвідомлене бажання вплинути. Його розмовник викриває розуміння певною реакцією, що відбиває враження. Коли справа йде про письмову мову (ліричний текст, „заклик“ і т. инш.), друга особа — розмовник стає звичайно в уявленні авторовому в невиразних образах на підставі попереднього досвіду „живого“ єднання.

Словесні засоби зміцняти враження часто — густо розходяться з тими, які так потрібні для мови розмислової. Старе планування міняється часто на розкиданість („ліричне безладдя“). Логичні злучники стають зайві, чужі афективній сфері свідомости. Елементи звучання, музичні ознаки мови ставлять свої вимоги. Одміни прозаїчної й поетичної мови не покриваються паралелізмом — мова розмислова й мова емоціональна, але безперечно, що в першій криється перевага розсудливої стихії, яка викриває тенденцію посилюватися, а в другій — емоціональної.

Система будь-якої мови не являє собою, загалом кажучи, логично витриманої будови. Розглядаючи, приміром, структуру української мови, ми легко помічаємо, що коли-б їй дати абстрактно логичне планування, то вона в багатьох своїх ознаках мабуть повинна-б була мати іншу форму: будуючи мову технічно послідовно, ми не припустили-б звичайно таких відносин, як мій стіл, твій стіл, наш стіл, ваш стіл, їхній стіл, але його стіл, її стіл, (порівняй в російській — мой стол, твой, але его стол, ее... та народне „евонный“, „ейный“, „ихний“), іду, але ходив, беру, але взяв; не припустили-б різних суфіксів для тих самих значень: — „ость“, — „ота“, — „ина“, — „изна“, — рос. варіації „орел“ — „орлица“, „осел“ — „ослица“, але козел, — „коза“; нас дивували-б з логичного боку вирази, як „ми з тобою“, цеб-то „я й ти“, рос. „мы — вот они“ (Л. Толстой), „сидіти на сонці“ та багато іншого.

Дуже гостро відчувається цей брак витриманості системи, коли нам доводиться вивчати чужу мову.

Входячи в ранньому дитинстві в структуру якої-небудь мови, цеб-то переймаючи певну складну сітку закріплених асоціацій звуків та значень, дитина, разом з запам'ятанням, здійснює до певної міри і діяльність свідомости, яка класифікує — систематизує. Вона інстинктивно прагне до можливої послідовності формальних ознак; у своїх

невиразних шуканнях вона зводить силу необґрунтованих з погляду словесної економії знаків для тих самих значінь до небагатьох більш витриманих; вона будує одні форми за аналогією, за подібністю до інших.

З дитинством тенденція до будови системи за аналогією не припиняється. Легко помітити її чинність, приміром, коли перед нами виникає потреба вжити форми, за яку ми не певні, не запам'ятали, як вона бренть в нашій мові. Ми утворюємо її тоді в такій формі, в якій, згідно з нашим чуттям, вона повинна була-б бренть, порівн. рос. обезплодить — обезпложенный, огородить — огороженный і подібним способом — обезводить — > обезвоженный, ступінь порівняння від гордый може мати форму; горже за формою — твердый — тверже, молодой — моложе, або гордее з аналогії сильный — сильнее, холодный — холоднее; порівн. „сміле“ мечт, яке вжив Ленин, відповідно до ряду: почта — почт, тафта — тафт і подібне.

На погляд тих лінгвістів, що бачили в аналогії лише той чинник, який утворює відступлення від послідовності звукових змін¹⁾, аналогія порушує „механичні“ закони, що управляють звуковим боком мови. У свій час проти непорозуміння, що виникало з закоренілої репутації аналогії, як руйніщного чинника, виступав ще М. Бреаль. Він писав: „Дивлячись на оцінку, яку дають аналогії деякі дослідники, її довелося-б порівняти з великою губкою, яка бродить у граматиці, сплутуючи форми. стираючи без всяких на те підстав найґрунтовніші й найкорисніші відрізнєння. Її природа, проте, не така: аналогія служить розсудкові, що хоч і не дуже далеко заглядає і не дуже пам'ятливий, але все-таки розсудок, який є справжній і неодмінний двигач мови“²⁾.

Було-б помилково думати, що „короткий розум“ аналогії не доводить иноді до утворень менш досконалих, ніж попередні. Його рух не йде глибоко і, як неглибокий, він не завжди забезпечує продукцію високої з логичного погляду якості. Обмежуючись прикладами про утворення слів, вкажу хоча-б на чеське „holka“ — „дівчина“, яке походить від „holek“ — „парубок“, що тепер не вживається (первісно „безбородий“), або англійське „grandson“ „внук“, granddaughter — „внучка“ на зразок — grandfather „дід“, grandmother „баба“ (буквально „великий батько“, „велика мати“); порівняй ще great grandfather „прадід“ і great grandson „правнук“ (great — „великий“).

Коли ми пробуємо зробити вільні переміщення в рядах асоціацій, які ми придбали, в мовному акті (сказати, приміром в рос. мові пиша або поймуций), то ми звичайно натрапляємо на опір доволішньої маси, яка йде проти незвичних для нас нових форм, осміює їх, хоч-би вони були кращі від тих, якими ми користуємося.

¹⁾ Порівн. „фонетичний закон“ — давнє ѣ перейшло в деяких північно-російських говірках в російське таки И: лѣто-лито, сѣно-сино, дѣло-дило. але за аналогією кладу-клал і подібне, неб-то подібно до близької змістом категорії, в цих говірках виступає не сяду-сил з сѣл, а однаково сяду-сял.

²⁾ М. Bréal, Essai de sémantique 376 p. — Порівн. також і чудові сторінки, присвячені аналогії в „Cours de linguistique générale“ de Saussurea (вид. 1922, стор. 221 і далі).

Надто пильна й консервативна з цього боку літературна мова, точніше, ті, що пройшли її школу. Проте, всупереч поширеному погляду, і в говірках народня маса майже завжди настроєна так, щоб зберегати формальний бік мови, і для того, щоб узаконитися, нова форма повинна прокласти собі дорогу до маси, перемогти її інерцію, увійти до неї або після боротьби або - ж, рідко коли, зовсім непомітно.

Форми, що виконують переважно логичні функції, не так уже часто лишаються до кінця „холодні“ для свідомості: під впливом тих або інших обставин, той, що говорить, ладен поєднати з ними елементи емоціональні — моменти виразу і спонукування. До об'єктивного змісту думок і засобу їхніх комбінацій в словах часто-густо входить, одкладаючись за допомогою тих або інших ознак, відношення до особистого, заінтересованого „я“. Є багато форм у нашій мові, які по своїй суті правлять за засіб передавати саме емоціональний бік нашої психики; такий, приміром, вольовий спосіб і пестливі суфікси (ечко, енько, инка і подібні), які, коли їх багато, виявляють кілька шарів тої самої або подібної емоції (напр. укр. „лисиченятчко“ — „лисенок“), суфікси зневаги (ун і подібні) і т. д. Але є багато й таких, добирати які підказують емоції, не зважаючи на те, що в їхній основі є логична функція: рос. „Не пойді он туда, не случилось бы беды“ порівняй з „Если бы он не пошел“ або „цьому не бути“ — порівняй з „цього не буде“. Добір з системи форм може посилювати емоції: „Станьте!“ — „Стати!“.

Зміни фонетичні та більша частина флексійних змін — це царина, де ми порівнюючи мало почуваємо свою участь в справжньому житті слова, народженні його, розцвіту, вмиранні: все це зміни, що найчастіше злегка проходять крізь нашу свідомість, відбуваються в нас, але без „нас“, без участі або з малою участю нашої особи, що творить. Недурно ми так часто зовсім не помічаємо їх або помічаючи ставимось до них байдуже.

Інакше стоїть справа з нашою лексикою, складом слів, яким ми користуємось, і тісно зв'язаним з нею складом словотворних елементів. Ознаки певної пасивності ми маємо й тут: багато з словника мови, до якої ми належимо, ми сприймаємо як щось неодмінно потрібне; формальні особливості даної мови в дуже значній мірі наперед визначають шляхи нашого мислення і... вічно зв'язаних з його роботою помилок: коли слово „кашель“ має в мові речівникову форму, цеб-то граматичне виявлення речівності, то цим самим дано основи для пасивної свідомості сприймати це слово речівно: „кашель сидить у мене глибоко в легенях“ — каже той, хто не знає фізіології й психології мови; „смерть прийшла“, говорить дикун і уявляє собі уречівлений образ істоти, якої боїться.

Але потреба в новому, в утворенні засобів передавати нові ідеї, нові вражіння, душевні рухи, які-б ми хотіли дати іншим так, щоб вони здавалися для них новими, або загалом справляля на них вражіння, постійно примушує нас працювати над своєю мовою і, перш за все — шукати підходящого слова в наслідованому запасі: адже слів, які ми розуміємо, але яких не звикли вживати у своїй власній мові, значно більше, ніж таких, які ми вживаємо в розмові і в письмі.

Далі ми ладні думати про які-небудь засоби придбання словесно-нового.

В самій природі слова є елементи його майбутніх змін, і первісна природа слова дає певну творчу волю використовувати його. Слово майже ніколи не передає цілком точно того, що ми ним називаємо. На мові дитини легко помітити, що жижа (точніше — зизя) для неї спочатку та електрична лампочка, що висить в її кімнаті, а з поширенням досвіду „жижею“ стає й полум'я свічки і огонь у печі то-що. У нас слів значно менше, ніж об'єктів думки, на які ми їх переносимо. Отже слово не є одежа „припасована“ як-раз до того змісту, який ми хочемо в тому чи іншому випадкові мати: воно, краще сказати, „готова одежа“, яку ми беремо для того розуміння, до якого вона „підходить“, або для якого порівнюючи легко можна її „перешити“.

Вживаючи слова, ми далеко не завжди можемо виразно зрозуміти, чи користуємося ми тими самими значіннями, які вже є в мові, чи вживаємо слова переносно, даючи йому певний новий відтінок думки. Річ у тому, що слово поза контекстом та обставинами, в яких його вживається, не живе; про нього можна говорити в такому випадкові тільки як про штучний „препарат“ (О. Потебня). Всяка нова комбінація слів та обстановка, в якій вживається їх, завжди додає вже щось нового до самого змісту кожного з них, змісту, який ми можемо відчувати, поки маємо справу з „штучним препаратом“ ще окремого слова. „Слова — хамелеони; они живут спеша“ — сказав Бальмонт. Повторюючи поетів образ, лінгвіст запевняє: „Слово не має певного значіння, воно — хамелеон, в якому кожного разу виникають не лише різні відтінки, але часом і різні фарби“¹⁾.

Немає через це точної грани між тим, що ми могли-б назвати зміною слова, та називанням нової речі, вражіння то-що за допомогою слова, яке є в мові. Називаючи нове, ми звичайно охоплюємо в ньому схожість з відомим вже нам. Що тому, хто говорить, здається тотожним, і що схоже, він не завжди може вирішити певнено. Тим більше, що у вживанні слів, як ми вже сказали, завжди є певна неточність між словом та об'єктом думки. Коли дитина, що ніколи не бачила зірок, уперше дивиться на зоряне небо і каже, що зверху „горять свічечки“, то ми в таких випадках можемо бачити скоріше тільки вживання слова, подібно до того, як ми називаємо „конем“ коня якоїсь незвичайної масті, яку бачимо вперше, ніж метафору, свідоме перенесення назви за ознакою подібності. Поки слово вживається, і той, хто говорить, не чуває, що користується ним „переносно“, що він поширює його вживання, ми ладні думати, що маємо справу з дотриманням значіння. Але от виникає нова річ або утворюється нове поняття. Коли ми, розуміючи, що воно нове, що воно різниться від того, що ми знаємо, вживаємо для нього слово, до якого ми звикли, то це слово буде вже назва.

Зрозуміло, що приплив і зміна явищ та речей визначає долю значінь: винахід сталевго пера, що замінило гусяче, спричинився

¹⁾ Ю. Тынянов. — „Проблемы стихотворного языка“ — 1924. Стор. 48.

до зміни значіння слова перо; стріляти первісно мало значіння „пускати стрілу“; коли поширилося вживання огнепальної зброї, воно набуло нового значіння і т. д.

Асоціації за схожістю, чи наближають вони уявлення речей, їхні функції то що, при всій своїй впливовості не є єдиний засіб змінити значіння. Поряд з ними і менш помітно для того, хто говорить, здійснюють свою діяльність асоціації сумежності. Тенденція економізувати, про яку вже говорено, допомагає їм завжди. В сербській мові, приміром, слово *јагода* має не загальне значіння, яке воно має в українській, а „земляника“, а діалектичне українське *ягода* (Опішня та інші місця) вживається лише в розумінні „вишня“. Певна обстановка позбавляє від неодмінності „договорювати“ до кінця і повторюючись може привести до спеціалізації значіння. Порівняй і інші приклади: болгарське *зеле* (з первісного „зеліє“) — „капуста“, чеське *kvas* — „закваска“, *kvas* (напиток) і „пир“ (мабуть останній зміст його став у виразах, як *pití kvas* (за ситуацією, що визначала „пировать“); рос. „стол“ в розумінні „харчі, їжа“ то-що.

