

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2.09

Агеєва В.П.

ЖІНОЧИЙ ПРОСТІР

У статті йдеться про розширення параметрів "жіночого простору" в модерній літературі, про вихід жінки за межі переважно приватних, домашніх просторових координат. У творчості Лесі Українки, О.Кобилянської, Л.Старицької-Черняхівської, І.Вільде розглядаються проблеми табуованих локусів, протиставлення інтер'єру та екстер'єру, зняття в модерній літературі традиційної ієрархії "чоловічого" та "жіночого" топосів.

У модерній літературі зазнає докорінних змін сама стратегія перебування жінки у довкіллі, вписування її в нові просторові виміри й конструкції. Просторовий аспект хроно-топічного аналізу дуже актуальний для характеристики модерної прози й драматургії. Жінка виходить за межі вузького ареалу, означеного домом, церквою й світським візитом. Несвобода, зокрема, трактується і як обмеженість простору, в якому може існувати індивід. Патріархальну жінку незрідка ув'язнено в певних архітектурних формах, а розлогіші обшири для неї просто табуовані.

Особливо уважно фіксує ці обставини жіночого побутування у різних культурно-історичних епохах Леся Українка. Скажімо, винятковий статус Кассандри, царівни й пророчиці, - це статус дівчини, котра не приналежна до світу гінекею. Єдина тут з-поміж своєї статі, вона може впливати на події загальнозначущі, на громадські й державні справи. Натомість її брат Паріс, "раб Афродіти", у зовнішності й поведінці якого підкреслено саме зманіжену жіночність, "скніє... в гінекеї" своєї краденої Гелени, нехтуючи чоловічими обов'язками воїна й державця, радою й бойовиськом. У драматичній поемі "Оргія" становище грецької й римської

жінки порівнюється саме з огляду на свободу пересування: на відміну від замкнених у гінекеї еллінок - "римлянки ходять скрізь - чому ж би й нам // не перейняти в їх того звичаю?"

У "Боярині", де чи не найсильніше наголошено суспільно-політичний аспект, опозиція замкненого / відкритого простору стає наскрізною й визначальною для протиставлення різних суспільно-духовних ситуацій: російської свавільно-деспотичної "темниці" - й українського волелюбного "веселого світу". Ці не поєднувані світи живуть за різними законами, що найчіткіше усвідомлює головний герой:

А я ж як в'язень, що на час короткий
З темниці вирвався і має хутко
З веселим світом знову попрощатись
І розцвіту не має часу ждати.
Мені була б не для забави квітка,
Я бачу в ній життя і волі образ
І краю рідного красу. Для мене
Куточок той, де б посадив я квітку,
Здавався б цілим світом... Я забув,
Що ти живеш на волі, що для тебе
Привабного нема нічого там,
де я живу, і навіть бути не може.

Заявлена опозиція деталізується насамперед через досвід героїні, а відтак через

розуміння рівня жіночої свободи і обжитості жінкою тих чи інших сфер духовного й фізичного простору - природного, урбаністичного, архітектурного тощо.

Відважуючись покинути Україну, молодята мріють про ідилічне її відтворення / моделювання в чужому, ворожому краї. У їхній сакралізований приватний рай не буде, як їм здається, доступу чомусь профанному:

От побачиш,
Яке ми там кубелечко зів'ємо,
Хоч і в Москві. Нічого ж там чужого
У нашій хатоньці не буде, правда?

