

Оксана Мельник Душа та дух персонажів
Михайла Яцкова:
усвідомлення дисоціації

Сумніви в існуванні Абсолюту стали за часів модернізму вагомим чинником процесу диференціації індивіда на його *сутнісні* складники. За спостереженням Йосипа Зоранчука, виявлення з-поміж них *душі* як «найбільш активного й найціннішого в житті й поступові людини елемента»¹ почалося від Станіслава Пшибишевського.

Ця розвідка – спроба окреслити семантичне наповнення концептів *дух* та *душа* у творах Михайла Яцкова, порівняти частоту та специфіку їх уживання, лексичне оточення. Здійснюємо це насамперед на рівні осмислення авторської поетики, що передає усвідомлюваність дисоціації духу та душі з погляду письменника і його персонажів. Зацікавлення подібними темами не вщухає у різних культурах. Свідчення цього, зокрема, – публікація матеріалів польсько-німецького семінару «Дух і душа», що відбувся 2001 р. у Варшаві², поява розлогої праці Даріуша Чаї про душу³, лінгвістичні праці з концептуального аналізу тощо.

У текстах Яцкова можна виокремити топос *душі*, що її розглядаємо як *знак цілої особистості* чи її *гідну заміну*. За

¹ Зоранчук Й. *Шляхом душі. Диференціація індивідуума* // Шлях. Вісник літератури, мистецтва і громадського життя. – 1918. – Ч. 3. – С. 30.

² Dusza. *Punkt po punkcie*. – Rok trzeci. Zeszyt trzeci. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002. – 286 s.

³ Czaja D. *Anatomia duszy: Figury wyobraźni i gry językowe*. – Kraków: Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005. – 476 s.

прикладі слугують висловлювання у повістях «Блискавиці», «Танець тіней», новелах «Білі вівці», «Готуріди», а саме: «<...> така дрібниця на око, ціхує тебе *цілу*, твою *душу!*»⁴; «Не стрічав *людини, душі*, лише звірині породи»⁵; «<...> я міг тоді любити лиш *душу* “шалену” <...>»⁶, «Не раз в сонній меланхолії відчував я страшний брак <...> близької *душі*, засудженої на вічну самоту у всесвіті <...>» [54]; «*Лише душа* її тремтіла, як гомін по далеких глибинах, в безмежній пітьмі, як глухий стогін під землею» [64]. Іноді прослідковуємо інтелектуальний шлях персонажа від порівняння людини з душею до їх цілковитого ототожнення, у процесі якого інші складники особистости випадають із поля зору, а саме: «<...> думав про Альву. Тепер стояла вона перед ним ніжна, лагідна і добра, як *душа* кращої людини <...>»⁷; «“Се не Альва! Се зовсім инша, глибока *душа*”»⁸. Зауважмо, що зміни в душі персонажа трактовано як поштовх до цілковитої зміни індивіда, як-от у новелі «Поворотний акорд»: «<...> жінка відмінилася *цілком*, як би в *глибині душі* *плекала чужу, далеку думку*» [292]. Інколи, особливо у множині, концепт *душі* поширюється й на семантику людського *тіла*⁹, наприклад у творі «Поганство юрби»: «<...> я слідив здивування і всі неясні ворухення тих плохих, зіпсованих *душ*» [61].

⁴ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – К.; Львів: Українсько-руська Видавнича спілка, 1913. – С. 55.

⁵ Яцків М. *Танець тіний: Роман з рідного побуту*. – Львів: Шляхи, 1917. – Ч. 2. – С. 239.

⁶ Яцків М. Ю. *Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті* / Упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – С. 54. – Далі, покликаючись на це видання в тексті, зазначатимемо в квадратних дужках номер сторінки.

⁷ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – К.; Львів: Українсько-руська Видавнича спілка, 1913. – С. 33.

⁸ *Там само*. – С. 39.

⁹ На такому результаті семантичної взаємодії концептів душі й тіла у мовній картині світу акцентують автори мовознавчої праці: Бульгіна Т. В., Шмелев А. Ю. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. – Гл. IV: Дух, душа и тело в свете данных русского языка. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 528.

Такий спосіб зображення душі виявляє тугу автора за чимось, що могло б охопити всю людину в умовах хитання цінностей у довколишньому суспільстві. З іншого боку, центральне місце *душі* в його моделі особистості визначає також той чинник, що вона «поєднує в собі властивості матеріального та ідеального, інтелектуального й емоційного»¹⁰. Так, *пізнати* Іншого – означає в письменника-модерніста «*ввійти <...> в його душу*» («Дівчина на чорнім коні») [209]; метафора ця покликана передати довіру до такого, насамперед особистісного, пізнання: «<...> пізнаю тебе так, як ще ніхто на світі <...>», – переконаний жіночий персонаж. [209] Водночас в іншому тексті – «З циклу вічних поезій» – функціонує тема «*свідомої душі*» [71], що в ній природа творить світло, ідеї [70]. Така душа живе *свідомістю* світла і творення; власне про неї йдеться в новелі «Анатема», коли персонаж характеризує процес пізнання на межі між інтелектуальним та інтуїтивним: «*Перетопив в душі* скарбницю пророків, мудрців, поетів <...>»¹¹.

Душа персонажа набуває певної самостійності, змагаючи до *антропоморфізації*, як-от в епіграфі до твору «Посуди»: «Хто я – не питай мене. *Душа* не любить насильства» [66]. До неї, як до рівноправного співрозмовника, звертається Ніна, героїня повісті «Огні горять» [336]¹². Її-таки найбільше цінують інші персонажі, як-от у новелі «Метеор», де душа заступає дівчину: «Виїмкову красу творить її *душа*. <...> коли не бачу її, то виджу *душу* і тоді свята туга тягне мене за нею»¹³. У цьому контексті присутня в Яцкова тема *потреби вияву своєї душі*, що її зауважуємо, зокрема, в повісті «Горлиця»: «З портретів гляділи очі предків, і кождий з них

¹⁰ Там само. – С. 537.