Теорія словесности, що оперує поняттями „метафори“, „метонімії“ „сinekдохи“, щоденно стикається з процесами, які здійснюємо в звичайній мові — перенесеннями назов за схожістю (метафора — „по небу идут барашки“) і за сумежністю (метонімія — „читаю Хвильового“ — „читаю твори Хвильового“ „В полку числится 2000 штыков“). Поетична мова від звичайної прозаїчної відрізняється значно усвідомленим вживанням слова, як засобу справити певне враження, свіжість якого — одна з неодмінних умов. З того, що ми сказали про природу значінь, які маємо завдяки асоціації сумежності, „асоціативних згущень значінь“, видно, що коли вони, загалом кажучи, утворюються непомітно для того, хто вживає й переймає їх, то вони мають менше поетичної ваги, з них не можна утворити поетичних засобів. Порівнюючи з метонімічними утвореннями взагалі, називання цілого за частиною (сinekдоха) відчувається, проте, як наслідок нашого вільного вибору і через те ми частіше відчуваємо художню дійсність в синекдохах звичайної мови. Виразні метонімії, приміром, „пьян, как стелька“ (стелька — частина чобота; так звуть шевців) трапляються порівнюючи не часто. В значній кількості випадків переносно вживане слово має в собі кілька типів асоціацій. Порівняй — „селедка“ — старе образливе назвище городского (шабля-„селедка“ за схожістю, „селедка“ — городовой — за сумежністю).

Про асоціації поза всякою емоціональністю можна говорити абстрактно — в переродженнях словесних значінь емоції відіграють часто найголовнішу роль: коли, приміром, в українській мові „племінник“ — не біж, а „племінниця“ — не бога, то не важко догадатися, що селянські побутові умови, в яких перебували племінники та племінниці-сироти у родичів, утворили це спеціальне слововживання, яке спочатку було емоціонального характеру (порівняй не бога — „бедняга“). Треба гадати, що емоція правила за фактор, коли українське не біжчик перейшло в значіння „покійник“ (порівняй ще французьке — *chetif* — „кволий, нещасний, неслий“, яке стоїть в тісному звязку з латинським *captivus* = „бранець“).

Спадкові запаси — основний фонд, який ми пускаємо в оборот, щоб передати зміст нашої думки. Проте, не вважаючи на всю гнучкість, на всю здатність старих слів вбирати в себе новий зміст, — зріст вражіння, які ми сприймаємо, і поняття, що їх обробляємо в свідомості, може бути надто великий для того, щоб легко задовольнятися словами, які вже є. Коли цей зріст залежить від культурних зв'язків, коли поняття запозичає народня або соціальна група від інших, з якогось боку більше розвинених, то найчастіше з новим поняттям приходять і нове слово, якого раніше не було в даній групі. Крім свого суто інтелектуального значіння, воно звичайно має в собі для того, хто запозичає, певний емоціональний відтінок, певний момент оцінки, зв'язаний з свідомістю хоч-би частково належності до тої соціальної групи, відки це слово походить. Здебільшого запозичаються слова „культурні“, і тому той, хто запозичає слово, пишається своєю „вченістю“, коли до нього попадає науковий термін, що приєднує його до людей, які йому імпонують знанням або „аристократичністю“ (порівняй діалектичне рос. нація в розумінні „амбіція“, ресторанні назви страв французькою мовою і под.). Значно рідше запозичене слово іде поряд зі свідомістю „спрошення“: такі слова салдатських, „босацьких“ та інших жаргонів, які входять часом, кінець-кінцем, і до літературної мови. Для Л. Толстого („Анна Каренина“) „образується“ = улагодиться ще нове, нелітературне слово; за да в а т ь с я = заноситься (пишати) Станюкович пояснює, як слово матроське і т. под.

Трапляється часом, що слухові асоціації, схожість з словами рідної мови, швидко „акліматизують“ слово, послаблюючи разом з тим ті психологічні ознаки, які визначалися в момент запозичення: французьке *sale* = „брудний“, яке вживалося спочатку в російських аристократичних колах, щоб характеризувати непристойний зміст романів, у наслідок подібності до російського „сало“, „сальний“, набуло нового відтінку, за яким вже не почувасться коло, звідки воно йде. У деяких англійське *сплін* — хандра (властиво *spleen* = сележін) асоціюється з „спати“. Зрідні цим прикладам багато випадків так званої „народньої етимології“: поліклініка переходить в політклініка, палісадник, яке переробляють в полусадник, мародер — в миродер, профос (той хто наглядає за арештованими, старе німецьке *profoss* — унтер-офіцер) — в прохвост¹⁾.

Значно частіше, ніж гадають, назустріч потребі нового слова йде запозичення з чужої мови не самого слова, а способу його утворення, своєрідний механічний переклад, як, приміром, — предмет — лат. *objectum*, еволюція — розвиток, виглядати — нім. *aussehen*. При такому, як називає це явище Баллі, калькуванні²⁾ іноді бувають абсурди, що відбивають неповне розуміння, а часом недотепність „калькувальщика“: франц. *faire la cour à qn.* — „залицятися до когось“ зберіглося у росіян як безглузде — „строить куры“, *n'est pas dans son assiette* — „он не в своей тарелке“, — невідповід-

¹⁾ Треба зауважити, що народня етимологія робить часом з основних частин запозичених слів, чере їхню созвучність, з різними, формальні: голяндське — *Zonedeck* „покриша від сонця“ — рос. зонтик, відки взято зонтик. Порівняй нім. *Tanz* з рос. танец, в польській уже *tany*, укр. танок.

²⁾ Франц. *calque* „прорисовка“.

ний, хоча й буквальный переклад слова *assiette* „тарілка, стан, настрій“ і т. п. В країнах двомовних або таких, де загалом великий вплив чужої мовної стихії, часом натрапляємо на кальки, подібні словінським: *brati* 1) — збирати, 2) — читати порівняй нім. *lesen*, що має в собі обидва ці значіння. Цікаві, хоча й не часті випадки становлять такі кальки, як сербське (чорногорське) *бистијерна* = цистерна. Італійське *cisterna* (сі = рос — чи) зрозуміли в першій частині, як чист і згодом замінили синонімом *bistar* = чистий. Порівняй також північно-кашубське *sercox* — *Herzog*; першу частину слова *Herzog herz* зрозуміли, як *Herz* — серце, північно-кашубське — *serco*.

Говорячи про лексичний рух, ми не можемо, як бачимо з сказаного, ні на одну хвилину забувати соціальної природи життя та росту лексики. Коли ми стоїмо в певному хронологичному моменті перед лексикою, належною певній мовній групі, ми навіть не уявляємо собі й приблизно, як багато в її складі є елементів, що переходили від одної до другої народності, від одної класи до другої, від професії до професії то-що. В своїй історії слова встигають не раз перейти з вузького середовища до широкого і поширити часто таким способом обсяг понять, які вони визначають, або навпаки, залишитися в обмеженому колі і звузити своє значіння (Мерінгер). Наше „судити про щось“ вийшло з кола юридичних понять і стало „загальне“ слово; „лавірувати“ з морського терміну набуло значіння „викручуватися, знаходити вихід з якогось лиха“; латинське *disciplina* в церковно-аскетичному колі та старій школі звузилося до значіння „плеть“ (укр. нагай, польське *dyscyplina*); конь, попавши в сівську рос. говірку, поряд з лошадь стало значити лише „мерин“.

Лексичний рух, проте, не обмежується перейманням та передачею слів в їх більш-менш закріпленій оболонці. Словотвір — от справжнє джерело мовної творчості, що несе за собою найживішу зміну значінь. Максимум активності виявляється з боку того, хто говорить, коли назустріч потребі нового слова він іде через утворення нового, користуючись засобами словотворення, що є в даній мові. Так утворюються слова, як *трунар* (пор. *плугат-ар*, *бонд-ар*), *мішочник* (пор. *візн-ик*, *техн-ик*), *куркульство* (пор. *рибальство*, *жмикрутство*), *увязка* (пор. *упаковка*, *укладка*) і т. под.

Часто творчі шукання нового слова мають своє джерело в художній потребі того, хто говорить, кому треба освіжити сприйняття речі або явища. Він досягає цього найчастіше тим, що серед відносно найбільшої кількості ознак, які він має в своїй свідомості, виявляє одну, яку висуває на перший план, на „освітлений пункт“.

„Образ,— як справедливо для більшості випадків зазначає Потебня,— заміняє множественне, складне, яке важко зрозуміти через віддаленість, невиразність, на щось відносно одиничне, просте, близьке, визначене, наочне“. Проте, в словотворенні ця зміна ніколи не буває повна, а тому вона ніколи не шкодить мисленню абстрактному, як такому. Ознаки, що наводять думку до того, що звичайно найближче і найзрозуміліше, разом з тим обмежені в своїй ролі іншими, які зазначають, що зближення відбувається лише частково, що слово багатше, змістовніше, ніж висунута ознака: українське — вітряк „вітряний млин“ визначає в своєму корені не більше як „щось“

зв'язане з вітром, але речей, що можуть стосуватися до вітру, в природі досить багато, і думка, що спирається на значіння суфіксального — як, доходить до певної речі лише через процес розшукування її серед інших, до яких наближає можливе загальне розуміння складових частин слова. Той, хто перший назвав комаху рос. кузнечик, додаючи до основи кузнец здрібніло-пестливий суфікс, тим самим налякував на обмеження основного значіння якимись конкретними ознаками, які повинна була допомогти виділити ситуація або контекст. Невизначеність, або точніше широкое поле можливостей, яке утворюється для розуміння в процесі називання за допомогою формальних елементів, приводить до того, що головна маса відхилень в „тих самих“ словах рідних мов припадає саме на афіксальні утворення, вживаючи які легко догадатися про попередню стадію називання: порівняй рос. школьник і сербське школник — „школьний учитель“, рос. пастух і сербське „пастух“ — „жеребець“, рос. запомнить і укр. (діял.) запомнити — „забути“ і т. и. Маємо навіть випадки прямо протилежних значень: укр. уродливий — рос. уродливый „потворний“.

Новоутворені „молоді“ слова більше притягають до себе уваги, однаково, чи тیشать вони, чи дратують, відповідно до оточення, з якого вони вийшли і потреби, через яку їх утворено: порівняй шкурник, рвач, мішочник і под.

Трапляється, що формальна ознака історично вбирає в себе надто афективний зміст, і тоді суть поновлення емоції полягає у висуванні її: порівняй рос. „О, вы талантливые трусы и обнаглевшая бездарь“ (Ігорь Северянин) — бездарность абстрактніше й холодніше.

Поновлення ще радикальніше, в небагатьох хоча категоріях понять, які це припускають, коли ми творимо зовсім нове слово, в звуках якого чуємо якийсь безпосередній зв'язок з тим, що слово визначає: такі назви шумів, плутанини, неохайности. Тут варто звернути увагу на нахил до первісної рими, асонансу, алітерації: рос. тьяп-ляп, каракули, німецьке Schnickschnack — „нісенітниця“, англ. clartgar „дурниця“, тьк-мык, рос. шолты-болты — „дурниця“ (пск. тверськ.)¹⁾ і багато інших. В таких утвореннях міцна емоційна стихія. Проте, не для всіх емоцій є серед мовних ознак досить придатні знаки. Для сфери інтелектуальної, яку порівнюючи легко класифікувати, об'єктивної своєю природою, мовні засоби історично вироблені, зібралися в процесі пристосування до життя, достатніші, ніж для безмежно різноманітних емоцій, сила яких залишається для індивіда, не йдучи до соціального вжитку. Відси „муки слова“, тяжкі шукання знаку, здатного виявити те, для чого слово ще не правило, незадоволення словом, готовність відмовитись від слова, зберігши лише те, що споріднює його з музикою. („Я раб моих таинственных необычных слов, но для речей единственных не знаю дешних слов“ — Гіппіус; „Но душой неустанной мы должны подстеречь для любви небывалой не бывалую речь“ — Allegro).

¹⁾ Частково це не обходиться без впливу слів, що вже є: приміром, тьк-мык, мабуть, зв'язане з ткнуть-мкнуть і под.

Нова форма словотворення, майже цілком належна до нашої епохи телеграфної мови, яка досягла найвищого розвитку підчас жовтневої революції—умовне, навмисне сполучення частин слів, часом навіть літеральних назов перших звуків. Це явище, яке породило інтелектуальні потреби, виявляє всі ознаки життєздатності в певних сферах розуміння. З усіх форм мовної творчості це найменш емоціональна і найбільше зв'язана з писанням.

