

«Бути самій собі

ціллю»

Віра Агєєва

Урбаністичний фемінізм

Початок ХХ сторіччя означився небувалим розширенням меж доступного для жінки публічного простору. Вітчизняна модерністська проза якраз тоді стає програмово, акцентовано міською (тенденція простежується навіть у назвах популярних тогочасних романів і повістей, як от «Місто», «Народжується місто», «Байгород» тощо). І ці урбаністичні обшири починає обживати нова непатріархальна героїня; до того ж емансипантки вже радянської доби часто заангажовані ідеями перебудови суспільства на засадах соціалізму, а відтак пристрасно обговорюють проблеми нового побуту, нової сім'ї, зміни моделей материнства й батьківства, виховання дітей. Жінки в багатьох романних сюжетах видаються рішучішими за чоловіків у готовності не зважати на стереотипи, руйнувати усталені приписи й уявлення, адже в традиційному розподілі ролей вони несли більший тягар, відчували сильніший гніт, тож бажання перебороти нарешті одвічну упослідженість наснажує енергією спротиву.

Романістів двадцятих років цікавлять якраз жінки-бунтарки, і такий бунт можливий лише в урбаністичних ландшафтах. Село непорівнянно міцніше пов'язане з патріархальним минулим, і в рустикальних координатах для нешеренгової жінки майже не зостається простору свободи й можливостей вибору.

Віктор Домонтович, один із найчутливіших до зміни ґендерних ролей авторів-модерністів, послідовно протиставляє в усіх своїх творах старосвітських та емансипованих героїнь, причому перші завжди стають об'єктами неприхованої іронії. А бунт і свобода досяжні лише тоді, коли жінка здобуває фах і не потребує будь-чийого утримання. У дебютній «Дівчині з ведмедиком» героїня опиняється в безвиході, бо вона обмежує свою боротьбу лише узвичаєним приватним простором, домом. І якраз родинні стосунки реформуються найтяжче. Шістнадцятирічну

Зину Тихменеву представлено безоглядною руїницею всіх архаїчних умовностей, «зразком порушення норм добродійного поведіння». Для її матері, господині заможного будинку, дружини радянського високопосадовця, «важливо не те, що десь щось негаразд, а важливо те, щоб кава зі справжнього мокко була гаряча й солодка, щоб булочки, до кави подані, були свіжі й хрумкі, масло бездоганне, вершки густі й жирні, та щоб у гостя, якого частують, був добрий апетит» (Домонтович 2000: 63). Її тішить колекція найдорожчої порцеляни у серванті, дорогі килими, бездоганий інтер'єр. Старшу доньку, «милу Лесю», представлено копією матері: вона охоче повторить долю жінки біля домашнього вогнища і старанно дбатиме про успадковані коштовні вази. Коли Лесю порівняно з передбачуваним класичним ямбом, то її сестра асоціюється з модерним верлібром. Зина ще не знає, чого вона хоче, але дуже добре розуміє, із чим змиритися не бажає.

Ця героїня вже має зразки для наслідування. Рання радянська епоха великою мірою була добою гендерної анархії й небаченої доти сексуальної свободи. Тут позначилася і модерністська ревізія патріархальних цінностей, і воєнні та революційні потрясіння. Зину Тихменеву захоплює кар'єра Лариси Рейснер. Унікальна доля жінки, поетеси, журналістки, дипломата, комісара генерального штабу Військово-морського флоту РРФСР (це вона стала прототипом жінки-комісара і в знаменитій «Оптимістичній трагедії» Всеволода Вишневського, і в «Загибелі ескадри» Олександра Корнійчука), ураз знецінювала ідеали дбайливої господині біля обіднього столу. Однак для підкорення широкого світу бракує і волі, і здібностей. Зина Тихменева виявляється, можливо, жертвою традиційного дівочого виховання; вона тому роками й грається своїми кошлатими іграшковими ведмедиками, що інфантильність щеплено у вдачу ще з дитинства. Тож бунт обмежується домашніми стінами, руйнуванням приватних, родинних стосунків, але нічого не усталюється навзаєм. У прозі Домонтовича часто радше форма визначає зміст, аніж навпаки; стиль часу виявляється як у найменших дрібницях, так і в підставах доленосного особистісного вибору. Зина якраз пильно дбає про цілісність і непомильність свого авангардного стилю, і найбільше вона боїться видатися традиційною. Інженер Варецький, ціннісний контекст якого визначений ХІХ століттям, вікторіанськими вартостями, схоже, закохується в неї саме тому, що вона цілковито непередбачувана, як непередбачуваною була й сама переломна, неусталена дійсність рубежу епох. (Це лише ілюзія, що життя можна повернути на старі колії: вступний розділ роману, в якому йдеться про реконструкцію, відновлення економіки, виробництва, зв'язків et cetera – очевидна пародія на радянський так званий реконструктивний роман.)

