

УДК 8.801.7+82.091+3.39

Завадська В.В.

Національний технічний університет України  
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

### ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ У ПОВІСТІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «СТАРІ ЛЮДИ»

**Анотація.** У статті розглянуто художні особливості повісті Софії Андрухович «Старі люди» та асоціативне відтворення в ній традиційного українського світогляду. Повість містить багато алюзій на загальносвітові культурні меми, завданням статті було віднайти й проаналізувати ці моменти. Усе у творі функціонує за казково-міфологічними законами: час, простір, головні й другорядні персонажі, їхні мандри, поведінка, навіть такі нібито незначні деталі, як запахи, звуки й кольорова гама – підпорядковане загальному художньому завданню створити власний фантасмагоричний світ. За композицією повість нагадує твір Данте із його спіралеподібним рухом. Герої Софії Андрухович прямують тим самим шляхом, що й подорожні Данте, але їхні мандри набагато вишуканіше й сучасніше, як і має бути у літературній традиції постмодерну.

**Ключові слова:** Софія Андрухович, міфологічне мислення, українська міфологія, повість «Старі люди», Велика Богиня, космогонія у літературі, традиції Данте, література постмодерну.

Zavadska Viktoriia

Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute

### FOLKLORE AND MYTHOLOGICAL MOTIVES IN THE STORY "OLD PEOPLE" BY SOPHIA ANDRUKHOVYCH

**Summary.** The artistic features of the story "Old People" by Sophia Andrukhovych are considered as well as the associative reproduction of the traditional Ukrainian worldview in it. The story contains many allusions to world-wide cultural memes. The task of the article is to find out and analyze these points. Everything in the story functions according to fairy-tale mythological laws. Time, space, main and secondary characters, journeys, behavior, such insignificant details as smells, sounds and colors are subject to the general artistic task of the writer to create her own phantasmagoric world. The story resembles Dante's "Divine Comedy" with its spiral-shaped movement in composition. Sophia Andrukhovych's heroes follow the same path as the characters of Dante, but their travels are much more refined and modern, in accordance with the literary tradition of postmodern.

**Keywords:** Sophia Andrukhovych, mythological thinking, mythological outlook, Ukrainian mythology, the story "Old People", Great Goddess, cosmogony in literature, Dante's tradition, postmodern literature.

*Прийшли мені на горе і на страх  
Любові дві в супутники щоденні:  
Юнак блакитноокий – добрий геній,  
І жінка – демон з мороком в очах.*

*Вільям Шекспір, сонет 144*

**Постановка проблеми.** Повість «Старі люди» є дебютним твором Софії Андрухович, у якому відчувається характерний стиль авторки, глибока ерудиція, композиційне вміння. Повість, як і наступні твори письменниці, є вишуканою штукарьською забавкою для вдумливого

читача. Простий, з першого погляду, твір відкриває цілий світ і залишає простір для потрактування як окремих епізодів так і оповіді в цілому. Усе тут: час, топографія, звуковий, запаховий, кольоровий фони, імена персонажів та інші деталі – дає посилання на загальні культурні коди, використовуючи які, митець творить свій всесвіт, власну космогонію, де кожна деталь не випадкова. Читач ніби стає співрежисером, коли наприкінці усі події, персонажі, вставні історії, запахи й звуки з'єднуються в єдине полотно (щось на

зразок сну) і реалізуються у різних варіантах фінального етапу мандрів героя.

**Мета статті.** Метою нашої роботи буде віднайти і пояснити деякі загальнокультурні мему, наявні у повісті. Актуальність та новизна обумовлюються відсутністю літературознавчих робіт, присвячених розгляду цього твору, при цьому надзвичайно важливим вбачаємо зв'язок будь-якої новітньої авторської творчості із традиційною, зокрема національною, культурою та спільними для всіх народів світу архетипами, що об'єднують людство у часі й просторі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Щодо останніх (тобто культурологічних концепцій і висновків) ми будемо опиратися на дослідження українських та зарубіжних фахівців: А. Голана, А. Гуревича, Л. Дунаєвської, Л. Леві-Брюля, Н. Лисюк, В. Проппа, О. Таланчук та ін.

### Виклад основного матеріалу.

#### *Космогонія повісті*

Повість має типову казково-міфологічну структуру: герой одержує якусь звістку (у нашому випадку – телеграму про весілля), що змушує його збиратися в дорогу. За законами казок, цієї дороги може й не бути, якщо дотримуватися певних умов (яких ніхто не дотримується) і не порушувати заборон (які завжди бувають порушені) [5, с. 24–30]. Провокатором цієї подорожі, як у казках так і у повісті, виступає жінка. Бабця, яка вшпесте виходить заміж за діда, жінка на портреті, жебрачка на вулиці, подруга головного героя Фйона та, зрештою, Марта – потойбічна провідниця – усі вони зливаються в один жіночий образ, вартий окремої уваги.