Говорячи про словотвір, не можна не сказати про природне питання, що виникає завжди з приводу динаміки мови—звідки йде той або инший новотвір,—від одиниці чи від маси? Доводиться визнати, що ролі особи з цього боку дуже велика: не лише великим письменникам доводилося утворювати ті або инші слова, які подобалися; багато йде від тих забутих тепер людей, які в щасливий момент назвали квітку „Анютины глазки“; другу—„Іван да Марья“; стару назву кур замінили образною півень—„співець“ то-що.

З плином часу слово може почати вмирати. Вмирання слів відбувається різно. Це може бути відмирання якоїсь властивості, що мало слово раніш: новоутворене слово образніше, зв'язаніше з подібними словами, „умотивованіше“ і часто емоціональніше. Нераз про слово, яке жило довго, говорять—„потерта монета“. Так, слово стирається. Коли поляк називає „місяц“ словом, що мало колись значіння „княжич“, в його розумінні не виникає навіть найменшого зближення, завдяки якому виникла ця назва: слово тепер визначає лише певне розуміння і більше нічого; так само в польськiм *teńbórz* „трус“ зник довгий ряд асоціацій та емоцій, що вклав це розуміння в слово, яке мало значіння „хорька“. Болгарин навряд чи почуває в прасци „литки“ натяк на гладкість підсвинка („прасе“); вимовляючи раз, ми ніяк не згадуємо разить, -рубить, від якого воно походить; (порівняй фр. *couper* „резать“—соур „удар, раз“, лит. *kertu* „рублю“, *kartas* „удар, раз“) і нічого схожого з „обрублюванням“ не бачимо в слові образ.

Вираз „відмирання“ не повинен нас настроювати песимістично. Перед нами явища, де досить часто спадає на думку Гете.—„Смерть та народження—вічне море“: дуже часто факт вимирання здійснює народження нового: умирають уявлення, які викликали дане слово, і народжуються нові поняття на їхнє місце; умирають самостійні слова—виникають слова формальні (порівняй стану в значінні буду, став робити і под).

Слово навіть зовсім може втратити свій зміст. Наслідком того, що його вживають у вузькому розумінні, його зміст стає залежний від слів, з якими воно вживається, разом з якими ми пізнаємо загальний зміст. Такі вирази, як „попасть впросак“ (порівняй новгородське, тверське просак—„прядильня, канатний варстат“). Як пояснює Максимов („Крылатые слова“ 14) „все прядильне канатне приладдя та верьвовочний варстат має стару назву просак. Тут як попаде один волос у „сучево“ або „просучево“ на якійсь вірьовці, то захопить усе волосся“. Рос. „сгореть дотла“—укр. ще має живе слово „тло“. „Всіма фібрами серця“—фр. *fibre* „волокно“ і под. З такими прикладами споріднені своєю психологічною природою переходи слів, що колись були поняттями, в оклик: баюшки-баю (раніш мало

значіння „розказую байки“) чу! (раніш „ти чув?“ до першої особи „чух“— „я почув“) то-що.

В наших словах поспіль зберігається тільки видима спадщина минулих уявлень: „Боже мій, що з вами?“— „Ах, чорт побори“— „И проклят будь, кто в этот час отступит“,— в устах багатьох лише згустки колишньої афективності, що її супроводять чуття зовсім без тих уявлень, які колись викликали ці чуття.

Як на чинник, що сприяє одмиранню внутрішньої форми слів і веде до розриву колишніх асоціацій, вказувалося на фонетичні зміни, що втрачають подібність між словами, зв'язаними своїм походженням: порівн. лепить і льнуть з первісного льп-но"ти, капать і кануть з кап-но"ти. Звичайно, звукові зміни відіграють певну роль, але не найголовнішу; незрідка зникає мотивованість слова (розрив асоціації) з причин суто психологічного порядку, які найближче не з'ясовано й досі: порівн. рос. волноваться, яке більш не асоціюється з волна (укр. хвилюватися з тим самим значінням і хвиля), мостовая і мост, стріляти і стріла, рос. лягушка і лягать.

Зовсім якесь слово зникає з різних причин. Слово може перестати вживатися через те, що поняття, яке воно визначає, з якихось причин здається до архиву історії: вже й тепер мало кому з нового покоління доводиться користатися словами городовой, камергер, земство, урядник і под., так ще раніш відійшли в минуле тіун, спальнічий, фіскал то-що.

Легко зникають слова „сороміцькі“, замість яких деякий час вживають інші, більш прийомні.

Далі зріст абстрактності мислення неминує веде до відкидання словесних ознак дріб'язкового називання: замість дрібних назов вживається слова з загальним значінням. Так, в майбутньому можна надіятися, що зникнуть деякі синоніми, подібні до сербських: хранити—„годувати“, „харчувати“, доїти—„годувати грудьми“, питати—„годувати дитину“, кормити—„годувати худобу“.

До цього близьке явище, коли з багатьох близьких змістом слів, одні з яких виникли як наслідок прагнення до афективності виразу, другі перейнято під впливом моди з чужих мов і под., частина, що не набула стійких спеціальних потрібних або таких які здаються потрібними значень, виходить з ужитку: порівняй рос. пари плясать—танцювать, хворать—болеть; перші слова виявляють тенденцію до зникнення; сягать, прядать при літературнім прыгати живуть ще тільки діалектично.

І досі суперечне питання, в якій мірі сприяють вимиранню слів омоніми. Оскільки нам доводиться спостерігати на собі, що в момент утворення галовживаної форми нам ніби заважає омонім, певна тенденція давати перевагу перед омонімами словам, що відрізняються від них звуками, мабуть справді криється у властивостях нашої свідомості: багатьом укр. різниця здається невіддале (краще вони вживають ріжниця), тому що воно нагадує їм місце, де ріжуть худобу. Росіянин з труднощами від победить утворює першу особу майбутнього часу побегу, охоче замінюючи її на старо-славянську побегду, бо йому ніби заважає омонімічне побегу, яке по-

простому вживається замість побегу. Можливо, що в українському загинуло лягати-„брикати“, тому що поруч було лягати-„кластися“. Через таку саму причину мабуть зникло, приміром, старо-французьке *plein* „плоский“, яке замінено словом *plat*: йому перешкоджало те, що воно брентіло однаково з словом *plein* — „повний“.

Часто зникають слова в мало-цивілізованому середовищі через забобони: даного слова починають боятися, уникати, вживаючи замість нього іншого; так, у слов'янських та деяких інших мовах зникла стара індоєвропейська назва „ведмідь“ під впливом певного мисливського забобону. Іноді загрожують існуванню слова ті самі мотиви, що виникли через звукову асоціацію, якої раніш не було: коли на весні прилітають журавлі, український селянин боїться, приміром, за свідченням Драгоманова, казати слово журавель, вживаючи замість нього новоутвореного „веселик“ — інакше, мовляв, доведеться цілий рік „журитися“.

Принципово сказане про слова можна прикласти і до окремих форм: коли вони вмирають, то тут діють ті самі причини й умови, як от: зріст умінь узагальнювати, тенденція позбавлятися непотрібної кількості ознак і т. ін. Певний паралелізм виявляється і в частковій заміні окремих слів на групи — з слова загального і другого, що його визначає ближче; у формальних мовах цьому відповідає тенденція до аналітичних, „розкладових“ форм укр. ходив був, казав був.

Наприкінці ще одне питання. Чи впливає хоч-би частково змістовний бік слова на зовнішній звуковий? Прямих доказів того, щоб, приміром, у попередньому слові, яке розгалузилося значінням, відбулася якась навмисна зміна звуку, щоб відрізнити зміст, ми не маємо. Єдине, про що можна казати впевнено, це те, що коли у вжитку з тих або інших причин є дві подібні звукові оболонки для приблизно однакових понять (порівняй *небо* (ц.-сл.) і *небо* (рос.); в діалектах *небо* — 1) небо і 2) піднебіння; словінське *небо* теж має обидва значіння; рос. *жаркое* (речівник) — *жаркое* (прикметник); в говірках прикметник брентить *жаркое* і *жаркое*), то один відтінок змісту викриває тенденцію зв'язатися з одною, другий — з другою звуковою ознакою.

Іншу форму зв'язку зовнішньої форми з суттю поняття ми маємо, приміром, у факті, що частини слова, з якими не зв'язується спеціальних значень, легко деформуються, переважно, на кінці слова (порівн.: носить з носити, там з тамо) тоді як у словах, в яких відповідний кінцевий звук є носій певного змісту, зберігається значно краще (напр.: кости, діло).

Далі, від ступня уваги до слова залежить темп його вимови: частини основні, основні слова через те менше перекручуються, ніж слова служебні, вводні: порівняй укр. *мать* — *мабуть*, словінське *bot - bodem* „буду“, російське *мол* з *молвит* і *под*.

ГР. МАЙФЕТ

Матеріяли до характеристики творчости П. Тичини¹⁾

„СПІРАЛЬ“

Під композиційною „спіраллю“ розуміємо таке з'єднання анафори й епіфори, коли рядок, що починає строфу, повторюється в тій самій строфі, або в дальших строфах, яко епіфора⁴⁴⁾.

Чистого прикладу цього композиційного засобу у Тичини ми майже не маємо. Можна віднести сюди („Вітер з України“, 64, 65) —

„На берегах вічності ходить сонце,
ходить сонце в шлеях.

Натягне віз —

і всі планети в екстаз!

Не кисніть, люди, по-під тинню,
не плаче од дрібних образ.

На берегах вічності ходить сонце,
ходить сонце в шлеях.

{ Люди, любіть землю!
{ Поети, у космос ведіть!

Як на планетах барикади —
всесвіту болить.

На берегах вічності ходить сонце,
ходить сонце в шлеях.

Од сонця кожна планета вагітна.

Планета планеті рівна, привітна —
од сонця.

Орбіта кожної і льот по її силі
(гаснуть інертні, тухнуть безсилі) —
угору-вниз, угору-вниз!

І оддаються луни,
і всі системи, мов комуни,
що узяли кос — федерації девіз —
угору-вниз...

{ Люди, любіть землю!
{ Поети, у космос ведіть!

¹⁾ „Див.“, Ч. III., ч. 1, 1926 р.

А в космос шлях —
жити!

На берегах вічності ходить сонце,
ходить сонце в шлеях.

В даному разі елемент повтора складається з двох рядків (курсив), зв'язаних „стиком“ („ходить сонце“); але неточність прикладу полягає в тому, що III строфа позбавлена епіфори. Зазначена композиція ускладнена: анафорою II та IV строф (фігурні дужки); анафорою 5 та 6 рядків I строфи („не...“); анафорою 7 й 8 рядків III строфи („і...“); повтором половини 6 рядка III строфи („угору-вниз...“); колом перших трьох рядків III строфи („Од сонця...“) та синтаксичною симетрією половин 5 рядка III строфи (на першому плані дієслова — присудки — „гаснуть“, „тухнуть“, на другому — підмети — „інертні“, „безсилі“).

Другим, ще більш неточним прикладом може бути („Сонячні кларнети“, 51) —

„По блакитному степу
Вороний вітер!
Пригорнув раз та й подався
Вороний вітер...

Вийшла жита жати я.
Громова хмара!
Ой не всі з війни додому —
Вороний вітер...

Гляне сонце як дитя,
А в селі голод!
Ходять матері, як тіні —
Вороний вітер...

На чужині десь ген-ген
Без хреста; ворон...
Будьте прокляті з війною! —
Вороний вітер...“

Неточність цього прикладу полягає в тому, що елемент повтора (курсив) не є анафора I строфи, а займає 2-й рядок в ній; але це пояснюється тим, що у всіх паристих рядках всіх строф ми маємо однаковий ритмічний узір, за схемою: — // — („вороний вітер“, „громова хмара“, „а в селі голод“, „без хреста; ворон“); таким способом, композиційне завдання підлягає ритмічному. Крім того, як дуже сумнівний випадок повторів типу „спіралі“, можна відзначити (Плут, 39) —

„Там на горі за Дніпром (1)
радо кричать прапори:
честь йому, слава, хвала! (2)

Грають оркестри, церкви,
в квітах вітають портрет —
там на горі за Дніпром (1)

Котиться спів у степи,
йде від села до села:
честь йому, слава, хвала! (2)

Встанемо-ж, менші брати,
стрінем пророка свого. —
Там на горі за Дніпром (1)
честь йому, слава, хвала!" (2)

Тут повторюється два елементи: перший з них замикає „колом“ I та II строфи; а другий є епіфора I, III та IV строф; при чому в останній строфі обидва повтори стають поруч. Можна, таким чином, говорити про певне наближення до „спіральної“ композиції (перший елемент займає рядки: $1 = 6 = 12$; другий елемент: $3 = 9 = 13$). Але можна було-б розглянути цей випадок так: означмо перший елемент повтора через X, а другий — через Y; тоді повтори дадуть узір ХУХУХУ, цеб-то маємо трьохфазний повтор двох елементів (ХУ ХУ ХУ); або-ж, з'єднавши однакові елементи, дістанемо перехресний повтор двох елементів (ХУХУХУ). Я не обстоюю дуже за цим останнім тлумаченням, хоч по суті воно дає інтерпретацію (можливо дуже неточну) повторів що до їх послідовності.