Але це лише мрії. Оксана, яка звикла до дівочої волі, до прогулянок і велелюдних молодих забав, до різних форм товариського, в тому числі й громадського, життя, мусить задовольнятися суворо регламентованим, монотонним існуванням. Концепцію розміщення у просторі осіб згідно з їхньою статтю чудово проаналізувала на архітектурному матеріалі Світлана Шліпченко: "Саме в цьому річизні мусить сприйматися класичне протиставлення *чоловічої рухливості* в екстер'єрі *жіночій статичності* в інтер'єрі, коли будь-яка плутанина у питанні статевої - простір була буквально заборонена. Це протиставлення й обумовлює роль, відведену архітектурі, тобто наочний контроль особистості (у даному разі - жінки), або ж, іншими словами, - місце не просто механізм для контролювання рис, притаманних певній статі, а, скоріше, саме воно й контролює їх тими репрезентативними системами, що утворюють простір. Це чітко простежується у структурі будинку як перерізу між просторовою організацією (жінку необхідно розміщувати на найбільшому віддаленні від зовнішнього світу) та системою нагляду або стеження (вона контролює все внутрішнє життя будинку, будучи одночасно контрольованою своїм чоловіком та стінами самого будинку). Цей нагляд, однак, не є наглядом "фізичного" ока - це скоріше контроль з позицій культурного / соціального безсвідомого, коли до творення певного простору залучені всі системи культурних кодів" [1, 127]. В облаштуванні дому московського боярина така ідея розмістити жінку якнайдалі від зовнішнього світу втілена в усій повноті, аж до табування певного простору для цієї статі. Співчуваючи хворій свекрусі, яка все натужніше долає шлях до спальні, Оксана пропонує:

Ви, матусю,
Казали б ліжко перенести в діл,
Бо вам сутужно лазити на сходи.

Але такі елементарні переміщення суворо заборонені:

Ой ні, голубонько, нехай вже там,
У теремі... Тут на Москві не звичай,
Щоб жінка мешкала на долі. Скажуть:
Ото стара, а звичаю не знає.

Тут жінка навіть не контролює усе внутрішнє життя будинку. При появі гостей свекруха наказує: "Тікаймо, дочко!" "Чого се, хай Бог милує тікати, // як від татар?" - дивується Оксана. Але "нема тут звичаю з чоловіками // жіноцтву пробувати при беседі". (До речі, героїня "Йоганни, жінки Хусової" перебуває у ще розпачливішій ситуації. Весь її дім, у якому живе нелюбленою й непрошеною, - це чужий, ворожий простір, контрольований чоловіком, його коханкою і всевладною свекрухою, так що Йоганна взагалі не має свого, інтимного місця, де б почувалася вільною й непіднаглядною). Що ж до екстер'єру, то московській жінці, представниці ще жорсткіше структурованої патріархальної культури, ніж культура українська, він узагалі заборонений. Степанова сестра бояришня Ганна, на Океані подив, ніде не може побачитися зі своїм "заочно" вибраним свахою нареченим: "Та бач... самій отам в садку сидіти // мені не можна". А в дім - "хоч би й прийшов, то я хіба побачу? // Я в теремі, а він там у світлиці". Тим більш ускладнена комунікація зі світом поза домом:

Ганна:
Самій не можна по Москві ходити.
Оксана:
Хіба хто нападе?
Ганна:
Ні, так не звичай.
Оксана:
Ну, вже ті звичаї отут у вас!
Ганна:
Та й що мені бояришні ті скажуть?
Сидять по теремах, як от і я,
Не бачать світа. Що з їх за веселість?
Оксана:
Чого ж ви сидите? Пішли б укупі
Кудись на вигін, або в гай над річку
Та заспівали б. Я, бувало, дома
Годинки в хаті не присиджу святом.
Ганна:
Га, в тебе дома! Там же не Москва.

Можливо, дитя природи Мавка у "Лісовій пісні" тому й не може, попри щирі приязнь до

дядька Лева, зимувати у селі в його хаті, що хатний простір сам по собі здійснює цю функцію нагляду й перекодування особистості, поневолює її.