¹¹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – Львів, 1917. – (Всесвітня бібліотека, № 9–10). – С. 61.

¹² Про появу в молодопольській поезії до певної міри людиноподібних істот, що серед них і Душа, пише Марія Подраза-Кwiatковська. – Див.: Podraza-Kwiatkowska M. Pustka – otchłań – pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia) // *Młodopolski świat wyobraźni* / Studia i eseje pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. – S. 49.

¹³ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 73.

промовляв: «Я не виявив своєї *душі*, не прийшов на неї слухний час, хоч я тужив за ним. Лишив я по собі лише сліди і знаки, але з них ледве чи відчитає хто мене» [503]. Відчитувано й агресію персонажа стосовно до тих, хто може загрозувати *душі*: «Війна і загибля всім і всьому, що несе смерть чоловікові й його душі» [498].

У цій повісті устами головного персонажа письменник виявляє свій ідеал літературного твору. Так, характеризуючи родову книгозбірню, той наголошує: «<...> твори, не зв'язані ніякими тенденціями, ніякою мораллю, – вони мали на цілі передавати вірно *найглибші стани душі* <...>» [498]. Тема зв'язку *мистецтва* з «*найглибшою душею*» не раз озивається в текстах українського модерніста, зокрема авторемінісцентно – в новелі «Гомін будуччини»: «Він [дзвін. – О. М.] обіймав, тулив скорбну душу споминами про жінчину з прастарого роду. <...> Той звук – се була *поезія її найглибшої душі*» [268]. З образом душі асоційовано тему *творчості* і в інших творах Яцкова: «<...> живу твоєю *душею* в тонах, в моїх найкращих творах і виджу дзеркало моєї *душі* в твоїй поезії» [234]. Вона набуває таємничості, а відтак самого митця трактовано як особливого обранця: «<...> він вдивився знов перед себе, в свою *душу*, і добував з неї нові зачаровані скарби» [246].

У новелах «Гомін будуччини», «Сфінкс», повісті «Танець тіней» окреслено топос *душі* – *носія пам'яті*: «<...> в *душі* остав *спомин* глибокого стогону з далечини» [59]; «Найкращі жемчуги в душі кристалізуються зі *споминів* минулого»¹⁴. Не випадково наголошено в першій новелі на втісі душі персонажа, викликаній саме *жінкою* з минулого.

Уже в ранніх творах Яцкова (новелах «Весняний захват», «Йонська колюмна») постать гарної *жінки* стає *втіленням душі*, про що свідчить звертання до неї як до *Психеї* [59], *Психе*¹⁵. *Таке звертання можна вважати алюзією на античність, де зі словом psyche* на позначення душі померлого пов'язували ніжну жіночу істоту, проте воно апелює й до середньовіччя, коли, за спостереженням Петера Дінцельбахера та Рольфа Шпранделя,

¹⁴ Яцків М. *Танець тіней: Роман з рідного побуту*. – С. 91.

¹⁵ Яцків М. *Чорні крила*. – Львів: Молода Муза, 1909. – Ч. 10. – С. 41.

йому-таки знову надали перевагу¹⁶. В цьому дискурсі натрапляємо навіть на своєрідний вираз інтроспекції чоловічого персонажа, що переживає смерть коханої як смерть власної душі: «Вмирає *твоя душа, твій геній* <...>»¹⁷. На душевному, а не на будь-якому іншому зв'язку між собою та *дівчиною* згодом наполягатимуть персонажі оповідання «Вечерниці Романа Ничанка» та повісти «Блискавиці»: «<...> як цвіт, як поява людини серед сірого муравлища, як непорочна *душа* – ти для мене небайдужна» [242], «Я бажаю твоєї дружньої *душі*, для мене *твоя душа* дорога»¹⁸; мова йде також про певну спадкоємність: «<...> ти не заборониш мені робити з тобою все, що найкраще, найвище, так, щоб моя туга падала діамантами сліз на тебе і вбирала, як русалку, як *дитину моєї душі*» [242].

Повертаючись до алюзій на античність, звернімося до її міфологічних героїнь – Гесперид – і тих випадків, коли їхні образи виринають у новелах «Готуріди» й «Портрет». У першій із них «*сім Готурід пістує душу*» [64], у другій самих Гесперид (чи Готурід) немає, проте душу персонажа порівнювано із «гесперійським джерелом» [87]. Мабуть, письменник знав, що насправді у грецькій міфології німф, що охороняли яблука вічної молодости, було три або чотири¹⁹. Очевидно, число сім, як і уявне джерело²⁰, потрібні йому для виписування атрибутів концепту душі – досконалости, повноти, бездонної глибини.

Із творів Яцкова постає образ *душі, обдарованої здатністю чути й бачити* те, чого зазвичай не можна ні почути, ані побачити. Цей момент експліковано в новелах «З циклу вічних поезій»,

¹⁶ Дінцельбахер П., Шпрандель Р. Тіло і душа: Середньовіччя // *Історія європейської ментальності* / За ред. Петера Дінцельбахера / Переклав з нім. В. Кам'янець. – Львів: Літопис, 2004. – С. 202.

¹⁷ Яцків М. *Чорні крила*. – С. 46.

¹⁸ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – С. 32.

¹⁹ Див.: Геспериды // *Мифология. Большой энциклопедический словарь* / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 152.

²⁰ Джерело тут можна трактувати як модифікацію річки Океан, що біля неї, на думку греків, мешкали Геспериди (див.: *Там само*).