Нарешті, розгляньмо ще один дуже сумнівний випадок („Соняшні Кларнети“, 15) —

„Цвіт [в моєму серці]
Ясний цвіт-первоцвіт.
[Ти той цвіт, мій друже,
[Срібляний первоцвіт.]
Ах, ізнов, кохана,
Де згучала рана, —
Квітне цвіт-первоцвіт!

Слухаю мелодій
Хмар, озер та вітру.
Я бреню як струни
Степу, хмар та вітру.
Всі ми серцем дзвоним,
Сним вином червоним —
Сонця, хмар та вітру!

Десь краї казкові,
Золоті верхів'я...
Тільки шлях тернистий
Та на ті верхів'я.
Ходять-світять зорі,
Пливуть хвилі в морі —
В ритмах на верхів'я!

Світ [в моєму серці,
 Мрій танок, світанок.
 [Ти той світ, мій друже,
 [Зоряний світанок.]
 Я твої очиці,
 Зорі, зорениці —
 Славлю як світанок!"

Розберімо окремо кожен строфу цього віршу. Фактично, можна сказати, що 2, 4 та 7 рядки I строфи об'єднані епіфорою „первоцвіт“; але в 2 та 7 рядку до цього додається „цвіт“ (з'єднані рисою), при чому „цвіт“ починає собою 1 рядок строфи; таким чином ми маємо об'єднання початку 1 рядка й кінців 2, 4 та 7, а це дає право говорити про певну „спіраль“, проведenu в межах строфи (тим більше, що об'єднання епіфорою 2, 4 та 7 рядків зберігається у всіх строфах цього віршу й досягає цим значіння композиційного засобу в будові строфи); можна сказати, що вся строфа „насичена“ цим „цвітом“ (див. ще 3 рядок), і цей ефект досягається означеною вище позицією повторів.

В II строфі маємо не такий складний узір: 2, 4 та 7 рядки об'єднані епіфорою „вітру“, але в цих таки рядках маємо другий, рухливий елемент повтора („хмар“); зву його „рухливим“ тому, що — сказати-б — топографія його в зазначених рядках неоднакова: в другому рядку він займає початок рядка, а в останніх двох наближається й стає поруч з другим елементом повтора („вітру“); означивши „хмар“ через *x*, а „вітру“ через *y*, дістанемо узір *хухуху*, в якому елементом повтора є не рядок, а лише слово (тому ми брали не великі, а малі *x*, *y*); знову-ж маємо наближення до словесної „спірали“ в межах однієї строфи.

В III строфі маємо ще простіший узір: епіфора „верхів'я“ об'єднує 2, 4 та 7 рядки.

Але в IV строфі маємо повернення до узору I строфи: 2, 4 та 7 рядки об'єднані епіфорою „світанок“, але 1 рядок починається словом „світ“, що є ніби заміною „цвіта“ I строфи; крім того, однакові корені („світ-світанок“) дозволяють говорити про ці 2 слова, яко модифікації одного поняття, якими поет характеризує свій психичний стан; і в цьому розумінні можна говорити про „спіраль“ в будові строфи, — „спіраль“, що захоплює початок 1 рядка строфи, кінці 2, 4 й 7 рядків і стоїть в 3 рядку (на позиції „цвіта“ в тому-ж рядку I строфи). Крім того, аналіз I та IV строф дозволяє говорити про загальну композицію „кола“ в цьому вірші: в перших рядках повторені словесні групи „в моєму серці“ (odrізняються ці рядки тільки першими словами); так само odrізняються треті рядки зазначених строф (ти той $\frac{\text{цвіт}}{\text{світ}}$, мій друже), і, нарешті, четверті рядки I й IV строф збу-

довані з боку синтакси однаково ($\frac{\text{срібляний первоцвіт}}{\text{зоряний світанок}}$); коли ще взяти до уваги евфонічну (а в даному разі й тематичну) близькість „цвіта“ й „світа“, то можна говорити за тематичне завершення вірша по типу анафоричного кола (бо повтор словесних груп локалізується в перших чотирьох рядках „колових“ строф).

„СТИК“

Приклади випадкового „стику“ рядків ми вже побіжно відзначали. Більш-менш систематично проведений він в 4—5 рядках всіх строф віршу „Гаї шумлять“ („Сонячні Кларнети“, 10—11) —

„... Милуюся.
Милуюся-дивуюся... (I, 4, 5)
... Над нивами.
Над нивами—приливами... (II, 4, 5)
... Співаючи.
Співаючи-кохаючи... (III, 4, 5)
... Як золото.
Мов золото-поколото... (IV, 4, 5). Або:
„... Благословіть, мамо, шукати зілля,
Шукати зілля на людське божевілля...“
(Сон. Кл., 56).

„... Рано-пораненьку Ясне Сонечко сходило.
Ясне Сонечко сходило, братів своїх, Вітрів, до себе
іскликало...“ (Сон. Кл., 57).

Прикладом „стику“ з варіацією може бути —

„... з криком сів на груди ворон,
чорний ворон—птах...“ (Плуг, 14)

Можна також говорити про „стик“ строф, коли останній рядок попередньої строфи є першим рядком наступної, напр., (Сон. Кл. 48) —

I: „Проходила по полю —
Зелене зеленіє...
Назустріч Учні Сина:
Возрадуйся, Маріє!

II: Возрадуйся, Маріє:
Шукаємо Ісуса.
Скажи, як нам простіше
Пройти до Ємауса?...“ Або (Плуг, 12) —

III: „... Там скрізь уже: сонце! — співають: Месія! —
Тумани, долини, болотяна путь...
Воздвигне Вкраїна свого Мойсея, —
не може-ж так бути!

IV: Не може-ж так бути, о, я чую, я знаю.
Під регіт і бурю, під грім од повстань
од всіх своїх нервів у степ посилаю —
поете, устань!..“

За підкреслені рядки можна сказати, що вони об'єднані й анафорою, й „стиком“, але коли взяти до уваги їх місце в строфі, ми матимемо „стик“ строф.

Крім того, ми вже відзначили ті випадки „стику“ строф, коли ми мали анафоричне об'єднання останнього періоду попередньої строфи й першого періоду наступної строфи.

Прикладом почасти цієї композиційної будови може бути („Вітер з України“, 75) —

I „Харків, Харків де твоє обличчя?
до кого твій клич?
Угроз ти в глейке многоріччя,
темний як ніч.

II Угроз ти так: між горбами
тупу на 'днім місці, тупу.
І раптом прорвався мостами —
і вже ти в стецу!

III І вже тебе вітер і віте —
розгони, одгони і гон!..
Ех! чор! того сина,
отут уже ти невгомний.

IV Отут уже (як тільки світ блисне) —
та куди той центра крик! —
гудеш, гудеш ще й акордом приснеш —
аж поки прийде робітник.

V Гудеш, деш... а як одгаснеш,
то довго ще, довго одгон...
І здається: десь, там, Донбасний,
тобі відповідає в тон.

VI Відповідають з туману заріччя:
сокири і пилки і дзеньк...
Отут твоє, Харків, обличчя,
тут твій центр“.

В даному прикладі I й II строфа, IV й V з'єднані „стиком“ на підставі анафор відповідних періодів; а II й III, III й IV, V й VI строфи з'єднані „стиком“ строф за допомогою анафоричного об'єднання відповідних рядків. Крім того, цей вірш може бути прикладом „кола“ віршу, що захоплює рими (ч I,1 = ч VI,3 „обличчя“) та суголоси (ч I,3 = ч VI; „многоріччя“: „заріччя“), при чому перший період I строфи має інтонацію питання; а другий (коловий) період останньої строфи з'являється ніби відповіддю, при чому обидва рядки цього періоду об'єднані анафорою („отут“, „тут“); нарешті, другий рядок II строфи є прикладом „кола“ рядка („тупу“).

СТРОФИЧНІ ФОРМИ З КАНОНІЗОВАНИМИ ПОВТОРАМИ

Як відомо, до зазначених форм відносяться: рондо, рондель, тріолет, газела і т. и. У Тичини зустрічаємо ронделі (Плут, 37) —

„Іду з роботи я, з заводу (1)
маніфестацію стрічать. (2)
В квітках всі улиці кричать:
нехай, нехай живе свобода!

Сміється сонце з небозвода,
кудись хмарки на конях мчать...
Іду з роботи я, з заводу (1)
маніфестацію стрічать. (2)

Яка весна! Яка природа!
У серці промені згучать...
— Голоту й землю повинчать!—
тоді лиш буде вічна згода.
Іду з роботи я, з заводу“.

В даному разі маємо композиційну „спіраль“, канонізовану в спеціальному повторі⁴⁵⁾. 1,2=7,8; 1=13; рими такі: авва; авва; авваа (у Тичини маємо в II строфі таку схему рим: авав); після 4 й 8 рядка маємо синтаксичну павзу, якої конечність відзначена в теорії⁴⁶⁾. Другим прикладом ронделі є (Плуг, 38)—

„Мобілізуються тополі
під хмарним вітром на горі...
Уже давно ми на порі,
давно всіх кличемо: до волі!

До волі, бідні, босі й голі!
не час сидіти у норі!
Мобілізуються тополі
під хмарним вітром на горі...

Гукнем же в світ про наші болі!
Щоб од планети й до зорі—
почули скрізь пролетарі
за що ми б'ємся тут у полі!
Мобілізуються тополі...“

Цей приклад, що до місця повторів та порядку рим, абсолютно аналогічний попередньому; варт відзначити „стик“ першої та другої строф („до волі“) — „стик“ в повному розумінні цього слова.

КОМБІНАЦІЇ РІЗНИХ ФОРМ ПОВТОРА

В попередніх розділах роботи вже відзначено використання поетом різних форм повтора в одному вірші. Можна навіть намітити певну еволюцію що до цього: коли в „Сонячних Кларнетах“ і „Плузі“ поет здебільшого використовує одну форму повтора, яко композиційний засіб, то в „Вітрі з України“ ми зустрічаємо комбінації різних

форм повтора, що іноді — всі разом — досягають значіння композиційних засобів (приклади цьому були й раніше).

В цьому розділі ми розглянемо ті приклади, що не вийшли в попередні розділи й що являють собою використання різних форм повтора; ці форми можуть досягати й не досягати значіння композиційного засобу.

Наприклад („Сонячні Кларнети“, 18) —

„Подивилась ясно, — заспівали скрипки!
Обняла в-останнє, — у моїй душі.—
Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.
Заспівали скрипки у моїй душі!

Знав я, знав: навіки, — промені як віі! —
Більше не побачу — сонячних очей. —
Буду вічно сам я, в чорному акорді.
Промені як віі сонячних очей!“

Ефект полягає в тому, що четвертий рядок обох строф складається з других половин перших двох рядків відповідної строфи (курсив); крім того, маємо епіфори третіх рядків обох строф („в чорному акорді“). Але в цілому ми маємо приклад широко-розгорнутої системи внутрішнього, психологічного паралелізму: перша строфа в великій мірі інтерпретує „обставини“ (1, 3), зовнішню дію („подивилась ясно“, „обняла в-останнє“); вся-ж друга строфа інтерпретує „психику“; одже елемент „психичного“ має й 1 строфа: перші половини перших двох рядків інтерпретують „обставини“ (приклади вище), а другі половини — дані психики, реакцію на цю зовнішню дію; так само, 3-й рядок 1 строфи інтерпретує „обставини“, а четвертий — психичні дані; утворюється ніби своєрідний ритм між зовнішніми обставинами й психичними даними.

Цікавим прикладом є також („Сонячні Кларн.“, 29) —

Світає...
Так тихо, так люблю, так ніжно у полі.
Мов свічі погаслі в клубках фіміяму,
В туман загорнувшись, далекі тополі
В душі вигравають мінорную гаму.
Вже дніє поволі...
Так тихо, так люблю, так ніжно у полі.

Світає...
Все спить ще: і небо і зорі безсилі.
Лиш птах десь озвався спросоння ліниво,
Та пень обгорілий, мов піп на могилі,
„Безсмертний, помилуй!“ — кричить мовчазливо.
Видніє що хвилі...
Все спить ще: і небо і зорі безсилі.

Світає...
Проміннями схід ранить ніч, мов мечами.
Хмарки золоті поспішають на битву.

Чортів вітер! Проклятий вітер!