Людмила Старицька-Черняхівська, авторка однієї з "найідеологічніших" українських емансипаційних драм "Крила" (1913), виразно протиставляє (не без впливу ібсенівського "Лялькового дому") інтер'єр, задушливий і зневолюючий, ворожий жінці, котра прагне якоїсь творчої самореалізації, той внутрішній, домашній, приватний простір, де неподільно владарює старосвітська мотрона, хранителька домашнього вогнища, - та, з іншого боку, звільняючий "екстер'єр", "холодний простір життя", який може загартувати й піднести жінку, дати їй шанс для найвищих осягтів. Історія талановитої письменниці, яка спробувала поєднати традиційні материнські й подружні обов'язки з творчістю, - це історія трагічної поразки й усвідомлення непокінченності "лялькового дому" та мистецької робітні. Проблеми "нової сім'ї" обговорюються у п'єсі пристрасно. Недоторканність родинного вогнища, яке видається єдиним "певним щастям жінки", тут захищає лише літня мотрона Марія Олександрівна. Натомість представники молодшого покоління вже знають, що родинне вогнище не гоїло рани, а "лише роз'ятрювало їх": "З тої хвилини, як воно вперше запалало, - раб ввійшов у світ і тим рабом стала жінка, бо той, хто ходив на полювання, зважав до сміливості й набував хоробрості, а той, хто зносив ломаччя, зважав лише гнути спину". "Гніздечка будуються з сміття" - і жінку нищить служіння цьому недостойному ідолові. В'язниця може бути осоружною, а може стати й принадою - "з такої привітної хати не схочеться і вирватись". Єдиний вибір для жінки - зректися цього вузького простору задля широкого світу й волі. Втім "волю" тут ще окреслено досить абстрактно. У своєму домі головна героїня "Крил" письменниця Ліна зовсім не має, якщо скористатися висловом Вірджинії Вулф, "власного простору", місця, недоступного для побутових дрібниць. "Якщо жінка писала, - зауважувала В. Вулф, - вона мала це робити у спільній вітальні. І, як пристрасно бідкається міс Найтінгейл, "у жінки ніколи немає й півгодини... які вона могла б назвати своїми" - її завжди відволікали" [2, 63]. Творче усаміт-

нення героїні "Крил" (хоча вона, щасливіша за своїх попередниць, уже пише не в спільній вітальні, а у власному кабінеті) переривають то чоловікові настійливі просьби й примхи, то скарги прислуги, то господарські клопоти, то світські візити небажаних гостей... Поповнювати зошит із кулінарними рецептами багатом видається важливішим, ніж нотувати власні спостереження за дійсністю.

Л. Старицька-Черняхівська досить рішуче критикує традиційну модель родини й розподіл чоловічих / жіночих ролей у ній. Причому справа перш за все у чоловічих стереотипах. Акцентується не так потреба оновлення самої родинної структури й подолання психологічних упереджень, як особлива роль "нового чоловіка", "справжнього" чоловіка-одномумця, котрий би самозречено взяв на себе частину родинних обов'язків. Чиясь самопожертва неминуча, бо ж "удвох тяжко втриматися на височині". Йдеться насамперед про виховання дитини. З одного боку, "багато зробив би Наполеон, коли б сидів дванадцять місяців над колискою!" А з іншого - "материнство й робить жінку рабою, рабою власного серця". Дуже обережно авторка торкається конфлікту мистецького покликання та громадського служіння. Мітинги й лекції "для трудящих" також відривають митця від служіння своєму таланту - проблема, як на тодішню українську ситуацію, майже що нерозв'язна. Врешті, протиставивши два типи жінок, Аспазію й Пенелопу, Людмила Старицька визнає для обдарованої жінки більше прав, ніж для звичайної: "В кожному часі, у кожного народу варіюються ці два типи, але лишаються непохитними в основі своїй: Аспазія і Пенелопа - се два полюси жіночої душі (...) Жінка, яка має талант, не повинна в'язати себе шлюбом, вона мусить лишатися вільною Аспазією, не залежною ні від кого, лише від свого таланту (...) І горе тій жінці, яка проміняє свій талант на втіхи родинного життя". Ліна спробувала долю шеренгової жінки, що втішається родинним затишком. Але невдовзі вона зрікається гніздечкового інтер'єру свого лялькового дому, послуговуючись натомість риторикою громадянського служіння: "Ходім, дитино моя, ходім самі, удвох, без заповоги, я захищу, я обороню тебе від усього сама. Лише тобі і їм, тим окраденим, що не бачать сонця, віддам я своє життя. Ходімо ж з сеї теплої хати на холодний простір життя! Хай січе нас дощ, хай шматує