Для Іполита Миколайовича свавільна емансипантка стає генієм місця і міста, співвідноситься з модерними урбаністичними обширами, натомість патріархальних жінок представлено насамперед геніями домашнього вогнища. Домонтовичевій героїні вбивство цієї берегині хатнього простору далось значно легше, аніж Вірджинії Вулф, котра розповіла про сумніви й страхи, що переду-

вали визволенню. Зина Тихменєва вже зовсім не зважає на опінію загалу. «Зина вміла не рахуватись з умовностями, висловлювати різкі думки та обстоювати погляди, що могли шокувати й дивувати. Усе здавалось їй ясним, простим, дозволеним, приступним і можливим: кохання, плоть, радість, поцілунок, столик у кав'ярні чи в барі, карбованець, поставлений у рулетку, джазбандовий вереск. Гримувальний олівець, парфуми, манікюр, коротка спідниця, шовкові панчішки, сонце, вітер, пляж, купальний костюм, засмалене тіло, оголеність, горілка, коньяк, шоколад, тютюн, лайка, міцна, як махорка, і папіроса в губах, кандьориста, як лайка» (Домонтович 2000: 91). Серед численних вчинків, що їх оповідач називає «vers-libre'ними», – Зинине запрошення старосвітського Варецького піти з нею переглянути... її фото без убрання: у фотоательє їй нібито порадили зробити знімки, які зберегли б пам'ять про молоде досконале тіло. Співрозмовник захвилювався, чи вона принаймні обумовила повернення негативів, на що Зина запевнила, нібито фото виставлять у вуличній вітрині. Розламуючи домашні стіни й споневажуючи пенати, дівчина прагне публічності; місто стає для неї таким собі театром, сценою, де можна представити себе у якнайвигіднішому освітленні. Коли ж Зина їде влітку з Києва, зрозпачений її відсутністю оповідач починає шукати слідів, полишених нею в міському просторі. Це стає для Варецького навіть не пристрастю, швидше хворобою, неподоланою химерою. Він із маніакальною уважністю фіксує схожі капелюшки, сукні, жести... Прогулянки Києвом приносять не задоволення, а лише втому невдатного мисливця. «Мій час було віддано довгим і невизначеним прогулянкам. На Староміській вулиці, де мешкали Тихменєви, мене, мабуть, кінець кінцем знали пожильці всіх будинків і всіх квартир. Куди б не треба було йти, ця вулиця принагідно входила в маршрут моєї мандрівки. Але в більшості мені зовсім нікуди не треба було йти, і тоді мені не лишалося нічого іншого, як знов-таки йти на Староміську. Протягом дня не раз і не два проходив я цією вулицею. Усталеної норми кількості разів, що я маю пройти повз будинок ч. 27, не було, але я не сумнівався, що чим більше й частіше я там проходитиму, тим справа буде певніша: я не промину часу приїзду Тихменєвих. Кожне місце, де я колись випадково стрівав Зину, давало мені привід сподіватись, що я мушу знов її тут спіткати. Безглуздим ідіотом я тинявся з вулиці на вулицю, од вітрини до вітрини, од одного парадного до другого» (Домонтович 2000: 74). Врешті зважившись поїхати на дачу, де літували Тихменєви, Варецький несподівано відчув, що бачитися з дівчиною йому не хочеться.

Радикалізм Зини виявився для Варецького неприйнятним, іспит на модерність він бездарно провалив. Дівчині здавалося, що найсуворіше табу приховує найстрашнішу таємницю чи джерело насолоди, що, порушивши заборону на дошлюбний секс, вона здобуде жадану свободу, позбудеться залежності від старших. Натомість, як виявилось, цей зв'я-

зок лише посилив нестерпучу щоденну нудьгу. Її обранець при тому інтерпретує ситуацію в контексті безнадійно старосвітських уявлень: дівчина віддалася мені зі щирої любові, її чекає суспільний осуд і ганьба, я мушу захистити її честь... І попри застереження проникливого приятеля, котрий узяв тут на себе функції психоаналітика. Варецький приходиться церемонно, як годиться, просити Зининої руки, благословення на одруження. Ображена тим, що її не зрозуміли чи не захотіли зрозуміти, вона увиразнює своє повідомлення: віддається двірникові й тут же розповідає про це святково налаштованим батькам і нареченому. Тут уже годі було не зрозуміти серйозність вибору. Намагаючись уникнути скандалу, батько відправляє бунтівну доньку за кордон — і слід її надовго зникає. Тим часом класичний «передбачуваний ямб» теж має свою принадність, і успішний радянський інженер уже готовий одружитися з Лесею Тихменевою. Шлюб із патріархальною добре вихованою панною принаймні видається застрахованим від екстравагантних бунтарських ескапад. Однак патріархальна іділія в пореволюційному авангардному світі виявляється неможливою.

«Недомодерність», певну провінційність Києва Домонтович розкриває, взаємовіддзеркалюючи київський та берлінський досвід своїх персонажів. Берлін виступає уособленням Заходу, Європи (Дівчину з ведмедиком і було опубліковано 1928 року, саме в розпал знаменитої літературної дискусії про «Європу та просвіту»), яка й приваблює і лякає водночас; до того ж німецькі сцени в романі виразно пародійні, інтертекстуальні, штучність, формалістську «зробленість» деяких епізодів і картин нарочито підкреслено. Міський простір певним чином визначає поведінку, статус, ідентичність, провокує небажані інверсії. У рідному місті Іполит Миколайович здебільшого позиціонує себе щодо Зини як сильнішого, досвідченішого, старшого (зрештою, їхні стосунки — це стосунки вчителя з ученицею), а відтак захисника й порадника. Тим самим київський культурний простір символізує засадничу патріархальність. Зинині вчинки в такій системі оцінювання трактуються як дитячі, несерйозні (саме так завжди сприймає доньку її незворушна мама), їх можна вибачити, бо дорослі ж розуміють мотиви підліткової поведінки.