«Анестезія і прочуття», «На струнах весни», «Доля молоденької музи»: «Кругом дрижав такий таємний шум, що я став ловити його цілою *душею*» [69]; «Глухий, всесвітній шум дрижав так влучно, що *душа* відчувала крізь гру ефіру оборот землі» [70]; «<...> дався чути той таємний шелест, якого лиш *душа* може почути»²¹; «<...> не чує Стефа її голосу ухом, тільки *душею*»²²; «Не видко його [Бога. – О. М.] оком, але видко душею в тій страшній ясній вічності» [144]. Отож саме душею людина відчуває потойбічний світ, а також Бога. Цю частину особистости пов'язувано в Яцкова зі сферою *sacrum*, як-от у повісті «Блискавиці», новелі «Архитвір»: «Криса ходить по ранній росі, вдивлений в свою *душу*, і се його *молитва*» [489]; «Твориться полум'я в *душі*, яке міг би я засвітити перед тобою лиш в тишині і сутіні *святині*» [223]. Тут немає випадковости, адже раніше бачимо письменникову спробу на рівні тропіки (метафора, порівняння) поєднати в одне семантичне поле лексеми *душа* (=дівчина) та *Бог, святиня*: «В далекій дорозі труду і горя найшов я <...> *душу* творчу, як сон *Бога*, і станула вона, як йонська колюмна до нової *святині* <...>». Далі, очевидно, перший компонент семантичного ланцюжка *Бог* → *душа* → *святиня* редуковано, його перенесено в підтекст. У цьому-таки руслі автор та його персонажі зі щемом, тремкою шаною ставляться до тих, кому вдається зберегти невинність [194], праведність [549] душ.

Не можемо, однак, оминати вияву амбівалентности в потрактуванні концепту *душі*, що його експлікує зізнання персонажа повісті «Горлиця»: «<...> кожний з нас *боявся* себе самого, укритих сил і *крутих печер* людської *душі*» [673]. Згодом у повісті «Танець тіней» страх перед непізнаним у *душі* набуває своєїрідної «конкретики»: *sacrum* міняється місцями з *infernum*. Так, маніпулянтка зауважує: «<...> часом у мене такий день, що *демон* лопоче крилами в *душі*»²³. Тут не йдеться вже про сакральне і потяг до нього, не йдеться про ідеально гладеньку, чисту (очищену вогнем) *душу* індивіда, маємо справу радше зі страхом перед тільки-но відкритим

²¹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 8.

²² *Там само*. – С. 42.

²³ Яцків М. *Танець тіний: Роман з рідного побуту*. – С. 30.

осердям людської особистості – позасвідомим, що постає в рецепції персонажа як непередбачуване, а отже, небезпечне. Очевидно, Яцків певним чином еволюціонує до зображення такого вияву цього концепту: персонаж повісті Юр Криса зі своїм бажанням пізнавати рухається від знаного до незнаного, щораз глибше спускаючись у внутрішній простір душі: «– Я розумію й відчуваю у людей кожний найлегший відрух на дні душі <...>»²⁴, «<...> згодом усвідомив собі, що ходить йому передовсім о пізнання *укритих глибин* людської душі»²⁵.

Витончена душа персонажа не завжди може відшукати спорідненість з іншими, на це натякають, знов-таки, слухові образи твору «Adagio consolante»: «Віки караюся серед юрби, моя туга випружила слух, і ніколи не зачуваю акордів, які трапляли би до моєї *душі*» [217]. Про «чуйні душі» йдеться в повісті «Горлиця», а саме: «Дорога тих *душ* була все скоро, майже в бігу, обличчя заслухані в мову вселенної, земний світ лише наполовину впадав під їх увагу, вони ловили вмить і переповідали суперечність або згоду між обома світами» [513]. Впадає у вічі взаємопритягання концептів *душі* та *музики, пісні, співу*, як-от у творах «Скам'яніла країна», «Блискавиці», «Горлиця»: «<...> ловив *душею* останні гомони *пісні* <...>» [269]; «За вікном затужила пташина, Криса вслухався і ловив *душею* *спів* пташини» [454]; «Всею *душею* вслухувався я в *музику* його бесіди <...>» [502]. Органічно вписаний тут образ *багатострунної душі*, як це бачимо в оповіданні «Христос у гарнізоні», новелі «Архитвір» [224]: «Між живими *не одна струна* моєї *душі* лишилася...» [119]. В уявленні персонажів Яцкова душа може не лише бачити, а й *передбачати*, про що свідчать повість «Горлиця», оповідання «За горою»: «Далекі прочуття торкали не раз *душу* <...>» [509]; «Дві *душі* пересувалися з одного ока в друге <...> й *відчитували* свій талан» [187].

Це все пов'язане насамперед із топосами *самозаглибленої особистості*, а також *душевної мандрівки*, що підкреслюють незалежність *душі* від *тіла*. І перший, і другий виявні в оповіданні

²⁴ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – С. 26.

²⁵ *Там само*. – С. 34.

«Вечерниці Романа Ничаєнка»: «<...> відвернув лице, потупив очі поза плече і входив в свою *душу*» [245]; «<...> *душею* мандрувала далеко, як туга по небі» [247]. Окрім того, перший експліковано в новелах «Йонська коломна» (у стосунку до жіночої постаті), «Архитвір»: «Тонула в *душі* за розв'язкою свого життя...»²⁶; «При-тулив руку до уст і вглянув у *душу*» [224]. Як і в інших випадках, у пошуках, що стосуються до життя душі, персонажів цікавить перехід «*поза звичайні межі*» [501]. Однак на те, що постійне самозаглиблення може стати найгіршою отрутою в житті індивіда, натякає «Полк Ойзієна» [214]. Топос *мандрівки душі* – у контамінації з темою *душевних видінь* – оприсутнений у творі «Йонська коломна»: «<...> се не був сон. Се було *видіння душі*, що *покинула тіло...*»²⁷. Момент переходу *тілесної* подорожі у *душевну*, що його характеризують відчуття позачасовости, полегшення, звільнення, піднесення, а відтак і спілкування з вищими силами, намагається передати письменник у новелі «Картина з дневника»: «Іду поволі, плентаюся між корчами, гублю дійсність, минувшину, і стаю легким, вольним, а Херувими осіняють мою душу такою поезією, що плачу з утіхи»²⁸. Топос душевної мандрівки взаємодіє з наступним – топосом *вічності* – у творах «Похилена вежа», «Йонська коломна», «Доля молоденької музи»: «Очі вдивлялися перед себе в задуману глибіню *вічності* і ловили свою *душу*, як нурець перлу в морю»²⁹; «*Душа* спливається з *тихим світом*»³⁰, «<...> *душа* линула в *вічнім світі* й дивилася на тайни <...>»³¹; «Забула про себе, про все, остала лиш *душа* і бажала *вічного щастя...* » [144]. Отож не дивно, що саме *покійної* матері стосуються слова персонажа новел «Боротьба з головою», «Adagio consolante»: «Покійна будить в мені *душу*, і переді мною постає дивний світ образів» [150]; «Матінко