Жінка на картині, яку Лука готує у подарунок (адже головний герой – художник і його ім'я, як і заняття, є прямою алюзією на одного з чотирьох євангелістів) ніби витягає його з дому. Саме з цього моменту починається міфологічна подорож героя, хоча фізично він вирушить у дорогу лише через деякий час (загалом від моменту одержання листа до дня початку подорожі проходить 25 днів). Зауважимо, що по приході Луки додому картина ніби оживає: жінка з портрету підморгує Луці (*«Жінка на портреті мала в собі щось живе...»* [1, с. 9]), намальовані квіти висмоктують життя зі справжніх вазонів у кімнаті. Це ще одна загальнокультурна алюзія на тему портрета, який живе власним життям, а за умови надто великої подібності може зашкодити натурі. Обігранню даної теми у світовій літературі присвячена численна кількість досліджень [2, див. бібліографію]. Ми лише зауважимо, що у традиційній культурі портретна подібність вважалася вкрай небезпечною (звідси – заборони щодо написання портретів, фотографування, заборона наділяти обличчям ляльок), а людина, яка творила зображення іншої персони, могла бути звинувачена у злих намірах.

Отже, Лука виходить зі свого помешкання за фарбами, щоб домалювати подарунок, – тобто долає умовну межу, за яку апріорі виходити неможна. З цього моменту він потрапляє в іншу площину, ніби зі світу профанного входить у світ сакральний, приймає правила його гри і далі поводитиметься за його законами. Дорогою додому Лука зустрічає трьох доволі дивних персонажів (у казках – це майбутні чарівні помічники): ста-

ру жебрачку із очима мультиплікаційного героя; бездомного старигана, подібного «на старого акуратного янгола», та пару сліпих жінок, схожих як дві краплі води, що виспівають колядку (зауважте: у вересні). Кожний із цих зустрічних далі буде трансформуватися, перетворюватися, набирати іншої форми. Дідок стане Адріаном, справжнім янголом-охоронцем Луки; дві сліпі з'являться в кінці, на Різдво, як маяки на шляху додому. Стара ж, з якою Лука поділився сигаретою, – це як отой присутній у багатьох казках бридкий персонаж (шмаркатий дідок, кобиляча голова і т. п.), допомога якому стає для героя запорукою вдалих починань. А, можливо, це й власне Марта, яка безупинно палить самокрутки.

У подальшому хронотоп повісті нагадує твір великого Данте: Лука увійде до пекла із його характерними мешканцями, пройде чистилище (починаючи від хвороби Марти) і нарешті вирушить до раю (від епізоду Різдва у Фйоні). Детальний розгляд кожного з цих етапів займе сторінок не менше, ніж власне повість, тож зауважимо лише на деяких моментах.

Щоб дістатися до колиби «Жовта вода», у якій відбувається весілля, Лука переходить місток (казковий кордон між двома світами) і потрапляє до садиби. Гвинтокрил на горі, як орієнтир, на який йому вказали перед тим, – символ небесного, – так і залишиться недосяжним аж до кінця мандрів. Тут, за законами жанру, його зустрічає охоронець – величезний пес, що валить непроханого гостя на землю. Жінка, яка рятує Луку, надалі буде його супутницею, міфічним провідником. Показово, що вона поводитиметься, як аналогічні міфологічні персонажі: спочатку з'явиться йому в справжній своїй подобі – чорне чудовисько у жовтих водах озера (можливо, не випадково в епізоді гри із Богумилою Марта вибере собі фігурку видри), – потім напоїть чарівним трунком – кавою, рецепт якої нагадує середньовічну алхімічну суміш. Після цього Лука вже піде за нею хоч куди, проте перед тим, як покинути «нижній» світ, буде ще зупинка у іншого фантастичного створіння: людиноподібно-велетня Чимчича, який забезпечить їх транспортом, також незвичайним: біла пошарпана «Нива» із кермом справа. Водій напідпитку, правостороннє кермо, злива і п'яний міліціант, якого вони ледь не збили, – усе це створює ілюзію цілковитої нереальності й потойбічності.

Отже, Лука вирушає у цілком неочікувану й незвичайну мандрівку в компанії дивної жінки Марти, численні витівки якої, як, зрештою, й ім'я, дозволяють говорити вже про іншу алюзію – демонічну кохану Фауста.