вітер, хай серце замре в грудях, - ходімо, дитино, - ми зостанемося чистими й дужими і понесемо правду в життя!" Але ця прекраснодушна декламація не знімає питання про облаштування простору, де б жінка, принаймні ота нешеренгова, непересічна жінка могла самореалізуватися. Бо навряд чи холодне й незатишне необжите довкілля (описане тут у романтично-піднесених тонах) буде завжди сприятливішим для письменницького успіху жінки, тим більше жінки з немовлям на руках, ніж зліплене зі сміття осоружне родинне гніздечко. Зрештою, про загибель таланту в боротьбі з байдужою громадою і життєвими злигоднями та побутовими випробуваннями йшлося у модерністську добу не раз. Своєрідною реплікою до пафосного фінального монологу героїні "Крил" могла б бути, скажімо, історія Річарда Айрона в драмі Лесі Українки "У пущі".

Людмила Старицька-Черняхівська відкидає патріархальний розподіл чоловічих / жіночих ролей у родині ("чоловікові - лекції, справи, а жінці - колиска"), але натомість устами своєї героїні утверджує ригористичне зречення родинних цінностей як таких. Проблема "власного простору" для жінки, зокрема для жінки-письменниці, тут так і зосталася нерозв'язаною. Але в "Крилах" усе ж розгорнуто найгостріші колізії материнства, родини, творчості, самореалізації жінки в суспільстві.

Героїнь Ольги Кобилянської вирізняє те, що вони ніколи не протиставляють задушливий інтер'єр і манливу свободу необжитого жінками широкого світу. У цьому зовнішньому світі вони хочуть не наражатися на злигодні виснажливого протистояння з несприятливими обставинами, а облаштувати власний буттєвий простір, не зрікаючись затишку рідного дому, який захистить від незгод боротьби зі стихіями й бурями. Наталка Верковичівна в "Царівні" особливо гостро відчуває брак власного, приватного простору, отих "чотирьох стін для тиші", про які пристрасно благала, скажімо, Марина Цветаєва. Писати (тобто займатися компрометуючою й підозрілою для дівчини справою) можна лише уривками, коли домашні підуть із хати: "З дому вийшли всі на прогулку, і я лиш сама осталася. Хутко настала в хаті тишина. Користаючись із супокою, як звичайно, я взялася писати. Вже давно почала я писати статейку про положен-

ня жінок найнижчої і середньої верстви, а цього вечора хотілося більше, ніж іншим разом, списати придуманого". Але "по двох годинах вернулися з прогулки. Лена, розстроєна чогось, лягла раніше спочивати. Уклавши руки під голову, лежала недвижно в постелі. Я вийняла знову зошит і пробувала перший раз в житті писати при ній, хоч її присутність впливала на мене завсіди лише пригноблююче. Мені хотілось нині конче докінчити першу частину". Однак докінчити Наталка так і не змогла. Розгорівся вульгарний скандал із приводу того, що писати дівчині негоже, а "неспанья шкодить красі", і розірваний зошит полетів на підлогу. З цього нібито рідного дому Верковичівна змушена втікати, щоб знайти собі якийсь приватний, ніким повсякчас не контрольований простір, де могла б творити й бути сама собою. У фіналі наголошено якраз осягнення такого простору, коли кабінет, бібліотека, все облаштування побуту - служить тому, щоб "дати їй до тої праці якнайбільше спроможності".