²⁶ Яцків М. *Adagio consolante* / З портретом автора і вступ. словом про М. Яцкова. – Львів: Новітня бібліотека, 1912. – Вип. 4. – С. 32.

²⁷ Там само. – С. 45.

²⁸ Яцків М. *Чорні крила*. – С. 82.

²⁹ Там само. – С. 89.

³⁰ Яцків М. *Adagio consolante*. – С. 33.

³¹ Там само. – С. 44.

моя кохана... моя творча сльоза... Ти дала мені *душу* <...>» [217]. Мати, поєднана з вічністю, постає якщо не дарувальницею, то своєрідним посередником між тією-таки вічністю та сином.

Безпосередній стосунок до концепту душі має змодельована авторська опозиція *тутешнє життя (суєта)/вічність*, реалізована в повісті «Горлиця» й новелі «Йонська коломна», а саме: «Коли приглянутися *життю*, <...> то застрашує нас повинь непотрібного тягару, що все і всюди спиняє нашу свободу, <...> *вбиває безсмертність душі*» [498]; «<...> лиш *суєта* пересувала відвічну правду через *душу*, як місяць в затьмі свою тінь по землі»³². Тему ворожості *життя-у-світі* щодо *душі* актуалізовано й у повісті «Блискавиці», де, за висловом Юра Криси, життя «<...> псує нас, <...> затроює серце, *ломить душу*» [495]. Тож вона потребує *відпочинку* – і ця потреба, в авторській інтерпретації, викликає появу двох варіантів мотиву:

- *Відпочинок на природі*, як-от у творах «Сфінкс», «Благословення винограду», де ліси «принаджували <...> *душу* своїми казочними чарами» [257] й вона «відпочивала серед *лагідної і спокійної гармонії* сего *захисту*»³³;
- *Сон, забуття*, що його відчитуємо в новелі «Йонська коломна», повісті «Горлиця»: «<...> *сон, сон-забуття сповив* їх хору *душу*»³⁴; «<...> божественна відрада і *забуття обіймили* мою *душу*» [545].

Протиставлення життя-буденности, життя-суєти і природи, можливості забуття стосовно до людської душі поглиблює семантика супровідних лексем: *застрашувати, спиняти, вбивати, затроювати, ломити* – і *принаджувати, лагідний, спокійний, захист, сповити, обіймати*, – антонімічних за ознаками *агресивність/ніжність, спокій*.

В окремих текстах проартикульовано зв'язок *душ*, здійснюваний через *очі* персонажів: «Страх перелітав крізь *очі* одної *душі* в

³² Там само. – С. 46.

³³ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 66.

³⁴ Яцків М. *Adagio consolante*. – С. 40.

другу» [187]; «Тисячі материних, жіночих, сестриних, дівочих і батьківських *очей* в скаменілій розпуці, крізь сльози впивалися в нас, западали в *душу* <...>» [524]. У першому випадку спостерігаємо навіть момент інтеріоризації початково тілесного образу, зміщення його семантичного наповнення. Письменник авторемінісцентно звертається до нього в іншому творі, а саме в новелі «Йонська коломна», коли її жіночий персонаж, Лідія, зазначає: «День спіпить очі, ніч отвирає *очі душі*»³⁵. Пізнання таємниць іншої особистости змальовано у цьому тексті шляхом поєднання образів *душі* та *душі очей* в устах чоловіка, Ореста: «Я видів *душу Твоїх очей* в темних плесах, <...> видів їх в докорах сумління, в ясних вітхненнях, коли *душа* тряслася від захвату і сліз»³⁶. Відчутно, що автор мав потребу зіставити очі тілесні й очі душевні, аби провести між ними певну межу – та віддати перевагу тому, що бачать останні.

Всупереч бажанню персонажів порозумітися, остаточне *поєднання душ* залишається для них незбагненим і недосяжним: «Як тяжко злучитися в одну *душу*. Чому все щось таємне ділить нас? Чим більше горнуся до Тебе, Тим дальше я від Тебе»³⁷. Експлікований у новелі мотив породжено, мабуть, переконанням Яцкова у тому, що душа кожної людини як центр її внутрішнього життя є самодостатня й неповторна³⁸.

Незважаючи на опозиційність до матеріального *тіла*, *душа* може бути пов'язана в текстах із певними фізичними відчуттями, зокрема больовими. Це стосується до творів «Анатема»³⁹, «Огні горять», «Білі вівці», а саме: «Душа стала знов *боліти* <...>» [316]; «<...> давні німі *болі* душі <...>» [55]. Її асоційовано також із фізичними потребами персонажів, як-от у новелі «Скам'яніла

³⁵ Там само. – С. 44.

³⁶ Там само. – С. 39.

³⁷ Там само. – С. 40.

³⁸ Розглядаючи головні мотиви польського модернізму, А. Гутнікевич у іншому трактує генезу недосяжності поєднання душ. За його спостереженням, це драма лише для чоловіка, адже тільки він марив про вічне поєднання з жінкою, тоді як нею керувала «сліпа воля виду» (Hutnikiewicz A. *Młoda Polska*. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1996. – (Instytut Badań Literackich PAN). – S. 43).