Наступний етап їхньої подорожі розпочнеться із символічного купання у гірському потоці. Марта сидить на камені, як класична мавка чи русалка, звабниця чоловіків, проте Луці вона вже не видається чимось демонічним. Це молода і приваблива жінка, яка привела свого супутника у нову, тепер уже карнавальну дійсність. Курортний базар у Яремче, а згодом сцена у ресторані переносять читача в атмосферу середньовічного карнавалу, коли сенсом життя стає лімінальна екзистенція, абсурдність. Марта скуповує «всілякі дурнувати ляльки, ялівцеві пахучі гребінці, щітки для одягу, віники, дрім-

би, топіріці, розмальовані зеленим і чорним сопілочки, інкрустовані бісером тарілки, орли, блискучі золоті перстеніки...» [1, с. 28] – тобто чинить дії веселі, непотрібні й алогічні, порушує заведений порядок профанного світу, як і годиться під час карнавалу.

Те саме продовжиться й у ресторані. Загалом тема обжерства час від часу з'являтиметься у творі у різних контекстах (історія про жінку, що любила м'ясо; докладні описи їжі; зрештою весілля бабці Луки більше нагадує весілля мерців, але у зв'язку з часовим контентом). У міфологічному розумінні ця тема завжди має кілька пов'язаних між собою інтерпретацій: 1) обжерство – риса Смерті, яка ніколи не може наїстися і прагне все нових і нових жертв; 2) потойбіччя – край достатку, там будь-хто може їсти й пити досхочу, але 3) мерці ніколи не можуть вгамувати голод, бо вони не відчують смаку їжі, як і ситості [4, с. 123], живі ж, скуштувавши тамтешньої страви, ніколи не повернуться назад. У цьому контексті стає зрозумілим, чому Марта, замовляючи усе нові й нові наїдки, насправді не потребує їх: істота хтонічної природи, вона не може ними наїстися.

Простір повісті змінюється: він то стягується до снів і художніх мініатюр Луки («...він зміщав уже ціле місто на папері завбільшки з найменший Мартин ніготь» [1, с. 66]), то знову розширюється у цілий передріздвяний всесвіт: «Нарешті внизу я побачив три постаті: Марта, Фйона і Лука. Навіть з цієї висоти було видно, що Марта стала якоюсь більшою» [1, с. 80]. Але зауважте: світ змінює розміри стосовно Марти, вона є мірою цього світу, бо вона – його Хранителька, його Велика Богиня.

У хронотопі повісті можна виділити парні площини, які відрізнятимуться за певною ознакою: велике / мале, карликове / велетенське, чоловіче / жіноче, реальне / потойбічне, вигадане / справжнє, час / позачасовість (статичність), ймовірне / неймовірне, маскарадність / буденність тощо. За законами міфу, ці площини перетинаються, взаємопроникають, віддзеркалюють, повторюють одна одну: «...їхні характери змішувалися з неймовірною швидкістю і хаотичністю, той процес скидався чимось на броунівський рух...» [1, с. 6] – про кохання бабці та діда Луки, «врізка», що від початку наштовхує на думку про «дуалістичну» модель авторського всесвіту; «часто-густо Лука називав Фйону Лукою. а Фйона Луку Фйоною або Лука сам називав себе Фйоною, а Фйона себе Лукою» [1, с. 78] – маємо симетричне зауваження наприкінці повісті.

До таких мікроевсесвітів на загальній орбіті мандрів можна віднести вставні новели – оповідання, які розповідає Марта. Кожна оповідка, ніби своєрідний образок-клеймо, обрамлює основне зображення і має до нього безпосереднє відношення. Вони з'являються щоразу тоді, коли ситуація стає загрозливо близькою до реальності: після крадіжки яблука – оповідь про подругу, що любила яблука понад усе (як прозорий натяк на спокусу); перед першою проведеною в одному ліжку ніччю – історія про запах цибулі (як засторога не довіряти жіночому коханню); власне перед мандрівкою – історія адвоката Кирила Трильовського (як демонстрація бурлескно-травестійного начала усього, що діється тепер і відбуватиметься далі);

пряма вказівка на фарс та блазнювання у Яремчі – байка про Черчіля-Дрейка «з історії нашого народу»; історія про дідуся-алхіміка, бабцю-підприємницю та їх фірми «Зюськінд» і «Гуллівер» – як доповнення відповідного середньовічного антуражу Кам'янця-Подільського тощо. Оповідей дуже багато, і усі вони казково-неправдоподібні. Наприкінці ці історійки оживуть й створять фантазмагоричну реальність, у якій, наче у павутині, мав би заплутатись Лука. Проте саме казкова природа, а не міф, частиною якого є власне герої, з нашого погляду, рятує Луку: він від початку й до кінця не вірить у правдивість жодної Мартиної розповіді. Це не дасть йому заплутатися у лабіринті історій, «які вона розказала», виведе у його реальний світ.