Сидить в Бенгалії Рабіндранат:
нема бунтарства в нас: людина з глини. —
Регоче вітер з України, }
вітер з України. }

Крізь шкельця Захід мов з-за Ґрат:
то похід звіря, звіря чи людини? —
Регоче вітер з України, }
вітер з України! }

Чортів вітер! Проклятий вітер!

Він корчувату голову з Дніпра:
не ждїть, пани, добра;
даремна гра!
[Ах,
нікого так я не люблю,
як вітра вітровіння,
його шляхи, його боління
і землю,
землю свою.]“

В даному разі маємо „коло“ віршу (курсив) з „исходом“ (три останніх рядки); кінцевий повтор колового елемента починається з „Ах“ (як вступний акорд „колового“ завершення) і захоплює суголоси рим („боління“); так само початковий елемент „кола“ захоплює суголоси („кружіння“, „насіння“). В середині вірш повторенням рядка „Чортів вітер! Проклятий вітер!“ поділяється на 2 частини (по 2 строфи в кожній); можна розглядати це повторення рядка як *sui generis* „спіраль“ (воно стоїть перед двома строфами і частини, після неї й після другої частини); сам рядок може бути прикладом епіфори половин рядка („вітер“) і синтаксичного паралелізму в межах цих половин. В першій частині обидві строфи розпадаються кожна на 2 періоди; цей розподіл мотивований тематично: перші періоди обох строф характеризують дію вітра, його напрямок („Він замахнеться раз — рев! свист! кружіння!“; „Або: упнеться в грузую ріллю, піддасть вагонам волі“); другі-ж періоди — наслідок цього („і вже в гаю торішній лист...“, „ух, як стремлять вони по рельсах, аж нагинаються тополі“). Обидві строфи другої частини об'єднані однаковою епіфорою-рефреном, що займає другі періоди обох строф („Регоче вітер з України, | вітер з України“). Нарешті, рядок „його шляхи, його боління“ дає приклад анафори половин рядка (курсив).

Цікавим прикладом є вірш „Надходить літо“ („Вітер з України“, 13 — 14); зазначена назва є в той же час елементом колового повтора. Але, крім того весь вірш пронизаний повторами; в 1 строфі: „надходить літо“, „в садках додолі цвіт, додолі цвіт“, „повніє далина“;

в II строфі: „гойдає вітер мак, і мак і явори“; в III строфі маємо коло двох рядків (5 та 6): „Тиша. Лиш на кутку і дзвзак і стун. Проїде вулицею хтось. Тиша“. Крім того, II й III строфи об'єднані епіфорою:

„Це десь за тиждень вже й жита
почнуть мов справжні зорювать“.

В IV строфі: „Хитає головою дід“. В V строфі: „Дитина ручками, дитина ніжками...“

Маємо, крім того, приклади синтаксичного паралелізму („Рясніе небо“, „повніе долина“), дієслівні початки перших трьох рядків III строфи („пережили“, „визволили“, „поділили“).

Дальший вірш („Вітер з України“, 22 — 23) —

„Немов той Дант у пеклі,
стою серед бандитів і злочинців,
серед пузатих, ситих і продажних,
серед дрібних, помстливих, тупоумних,
на купі гною жовчного, що всмоктує, затыгує на дно:
співай, поете, з нами в тон!“

Стою мов скеля непорушний.

І кубляться круг мене
в багні, в болоті мов гадюки,
клубком спілітаються і падають,
і твань їм рота заливає...
...[О, будьте прокляті ви] всі — я вас не знаю!
Не доторкайтесь! не вийте!..
...[О, будьте прокляті ви] ще раз!..

Стою — мов скеля непорушний —

є прикладом „кола“ (курсив) з „зачином“ (фігурна дужка). Але, крім цього, в самому вірші ми маємо повтор, означений квадративими дужками; вважати його за внутрішнє „коло“ не можна, бо цей повтор не сприяє формуванню строфи й композиційному розподілові матеріалу⁴⁹).

Так само не можна вважати повторами композиційного значіння повтори в гекзаметрі „Хмари кругом облягли“⁵⁰) (елементи: „кинулось, вихром заграло, мішаючись наче у танці“, „вниз та униз осідало, мішаючись наче у танці“) та „Повстанцях“⁵¹) (елемент: „один за одним — все на конях, один за одним ще й співають“).

В творі „Клеон і Діодот“⁵²) ми маємо розподіл матеріалу на певні періоди, неоднакової величини; зустрічаємося тут і з повторами: так в другому періоді маємо „коло“ (перший рядок періода: „Гамір атенці зчинили, неначе готовили бурю“, „Гамір атенці зменшили, а скоро і зовсім затихли“); ці-ж приблизно повтори маємо в 4 періоді („Гамір атенці зчинили, на два табори поділившись“, „Гамір атенці зменшили, а скоро і зовсім затихли“), але значіння „кола“ тут вони

не мають; аналогічні ці періоди і своєю тематикою (в першому даються обставини перед промовою Клеона, в другому — перед промовою Діодота). Третій і п'ятий періоди дають самі промови; ці періоди однаково починаються („Кинувши оком навколо, так він почав говорити“) й приблизно однаково кінчаються (в III періоді: „Раджу вам довго не думать. Більш не скажу ані слова“, в V періоді: „Раджу про це вам подумать. Більш не скажу ані слова“). В VI періоді маємо повтори, аналогічні з IV періодом („Гамір атенці зчинили, на два табори поділившись“); крім того, ці періоди об'єднуються анафорою, що захоплює 2 рядки („Тільки зійшов він униз, сколихнулось кругом як на хвилях. Гомін пробіг мов той вітер і раптом зірвалось зусюди“). В останньому періоді (VII) маємо тематичне завершення: „исход“ цілого віршу (голосування з приводу мітілення); при чому цей період має повтор II, IV й VI періодів („Гамір атенці зменшили, а скоро і зовсім затихли“). Перший період можна вважати за тематичний „зачин“ (обвинувачення мітілення). На підставі цієї аналізи можна бачити, що в основу композиційного розподілу матеріялу покладено тематичний принцип; при чому цей розподіл стверджується й повторами композиційного значіння.

Зустрічаємося в цьому творі з випадковими повторами — анафорами; в III періоді:

„Краще нехай уже гірші закони, але щоб незмінні,
Краще нехай неосвіченість, ніж ота вченість безвольна!“
в V періоді:

„Виступив я не для того, щоб тут заперечить Клеону,
Виступив я не для того, щоб з вами судить мітілення.“
в VI періоді:

„Цитьте, мужі, не треба: пора розпочать голосовку.
Цитьте! — гукнули й стратеги, і зблідли послі
мітіленські“.

Наступний вірш („Вітер з України“, 24 — 25) —

„За всіх скажу, за всіх переболію,
я кожен час на звіт іду, на суд.
Глибинами не втану, не змілію,
верхівлями розкрилено росту.“

Ніколи так душа ще не мужала!
Ніколи так ще дух не безумів!
О, дух ясний — без яду і без жала —
давно ти снів? — а вже сучасний дій

всього мене обняв, здавив, напружив,
і я встаю, нову вдихаю міць.
Не мрію, ні, повіки я розмружив —
іронія і гордість на лиці,
іронія...

Товариство, яке мені діло,
чи я перший поет чи останній?
Надівайте корони і йдіть, }
отверзайте уста... }

Товариство, яке мені діло,
чи я пізній предтеча, чи ранній?
Удавайте пророків і йдіть }
отверзайте уста... }

Там за мною, за мною, за мною,
я не знаю там скільки іде!
перед мене твердою ходою
наступаючий день.

Там за мною, за мною, за мною
і від плуга й від трудних станків.
перед мене щасливе море,
море голів...

Ну куди-ж я піду після цього,
ну куди-ж я оглянусь на вас,
коли сонце пронизує розум,
сонце уста?

Я дійшов свого зросту і сили,
я побачив ясне в далені.
Товариство, яке мені діло,
чи я перший чи ні?"

ніби розпадається на дві частини: першу (три перших строфи) можна вважати за великий „зачин“; друга-ж частина об'єднана „колом“ (курсив). В „зачині“ маємо анафору половин 1 рядка I строфи („за всіх...“), анафору перших двох рядків II строфи („ніколи“), тематичне „нагнетання“ в перших трьох рядках I строфи. Що до „кола“, то перші чотири строфи його (цеб-то IV, V, VI й VII строфи віршу) збудовані досить цікаво: вони розпадаються на 2 частини (по 2 строфі в кожній), при чому перші періоди строф в кожному періоді подібні один до одного, теж можна сказати й про останні періоди; нарешті, можна говорити про анафору IV й V строф („товариство...“), VI й VII („там за мною...“); а також про епіфору IV й V строф („отверзайте уста...“), VI й VII строф („перед мене...“); крім того, в IV та V строфах маємо захоплення суголосів рим (ч. IV, 2: ч. V, 2 „останній“, „ранній“)... В цьому-ж „колі“ маємо анафору перших двох рядків VIII строфи („Ну куди-ж я...“) і тих же рядків IX („я...“). В двох останніх рядках VII строфи маємо „стик“ („море...“), і анафора VI й VII строфи дає приклад повтора („за мною...“) з метою „нагнетання“. Зазначений в початку цього аналізу розподіл вірша на 2 частини стверджується й різними ритмичними тенденціями: „зачин“ має ямбічну тенденцію, „коло“ — анапестичну.

Дальший приклад („Вітер з України“, 66, 67).

„І: Мов пущене ядро з гармати
Земля круг сонця творить циклє.
Тюпцем круг неї лисий місяць, —
беззубо дивиться в моноклє.

II: О, скільки на землі беззубих,
боятися сонця і води!..
Роди нам, земле, юних серцем,
о земле, велетенів роди!

III: Народи йдуть, червоно мають:
свободі путь! свободі путь!
І кров'ю землю напаяють
і знов у землю тліть ідуть.

IV: Але на зміну їм — у муці
другі встають під дзенькіт кулє,
що движуть сили революцій
в новий октябрь, новий іюль.

V: Вставай, хто серцем кучерявий! }
Нова республіко, гряди! }
Хлюпни нам, море, свіжі лави! }
О, земле, велетнів роди! }

VI Мов пущене ядро... (точний повтор I строфи)

VII: Дивись, дивись: нема поради,
нема тепер шляху до мас
Цвіли колись твої декади,
поки ти жалко не погас.

VIII: { Горить же всі, хто кучерявий (далі повтор V строфи)... — являє собою двохфазну систему повторів двох строфічних елементів, або просто перехресний повтор двох елементів, за нашою схемою *ху ху* (I = VI; V = VII); як можна бачити в середині віршу елементи повтора (V і VI) збігаються; між цими строфами повтора міститься останній матеріал віршу. Відзначимо окремі повтори, що впливають на композицію окремих строф: 1) епіфора II й V (а значить і VII) строф („о земле, велетнів роди“), 2) синтаксичний паралелізм 3 й 4 рядків III строфи, 3) анафора, що супроводиться синтаксичним паралелізмом половин 4 рядка IV строфи, 4) повтор половин 2 рядка III строфи („свободі путь“), 5) повтор на початку 1 рядка VII строфи („дивись“). Крім того, цікаво відзначити синтаксичну будову V (= VII) строфи: непаристі рядки мають на першому плані дієслова — присудки („вставай“, „хлюпни“), а паристі рядки — на останньому („гряди“, „роди“); це-ж дозволяє говорити про дієслівно-присудкову анафору непаристих рядків, та про

таку-ж епіфору паристих рядків, або-ж про дієслівно-присудкове (синтаксичне) „коло“ періодів зазначеної строфи; звичайно, тут і „анафору“ й „епіфору“ й „коло“ треба розуміти наближено.

Прикладом тематичного завершення віршу може бути („Вітер з України“, 72, 73).

„Вертаюсь по Кузнечній. Сонце
ще тільки-тільки. Так: мов тінь
квачем. Тополя червоніша!..
Ще розговляються, ще тиша,
така на всьому лінь!

Льодок. Граки за ніч похрипли,
а все-ж. За ними скрізь цвірінь,
а там десь голуб в гулких нішах...
Ще розговляються, ще тиша,
така на всьому лінь!

Чого-ж я чую шум?
Чому в мені бадьорість?
Який там флот
з незавойованих висот
шалену розвиває скорість?

І звідки дзвін?
І звідки в грудях спочуття безкрає?
не Воскресіння, не Різдво —
нове новітнє торжество
шумить і наближає.

І як наблизиться, впаде —
то многі з нас посліпнуть.
Такий там світ,
такий там думки літ, —
що многі з нас посліпнуть.

Не те, щоб ми були старі,
а просто: грандіозу
не в силі віри ми понять,
не в силі ще язичества прийнять
таку велику дозу.

Сліпить як очі сонце! Синє
таке зелене небо. День.
Вже день, а ми ще по соборах,
а потім розговляємся по норах
і переспівуєм пісень.