країна»: «<...> невгасний голод душі палав в її грудях <...>» [271]. Тут не випадкова присутність лексеми *грудь*: у мовній традиції вона може замінювати концепт *серце*, що не раз вступає в синонімічні зв'язки з *душею*. Проте необхідно зауважити, покликаючись на влучне спостереження Є. Урисон, що, на відміну від душі, «серце уявлюване лише як орган почуттів та пов'язаних із ними бажань людини, однак не її внутрішнього життя в цілому»⁴⁰. Цей момент виявний у повісті «Огні горять», де *серце* позначає найспонтанніше, найприродніше у естві персонажів: «<...> він питав її цілим *серцем*, усею скорбною *душею* <...>» [338]. Письменниково розрізнення концептів *душі* та *серця* відчитуємо в повісті «Огні горять», причому з певністю можна стверджувати, що перший знаходиться на вищому рівні, значення його для особистості універсальніше, адже саме до душі апелює персонаж: «Чи лишиться на тих хвилях слід твоєї поезії, який знайшов би колись відгомін у другім <...> *серці*? Чи *одушевить* його відновленою луною?» [336]. Топос *душі-органу* підводить автора до витворення образу настільки зболеної (тобто такої, що до крайніх меж увібрала в себе те, чим перейнята особистість), аж обважнілої, *матеріальної душі*. Це вдається йому на рівні розгорненої метафори з використанням лексем *камінь*, *витихати* в новелі «Анестезія і прочуття»: «<...> студений *камінь* входив в мене і *витихав* мою *зболілу душу*. <...> Так перетворювалося все в міру як умирала любов, а душа ставала *плідна*»⁴¹. Як *вмістилище* докорів сумління, матеріалізовано душу в новелі «Самотний огонь»: «*Душа* Радана була як *під скалою*, в *ній* повзали гадюки і гризли його совість»⁴².

Концептом *дух* Яцків-модерніст послуговувався набагато рідше, ніж розглянутим поняттям *душа*, тож не дивно, що він менше проноансований у його творах. Предтеча польського модернізму Юліуш Словацький, за спостереженням дослідниці

³⁹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 62.

⁴⁰ Урисон Е. В. Фундаментальные способности человека и наивная «анатомия» // *Вопросы языкознания*. – 1995. – № 3. – С. 5.

⁴¹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 7.

⁴² Яцків М. *Смерть Бога: Нариси й новелі*. – Львів: Новітня бібліотека, 1913. – Ч. 13–14. – С. 17.

Б. Адамкович-Ігліньської, у передгенезійській творчості, особливо в ранніх поезіях, вдається до терміну *душа* значно частіше, ніж до терміна *дух*; далі ці поняття мають однакові кількісні показники, а в генезійському періоді домінує *дух*⁴³. Еволюція послуговування цими концептами в Яцкова інша. Як видно згодом із хронологічного аналізу збірок малої прози, в українського письменника не змінюється концептуальна домінанта: нею впродовж усієї життєтворчості залишається *душа*, проте посилюється внутрішня потреба автора вдаватися до обидвох понять – і *душі*, й *духу*.

Якщо звернутися до християнської антропології, людина має потрібну будову: *дух* – *душа* – *тіло*; проте складається враження, що ранньомодерністські зацікавлення автора повертають цей умовний лексичний ланцюг навспак: домінантами в структурі особистості його персонажів стають *душа* й *тіло*, утворюючи стійку опозицію, а *дух* радше доповнює їх, виходячи за вузькі для нього рамки індивідуальності. Намагаючись локалізувати дух усередині персонажа, як-от у новелі «На струнах весни»: «Сила *духа* і краса *тіла* твориться в тобі»⁴⁴, – він прочуває їх несумісність, адже інакше персонаж «Анестезії і прочуття» не питав би: «Земле-земле, чому не видаш чоловіка? Чи сила твоя зужилася, чи *тіло* не в силі помістити в собі *духа*»⁴⁵. Процес дезінтеграції триває, тож приковує до себе увагу письменника: «Тіло площило в блуканні річевих дилематів, а дух – в синтетичних...»⁴⁶.

Яцків моделює опозиції, що до їх складу входить аналізований тут концепт, у творах «Вознесення Анни Гірам»⁴⁷, «Горлиця» [551], серед них: *природа/дух*, *дух/плоть*. Друге протиставлення виявне у наївно-мовній свідомості, де опозиції *дух* – *плоть* і *душа* – *тіло* фіксують протиставлення нематеріального й

⁴³ Нахлік Є. К. *Антиномія матеріалізму і спіритуалізму у Словацького // Нахлік Є. К. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2003. – С. 384.*

⁴⁴ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі.* – С. 39.

⁴⁵ *Там само.* – С. 7.

⁴⁶ *Там само.*

⁴⁷ *Там само.* – С. 55.

матеріального⁴⁸. В іншому семантичному полі повісти «Горлиця» як антагоніста *духу* трактовано *місто*: «В давнину людський дух вмів вибирати місця для своїх домівок і святинь. Красу давніх глибин убило місто» [500]. Цікавий момент: в ознаці, що за нею протиставлені компоненти опозицій *дух/плоть* та *дух/місто*, є дещо спільне, адже саме місто можна розглядати як суб'єкт плекання плоті, воно-таки метафорично уособлює зростання відстані до духу – від не духового, але живого до рукотворного, неживого, усвідомлено матеріального.

Зосередьмося тепер на питанні, наскільки і як саме український модерніст відмежовував один від одного концепти *духу* та *душі*. Так, паралельно з топосом *мандрівки душі* у його текстах виявний топос *духової мандрівки*, проте, на відміну від першого з них, увагу тут зосереджено не на самому пориванні поза світи, а якраз на *поверненні* звідти з *новими цінностями*, як у новелі «Жінка Сарданапала» [251]. Духові мандри триваліші в часі, на що вказує використання автором лексеми *хвиля*, що її сприймаємо як протилежність, те, що втягнене у саму *мандрівку*: «В духовій мандрівці в тузі за красою вітав з захватом отсю творчу хвилю» («Огні горять») [484].