Берлін кардинально змінює оптику. Не випадково Варецький не пізнає Зину при зустрічі, — він узагалі не здатен сприйняти модерністську складність світу, він не належить своїй сучасності, свідомо від неї дистанціюючись, злякано ховаючись у вікторіанську музеєфіковану впорядкованість і зручність. У Німеччині заплющувати очі на ті зміни, що видаються небажаними, оцінювати їх як ексцентричні непорозуміння, уже не вдається. Коли вдома Зина весь час з'являється в колі сім'ї, в незмінних лаштунках традиційного інтер'єру, який уже сам по собі задає певні ціннісні рамки, то в Берліні вона — жінка-вамп, дорога ресторанна повія, і про іграшкових ведмедиків давно й безповоротно забуто. Коли вже треба заперечувати патріархальні ґендерні стереотипи й уявлення, коли прагнеться авангардного жесту, то проституція може справді видатися героїні найпоспідовнішим вибором. Берлін радянського гостя втомлює, триво-

жить, він не відчувається тут захищеним і певним себе. Велике західноєвропейське місто оприявнює його патріархальні комплекси, його боязнь складності й неприйняття сьогодення. Мріяти про реконструкцію й відновлення традиції тут вочевидь складніше, аніж удома. Тамара Гундорова писала про особливу роль Берліна як «дзеркал модерності» в українській прозі двадцятих років: «Берлін став тим містом, де концентровано проявлявся той тип модерного урбанізму, який неможливо уявити без відчуження, трансгресії, поліморфізму, богемного індивідуалізму. Таке місто треба було побачити, відхилити і трансформувати в нове соціалістичне місто» (Гундорова 2008: 78). Якраз «відхиленням» Варецький найбільше й переймається.

Героїню наступного Домонтовичевого роману Доктор Серафікус уже з усіма підставами можна назвати жінкою-фланером, і гендерна інверсивність постаті Вер Ельснер співвідноситься з кількома інверсивними мотивами, важливими в цьому тексті. Зина Тихменєва знає, що треба зруйнувати, але не може зрозуміти, задля чого. Вер уже не бунтарка, вона швидше експериментаторка чи колекціонерка. Вона вміє цінувати насамперед гру заради гри, довершеність стилю для неї важливіша за ідею й почуття. «Бути жінкою — мистецтво, як грати в пінг-понг, диригувати оркестрою й брати призи на шахових турнірах. Манерну індивідуальність Вер приймали за прикмету справжньої талановитости. Вона користувалась успіхом, їй бракувало техніки, її пуанти не завжди були бездоганні, але в особистій вдачі Вер було так багато умовної декоративности й штучної орнаментальности, що їй належало лише бути собою, за нею визнали першорядні здібности» (Домонтович 2000: 209). Ця жінка підносить гру як життєвий принцип: «В житті Вер була одночасно акторкою й собою. Вона грала себе... Їй хотілося плескати, коли у вітальні або ж каварні з особливо химерним мрійним жестом вона запалювала цигарку або ж куштувала хрумку меренґу й змітала крихти з білого свого убрання. Пити каву й запалювати цигарки — наука не легка й відповідальна, як і останнє напруження тіла у змаганнях на сто метрів» (Домонтович 2000: 210).

Вер як нову жінку, що керується власним вибором, протиставлено патріархальній нареченій художника Корвина, котра задовольняється нав'язаною традицією роллю. Як і в Дівчині з ведмедиком, така жінка стає об'єктом іронії. Таню Беренс не влаштовувало те, що Корвин ставився до неї, «ніби до якоїсь абстрактної фікції». «Він водив її на мистецькі виставки й камерні концерти, малював її портрет, читав їй Шопенгауера й Ніцше, дарував квіти, з захопленням розповідав про Комаху, обертаючи свої взаємини з нею в своєрідне філософське приятелювання й не вкладаючи в нього нічого змислового». Натомість наречена всі ці речі розглядала «як потрібні передумови, як ступені до шлюбу, попе-

редні етапи до створення сталого родинного життя. Мати дітей, чоловіка, хату – хіба не в цьому полягає правдиве покликання жінки? Все інше, в порівнянні з цим, відступало для неї на задній план. В Корвині вона бачила прийдешнього батька своїх дітей, – річ, думка про яку найменше бентежила уяву останнього» (Домонтович 2000: 225). Знайшовши собі врешті чоловіка, який не переймався Шопенгауером і кубізмом, «вона зробилась огрядною заміжною жінкою: розпливлась, поживкла, зблідла» (Домонтович 2000: 226).

Коли, за Сімоною де Бовуар, жінкою не народжуються, а стають, то сам процес ставання означає безперервний вибір і відповідальність за його наслідки. Героїня Домонтовича не боїться експериментувати з дуже різними ролями (Домонтович 2000: 213). Перша постава, яку вона спробувала втілити на театрі життя, визначалася ще батьковими впливами. Його розповідь про народовольські революційні захоплення студентських років сформували доньчині уявлення про курси й університет як про великі корпорації політичних змовників і терористів. Утім і тут їй найбільше йшлося про іміджеві деталі. «Деякий час після вступу вона навіть носила пенсне в оправі і з чорним шнурком. І не тому знов-таки, що вона потребувала носити його, але головним чином з почуття стилю, як деяку алегорію або символ. Вона хотіла мати вигляд дівчини серйозної, заглибленої в себе й незалежної». Насправді чуття часу, сприйнятливність до нового зовсім не обмежувалися бажанням лише «мати вигляд». Для модерністської свідомості форма чи не визначальна щодо змісту, тож «мати вигляд» і означало ставати кимось. Коли суспільноперетворювальні інтенції Вер успадковує від батька, то далі вона все менше зважає на традиції. Культурництво, олександринізм стали її власною релігією. «Гасло культури заступило гасло революції. Книжка Барбе д'Оревільї про Джорджа Браммеля й дендизм зробилась євангелією молоді». Довелося викинути пенсне й викласти волосся за модою тридцятих років XIX століття, з буклями, що облямовували лице.