Вже зовсім день!“

Елементами „кола“ є I, II й остання строфа, можна відзначити повтори словесних груп („розговляються“ і т. и.), але остання строфа з'являється на іншому тематичному тлі (I: „Сонце ще тільки-тільки...“; VII: „Сліпить як очі сонце...“); тому й підкреслили ми тематичне завершення матеріалу. Друга строфа об'єднується з першою за допомогою епіфори строф (2 останніх рядки „ще розговляються...“), що захоплює суголоси рим: ч. I, 2: ч. II, 2 („тінь“: „цвірінь“), ч. I, 3: ч. II, 3 („червоніша“: „нішах“). Зазначені строфи (I, II й VII) охоплюють „колом“ III, IV; V й VI строфи; в композиції останніх можна відзначити: 1) анафору 1 й 2 рядків III строфи, 2) теж в 1 й 2 рядках IV строфи, 3) теж в 3 й 4 рядках V строфи, 4) теж в 3 й 4 рядках VI строфи, 5) повтор 2 й 5 рядків в V строфі можна розглядати, як спеціальний тип рефрену. Нарешті, в VII строфі треба відзначити повтори, що не сприяють композиційному розподілові матеріалу (курсив).

Щоб закінчити цей розділ, нам доведеться розглянути з боку повторів „Думу про трьох вітрів“ та „Фугу“.

„Дума“ („Сонячні Кларнети“, 57—60)⁵³ збудована на „спіралі“ повтора „На ранній весні-провесні, Гей, на світанні гук“; в межах цього п'ятикратного повтора містяться 4 частини-періоди (не строфи) „думи“. Вся „дума“ перейнята великою кількістю синтаксичних повторів, що є характерною ознакою дум⁵⁴). Кожна з трьох останніх частин думи тематично поділяється на 3 розділи: в першому маємо те, що „подумав, помислив“ той або інший вітер; в другому-те, що цей вітер зробив, в третьому—реакцію на це з боку людей; такий тематичний розподіл стверджується композиційними анафорами: для першого розділу: „Що... Вітер... так собі подумав, так помислив“; для другого: „Тож... Вітер (летить, налітає); для третього: „Тоді тее люде зачували“. Лише перша частина „думи“ поділяється трохи інакше: в першому—„Сонечко сходило“, в другому „промовляло“, в третьому „Тее вітри зачували“ (звичайно, можна поділити цю частину інакше, на 2 періоди, але це великої ролі не грає, бо взагалі ця частина збудована інакше, ніж 3 останніх).

Що до „Фуги“,⁵⁵ то в ній ми маємо повтор двох елементів: перший елемент:

„... вітер вітер ві
терзає дуба кле
на хмарах хмуре сон
це знов осінній ві“;

цей елемент повторюється з варіацією в перших двох рядках:

„вітер кликне кла
наклони дуба кле“.

Другий елемент:

„Прислухаюсь:
голос, що вкруг росте,
в собі я ношу.“

Живе — давно розпалось на клітини,
клітина — в землю, в зелень, шум.
І той протест, і той огонь, що був у них —
тепер він зелень, шум...

Шуми, шуми, рясне верхівля,
епохо наша вітряна!
Проходь з старого кладовища,
мелодіє моя“.

Порядок цих повторів такий: *ххху*; таким чином, можна говорити про два „кола“, в межах віршу; перед першим колом маємо „зачин“, після другого „исход“; при чому обидва кола мають між собою розмежування рядками:

„Дугами горби лягли...“ і т. и.

В самому матеріалі фуги, що міститься між цими повторами, можна найти дуже багато прикладів повтора рядків, слів, повторів, що вкладаються в накреслені вище схеми, нарешті, повторів „неорганізованих“; багато також є прикладів синтаксичного паралелізму, їх легко найти самому. Скажу декілька слів про саме використання в поезії суто-музичної композиційної форми (в даному разі „фуги“); оскільки ми маємо в даному вірші приклад дійсно „фуги“, сказати це може лише спеціаліст. На мою думку, споріднення між поезією й музикою мусить іти не в напрямку переймання композиційних форм одного мистецтва другим; лише ті форми, які виникають органічно в двох споріднених галузях мистецтва, можна вважати тривкими, сталими; пригадую „Сонатну“ будову Брюсовського „Воспоминания“, яка утворює до деякої міри враження штучности; у всякому разі це переймання композиційних форм одного мистецтва другим — проблема, яку можна поставити, але не дати певної відповіді. Поезія й музика — рідні сестри що до свого походження, але нині цілком самостійні; тому потрібна велика обережність в розв'язанні зазначеної проблеми; як на одну з таких спроб, можна дивитися й на „Фугу“ Тичини.

КОМПОЗИЦІЯ VERS LIBR'У

В попередньому розділі ми аналізували приклади комбінації різних повторів, при чому розглядали переважно вірші, написані канонічними розмірами.

Перейду зараз до аналізу композиції *vers libr'у* поета: в таких віршах принцип композиції художнього матеріалу набуває особливого значіння, бо, як каже Жирмунський, „відсутність строгої метричної композиції в звичайному розумінні слова, цеб-то поділу на рівні з боку метру рядки, періоди, строфи, висуває на перше місце другі важливі фактори композиційної будови — і перш за все різні форми ритмико-синтаксичного паралелізму“⁵⁶).

Отцей вірш („Сонячні кларнети“, 37)—

„пробіг зайчик.
Дивиться —
Світанок:
Сидить, грається,
Ромашкам очі розтулює.
А на сході небо пахне.
Півні чорний плащ ночі
Вогняними нитками сточують.
— Сонце
Пробіг зайчик“.

можна розглядати, як коло вірша з елементом повтора в один рядок при чому 2, 4, 5, 6, 8 рядки мають на своєму кінці дієслова - присудки

Майже те-ж саме можна сказати про вірш (Сон. Кл., 38):

„Випив доброго вина
Залізний день.
[Розцвітайте, луги! —
: я йду — день —]
[Пасітесь, отари!
: до своєї любові — день —]
[Колисково, колоски! —
: удень.]
Випив доброго вина
Залізний день“.

Тут маємо „коло“ віршу з елементом повтора в 2 рядки; матеріал, замкнений „колом“, розподіляється на 3 періоди, по два рядки кожний; ці періоди збудовані майже однаково в своїх перших рядках (цеб-то в 3, 5 й 7 рядках віршу): на першому плані стоїть дієслово в вольовому способі („розцвітайте“, „пасітесь“); захований наказ маємо в „колисково“ 7 рядка (1 рядок третього періоду), на другому плані зазначених рядків маємо „звертання“: „луги“, „отари“ „колоски“; в других рядках означених періодів (цеб-то в 4, 6, 8 рядках віршу) маємо епіфору „день“, „удень“. На підставі цих даних можна говорити взагалі про аналогічну синтаксичну й композиційну будову зазначених періодів.

Цікавим прикладом може бути („Сонячні Клар., 39) —

„Коливалось флейтами
Там де сонце зайшло.
Навшпиньках
Підійшов вечір.
Засвітив зорі,
Прослав на травах тумани,
І, на уста поклавши палець, —
Ліг.
Коливалось флейтами
Там де сонце зайшло.“

В даному разі маємо коло вірша (елемент повтора = 2 рядкам); крім того, маємо дієслівно-присудковий початок 4, 5, 6, 8 рядків. „Коло“, якого кожен елемент становить з рядки, є —

„Укрийте мене, укрийте:
Я — ніч, стара,
Нездужаю.
Одвіку в снах
Мій чорний шлях.
Покладіть отут м'яти,
Та хай тополя шелестить.
Укрийте мене, укрийте... (і т. д., точний повтор).“

Крім того, слід відзначити повтор вольового способу дієслова („укрийте“, „покладіть“): той-же імпульс в реченні „хай тополя шелестить“.

Прикладом „кола“ віршу, з елементом повтора в 3 рядки, може бути („Сонячні Кларнети“, 56) —

„Праворуч — сонце.
Ліворуч — місяць.
А так — зоря.

Благословляю, синку, на ворога... і т. и.“.

Елемент повтора дає приклад синтаксичного паралелізму.

Прикладом „кола“ віршу з „зачином“ може бути („Сонячні кларнети“, 55):

„Кладусь я спать.	}
Три янголи в головах стоять.	
Один янгол все бачить	
Другий янгол — все чує	
Третій янгол — все знає.	}

І приснився мені
Син.

Наче він сам проти ворога ставає,
А той обступає, просто в груди рубає!
(Перший янгол вид свій закриває).

І ніби поле рівне, рівне та зелене
І вітер стеле спів: „прощайте, нене!“
(Другий янгол із хрестом до мене).

І вітер стеле: „Не сумуйте, смерти той не знає,
Хто за Україну помирає!“
(Третій янгол серце звеселяє).

І приснився мені
Син“.

„Зачин“ становлять перші 5 рядків, при чому останні 3 рядки „зачина“ дають приклад синтаксичного паралелізму. „Коло“ означено курсивом і крім того встановлюється тематично (сон). В межах „кола“ вірш розподіляється на 3 частини — строфи, по 3 рядки в кожній; цей розподіл стверджується тематично, а також за допомогою сусідніх рим, однакових для даної строфи; при чому, рими першої строфи („ставає“, „рубав“, „закривав“) своїми суголосами подібні до рим третьої строфи („знав“, „помирає“, „звеселяє“); таким чином, можна говорити про „коло“ суголосів рим між першою та третьою строфою, — коло, що міститься в межах вищезазначеного кола („І приснився мені Син“). Можна також говорити про „епіфору“ строф, — „епіфору“, зв'язану до деякої міри з психологічним паралелізмом в межах кожної строфи (підкреслено дужками третього рядка). Крім цього, маємо випадкові повтори: 1) анафоричне „і“ в перших двох рядках II строфи, 2) анафору 2 рядка II строфи та 1 рядка III строфи („І вітер стеле“).

Прикладом захованого тематичного кола може бути („Сонячні Кларнети“, 54) —

„У золотих своїх дворів
[Свята Неділя] вийшла.
Тихо. [Сумно].
Ніщо не пролетить, не заспіває... (пропуск 8 рядків)
[Сумно].
[Зелена Неділя].

Повтор словесних груп означений квадративими дужками.

Можуть бути також повтори не композиційного значіння, наприклад („Плуг“, 19) —

„І, уклонившись праху,
ми сходили з гори.
— І знов тиран. І знов неволя.
Хрипкий далекий пароплав
сигару закурив... (пропуск 6 рядків).
...Забренів струнний гнів.
Заходили дерева і пристань... (пропуск 4 рядків)
(Забренів струнний гнів) —
Ой, буде ще потопу,
і сміху
і вина?“

Курсивом означений повтор рядка, що немає композиційного значіння. Третій рядок дає приклад анафори половин рядка („і знов...“).

Прикладом складної й дуже цікавої композиції є („Вітер з України“, 9 — 10):

„Сніг. Сніжок.
На княжий теремок.

День і ніч круг нього ходить,
плаче голосок:

— Ой князю, князьочку,
чи ти за Дунаєм,
чи ти на Дону?
Дай про себе вісточку,
бо умру.

Прислухається княгиня — тільки сніг,
тільки сніг та сніжок,
та за полем та за лісом
голод — голосок:

Батька війна!
Матері 'ма!
Хто пооре, хто засіє?
А - а!

Ой, яка пустеля.

Тут княгиня знов:

— Послужи ще ти, вітрило,
вітре - чорнобров!

Десь князь одступає
з жменькою княжат, —
одвертай од нього стріли,
посилай назад.

прислухається княгиня — а вітру нема,
тільки сніг та зима,
та за полем та за лісом
чути голоса:

Ми тебе одвернем!
Ми тебе пошлем!
Будеш ти лежать як князь твій —
каменем...

Ой, яка пустеля.

— Дніпре, Дніпре сон - дрімайло,
та нам батько всім.
Встань хоч ти — коли без князя —
царство воскресім.

Царство тихе, праве,
мудре на закон:
щоб одні землі гляділи,
а другі корон.

Прислухається княгиня — тільки сміх,
тільки труситься сміх,
та шумить, шумить шумище
із - під хат, із - під стріх.
Мо вернувся князь з походу?
Мо дружина прийшла? —

Прислухається княгиня — брязк мечей та яса,
та все ближче голоса:
ми тебе воскреснем!

Ой, яка пустеля“.