Отож видається, що *дух* функціонує як *найактивніший відцентровий первень* у складі особистости, зокрема персонажа повісти «Огні горять» Остапа. Він зізнається: «Одиноке забуття в спокою, серед природи, серед широї простоти, а все-таки дух *пре мене до руху*, вражень, мук, до заглади» [325]. Саме дух стає осердям індивіда під час поставлення й осягнення мети, та навіть якщо про це ще не йдеться, він-таки концентрує в собі дієві інтелектуальні можливості. Зауважуємо це щодо Данила Юрти в новелі «Смерть Бога»: «Чекає і слухає з *напругою* духа»⁴⁹. У цьому контексті для персонажів Яцкова («Смерть Бога», «Блискавиці») важлива *самостійність*: вона забезпечує можливість

⁴⁸ Булыгина Т. В., Шмелев А. Ю. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. – Гл. IV: Дух, душа и тело в свете данных русского языка. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 526.

⁴⁹ Яцків М. *Смерть Бога: Нариси й новелі*. – С. 47.

виходу за звичні межі, як-от: «Дослід правди та *бережіння духа перед всякими впливами* вивели його далеко поза границі»⁵⁰; «Де ти, благородний Духу! <...> ти втворив мені очі на *таємні світи, яких я досі не оглядав*» – відтак, ця риса особистости опиняється під загрозою у творі «Жінка Сарданапала»: «Самостійність духа – найвищий скарб і тому лакомий для злодіїв і повій в критиці» [262]. У парі з темою *духової самостійности* йде інша, споріднена з нею – *самотности*; реалізуючи її, автор додає до дії внутрішніх чинників впливу на індивіда ще й зовнішні, а саме: «*Самота* скриває верхню слабкість <...>, вкриває втому тіла, а *сталить дух*» («Христос у гарнізоні») [116]; «Лише самотник носить в собі праведне дзеркало духа»⁵¹. Про *потребу зміцнення духу* свідчить і розщеплення зазвичай сталого словосполучення в новелі «Дівчина на чорнім коні», у повісті «Блискавиці»: «Збирала останки *сили й духу*» [209]; «Поблагословіть мою *силу*, аби вона стала проречистим *духом* <...>» [495]. Окрім міцности, чоловічий персонаж оповідання «Вечерниці Романа Ничаєнка» цінує таку ознаку *духу*, як непорочність, що в Яцкова характерна і для *душі*: «Люблю стояти в тіні людських осудів, сам нарочно відстрашую їх від себе, аби забезпечити собі спокій, волю і *непорочність духу*» [241]. Письменник, авторемінісцентно звертаючись до відзначених попередньо тем, намагається іноді їх синтезувати; одна зі спроб, що поєднує в дусі риси *мандрівника, самотника*, розкриває мету внутрішніх пошуків – *створення «себе в собі»* [494]. Цілісному духові, духово-творчому процесу протистоїть у повісті «Танець тіней» явище духового роздвоєння Миколи Паляниці, що має демонічний відтінок: «Настав в нім роздвій. *Білий дух* плакав, *сатана* реготався»⁵².

З одного боку, як це помітно в повістях «Огні горять», «Танець тіней», дух *не локалізований у тілі*: «Збіжжя леліли, вдалині шумів ліс, виднокруг – як синє море. *Дух* Остапа *розпливався* в тім морю» [324], «*Дух розходитьсь* у млі, болі вколискуються,

⁵⁰ Яцків М. *Смерть Бога: Нариси й новелі*. – С. 96.

⁵¹ Яцків М. *Танець тіний: Роман з рідного побуту*. – С. 35.

⁵² *Там само*. – С. 67.

пропадають острі обриси»⁵³; з іншого – дистанційовано він здатен відчутти найнепомітніші процеси, що відбуваються всередині цього тіла. Другий випадок демонструє твір «Блискавиці»: «<...> дух відчуває, що ритм живчиків стає чимраз більше гарячковий»⁵⁴. На рівні тропів Яцків послуговується у цьому дискурсі зіставленням концептів *духу* та *світла*. Спочатку в новелі «Христос у гарнізоні» змодельовано їх порівняння, причому визначальними є настрої смутку, нудьги, що детермінують стан сну, тобто духової пасивності: «Смутне *світло* нудьгувало серед цісарських мурів, як сонний *дух* сторожа <...>» [116]. Натомість у метафоричному поверненні до теми *духу-світла*, що відбувається в новелі «Архитвір», пасивному станові сну протиставлено момент духової активізації, своєрідного прокидання – «розсвіт духа» [225]; світанок приносить просвітлення-розуміння.

Життя духу в текстах Яцкова залежить від *реалізації таланту* персонажів: якщо немає можливості розвитку таланту – настає духова смерть індивіда. Топос *смерти, або не-життя духу* виявний, наприклад, у новелах «Поганство юрби», «Посуди»: «<...> я чув, <...> як *дух вмирає* без просвітку і нуряєсь холодно в *розкладі таланту*» [60]; «Всі сили марнувалися в буденщині, а *дух ще не жив*» [68]. Топос духової смерті тісно пов'язаний із топосом замирання, спорожніння душі, що на нього натрапляємо в повісті «Танець тіней»: душі тих, у яких «висохло духове життя», «як старе цвинтаріще»⁵⁵. Проте «глибини духу» займає все-таки не творчість, розповідь персонажа згадуваної вже новели «Жінка Сарданапала» виявляє його остаточне покликання – «досліди буття» [253].

Подекуди концепт духу трактовано в текстах не як індивідуальну, а міжособистісну субстанцію⁵⁶, як це бачимо в новелі «Скам'яніла країна»: «<...> вікова неволя і кривава боротьба творили перед

⁵³ Там само. – С. 93.

⁵⁴ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – С. 51.