Підведемо підсумок: 1) «обраний» головний герой розпочинає подорож, архітектоніка якої повністю відповідає казковій традиції; 2) у повісті присутні такі типові міфологеми, як бенкет Смерті, парні площини, позачасовість, оберненість світу, мотив потойбічної нареченої і т. п.; 3) вставні оповідки у виконанні Марти є засобом творення і розширення фантастичного світу навколо героя.

#### *Звуковий та запаховий фон повісті*

Особливого колориту надають повісті запахово-звукові ефекти. Вони не просто відповідно налаштовують читача – творять органічне тло примарної реальності. Численні мелодії та пісні звучать нібито як фонові (наприклад, весільні чи пісні у ресторанному репертуарі), але у тих уривках, які чує герой і відкриває нам автор, відчувається натяк або ж спроба створити відповідну алюзію. Проілюструємо нашу думку кількома прикладами. Stroфу однієї із соромітьких пісень, як зазвичай виконують на весіллях із натяком на плодючість, – «Вилізу на грушку сухую-сухую, / Заспіваю пісню тихую-тихую...» – Лука чує у контексті власних спогадів про історію прадіда, «...баяніста, шкільного вчителя музики, в якого одного року і навіть одного місяця народилося дві доньки від різних жінок: від дружини, бабиної мами, й іншої, незнайомої, що жила в якомусь селі, над озером з жовтою водою» [1, с. 15].

«Черемшина» створює звуковий кокон спокою та усамітнення, відокремлення героя від карнавального буйства у ресторані «Гуцульщина» (до речі, справжній ідилічно-буколічний малюнок буде на ранок, коли Марта завзято обговорюватиме пісню із янголоподібним подружжям).

Інша загальновідома українська пісня «Гуцулка Ксеня» звучить як натяк на любовний трикутник (от тільки незрозумілими лишаються його складові, точніше, вони можуть варіюватися у читацькому сприйнятті). А улюблена пісня діда «Як з Бережан до кадри» містить посилання і на подорож, і на любовну історію, і на розлуку, і на щасливе повернення.

Прикладів звукового фону в повісті дуже багато, тому обмежимося ще одним, останнім, різдвяним. Маленький чортик дарує Луці срібний дзвіночок, що, вкупі із колядкою сліпих жебрачок, покликаний нарешті розігнати мару й вивести героя із потойбіччя. До речі, тут же маємо і запаховий фон. Яблука – символ звабливості, гріховності, кохання і молодості, який у творі набуває ще й значення позачасовості, безсмер-

тя. (Такого самого значення у повісті надається й перцям, які за формою нагадують серце).

Запахи і доповнюють загальну картину оповіді, і створюють відповідний антураж, і виконують роль міфологічну: вони ведуть героїв до стану чи місця, в якому ті мають опинитися. Так спочатку Марта обпоює Луку неймовірною кавою, щоб повести за собою, а потім Лука збирає свої трави, щоб вивести Марту зі світу мерців: *«У кімнаті стояв густий аромат, від якого паморочилося в голові»* [1, с. 44].

Одні запахи викликають відразу, інші – ваблять, збуджують, віщують насолоду. Запах яблука, снігу, дитячого тіла, молока, цибулі, запах згорілого прілого листя, зрештою трупний запах – усе розмаїття запахів життя і небуття є у повісті, як це показано в епізоді гримування мерців: *«Пахло конвалією, мускусом, спиртом, трояндами, пудрою, паленим і мертвим»* [1, с. 56] – життя і смерть, що крокують поряд, і мертве, і живе. Показово у цьому плані є вставна розповідь Марти про жінку, яку запах копченого м'яса привів у комин, звідки вона вже не вийшла [1, с. 42–43].

#### *Жіночі персонажі повісті*

Жіночі персонажі повісті окремі та єдині водночас. Вони творять збірний образ, подібний до Великої Богині, моноліт, що повертається до читача щоразу одним із багатьох своїх облич, грає багатьма іпостасями, кожна з яких – окремий витвір. Фйона, Марта, Ольжбета та інші – це та сама Велика Богиня палеоліту, образ якої був відомий усім без винятку народам і який у наступні епохи трансформувалася у найрізноманітніші жіночі божества, зберігши при цьому свої основні риси.

Велика Богиня юна і стара водночас, наречена і матір, подателька плодючості й життя і володарка смерті; прекрасна і страшна; прихильна і сувора. Така подвійність чітко виражена у повісті. Жіночий образ тут завжди парний. Виникає враження, що Лука рухається у творі, тримаючись за подвійносплетений ланцюг, у якому лише чергуються фрагменти: Фйона / бабця Луки, страшна жebraчка / сліпі співачки, бабця Луки / Марта, Марта / Ольжбета, Ольжбета / Фйона, Марта / численні жінки, що трапляються дорогою або в оповідях (Богумила, панна із яблуками, тітка із ляльками Вуду, ласа до м'яса жінка і т. п.), нарешті – Марта / Фйона. Ця низка жіночих постатей, у якій одна ланка завжди ніби позитивна, а друга – негативна, як довгий шлях, приводить героя до одного-єдиного його справжнього кохання, до Фйони.