Якраз гасло культури визначило нове прочитання міста, інтерпретацію міських топосів. Мандрівка вулицями стає подорожжю не лише в просторі, але і в часі: «Захоплення бароко входило як обов'язковий складовий елемент у світогляд Вер та її приятелів. Весняна прогулянка в теплий березневий день оберталась в паломницьку мандрівку до барокових пам'яток Києва XVII–XVIII віків. Блакитне небо, голі дерева, мерехтливо барокових вигинів, білі хмарки і втома від прогулянки пішки з Печерського через Поділ до Кирилівської церкви» (Домонтович 2000: 214).

Домонтович роздумує над різними аспектами адаптації до міста, над травматичністю розриву з рустикальним минулим. Українська культура модернізувалася дуже повільно й непослідовно. Ціннісну революцію, здійснену модернізмом, прийняла лише духовно активніша й естетично чутливіша меншість. Між тим «червона просвіта» знову підносить прапор літератури для народу. «Люди тішили себе ілюзією своєї власної самодостатності. У переважній, якщо не цілковитій більшості, майже всі вони прийшли в місто з села. Осівши в місті, вони так або інакше урбанізувались. Але і в місті побут старосвітських батюшок і матушок вони вважали за остаточно довершену форму ідеального життя, урбанізацію цього побуту вони розцінювали як правдиве признання часу. Ніхто з них не дивився далі паркана у дворі свого будинку, розташованого в одному з затишних закутків ярів Гоголівської або Тургенєвської вулиці». Професору Комасі закинено якраз пасеїзм: «Як і більшість його сучасників, він не розумів свого часу. Він був певен, що кожний наступний день є тільки автоматичним відтворенням попереднього. Так або інакше він, як і інші, вірив у Нечуя-Левицького, в старосвітських батюшок і матушок, в рибалку Крутя, в сталість плес, зарослих комишем» (Домонтович 2000: 236–7). У пізнішому романі *Без ґрунту* такий собі архаїчний провінційний українофіл навіть погрожує, що ні на якого Корбюзьє він свою хату під солом'яною стріхою нізащо не промінєє.

Цікаво, що в кількох помітніших романах двадцятих важливе аксіологічне навантаження має топос пляжу; якраз на цій межовій, сказати б, території «природа» й місто водночас визначають поведінку персонажів. Це простір, із яким великою мірою пов'язані уявлення про тіло та про зусилля, спрямовані на культивування певного типу зовнішності, зрештою, про складні колізії прагматизму й гедонізму в модерністському романі. У *Місмі* Валер'яна Підмогильного залюднений дніпровський берег видається мало не гріховним Содомом. Амбітний сільський парубок Степан Радченко ще почувається в столиці маргіналом, упослідженим, залаканим чужаком. Його обурення («видовисько голої, безглуздої юрби було глибоко неприємне йому», «він похмуро сказав: "З жиру це все"») (Підмогильний 1991: 312)) пояснюється найперш неприступністю навіть і найзвичайніших розваг для нього самого, змушеного повсякчас

перейматися заробітками задля шматка хліба. Те, що Радченко воліє маркувати як незгоду ідеологічну, протиставляючи себе-комсомольця київським буржуям, насправді виявляє швидше різницю культурну. Натомість у Домонтовичевому Докторі Серафікусі з міським пляжем асоціюється певний різновид комунікації, адже якраз необов'язковість пляжних знайомств і стосунків щедро обдаровує несподіваними можливостями. Пляжне знайомство художника Корвина з красунею Вер починається з розмови про особливості м'язів балерини, про зображення жіночого тіла в модерному мистецтві, в малярстві кубізму та експресіонізму тощо. Знайомство, яке зав'язалося через вгадування, ідентифікацію ніколи не баченої жінки з мистецькими зображеннями: Корвин ураз пригадує бачений колись у мистецькому журналі портрет Вер, виконаний відомим художником. «Корвин був вихованою людиною, щоб не заговорити з Вер ані про спеку, ані про температуру води. Жінка, – її стрункі ноги, опуклі груди, вигин трохи широкого рота, тонкий чітко окреслений ніс, побудований з блиском холоду, якому ніщо не чуже, а все підвладне, – варта була того, щоб з нею поводитись несподівано й коректно, щоб говорити з нею не про спеку, а про м'язи її ніг і ступні. Ступню Тальйоні порівнювати з ступнею Ганни Павлової». Для героя Домонтовича «жіноча врода є така ж культурна й естетична цінність, як і мистецький твір будь-якого майстра» (Домонтович 2000: 207–8).