⁵⁵ Яцків М. *Танець тіний: Роман з рідного побуту*. – С. 36.

⁵⁶ Таке значення концепту дух зауважено, зокрема, на мовному матеріалі (див.: Булыгина Т. В., Шмелев А. Ю. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. – Гл. IV: Дух, душа и тело в свете данных русского языка. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 528).

ним найкраще свято духа» [269]; «<...> найкращі дари людського духу, гармонія піфагорейських сфер обрїю, <...> се була любка поета» [270]. У такому розумінні ця субстанція споконвічна: «<...> зі століттями затратилася воля і безсмертність творчого духу» («Горлиця») [497]; хоч ознаку споконвічності перебирає на себе й дух персонажа, усвідомлюваний як частина тієї міжособистісної субстанції, а саме: «<...> від віків тужить мій дух»⁵⁷. Цей момент – значеннєвий місток до теми *духової спадкоємности*, виявної у творі «Горлиця»: «<...> лиш зроблене у вітхненню душі руками предків має свою мову, говорить до нас як *пам'ятка давнього духа*» [500].

Спроба відчитати мовні образи *душі* та *духу* викликає потребу створення їхньої «біографії» із застосуванням *діахронного підходу*. Розгляньмо під таким кутом зору збірки новел Яцкова. У першій із них, «**В царстві сатани**» (1900), поняття *душа* (*душевний*) жито 35 разів, *дух* – лише 5. Мала кількість мовних маніфестацій другого концепту накладається на його семантичне поле: вони взаємозумовлені. У «*царстві сатани*» (звичайному світі людей у розумінні Яцкова) дух або скований, обмежений зовнішніми обставинами, «вмирає без просвітку», або для нього ще нічого не зроблено, він «ще не жив»⁵⁸. Ці мотиви – скованости, заникання, ще-не-життя духу – реалізовано в новелах «Осінна неділя в касарни», «Поганство юрби», «Посуди». Вони відбивають персонажеве усвідомлення своєї підпорядкованости іншим індивідам, речам, при цьому в кожному випадку персонаж цей схильний до рефлексування. Така «недухова» ситуація посилена образом *анархії в душах*⁵⁹ та *мотивом болю* в широкому розумінні, що його ці душі переживають⁶⁰. Уже в першій збірці з метою нюансування цього мотиву автор вдається до метафоричного отілеснення душі, а саме: «вдарив по душі», «вгризлися в душу»⁶¹. Споріднені між собою мотиви

⁵⁷ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 74.

⁵⁸ *Там само*. – С. 12, 13, 37, 106, 108.

⁵⁹ *Там само*. – С. 10.

⁶⁰ *Там само*. – С. 15, 31, 45, 47, 97.

⁶¹ *Там само*. – С. 82.

душевної волі, вкладання душі у щось, потреба або відчуття *світла* в душі⁶². Тут вибудовуються певні опозиції: душі «повної вражінь і глибокої як море» / «пустки в душі» після завершення справи; «сухої душі», нездатної обдарувувати інших / «жемчугів душі»⁶³.

Семантика концептів *душа*, *дух* змінюється у збірці **«Казка про перстень»** (1907), що в ній перший ужито 10 разів, другий – 3. У стосунку до *душі* зовсім відсутній «больовий» аспект, присутній у першій книжці Яцкова: «Ти, Мамо, *покинула* мене, як покритка, на *тверде і чорне лоно землі, всьо забрала, а душу лишила*», – нарікає персонаж новели «З циклю вічних поезій»; натомість дівчина-Муза «Забула про себе, про всьо, *остала лиш душа і бажала вічного щастя...*»⁶⁴. В обидвох текстах персонажі залишаються *лише* з душею, проте їх очікування та реакції різні: пасивність змінюється на активність, зникають моменти примусу та фаталізму, відтак надія витісняє невдоволення. Ознаку *глибини душі*, зауважену «В царстві сатани», автор доповнює безмежністю, невичерпністю⁶⁵, саме на невичерпності акцентовано в порівняннях із джерелом, морем. Поряд із *тілом* письменник апелює до *духу*⁶⁶, *артикулюючи внутрішній неспокій персонажа, пошук відповідей на екзистенційні запитання*⁶⁷. Кількісне «поменшання» концептів *душа* й *дух*, а водночас оптимістичніше їх звучання може до певної міри пояснити фраза Яцкова з ескізу до автобіографії про те, що 1902–1906 роки для нього «минули живо в артистичній праці»⁶⁸.

Невеликий часовий проміжок між попередньою та наступною збіркою малої прози, **«Чорні крила»** (1909), приносить злам

⁶² Там само. – С. 15; 40, 56; 45, 48.

⁶³ Там само. – С. 52, 53, 56; 52, 56.

⁶⁴ Там само. – С. 45, 65.

⁶⁵ Там само. – С. 16, 19, 60.

⁶⁶ Там само. – С. 48.

⁶⁷ Там само. – С. 19, 59.

⁶⁸ Яцків М. *Автобіографічні матеріали* // Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 98. – № 243. – 31 арк.

у свідомості автора та його персонажів. Так, замість нейтрального слова «зміст» маємо значеннево вагомніше словосполучення, що слугує своєрідним «індикатором» головної, на погляд Яцкова, теми всієї збірки: «Горе душ в сій книжці». У вісьмох з-поміж тридцяти шести випадків концепт *душі* супроводжує негативна, болісна атрибутика. У його семантичному полі – лексеми *горе, запропастити, скрута, жебранина, нужда, висушити, плохий*⁶⁹. Ба більше, персонажеві одного з текстів, «Адонай і Бербера», доводиться визнати смерть власної душі, що в його сприйнятті відповідає скаліченню людини в цілому⁷⁰. Душа відчуває марноту цього світу⁷¹ й піднімається над нею⁷². Усупереч негачії, саме в цій книжці письменник повертається до метафорики *світла*, пов'язаної з душею. В усіх випадках важливий комбінований спосіб освітлювання звідкись згори і водночас зісередини, коли оті «згори» та «зсередини» накладаються, підносячи саму душу, а саме: «благодатний *досвіток* душі», «<...> Херувими *осіняють* мою душу <...> поезією», «<...> душу *пронизувало світло* ясных вчинків, щирости й сумління»⁷³. Лексема *дух* виявна у цій збірці сімнадцять разів, відчутно більше, ніж у попередніх. Уперше виникає мотив колективно-історичного *духу*⁷⁴; у стосунку до індивідуального – визнано його потреби⁷⁵ та активну роль у становленні особистости. Він «отвирає простори», у творчості прирівнюється до божественного⁷⁶. Цей творчий дух опиняється в Яцкова поміж безоднями: своїми власними та безоднею необмежених правд⁷⁷, – і свідомо унезалежнюється від тіла як щось цінніше, тривкіше. Про це свідчить алузія на біблійну розповідь