Особливим є вигравання імені коханої Луки – Фйона, – яке, з одного боку, нібито перекладається з гельської як «біла, світла», а з іншого – дає стійке посилення на образ сучасної мультиплікації: добросердечну принцесу-огра зі «Шрека». Кохати Велику Богиню смертельно небезпечно. Цей мотив повторюється у багатьох міфах: Іштар, Фрейя, Афродіта, Артеміда, Цирцея перетворюють своїх коханців (або й просто необережних чоловіків, як у випадку із Артемідою) на звірів чи об'єкти природи (дерево, камінь, скелю).

Образ жінки-коханки як небезпечної демонічної істоти є настільки давнім культурним мемом, що на ньому й досі базуються сексистські ідеї жі-

ночі меншовартісності. У випадку ж із героєм «Старих людей» усі жіночі персонажі становлять небезпеку для Луки, бо усі вони – предствники іншого, хтонічного простору. Вони хочуть зловити його, ув'язнити, зробити своїм рабом. Лука відчуває це і деколи декларує, але Марті таке перетворення його на тварину майже вдається: *«... Марта з Лукою спершу почали бавитися, а потім потрохи майже повірили в те, що вони не зовсім люди. Виявляючи радість, швидко махали вправо-вліво вказівним пальцем <...>. Облизували одне одному шию і зоки <...> Марта вміла робити горлом дивні звуки, що зовсім скидалися на котяче муркотіння, вміла ще й гарчати <...> – Луці не вдавалося повторити ні першого, ні другого, і взагалі, він сумнівався, що на світі знайдеться ще хоч одна людська істота, яка народилася, вміючи витворяти такі штуки. Тож вони були кошенятами, іноді – тигренятами або левами, часто – псами, а також бобрами, бурндуками, оксолотлями, свинохвостими макаками, гамадрилами, вовками і лисицями <...>»* [1, с. 49–50] – словом, усіма дикими тваринами, над якими панує Матір-прародителька і на які вона здатна перетворити людину.

Треба зауважити, що дикі тварини ще від палеоліту вважалися постійними супутниками Великої Богині. Пара тварин на її зображеннях пізніше трансформувалася на парні зооморфні зображення традиційного прикладного мистецтва, хоча постать самої богині було втрачено (точніше, замінено на стилізоване світлове дерево). Звідси – традиція зображення парних тварин чи птахів на весільних рушниках, на домашніх текстильних виробках (килимах, ковдрах, доріжках тощо). У повісті Марту супроводжує пес Тарзан, який то зникає, то з'являється знову. Він має подвійне становище: і слухається її, і ніби має власний вибір. Його парою є ... Лука. Він неодноразово займає симетричну до пса позицію: сідає поряд, чекає Марту, вірно охороняє та служить їй, навіть ревнує до Тарзана. Наприкінці повісті про їхню однакову позицію сказано прямо: *«...і цей собака був пов'язаний з Лукою міцніше, аніж обидва могли собі уявити: Лука і пес сиділи на прив'язях в одній старій і розчарованій у житті жінки»* [1, с. 70–71]. Загалом подекуди у творі йдеться про надзвичайно довірливі стосунки Марти із тваринами: кінь Юра, що буквально закохався у неї; собаки, про яких вона мріяла з дитинства і які розуміють її з пів слова.

Ангелом-охоронцем Луки, який час від часу нагадує йому, хто він насправді, вказує на ілюзорність того, що відбувається, є постать у помаранчевому піджаку – чоловік Марти. Постать Адріана завжди вириває то з туману, то з диму багаття чи цигарок, вона нечітка, розпливчаста, але цього достатньо, щоб на мить витверезити героя, нагадати, що Марта – не його доля. Сама ж Марта до появи чоловіка ставиться спокійно. Адріан – її антагоністична пара, дуалістична опозиція (*«Мій чоловік літає»* [1, с. 17]), обов'язкова для міфології (Бог / сатана, Добро / Зло, верх / низ, ліве / праве і т. д.). І, як годиться за законами міфу, вони не можуть одне без одного і кожний має частку природу іншого у собі. Як Марта не є однозначно хтонічною, так і Адріан проявить в кінці свою дуалістичну природу: *«За моєю спи-*

ною ревів вертоліт, знімаючи вітруган, від якого тріпотіло моє волосся, і я почувався Медузою Горгоною» [1, с. 81] – скаже він наприкінці повісті (до речі, це єдиний фрагмент, написаний від особи цього нібито незначного персонажа). Це слова полегшення, що усе закінчилося добре: верх і низ знову поєдналися, і космогонічний порядок відновлено. Усі ланки складові міфологічного світу розставлено на свої місця, і далі усе відбуватиметься як заведено.