На кінець десятиліття ідеологічний тиск відчутно посилюється, тож Євген Кротевич в опублікованому 1930 р. романі з програмовою назвою Звільнення жінки використовує топос пляжу, аби наголосити ілюзорність надій на будь-яку, хай тимчасову, втечу від злоби дня. Герої роману збираються на пляж, мріючи про усамітнення, розпруження і цілковито приватне спілкування, про те, що маски, які вони постійно носять, можна буде нарешті зняти з облич. Однак родинний пікнік лише увиразнив позірність злагоди. Олена відчувається чужою в сім'ї свого чоловіка, і це переживання класової, як вона вважає, іншості посилюється, переходячи у неприховану ворожість. Письменник не боїться майже саркастичного загострення ситуації. Дві жінки, старша й молодша, ідуть до води купатися, і нараз якийсь азарт змушує їх помірятися фізичною силою. Коли «буржуазна» жінка підтримує форму щоденними спортивними заняттями, то юній Олені, звичній до фізичної праці, усе дається до якогось часу саме собою. Вона таки здолала суперницю в поєдинку, і те, що починалося як безневинний ніби жарт, закінчується непримиренним протистоянням. І не лише на пустельному пляжі. Оповідачка так ніколи й не подолала своє відчуження, кинувши зрештою чоловіка, аби йти власним шляхом.

У літературі початку століття жінка часто поставала відважнішою за чоловіків, коли йшлося про реформування родинних взаємин і відмову від гендерних стереотипів. Особливо це помітно у прозі Ольги Кобилянської, в новелістиці та драматургії Лесі Українки. Ця традиція вплинула і на письменство міжвоєнного модернізму. Так, у всіх трьох інтелектуальних романах Домонтовича модерна жінка виявляється чутливішою до змін, ніж сучасники-чоловіки. Вона легше

долає ієрархічні приписи, менше боїться осуду, опінії загалу, схильна експериментувати у тих царинах, де патріархальність долається найтяжче, – у побуті, родині, товариських взаєминах. Серед інших ґендерних інверсій у романі *Доктор Серафікус* цікаво відзначити перевертання просторових співвідношень. Коли узвичаєно жінка існує в інтер'єрі, а чоловік діє у широкому світі, то тут в'язем своєї кімнати виступає якраз професор Комаха. Він панічно боїться публічного простору, не може дати собі ради з найпростішими переміщеннями чи найдрібнішими відступами від щоденного маршруту. Коли для Вер вулиця, кав'ярня, університет, усі питомо урбаністичні топоси якраз і стають її власною, питомою, десь навіть одомашненою територією, сценою, на якій жінка представляє себе захопленим глядачам, то для Серафікуса мало не кожен вихід між люди обертається конфузом і бідою. Він воліє сидіти вдома, бо ретельно уникає всього, що може вибити його зі звичної колії. Каву він нібито воліє пити вдома (хоча насправді обходиться холодною водою з цукром, бо марудитися з чаєм і примусом над його сили), підносячи своє понуре самотництво до життєвого принципу: «Мені завжди аж надто неприємно бувати на людях. На стільці я сиджу, ніби на голках. Мені весь час здається, що всі дивляться на мене. В каварні я боюсь поворохнутись, я не ворущусь, щоб не перекинути склянки або не розбити тарілочки, але кінчаю я звичайно тим, що розіб'ю щось, зачеплю, десь перекину стільця, комусь наступлю на ногу. Замість вийти з залі просто на вулицю, я потраплю на кухню. Хто-небудь із службовців, приховуючи посмішку, візьме мене під руку й проведе з залі до вихідних дверей, і, йдучи зі мною, питатиме мене, чи пам'ятаю я своє прізвище й свою адресу та чи уявляю собі, в який бік мені треба йти» (Домонтович 2000: 242). А вже поїздка на відпочинок обертається правдивою катастрофою, бо Серафікус навіть спромігся забути, до якого ж міста він приїхав, і наступного дня рятується негайною втечею. Складається враження, що інтер'єрне, домашнє існування поневолює будь-яку людину, згодну ним задовольнитися. Тільки що патріархальну жінку до такого самоув'язнення змушувала традиція, а наш персонаж обрав екстравагантний стиль життя чи не самохіть. Натомість місто завжди дарує свободу, варіативність вибору – якраз тому публічний простір і видавався фатально загрозливим для геніїв домашнього вогнища.

Домонтовичеві героїні – це завжди освічені нешеренгові жінки, сформовані високою ранньомодерністською культурою, і для них урбаністичний простір є питомим середовищем. (Навіть п'ятилітня Ірця, улюблена подруга професора Комахи, – можливо, не в останню чергу з огляду на абсолютну платонічність стосунків, – не сягаючи поки що далі університетського парку на Володимирській, почувається в ньому повноправною, впевненою господинею і зверхньо протегує недоладному Комасі, якого любовно-зневажливо називає Пупсом.)

Натомість від початку тридцятих років у романах, так чи так заангажованих соціалістичним реалізмом, розгортаються колізії жіночого визволення, і завоювання міста якраз і означає розрахунок з патріархальним минулим. У так званих виробничих романах охоче виводять на авансцену жінку, що буде нове місто. Заляпаний цементом брезентовий комбінезон стає предметом гордості передової радянської робітниці, котра присоромлює чоловіків, перемагаючи у змаганні на швидкість перемішування бетону босими ногами чи ліквідацію прориву води на недовершеній греблі. У таких романах, як *Народжується місто* Олександра Копиленка, *Нові береги* Гордія Коцюби, хай і маргінально, але звучать ідеї рівності статей, позичені звичайно ж із політичного дискурсу двадцятих років. До того ж необхідність кликати жінку від обридлих і принизливих домашніх клопотів до верстата й на трактор диктувалася ще й суто прагматичними розрахунками, адже прискорена індустріалізація у відсталій країні потребувала робочих рук. У місті, яке буде передова й ентузіастична радянська жінка, мають з'явитися нові структури, заклади, осередки, нові виміри публічного простору, що якраз і змінять докорінно її життя. Чимало цих урбаністичних візій двадцятих – тридцятих так чи так позначені впливами утопічного мислення. Недарма майже всі вищезгадані автори пильно зосереджуються на проблемах нової архітектури. Лозунг будівництва нового світу, яким починався тодішній радянський гімн «Інтернаціонал», мав не лише метафоричні конотації. Аби змінити суспільство, треба змінити побут, а відтак по-новому облаштувати людські мешкання.