⁶⁹ Яцків М. *Чорні крила*. – С. 8, 60, 64, 87, 105.

⁷⁰ *Там само*. – С. 64.

⁷¹ *Там само*. – С. 53.

⁷² *Там само*. – С. 100.

⁷³ *Там само*. – С. 55, 82, 87.

⁷⁴ *Там само*. – С. 3, 48, 56–57.

⁷⁵ *Там само*. – С. 43.

⁷⁶ *Там само*. – С. 54; 3, 13, 92.

⁷⁷ *Там само*. – С. 3, 68.

про створення людини, а саме: «<...> для духа байдуже, яка на нім глина»⁷⁸.

У книжці 1912 року «**Adagio consolante**» кількісні індекси концептів душа і дух фактично дублюють показники попередньої збірки (душа – 37, дух – 18). Однак саме в ній з'являється мотив духового пророцтва, в іншому варіанті – духової чуйності⁷⁹; до топосу духового звільнення⁸⁰ долучаються «розвій і поступ», «боротьба»⁸¹. Персонажі відкривають для себе можливість духового божевілья, існування позасвідомої сфери духа⁸². Художнє дослідження нетілесного в людині торкається в цій книжці й душі: з одного боку, реактуалізовано мотив її смерті, з іншого – запропоновано можливість самостійної, безтілесної подорожі⁸³. У випадку смерті душі спостерігаємо зміни: це не та смерть, що її констатував персонаж новели «Адонай і Бербера», це смерть Іншого, що її митець переживає як свою власну. Вкрадається до цієї збірки мотив душевної хвороби⁸⁴, що не раз озветься у книжці «**Далекі шляхи**»⁸⁵.

Над текстами збірок «**Чорні крила**» й «**Adagio consolante**» Михайло Яцків працював у час, коли існувало літературно-мистецьке угруповання «Молода Муза», до того ж 1906–1912 роки він називає «найчорнішими» та найбільш непевними у своєму житті⁸⁶. Підставою для таких характеристик були матеріальні нестатки, що пригнічували й ламали письменника. Ось уривок із його спогадів: «Від 1906 до 1912 майже щоденно, коли виходив я з дому, не знав, чи верну живий, а вечерами почував себе, як моряк, що вернув з небезпечної дороги. Були часи, що я не розставався з револьвером.

⁷⁸ Там само. – С. 12.

⁷⁹ Яцків М. *Adagio consolante*. – С. 35, 49.

⁸⁰ Там само. – С. 46, 68.

⁸¹ Там само. – С. 65, 67.

⁸² Там само. – С. 50, 82.

⁸³ Там само. – С. 46, 45.

⁸⁴ Там само. – С. 40.

⁸⁵ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новели*. – С. 53, 84.

⁸⁶ Яцків М. *Автобіографічні матеріали*.

<...> Передовсім невсипущим трудам своєї жінки завдячую, що за весь той час не пальнув собі в лоб <...>». Мабуть, модерністські тенденції, з одного боку, й біографічні моменти, з іншого, спричинили відчутні зміни семантичного наповнення та кількісних показників понять *душа* та *дух* порівняно з попередньою книжкою.

Наступна – недатована збірка «Смерть Бога». Рідше вдаючись до лексеми *душа* (двадцять три рази порівняно із тридцятьма шістьма в попередній книжці), письменник розширює її асоціативне поле. У топосі душі з'являється образ *вогню* як маркер її активізації на межі з бунтом⁸⁷. На присутності *духа* (лексему вжито 13 разів) і його інакшості у порівнянні з душевним та фізичним складниками людської особистості наголошувано в різних контекстах: «фізична і духовна робота», «духове людське життя», «духові творчі справи», «духові тайни»⁸⁸.

Далі (у збірці «Далекі шляхи», 1917) кількість артикуляцій концепту *дух* збільшується (21), проте не настільки суттєво, як поняття *душа* (55). Тут, «далеко відійшовши» від першої книжки, письменник повертається до поетики больових відчуттів у душі. Він вдається до фізичних явищ, аби метафорами передати знечулення через замерзання або роз'ятрення через загоряння: «<...> студений камінь <...> випихав мою зболілу душу», «<...> мертвецький усміх морозив душу»; «<...> дівчина за кожним рухом забирає йому душу і лишає там грань», «<...> жива душа стала, як огненна рана»⁸⁹.

Отож концепти *дух* та *душа*, знакові для літератури модернізму, – одні з ключових у творчості Яцкова. Завдяки їм можна краще збагнути внутрішній світ персонажів цього письменника, що разом з автором проходять складну еволюцію у сприйнятті дисоційованих складників особистості. Домінантним у тріаді *душа* – *тіло* – *дух* незмінно для Яцкова залишається поняття *душі* – як індикатор інспірації його текстів модерністським світосприйняттям та спрямованості насамперед на почуттєве самовираження.

⁸⁷ Яцків М. *Смерть Бога: Нариси й новелі*. – С. 26, 80.

⁸⁸ *Там само*. – С. 65, 69, 86, 96.

⁸⁹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 7, 54, 25, 63.