Весь вірш повтором епіфоричного типу (курсив) розподіляється на 3 частини, з яких кожна тематично розподіляється на 2 розділи: в першому — слова княгині (за винятком I частини, де є тематичний „зачин“), а в другому — те, що княгиня чує; це стверджується й повтором анафоричного типу з початку другого розділу („прислухається княгиня“); в третій частині — цей повтор подвійний з метою „нагнетання“. Утворюється, таким чином, в кожній частині дещо, подібне до *aufgesang*'а (1 розділ) та *abgesang*'а (2 розділ)⁵⁸). Крім того, маємо випадкові повтори, що так або інакше впливають на композицію чи то розділу, чи то строфи. Так, об'єднані анафорою рядки: 1) 2 та 3 в II строфі першої частини („чи ти...“), 2) 1 та 2 в IV строфі другої частини („ми тебе...“), що об'єднані й синтаксичним паралелізмом; 3) рядки в кінці третьої частини („Мо вернувся...“, „Мо дружина...“). Маємо „стик“ I й II строфи в третій частині („царство“), „стик“ 1 й 2 рядка в III строфі першої частини („тільки сніг“) і тих самих рядків в тій самій строфі третьої частини („тільки сміх...“). Маємо повторення рядка „та за полем та за лісом“, зв'язане з анафоричними повтореннями („прислухається княгиня“), відзначеним вище; цей рядок повторюється в I та II частинах; нарешті у всіх інших розділах повторюється „голоса“, „голосок“, що стверджує зазначений вище розподіл частин на 2 розділи⁵⁹).

Цікавим прикладом тематичної композиції може бути („Вітер з України“, 15 — 16) —

„Кожі Микита м'яв —
прийшли к ньому люди,
прийшли в сльозах к ньому люди:
ой, горе, Микито, якби ти знав,
горе, якби ти знав!

Король змії
город оступив —
ну що ти йому скажеш?
Помилую, як крови нап'юся —
ну що ти йому скажеш?

Найшов на Микиту гнів —
голови не підвів,
дванадцять кож під його руками
трись! трись!

Прийшли к ньому вдруге:
і в кожного ніс обрізаний,
і в кожного уші обрізані,
і в кожного губи.

І таке загнусашили щось:
ой, горе, Микито, якби ти знав,
горе якби ти знав!

Найшов на Микиту жаль —
дурнями їх обізвав:
от уже дурні, так дурні,
й коли вони переведуться!

Прийшли к ньому втретє:
і кожен перед собою вів:
жінку без голови,
сина без голови,
і так страшно, так смішно ступали ноги —
немов - би живі...

Тут Микита зірвавсь —
усі ви безголові!
Ну що з того, що я вам поможу?
Ви тричі приходили і тричі ті-ж сами —
які ви нетями!
Де ваші багатії?

А! — пролунало — і стало мовчання.
Розширились очі — і стало мовчання.

— Чом в їх уші не порізано?
— Чом в їх синів не порубано?

А! — розірвалось — і стало мовчання.
Розширились очі — і всі догада —
(лисніла кров із мертвих...)

Поклали мертвих окремо.
Живі стали окремо.
Вдарилі на багатія!
Микита на короля!

Аж закипіла земля...“.

Весь вірш розподіляється тематично на 3 частини + „исход“; цей розподіл стверджується анафорою „Прийшли к ньому!...“ (перший рядок „Кожі Микита м'яв“ можна вважати за тематичний вступ); перша з цих трьох частин розподіляється на 3 періоди, друга — на два; третя — складніша, але тематично всі три частини розподіляються на 2 періоди кожна: перший — про те, як прийшли люди й що вони казали, другий інтерпретує реакцію на це з боку Микити (що стверджується повторами анафоричного типу: „Найшов на Микиту...“ — в I й II частинах, „Тут Микита зірвавсь...“ — в III частині). Крім того, в третій частині маємо ускладнення в формі діалога: після слів Микити (з анафорою „Тут Микита зірвавсь...“) іде відповідь: „А —

пролунало...“ з об'єднанням обох рядків епіфорою „і стало мовчання“; потім знову слова Микити, об'єднані анафорою „Чом в їх...“; і нарешті, остання відповідь, об'єднана анафорою з першою відповіддю „А! — розірвалось...“; рядки, що залишаються, можна вважати за тематичний „исход“. Маємо, крім того, в цьому вірші, в другій частині, анафоричне об'єднання трьох рядків („і в кожного...“); в першій частині — повтори рядків:

„...прийшли к ньому люди,
прийшли в сльозах к ньому люди...“; або
„...ой, горе, Микито, якби ти знав,
горе якби ти знав!“

Останні два рядки без ніякої зміни повторюються в кінці I розділу другої частини зазначеного віршу.

Цікавим прикладом композиційної будови може бути вірш („Вітер з України“, 30 — 31) —

{ „Осінь така мила
осінь
славна.
Осінь матусі їсти несе:
Борщик у горщику,
кашка у жменці,
скибка у пазусі,
грушки в хвартушку.

{ Осінь така мила,
осінь
славна.
Прийде, поставить: мамо, спите?
Підведуться мати:
це ти, моя доню?
— Я ішла все лісом,
дуб мене за хустку,
він хотів догнати,
борщик однять!

{ Осінь така мила,
осінь
славна:
— Мамо, мамусю, чом не їсте?
Бистро подивились
очі матусі,
зеунулось тіло,
звісилась рука...

{ Осінь така мила,
осінь
славна:
— Мамо, мамусю, чом не їсте?“

Весь цей вірш тематично розподіляється на 3 частини, при чому розподіл цей стверджується повтором анафоричного типу:

„Осінь така мила,
осінь
славна“.

Крім того, можна говорити про „коло“ цілого віршу: на це дає нам право повтор в кінці зазначеного елементу (фігурна дужка); але повтор рядка „Мамо, мамусю, чом не їсте“ (курсив) після цього елементу дає можливість говорити про „коло“ останньої частини віршу. Вибірність зазначеної композиції ускладнюється прикладами синтаксичного паралелізму:

„Борщик у горщику,
кашка у жменці,
скибка у пазусі,
грушки в хвартушку...“
або „...зсунулось тіло
звісилась рука...“

Прикладом тематичного завершення віршу може бути („Вітер з України“, 33) —

„Ми кажемо [сходить] сонце!

А це:

Уранці
маленька дівчинка, червона шапочка —
встає, встає...
Умилась там чи ні —
корзинку — і в ліс голубий!

А в лісі душно!...

На дощ
хмари як собаки:
то за вухом почешуться,
ато зубами клац! клац!

У лісі душно, а тут ще й вовк (місяць):
куди це в путь?

— А з сходу аж на спадень,
бо й там мої живуть,
червоношапочки ждуть не дождуться.

— А може-б я тебе ззів? — Іззів.
Червона шапочка за ніж!
Вцілила вовку в лису голову,
А сама скорій туди,
де ждуть її, не дождуться.
Ми кажемо: [заходить] сонце“.

Оце „сходить“, „заходить“ на тлі точного повторення інших елементів першого й останнього рядків віршу (курсив) дає враження тематичного „кола“ віршу, що розпадається на декілька частин; II й III частини об'єднані анафорою „... в лісі душно...“; III й IV частини об'єднані епіфорою „... ждуть не дождуться“, при чому в IV частині це повторення ще ускладнене („де ждуть її, ждуть не дождуться“). Маємо також: анафору останніх двох рядків II частини („то“, „ато“); рядові повторення в I частині („встає, встає...“) та в другій („... кляц! кляц!“); синтаксичний паралелізм половин рядка: „маленька дівчинка, червона шапочка...“ і т. и.

КОМПОЗИЦІЯ „ПРОЗИ“ ТИЧИНИ

Я навмисне беру слово „проза“ в лапки тому, що в прикладах, поданих нижче, ми маємо ритмовану прозу („Золотий годин“⁶⁰), що іноді ритмами і римами наближається до віршів („З мого щоденника“, „Живем комуною“); в багатьох випадках лише зовнішній вигляд робить даний твір „прозою“. Як каже Томашевський,⁶¹ проза й вірші — це два бігуни, між яким певної границі немає. Наше приймання грає в даному разі велику роль. В окремих випадках може бути питання, проза це чи вірші? І на мою думку, до деяких з прикладів, поданих нижче, це питання може бути віднесене. Але нас цікавлять, головним чином, композиційні й інші повтори в намічених прикладах. Розгляньмо спочатку приклади „Вітра з України“.

Зустрічаємося тут з колом. (Ст. 43)

„Ой хмари, хмари з німецької землі! Це-ж ви зробили славу. Дніпрові булаву дали. Дніпро вертів її сюди-туди і довго любувався. Так-от коли труснем гетьманством! Чудовий сон здійснився! — Сміявся робітник одразу, а потім засмутився... (пропуск одного абзаца).

... Ой хмари, хмари з німецької землі“...

Цікавим прикладом є твір (ст. 45):

„Озеро синіми слізьми сходить. Над ним небо: не плач! — каже, а само ридань спинить не може; хмара за хмарою душу розриває. Хмара за хмарою.

По березі — гуси. Мов сніг. Гуси — сніжне лопотіння — кажу я, — чого ви вітра не вгамуєте?... Сад стоїть внизу і пісню осени розучує. (Підбіжить вітер до орхів) — [оріхи ноти ронять пожовклі, співати забули]; (шугне до акацій) — [акації вже надто поспішають]. {Бур'ян кричить: а я? а я?}. (Та вітер розгнівався: усі співати ви негодні! І вже він за селом, за Листопадовим), [і млини йому останню фразу — круга! круга!]. {Бур'ян услід: голубчику, а я?}.

Озеро синіми слізьми сходить. І тільки часом супротивна хвиля немов піском його посипле. Рудим? — По голубому...

Гуси по березі“.

Весь вірш розподілено на 4 абзаци: I та III об'єднані анафорою „Озеро синіми слізьми сходить“, а II та IV — анафорою „Гуси по березі“. Таким чином, в даному разі маємо повтори композиційного значіння; означивши перший повтор через X, а другий — через Y, дістанемо узір XYXY, цеб-то, двохфазний повтор двох елементів („фазою“ ми умовно зведемо ряд неоднакових повторів); в цій системі міститься матеріал віршу. Крім того, в першому абзаці маємо повтор „хмара за хмарою“, що не має композиційного значіння. В другому періоді маємо цікавий синтаксично-тематичний ритм, коли можна так сказати: речення однакового значіння я взяв в дужки — круглі (для вітру), квадратові (для оріхів, акацій, млинів), фігурні („бур'я“, яко епіфора); зміна цих тематичних хвиль дає дуже цікавий узір, що інтерпретує динаміку вітра (використання в Тичини цієї теми відзначає І. Майдан в № 3 „Червоного Шляху“ за 1925 рік; див. зноску раніше).

Прикладом цікавої композиції є (ст. 46) —

„[Живем комуною, працюєм]. Поміж горами монастир. Навколо ліс, а перед нами сам Дніпро. Чудний якийсь — ізразу й не впізнаєш. Усе він спить, (усе він думає, ніяк не перемріє). [Живем комуною, працюєм].

Як тільки світ — із заступами йдемо на монастирське.

Ченці минають мовчки нас і довго хрестяться й плюють направо і наліво. Крикучий гонг покличе до сніданку. Назустріч сонце гімн свій ллє... Сміємся, вірим і горим! Лише Дніпро — ще більше похмурніє. (Усе він думає, ніяк не перемріє)“.

Що до порядку повторів, то він аналогічний до порядку їх в попередньому прикладі; але композиційне значіння їх неоднакове. Перший абзац замкнений „колом“ елементу X („живем...“), перед повтором цього елементу стоїть в 1 абзаці елемент Y („усе він думає...“), що закінчує собою твір. Коли X—X вважати за одну ланку повтора, а Y—Y за другу, то можна сказати, що тут дві ланки повторів щільно чіпляються одна за одну („щільно“ — тому, що в кінці 1 абзаца Y та X збігаються). Аналогічним прикладом що до композиційного значіння повторів, а також їх локалізації в творі може бути (48) —

„[Вночі фаланги сняться господарства]. А вдень трапляється й на кров. Село підбурено — прийшлося боронитись. (До крові звикли ми давно, хоч не возводим її в канон). [Вночі фаланги сняться господарства].

Поранений: „Ви одняли у нас той спокій, якого ввік не вернем. Ви бога скинули і зрабували землю — прокляті будьте ви!“

Взяли його, догледіли, читать навчили і писать, розкрили перед ним завісу і от тепер він наш. Працює в полі з нами він, в театрі духом спіє, і знає, що не в кожного червона кров. (До крові звикли ми давно, хоч не возводим її в канон)“.

Елемент X (квадратові дужки) має безсумнівне композиційне значіння („коло“ першого абзаца); а другий елемент Y (круглі дужки) наближається до цього значіння, але не досягає його цілком.

Майже аналогічним прикладом є (47) —

„[На капусті жовті метелики, а на Дніпрі — білі].
Вітрила груди пнуть, до сонця весла грають, стежки світають
за човнами — і тільки пісня по воді: („Ой гиля, гиля, гусоньки, на
став“).

[На капусті жовті метелики, а на Дніпрі — білі].