Подібні новаторські проекти найдетальніше і найпристрасніше обговорюють герої роману В. Домонтовича *Без ґрунту*. Більшовицькі задуми збудувати на березі Дніпра «грандіозний комбінат», «житло-комуну» (зрівнявши для того із землею стару забудову, із собором – шедевром знаменитого зодчого включно) постають, зокрема, із певності, що відмирання родини в осяжному майбутньому неминує. Тож приватний простір і приватні вартості відмінюються й відмітаються самим поступом історії: замість кімнати, окремої квартири постануть величезні загальні спальні й зали з прозорими стінами. Що ж, іще Томмазо Кампанелла вважав ідеальним містом те, в якому «житлові будинки, спальні, ліжка та інші необхідні речі – в них спільне добро» (Мор; Кампанелла 1988: 144). Щоправда, великий гуманіст якось не зовсім певно пояснював, що жінки, не здатні народжувати, також переходять «у загальне користування» (Мор; Кампанелла 1988: 148). Пропагандисти «жител-комун» аж такими радикальними не були, хоча про необхідність суспільного виховання дітей дуже клопоталися. «Громадське усупільнення харчування, – повчає присутніх партійний очільник, – звільнить жінку од ланцюгів хатнього господарства. Воно усуне потребу в окремій кімнаті для кухні й окремій для їдальні. Ясла для дітей повинні виконати аналогічну функцію щодо структурних змін у конструктивних засадах модерного будівництва пролетарських комун-жител». Якраз ця доктринерська теза функціонера Станіслава Бирського й викликала істеричну реакцію старосвітського етнографа Павла Півня: «Навіщо,



кому здалося отое то як його Маркузьє, Кармузьє, Баркузьє, коли в нас, українців, є отая гарна, чепурна хата, білою глиною мазана, соломою або комишем укрита, що, певно, існує споконвіку, ще від тої днини, коли Бог створив першу людину, першого українця з люлькою, чубом та широкими штанями на очкурі! — каже він, кавунно-круглий червонощокий дід балаганим тоном етнографічного простака-блягера» (Домонтович 2000: 303). Мегаломанія владних замислів у романі представлена виразно іронічно. Прагнення комуністичної держави ошчасливити жінку не мали під собою реального підґрунтя так само, як і безліч інших ідеологічних настанов.

З-поміж усіх тодішніх творів, об'єднаних риторикою нового побуту й нової сім'ї, вирізняється роман Євгена Кретеви́ча Звільнення жінки. Він дивним чином зостався цілковито не поміченим і не прочитаним ані критиками-сучасниками, ані нинішніми вже дослідниками. Між тим саме тут жінка не ошчаслиплюється владою (якраз типовий сюжет для прози тридцятих), а сама виборює свою долю. Певна утопічність проекту очевидна, проте акценти розставлено інакше, аніж у тодішніх виробничих романах. Євген Кретеви́ч дає голос жінці-оповідачці. В історії Олени свобода й можливість особистісної самореалізації виявилися нерозривними з простором великого міста. Якщо це й життєпис Попелюшки, то виразно пародійний. Сироті з найнижчих суспільних верств поталанило потрапити в дитбудинок, де одержимий директор робив усе можливе, аби його вихованці навчилися здобувати засоби для існування й міцно стояти на ногах. Далі в революційних та воєнних потрясіннях Олена, здавалося, втратила усе набуте, не зуміла втриматися на поверхні — і ось тут доля дала їй ніби безпрограшний щасливий квиток. Зав'язка сюжету виконана в романтичному антуражі: знеможена, виснажена безнадійними мандрами

дівчина ледь не потрапляє на нічній вулиці під колеса автомобіля, її шляхетним рятівником виявляється директор місцевої цукроварні, а згодом вона стає дружиною свого благодійника. Для ролі салонної дами в замшлому провінційному колі Олена, втім, надто незалежна й самодостатня; вщеплені освітою цінності й певність у власних силах спричинюють її відторгнення від середовища.

У романі бунт героїні, неприйняття нею ролі патріархальної господині в хатньому просторі пояснені найперш її ставленням до материнства. Вона почала боротися навіть не за власне звільнення з липкої павутини подвійної моралі й дріб'язкових розрахунків, а за майбутнє своїх доньок. Тут деконструйовано чимало міфів благословенного материнства. Олена, до прикладу, не боїться говорити про те, що владного голосу так званого материнського інстинкту вона не чує, що після вкрай тяжких пологів спершу не має до своїх немовлят «ні жалости до них, ні теплоти – нічого. Пусто...» (Кротевич 1930: 15). Почуття визріває поступово, у процесі виховання. Однак невдовзі жінка вирішує, що вона нездатна належно виростити дітей. Традиційна родина видається їй середовищем шкідливим, навіть хвороботворним, і з ним треба рішуче порвати: «І оттоді ж то я вирвала з серця свого до останку все, чим обросло-запліснявіло воно було. І навіть... дівчаток своїх не пожаліла. Хоч хто знає – може, й навпаки... може, й залишила їх саме тому, що від усього глибу свого пожаліла їх. Так, так, як це не дивно, як це навіть не дико здається для когось – в цьому безперечно є своя правда: я – мати – звільнила від себе дітей своїх тільки найбільш через те, що по ж а л і л а їх» (Кротевич 1930: 13). Суперечливість цього материнського монологу коментувати складно, тут переплелось кілька ідеологічних стереотипів.