Таким чином: 1) жіночі персонажі повісті представляють нам сучасну авторську трансформацію доісторичного образу Великої Богині; 2) образ жінки у повісті має дуалістичну природу, що проявляється у різний спосіб; 3) для головного персонажа жінка є апіорі небезпечною істотою, яка прагне змінити його природу; 4) чоловічий персонаж Адріан є запорукою відновлення космогонічного порядку і повернення героя у належний стан.

#### Колористика повісті

Лука, як вже зазначалося, художник. Це відразу налаштує на певний «різнокольоровий» лад. Проте, якщо розглядати загальне кольорове тло повісті, – то воно швидше темне, холодне. Теплі кольори виринають тут частіше у зв'язку із жіночими персонажами. У цьому також вбачаємо зв'язок із прадавньою міфологією. У традиційній культурі Велика Богиня має досить широку колористичну символіку. Її кольори – це і білий, і чорний, усі відтінки червоно-жовтого і зеленого чи коричневого (вказівка на життя і відродження). Кожний із названих кольорів має своє символічне пояснення і присутній у повісті.

Білий колір традиційно пов'язується із чистотою, незайманістю і... смертю. Пояснення дуже просте і більш зрозуміле представникам традиційної культури: людина у момент смерті полишає земні пристрасті та гріхи, позбавляється усього зайвого, стає чистою, як сама смерть. Тому в традиційних культурах білий завжди був кольором трауру, а Велика Богиня – подателька життя і смерті – могла зображуватися відповідно у чорному і білому вбранні (де чорний вважався кольором позитивним і асоціювався із плодючістю землі). Проте білий також є символом материнства, адже Велика Богиня – ще й матір усього живого. Увага до дітей і усього, що з цим пов'язано, є однією з характерних рис її пізніших фольклорних трансформацій: Нерта, Берта, Брехта, Фрейя, Фрігг, Фроу-ельде – усі вони люблять дітей, опікуються ними і... крадуть їх у матерів (тобто це та ж Смерть). Ця складна асоціація, що мала місце у міфологічній дохристиянській свідомості, згодом трансформувалася в образ Пречистої Діви – Богоматері [3, с. 172].

У повісті білий колір у зв'язку із Мартою з'являється на початку, коли вона згадує, як поїла Луку молоком (натяк на матір-годувальницю), коли вона білій машині вивозить Луку із «нижнього світу», та наприкінці, коли «через сніг не видно жодної зірочки» – завершення земного життя, перехід до стану спокою. Загалом же Марту супроводжують темні кольори (чорний, темно-синій) або кольори червоної гами, від рожевого до темно-брунатного – як і годиться Великій Богині. Це також натяк на життєвий потенціал героїні, і як носія життя, і як його подательку.

Так само, як і з іншими кольорами, маємо тут кільцеве обрамлення: на початку повісті Марта, вбрана як циганка, у чорне із картою хусткою на плечах, натякає на завершення власного життя через 102 дні; а наприкінці вона ж сповіщає про циганку (справжню чи ряджену), що нібито навіщувала їй довге та щасливе життя. Хто ж ця вішунка, що грає долею Марти? Вона сама. Бо тільки вона, Велика Богиня, має владу над такими речами. А кольорова травестія допомагає підтримати цю ілюзорність.

Різноманітні перці – деталь, що так само з'являється у повісті на початку та наприкінці, – є натяком на зрілість, «осінь життя». Жовтий, колір прощання, передзимового спалаху, постійно виринає на початку повісті, суттєво зменшується під кінець. Це й жовта вода озера, у якій купається Марта і яка у сприйнятті Луки є чорною; і жовтогаряча сукня бабці на весіллі – можливо, останньому її весіллі у цьому житті; й ті ж перці, які з'являються вже в останніх рядках просто як жартівлива згадка, спогад про давно минуле.

Геть інше значення має помаранчевий костюм Адріана – сумного дідка із блакитними очима, чоловіка Марти. Можна сказати, що він є представником умовного «верхнього» світу, ніби янголом-охоронцем для Луки (бо ж Марта його цілком ігнорує). З'явившись в епізоді весілля, його примарна постать буде вживатися Луці у різні моменти мандрів і остаточно матеріалізується в останньому епізоді (навіть розповідь вестиметься від особи Адріана). Тут він посідає своє справжнє місце: пілот гвинтокрила – провідник, що відпровадить героїв назад, до Жовтого озера – у небесне небуття. Проте, як і годиться у міфології, Адріан має подвійну природу. Будучи, так би мовити, божеством «верху», він має в собі й хтонічне начало (звичайний космогонічний дуалізм). Натяками на це є порівняння із Медузою Горгоною та його костюм кольору золота, підземного вогню й скарбів (адже чоловік Великої Богині традиційно – божество землі, потойбічний володар).