В човнах все ліс, ліс, що рубаний, що цілий. Голодне місто
проковтне і все таки обмерзне. Тоді: хоч дайте-ж ви робітникові!
Сміються: всім дамо! Ось ми на зиму в атамани, то може й зовсім
вас доб'єм.

(Ой гиля, гиля, гусоньки, на став“).

Перший період замикається в „коло“ повтором в квадративих
дужках; перед повтором елементу Х стоїть елемент У (круглі дужки),
що закінчує собою твір. Локалізація повторних елементів та компо-
зиційне значіння їх аналогічні цьому — ж у двох попередніх прикладах.

Прикладом, де лише один з повторів досягає композиційного
значіння, а другий — ні — може бути твір (50) —

„[Посивів, Дніпре мій. Широкий — змеженів]. О, де-ж твій дух?
Де запал твій і сила? Обклався лисинами з берегів: потечу, побіжу
по гладенькому дну, дивні царства знайду. (Хочеш мира й спокою?
Під чією рукою?) [Посивів, Дніпре мій. Широкий — змеженів].

По-над тобою хмари — армії хмар! Шалений вітер шаблями роз-
махує, кричить: хто не з нами — зарубаю! розсічу! А ти: до порогів
тічу. (Хочеш мира й спокою? Під чією рукою?). А море жде,
а море виглядає. Усіх, усіх, усіх...

Узір повторів ХУХУ, але лише елемент Х (квадратова дужка)
досягає композиційного значіння, бо охоплює „колом“ перший абзац;
другий елемент У (круглі дужки) хоч локалізується вперше поруч
з повтором Х в першому абзаці, але твору не закінчує. Маємо ана-
фори речень в першому абзаці та третьому (курсив) та рядове „нагне-
тание“ „усіх, усіх, усіх...“

Іншим прикладом що до локалізації й композиційного значіння
повторів є (52):

„(Дихнуло з півночі і з півдня, з заходу і сходу). Куди тікати?
Де сховатися од вітру? [Знялись стовпи піску, жгутами замигтіли
з кручі]... Дніпре! бурі неминучі! — Мов той ведмідь встає — одною
лапою на беріг хлюп! другою під водою...

Вставай, старий, вставай, давно вже встали Рейн і Волга і Дні-
стер. (Дихнуло з півночі і з півдня, з заходу і сходу). А ну-ж за
руки всі, гей-гей!

[Знялись стовпи піску, жгутами замигтіли з кручі...].“

Хоч узір повтора є ХУХУ, але композиційного значіння жоден
із повторів не досягає: повтор Х (круглі дужки) не замикає в „коло“
першого абзацу, а локалізується в середині другого абзацу; повтор

У (квадратові дужки) хоч і закінчує твір, але не стоїть поруч з повтором Х, локалізуючись вперше в першому абзаці.

Цікавий узір повторів дає (51)

„[Хочеш, Дніпре, я прочитаю тобі?] (Колись клекотіла Вкраїна!...) Од краю до краю з Дністра до Дунаю, туди аж до моря й коло Стародуба — схопилась голота до панського чуба. {(Червоне сонце в безкраїх степах...)}⁶²⁾ [Хочеш, Дніпре, я прочитаю тобі?].

І кидалась шляхта до пап, королів і панство державу собі будувало. Ой, скільки там встало! Ой, скільки лягло... (Колись клекотіла Вкраїна). Дніпро усміхнувся: читай — не читай...

{Червоне сонце в безкраїх степах.}“

В даному разі маємо узір повтора XYZ XYZ, цеб-то: або двохфазний повтор трьох елементів (XYZ XYZ), або-ж перехресний повтор трьох елементів, через 2 (XYZXYZ); композиційне значіння цих повторів неоднакове: перший повтор Х (квадратові дужки) досягає композиційного значіння, бо замикає „колом“ перший абзац; другий повтор (круглі дужки) композиційного значіння не має, бо не сприяє формуванню абзаців: він локалізується в середині першого й другого абзаців; нарешті, третій повтор наближається до композиційного значіння, бо він закінчує твір, хоч вперше локалізується в першому абзаці поруч з повтором першого елементу Х. Слід відзначити також анафору двох речень (курсив) в середині другого абзацу.

Аналогічний узір повторів з іншим композиційним значінням їх та з іншою локалізацією маємо в творі (53):

„[Вигулюється там, а тут іще запнуто].

(Блисне, — упустиць на чугунне і довго ковзається і гуде). {(Дощ іде...)}⁶³⁾

Коли-б іще, коли-б частіше! Хай пройде бурю весь край! — [Вигулюється там, а тут іще запнуто].

Діди витрушували з люльки, а ми згрібаєм в піраміди. — Дмухни, потужний, рознеси, розвій, щоб не зібрали і довіку! (Блисне, — покотить на чугунне і довго ковзається і гуде). {Дощ іде...}“

Елемент Х (квадратові дужки) досягає композиційного значіння, бо охоплює „колом“ перші 2 абзаци; елемент У (круглі дужки) хоч локалізується в середині першого абзацу, але закінчує з абзац і цим наближається до композиційного значіння; елемент Z (фігурні дужки) закінчує перший абзац і весь твір, досягаючи композиційного значіння. Узір буде вже знайомий: XYZXYZ. Слід відзначити: анафору половин першого речення в другому абзаці („коли-б...“); „нагнетання“ вольового способу дієслів у другому абзаці („дмухни...“) і т. и.

Дуже цікавий узір маємо в творі (54) —

„(А иноді — немов джентльмен). [Сам синій весь, у білих берегах-панчохах]. — {„Я на конгрес, я на конгрес“}. І удає, що він біжить, і вірить, що він робить, заклопотаний. [Сам синій весь, у білих берегах-панчохах].

О, зглянься на нас! — кричать йому обабол ниви. — Пошли тумани нам, бо хмари все над панськими лісами. — „[Я на конгрес, я на конгрес]“ — небало кида їм Дніпро, — я всіх вас боронитиму, лиш дайте мені спокій“.

І враз назад він повертає. Збиває піню і лягає, як і віки лежав. (А иноді він як джентльмен).“

Система повторів така: XYZ YZX; композиційне значіння їх таке: повтор Х (круглі дужки) охоплює „колом“ весь твір, маючи таким чином певне композиційне значіння; повтор У (квадратові дужки) локалізується в першому абзаці; повтор Z — в середині першого й другого абзаців. Слід відзначити приклад синтаксичного паралелізму:

„І удає (головне речення), що він біжить (додаткове речення); і вірить (головне речення), що він робить (додаткове речення)“.

Нарешті, з цього циклю проаналізую ще один твір (49):

„Іще в нас музики не досить. І серце в кожного глухе. Ще кожен має жінку і назива її своєю. І діти одійти од матерів не хочуть. О, знаєм, знаємо, як трудно ухопить тропи! (Хай незлобиви християне гріхи покутують в печерах), — [ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш]! (Хай „брат“ — хижак на всенародне зазіхає, нехай підбурює міста і манить села за собою) — [ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш]! О, знаєм, знаємо, як трудно ухопить тропи! Коли вже на тропу ти вийдеш, Україно? І ти, мій Дніпре інваліде, чи ти коли прокинешся упертий?“

Матеріал цього твору являє собою один абзац; таким чином, говорити про композиційний характер повторів було-би сумнівно, але проте ми маємо в середині твору дещо потрібне до „внутрішнього“ „кола“ (елементи його підкреслені); матеріал, обмежений цим умовним „колом“ розподіляється на 2 складних речення: спочатку йде припустове речення (в обох складних реченнях воно починається анафоричним „хай“, при чому в другому реченні маємо ще „нагнетание“ „нехай“), після чого — головне, однакове в обох складних реченнях (квадратові дужки); отже, можна говорити про епіфоричне закінчення складних речень: епіфоричним елементом є зазначене головне речення. Що до узору повторів, то він буде такий: ХУУХ; де — Х-ом означений курсив, а У-ом — квадратові дужки. Синтаксична роль повтору елемента У є безсумнівна. Отже, в цьому прикладі можна наочно бачити важливу роль однієї з форм синтаксичного паралелізму.

Що до циклю „Живем комуною“ в цілому, то можна сказати, що всі його 10 частин об'єднані в „коло“ вищого, художньо-організаційного типу, бо елемент „Живем комуною, працюєм“ повторюється як в початку І твору на ст. 46 (там він охоплює „колом“ перший абзац), так і в початку останнього твору на ст. 55; це „коло“ анафоричного типу захоплює ще й інші елементи. Так, на ст. 46, після наведеної фрази маємо: „Поміж горами монастир. Навколо

ліс...“; на ст. 55: „Навколо ліс, самотні села...“: елемент повтора — ясний (курсив). Крім того, повтор твору на ст. 49 („Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш“) закінчує собою останнім акордом останній же твір на ст. 55. Крім того, можна бачити певне тематичне споріднення між такими фразами: ст. 48 (III твір): „До крові звикли ми давно, хоч не возводим її в канон“; ст. 55 (останній твір, передостанній абзац): „Ну, що-ж з того, що всесвіт кров залляла? Майбутні встануть покоління — єднання тіл і душ“.

Отже, можна бачити, що останній твір циклу скупчує в собі де-які з повторів попередніх частин; крім того, в ньому є повтор (в першому абзаці), що не має композиційного значіння („Ах, скільки радості, коли ти любиш землю...“).

Нарешті можна говорити про таке тематичне споріднення фраз:

Ст. 46 (перший твір): „Назустріч сонце гімн свій лле... Сміємся, вірим і горим!“ Ст. 55 (останній твір): „А є лиш гордість і горіння, сукупна праця і хвала“. Це — зайвий доказ „колового“ охоплення розібраного циклу.

Характеризуючи в цілому повтори в окремих частинах циклу, можна сказати, що узір їх більш-менш одноманітний й одрізняється здебільшого кількістю елементів повтора та композиційним значінням цих елементів.

Подібні приклади маємо в „Замість сонетів і октав“; так, на ст. 8 маємо „коло“ всього твору (елемент повтора: „На культурах усього світу майові губки поросли“); крім того, охоплений „колом“ абзац в цьому-ж творі (елемент повтора: „А листя падало. І голова на в'язах не держалась“). Окремі твори цієї збірки пронизані повторами: так „Ритм“ (ст. 16) і „Антистрофа“ (ст. 17) об'єднані епіфорою „Дві дівчини“; це-ж можна вважати за словесну групу „колового“ повтора ст. 16 (починається: „Коли йде дві струнких дівчини...“). Фраза „Ленон, не прокидайся, моя мати“ зустрічається на стор. 7 та на ст. 10 („Терор“), при чому, в останньому творі, в середині маємо наближення до „кола“ абзацу (елемент повтора: „не прокидайся мати“); нарешті в цьому-ж творі маємо повтор, що не має композиційного значіння (елемент: „звір'я звіря їсть“).

Щоб закінчити цей розділ, залишилося розглянути твір „Золотий гомін“ („Сонячні кларнети“, 61 — 68), що являє собою яскравий приклад тематичної композиції: твір розподілено на періоди тематично, при чому окремі періоди дають приклади чи то „кола“ (ст. 66, 67; елемент повтора: „виростем! — сказали: розіллємось! — Дніпро), чи то анафори (ст. 62; елемент повтора: „Уночі, як Чумацький шлях срібlistу куряву простеле...“) і т. и.; окремі періоди пронизані повторами, що властиві для даного періоду й не мають композиційного значіння, наприклад (61):

„... Предки.
Предки встали з могил;
Пішли по місту.
Предки жертву сонцю приносять —
І того золотий гомін.
Ах той гомін!...“;

Що до всього твору в цілому, то можна говорити про наближення до „кола“ з повтором певних словесних груп; в початку:

„Над Київом — [золотий гомін],

(І голуби і сонце)!...“ (ст. 61); В кінці:

„... Вслухався я в твій [гомін золотий...]“ (ст. 67)

„... Вітай же нас ти (з сонцем, голубами).“

Я дужий народ! — (з сонцем голубами)...“; але в останньому періоді на перший план стають свої повтори („Я дужий народ, я молодий“ та інші), чому я й кажу лише про наближення до „кола“ цілого твору. Прикладів синтаксичного паралелізму відзначати не буду, бо вони й без того ясні.

ВИСНОВКИ

Ми зробили спробу оглянути побіжно приклади різних форм повтора (композиційних і інших) в творчості Тичини.

Поки що з певністю можна сказати одно: найчастіше вживаним засобом композиційного розподілу матеріалу є либонь „коло“. Але й цей висновок буде цікавіший на тлі студії про композиційні форми української поезії в цілому; це дало-б матеріал для висновку про найбільш вживаний композиційний засіб зазначеної поезії.⁶⁴⁾

Що до характеристики композиційних засобів Тичини, то високу виборність їх ми вже відзначали: Тичина — великий майстер різноманітних і цікавих повторів; самий факт присутності їх в його поезіях може свідчити про певний характер його творчості.⁶⁵⁾