Здається, у тогочасному письменстві ця героїня чи не найбільш ригористична з шерехи патріархальних дружин, що зважуються на бунт. Ібсенівська Нора (вплив знаменитої п'єси в романі Євгена Кротевича звичайно ж відчутний) йде зі свого лялькового дому, лишивши в ньому дітей. Героїня української послідовниці Ібсена Людмили Старицької-Черняхівської у фіналі програмової драми «Крила» (1913) кидає чоловіка й дім, з немовлям на руках ідучи в широкий світ та обіцяючи віддати всі свої сили маленькій доньці й окраденим меншим братам – трудящим, рідному народові. Пафосна риторика не дає підстав дошукуватися відповіді на питання про злигодні й випробування дитини, приреченої на бездомність, на виживання під холодними вітрами й дощами, яким прагне протистояти романтична героїня п'єси.

Натомість у романі Євгена Кротевича якраз із реалістичною скрупульозністю розгортається програма колективного виховання. Оскільки це монолог-сповідь головної героїні, то її аргументи вимагають тим пильнішого аналізу. Олена виростає у зразковому, як їй здається, дитбудинку, втративши батьків у ранньому дитинстві. Своїх же дітей вона самохіть позбавляє родинної опіки. Дві години щомісяця для побачення – ось дивовижний ліміт материнської любові. Мотивація рішення подвійна. Найперш рання соціалізація, колективістські настанови й дисципліна та, особливо наголошено, звичка до щоденної пильної праці – конечні для фор-

мування повноцінної особистості. А досконалість її визначає — в аксіологічному контексті роману — соціум, держава. Мати не може як слід виховати доньок, бо їй заважатимуть емоції. А до того ж свідома жінка не повинна тратити свій час на дітей, бо мусить працювати на благо загалу.

Маємо, отже, ілюстрацію до тези про відмирання родини. А відтак втрачає своє значення та цінність і дім не лише як будинок, архітектурна споруда, а й як вмістилище певних духовних смислів. Зокрема й пам'яті. Дитбудинківське ж виховання якраз позбавляє пам'яті, дає можливість відносно безкарно маніпулювати дитячою свідомістю. Уся радянська система освіти ґрунтувалася саме на цих засадах. Незбійність між колективною, родинною пам'яттю та офіційним історичним наративом у радянській Україні була приголомшливою і без перебільшення травматичною. Зрозуміло, що якраз родинні спогади почасти нівелювали офіціоз. Те, що розповідали про минуле в школі та вдома, ніяк було узгодити й примирити. Батьки або усувалися від виховання й замовчували правду про пережите, або формували в дітей дисидентську власне опірність, інший варіант ідентичності, переважно схований під поверховою радянською.

В утопічній моделі Євгена Кротевича спасенним для особистості виявляється суспільний контроль, диктат офіціозу, позбавлення приватності. Аби виховати зразкову нову людину, треба почати з чистого листка, ізольовати від згубних впливів «старого». Провінційний побут заводського робітничого селища, як він зображений у романі, викликає мало симпатії. У цьому середовищі Олена справді нічого не може змінити. Коли село має певні усталені ритуали збереження пам'яті, то робітники цукроварні, втративши звичний з дитинства життєвий лад, лише пробують витворити нові форми побуту. Найтяжче оповідачка страждає від повсюдного й повсякчасного нагляду, тиранії отого «а що люди скажуть», яка й позбавляє можливості вибору. (До того ж осуд спрямований переважно на жінок, чоловічі переступи толеруються значно частіше.) Лише Київ звільняє її нарешті від обридлої залежності. Кинувши своє провінційне «тепле гніздечко», вона воліє безбоязно експериментувати. Подруги утворюють комуну, в якій панує рівність, взаємоповага, дружба і звичайно ж справедливий розподіл праці. Комуністський побут справді проблематизує виховання дітей, у кожному разі найкращим вибором бачиться дитбудинок. Сама ж Олена йде працювати в іншу дитячу установу, ту саму, де виросла сама. Коли тоді він розміщувався в колишній тюрмі, то тепер — у білому князівському палаці. Спасенна віра, що архітектурні форми самі по собі здатні змінити стиль життя. Відібравши у дітей рідний дім, радянська держава пропонує їм навзаєм палаці (ті самі, «піонерів і школярів», які перетривали десятиліття), щоправда, з понурими казармено уніфікованими інтер'єрами.

Лише остаточне зречення родини й дому, коріння й пам'яті нарешті, як здається оповідачці, робить її вільною. Вперше вона бачила Київ ніби чоловіковими очима: це він знайомив дружину зі своїм рідним містом, вказував маршрути, звертав її увагу на найцікавіше. Тепер же Олену п'янить здатність самій вибирати з сотень можливих шляхів: «Я йду — і мені так неймовірно солодко: хочу — йду направо-руч, хочу — звертаю наліворуч, а ось хочу — спинюся й розглядаю все, що тільки привабить мої очі, що зацікавить моє вщерть захмелене радістю серце». «Та хіба ж я й справді бачила — вдивилася була до кінця в оці круторебрі горби, що на них розкидалися в садах, розбіглися хвилями, зіп'ялись одна над одною тисячочоки, різнобарвно-вигадливі кам'яниці? А Липки, Печерське, околиці — парки?» (Кротевич 1930: 5).