Кольори Луки, безперечно, зелено-коричневі – кольори життя, тепла, плодючості. Квіти у його оселі гинуть, коли він входить у площину смерті: малює білі хризантеми на жіночому портреті. Проте живим залишається фікус – ще один оберіг героя: «Здавалося, рослина слідкує за кожним рухом пензля, нахилив вбік голову, як людина, щоб роздивитися краще, простягає до Луки велике листя, намагаючись щось порадити, заперечити, похвалити» [1, с. 10]. Вирушаючи у мандри, Лука виливає фікусу забарвлену воду – як останній зв'язок зі своїм світом. І символічне повернення Луки до самого себе почнеться відтоді, як він принесе і розкладе перед Мартою лікувальний гербарій. Відбудеться ніби затягування Марти до світу Луки, до іншої площини. Подальші процедури куріння трав нагадуватимуть і символічне очищенням, оздоровленням, вознесінням.

#### Час і вік у повісті

Повість оперує не лінійним, а міфологічним часом. Лука ніби перебуває у часовому завихренні. Історія починається восени (3 вересня), але він мерзне, як узимку. Дві сліпі жінки, що їх герой зустрічає на початку повісті, співають колядку, яку будуть, вже природно, співати наприкінці твору,

на Різдво. Цей межовий часовий стан, що натякає на вікову осінь, підкреслюється у багатьох деталях: на весіллі гості одягнуті по-літньому, хоча дме холодний вітер, а бабця випромінює тепло у своїй літній жовтій осіннього кольору, сукні; болгарські перці – символ осінньої зрілості, терпкої спокуси; повторювана часопросторова невідзначеність через темряву, дощ, туман, дим і т. п.; характерний для святковий момент трагедії, який у творі з'являється набагато раніше від Різдва, в епізоді ярмарку в Яремчі тощо.

Останні епізоди повісті – як блукання у часі чи просторі, ймовірність того чи іншого варіанту розвитку подій – вказують на абсолютно міфологічну структуру твору щодо часового сприйняття: усе повторюється й рухається за спіраллю із незначними відхиленнями. Лука ніби переживає дежавю, де збираються усі й усе, що було в його свідомості / підсвідомості. Тут бачимо втілення ідеї реальності, як світосприйняття окремого індивіда: усе, що відбувається, відбувається лише у голові. Таким чином, зовсім не обов'язково було Луці справді їздити на весілля. Він цілком міг вийти за фарбою, зустрітися з Фіоною та іншими персонажами, повернутися додому і... вигадати усе, що було описано, спокійнісінько перебуваючи удома аж до самого Різдва. Натяк на це маємо на перших же сторінках: *«Він влаштував собі на підлозі між шафою і дверима зручне кубло <...> Лука усміхався і, намугикуючи їй собі під ніс, ще більше заборпнувся в тепло кубла. В сні мотив розростався, міцнів, могутнішав, обростав кольорами і образами і згодом перетворювався на кліп, на короткометражний фільм. Лука чіплявся за ці витворені власною підсвідомістю історії, намагався вивожувати їх, прокинувшись, примушував себе знову засинати...»* [1, с. 7–8].

Назва повісті – «Старі люди» – це ще одна інтрига авторки, бо йдеться не про власне старих людей, а про процес старіння який, між іншим, починається ще від дитинства і про ставлення до нього. З міфологічної точки зору, людина рухається від небуття до небуття (і повість, також побудована у формі подорожі, структурно нагадує середньовічний «роман дороги»). Тобто смерть не сприймається як щось аномальне – це нормальний етап циклу і, найголовніше, продовження існування. Прекрасною ілюстрацією такого суто міфологічного сприйняття є середньовічна тема «танку Смерті», так широко відтворена живописних і графічних прикладах, що можемо говорити про абсолютно спокійне ставлення тодішніх людей до такого явища, як фізична смерть.

Отже, міфологічна свідомість не сприймає людину у зв'язку з її віком (звідси у повісті – ідея «позавіковості» персонажів). Людина розглядається як душа (маємо на увазі живу субстанцію), яка може матеріалізуватися у тій чи іншій формі. (У зв'язку із цим згадуються народні вірування, коли після смерті когось із родичів чекали народження дитини – повернення померлого або навпаки: після народження немовляти помре хтось із родичів. До речі, такі традиційні уявлення сягають корінням ще шумерської міфології, адже давні шумери вірили, що між світом живих та померлих існує баланс, порушення якого призводить до катастрофічних наслідків).