Олена протиставляє різні можливості пізнавати місто. Чоловік неухильно нав'язує їй своє власне бачення (прикметно, що Андріїв погляд часто обернений у минуле, він розповідає дружині про той Київ, який уже безповоротно зник у круговерті великого історичного потрясіння), не лишаючи простору для інших оцінок і вражень. Жінка мусить засвоїти запропоновану їй інтерпретацію, навіть не пробуючи щось ревізувати. До того ж вона в столиці лише провінційна гостя, туристка, яка майже не звертає з уторованих екскурсійних маршрутів. Після звільнення жінка-фланер, яка оглядає місто, хоче якнайбільше побачити, вже знаючи, що її життя тепер нерозривно пов'язане з цими ландшафтами, вулицями, майданами. Олена виразно естетизує свої враження. Багатство осінніх барв у парку дає змогу найповніше пережити повноту сприймання світу. У багатьох романних історіях визволення жінки момент, коли вона покидає дім і обживає урбаністичні обшири, стає кульмінаційним. Парк для героїні Євгена Кротевича — це не нагадування про повернення до природи, а швидше уособлення згармонізованої міської дійсності. Аналізуючи схожі колізії в автобіографічній оповіді, Елізабет Вілсон наголошувала якраз естетизацію, навіть ідеалізацію паркового краєвиду: «І можливо, моя мати сподівалася знайти втрачений спокій на зеленій алеї з її довершеною перспективою лінії дерев. Квіти, особливо навесні, як і всі квіти в містах, з'являлися, на протигагу міським спорудам, швидше як розкіш, а не як вторгнення природного світу чи сільського острівця; вони символізували інший, ідеалізований світ» (Wilson 2002: 147). Героїні Визволення жінки краса ландшафту нагадує про свободу. Коли дім, навіть найзатишніший, почасти контролює своїх мешканців, визначає усталену поведінку, то втеча в місто пов'язується з солодким відчуттям непіднаглядності.

Ціною зречень вона здобуває право вибору. Олену представлено відповідальною особистістю, здатною зрівноважити бажання та обов'язки. Проблема, однак, у тому, якою мірою ця хмільна незалежність, коли обірвано всі патріархальні зв'язки, обмежується ригористичними вимогами й приписами тої тоталітарної дійсності, що нею героїня «Звільнення жінки» так захоплюється? Мотив свободи, — значущість його наголошено вже самою назвою, — вільного розвитку особистості, почасти навіть апологію модерністського елітарного індивідуалізму пись-

менник намагається поєднати з ідеологією жертвового підпорядкування особи державі, тоталітарному режимові.

Не видається аж таким перебільшенням сказати, що українська модерна проза була одержима урбанізмом. Гострі антирустикальні пасажі знайдемо чи не в кожному помітнішому романі, особливо в міжвоєнну добу. Заперечення села, традиції, патріархальності означало приналежність багатьох ідей, що ними визначався тоді сам дух переломового часу. Персонажі Домонтовича й Підмогильного, Хвильового і Яновського, Йогансена й Бузька пристрасно обстоюють індивідуалізм та емансипацію, нові моделі сім'ї і товариських стосунків. Сам прикметник «новий» набув виняткової притягальності, часом безвідносно до конкретного змісту, а лише у протиставленні неприйнятному «старому».

У всьому тодішньому розбурханому ціннісному хаосі можна все ж вирізнити, коли йдеться про співвіднесення понять урбанізму та фемінізму, дві найочевидніші тенденції. Автори-модерністи увиразнюють уявлення про жінку, яка хоче, як наполягала ще героїня Ольги Кобилянської, бути самій собі ціллю. І для такої модерної жінки місто стає упривілейованим питомим простором, воно асоціюється зі свободою самореалізації. Водночас емансипація та фемінізм стають важливими поняттями у дискурсі соціалістичного реалізму. Жінка в робітничому комбінезоні, делегатка в червоній косинці мусять офірувати свою особистісну свободу задля утвердження світлого майбутнього. Тож самій собі ціллю радянська жінка стати не могла. Адже в тоталітарному соціумі ніщо не зостається поза контролем влади. Для жінки, що будувала нове місто, воно не ставало символом визволення.



Джерела

1. Віктор Домонтович. *Дівчина з ведмедиком*.
Віктор Домонтович. *Без ґрунту*.
Віктор Домонтович. *Доктор Серафікус*.
Домонтович, В. 2000. *Без ґрунту*. Київ: Гелікон.
2. Гундорова, Т. 2008. «Берлін як дзеркало модерності: український роман кінця 20-х років». *Модернізм після постмодернізму*. Т. Гундорова, упор. Київ: Фоліант.
3. Підмогильний, В. 1991. *Місто у* — Підмогильний, В. 1991. *Оповідання. Повість*. Романи. Київ: Наукова думка.
4. Мор, Т. 1988. *Утопія*. Кампанелла, Т. 1988. *Місто Сонця*. Київ: Дніпро.
5. Кротевиц, Є. 1930. *Звільнення жінки*. Харків–Київ: ДВУ.
6. Wilson, E. 2002. "Into the Labyrinth". *Gender. Space. Architecture*. Edited by Jane Rendell, Barbara Penner and Iain Borden. L & NY: Routledge.