Герої повісті існують у міфологічному часі. Вони не мають віку, постійного вигляду чи навіть імені (як бабця Луки або чоловік Марти) – вони просто живуть, постійно змінюючись і перетворюючись, перетікають із буття у буття, як жовті води озера. Вони – повторення чужих і власних історій, тих, хто був і буде. Це такі собі «живі мерці». Цікаво, що вони й емоцій позбавлені, як і належить справжнім мерцям. Єдиний, хто проявляє буйну емоційність – це Марта. Як і годиться Великій Богині, її лагідно-спокійний, навіть, часом, сумний стан, раптово переливається у дику буйство, розгул, якісь шалені веселощі, що також є абсолютним обумовленим культурним кодом і відразу створює алюзію на вакханок та менад – головних дійових осіб античних діонісій, які згодом перетворилися на середньовічні європейські карнавали.

Богиня вимірює і відмірює час, бо перебуває поза ним – це також характеристика жіночих персонажів повісті. Невідомо, скільки їм років, більше того, їхня «позавіковість» постійно підкреслюється. Бабця Луки (позбавлена, до речі, й імені) не має віку: *«Намальована бабця виглядала ні старою, ані юною, і навіть не зрілою. Вона не мала зморщок, сивих волосин, не мала сором'язливого ніжного рум'янця, не мала віку. Портрет вийшов такий сам собою. Луку це розчарувало спершу, але тепер, коли він знову розглядав забуту роботу, подумав раптом, що справжня бабця саме така, справжня жінка серед справжніх болгарських перців»* [1, с. 6].

Марта грає у молоду жінку, але її вік також невизначений: вона то бабусина сестра-одніток, до якої та приходила колись у гості з малим Лукою; то чарівна й спокуслива пані у вечірній темно-гранатовій сукні; то безтурботна панночка, що сидить при потоці, опутивши ноги у воду; то молодиця, що краде яблука; то дівчинка, яка бавиться снігом; а у першу ніч її запах нагадує Луці запах немовляти. Їй відміряно час (102 дні), від зустрічі з Лукою до Різдва, але це не термін зникнення (бо кола на воді – а Марта порівнює себе із останнім колом – є насправді коливанням усієї маси води). Це час до перевтілення, зміни природи, що власне і бачимо в останніх епізодах повісті, коли Марта раптом поєднується із Фіоною, своєю донькою (наступною іпостасю Великої Богині), і всі герої разом підносяться у небо, повертаючись до озера із жовтою водою – статичні фігури міфологічного простору.

**Висновки і пропозиції.** Отже, підведемо підсумок: 1) дія повісті відбувається не у лінійному часі, а у міфологічному – циклічному, тому усе, що відбувається із героями, є варіативним повторенням подій і людей, які вже були; 2) усі події повісті можуть розглядатися як марення одного (або й різних) персонажів; 3) назва повісті є умовною і вказує на процес старіння, який міфологічною свідомістю сприймається як один з етапів життя перед переходом у смерть, що насправді є теж продовженням життя; 4) жіночі персонажі повісті, як втілення Великої Богині, подательки й володарки життя і смерті, перебувають поза часом і постають перед читачем у різних іпостасях.

**Список літератури:**

1. Андрухович С. Старі люди. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 144 с.
2. Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.01.01 / Баль Вера Юрьевна. – Томск : [б. и.], 2011. – Электронный ресурс: <http://cheloveknauka.com/motiv-zhivogo-portreta-v-povesti-n-v-gogolya-portret-tekst-i-kontekst> (дата входа: 11.03.2019).
3. Голан А. Миф и символ. – М. : Русслит, 1993. – 375 с.
4. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М. : Искусство, 1981. – 360 с.
5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М. : Лабиринт, 2002. – 336 с.

**References:**

1. Andrukhovych S. (2008). Stari lyudy [Old People], 144 p.
2. Bal V.Yu. (2011). Motiv «zhivoho portreta» v povesty N. V. Hoholya «Portret»: tekst y kontekst [The motive of "live portrait" in the novel by N. Gogol "Portrait": text and context]. <http://cheloveknauka.com/motiv-zhivogo-portreta-v-povesti-n-v-gogolya-portret-tekst-i-kontekst>
3. Golan A. (1993). Mif i simvol [Myth and Symbol], 375 p.
4. Gurevich A.Ya. (1981). Problemy srednevekovoy narodnoy kultury [Problems of medieval folk culture], 360 p.
5. Propp V.Ya. (2002). Istoricheskiye korni volshebnoy skazki [Historical roots of a fairy tale], 336 p.