У "Меланхолійному вальсі" вибудовується майже що прекрасна утопія, ідеальний замкнений простір жіночого спілкування. Цей простір облагороджено й естетизовано, він мав би бути недоступним для довколишньої понижаючої буденності. "Артизм", чутливість до краси тут торкається й найменших дрібниць. Адже пошукувана гармонія включає в себе й духовні осяги, і поклоніння мистецтву, проте краса мусить владарювати й у повсякденні, а непомильність стилю виявляється і в доборі вбрання, інтер'єру, речей, і в оформленні того матеріального, побутового простору, що був би суголосним модерній музиці чи витонченій малярській імпровізації. "Коли б усі були артисти освічені і виховані, почавши від чуття аж до строю, не було б стільки погані й лиха на світі, як тепер, лиш сама гармонія й краса. А так? Що округ нас? Лише ми одні піддержуємо красу в житті, ми, артисти, вибрана горстка суспільності". С.Шліпченко писала про "досягнення онтологічної рівноваги у парі будинок / дім (де перший - фізична норма, а другий - омріяна міфологічна конфігурація, проекція "втраченого раю")" [1, 123]. Саме так, відокремлену від зовнішнього невпорядкованого, збаналізованого й похмурого світу, "міфологічну конфігурацію" намагаються вибудувати героїні Кобилянської. Беручи все "зі становища артизму", прагнуть насамперед витонченості й гармонії, простору, який би став

домом для мистецтва, музики, де б інструмент звучав найвигідніше, а барви сприймалися найяскравіше.

Вибравши місце для фортепіано, Софія Дорошенко "споглядала вдоволено раз у раз за кімнатою, де стояв її улюблений інструмент, і мов мінялася з ним усміхом, що помістила його в такім добрім місці". Найперше, що цікавить Софію при виборі мешкання, - це резонанс. І справа не лише у високих стелях і температурному режимі. Простір має бути настроєтворчим, дружнім, своїм. Ця "артистична атмосфера" описана авторкою детально: "Я запалила велику лампу, що звисала над столом посередині хати, і світло немов переломило критичну ситуацію, розсипуючися лагідно на всі предмети великої гарної кімнати, оставляючи лише вугли в півтіні, де стояли нерухомо листові цвіти, і тут і там плюшеві фотелі, великі букети й білі бюсти".

Мімізна чутливість героїнь Кобилянської змушує їх пильно оберігати свій інтимний світ від зовнішніх впливів і зазіхань: "Спускаючи вечорами ролети, затикала майже боязко найменші щілини, щоб хто не зазирнув усередину, хоч була переконана, що ніхто не міг заглянути до нас, бо наші вікна були високо, а ролети густі й нові. Потім наставляла самовар і починала господарити. Здавалося, коли була цілком певна, що ніхто чужий її не побачить, то оживала й огрівалася... і перемінювалася в іншу істоту, теплу й приступну, незрівнянну з своїми прерізними видумками, як "украшувати домашнє життя". Сімона де Бовуар якось відзначала, що, "прикрашаючи свій дім оксамитом, шовком, порцеляною, жінка вдовольняє дотикову чуттєвість, яка звичайно не знаходить вдоволення в еротичних стосунках" [3, 45]. Цю сенсуальність, нюхову, дотикову, зорові й слухові асоціації, синкретизм вражень Кобилянська завжди акцентує. Причому важливе тут не зовнішнє чісь сприймання, осуд або схвалення. Дотик, звук, поєднання кольорів стають джерелом насолоди, яка в Кобилянської часто має певне еротичне забарвлення чи підтекст. Фіксується задоволення від дотику простирадла, тканини, хутра. Подібної витонченості сприймання й уваги до нюансування "зміслових" вражень українська проза до Кобилянської майже не знала. В характеристиці Софії виразно наголошено байдужість до зовнішніх оцінок, до "товпи" - й натомість увага до власних чуттів, до деталей сприймання речевого світу довкола себе: "Вважаєш, яке

в неї білля? Гарне і тонке, мов у графині, а її постіль іще краща. Спить, мов царівна. Коли вмивається, не забуде ніколи насипати кілька крапель найтоншої парфуми до води, але зате її верхня одіж - просто "товпа"! Подібних деталей багато, зокрема у "Меланхолійному вальсі": "Ганнуся відкривала щодня нову красу в її істоті, а поверховістю її займалася, мов мати дитиною. Чесала сама її довге шовкове волосся, укладаючи його по своїм стилю "antique", придумувала для її класичного профілю осібні ковніри й інші строї".

Ця чутливість стосується всіх героїнь новели. Стара домогосподарка також вирізняє "красну" атмосферу й зовнішність: "Стара здвинула плечима (...) і з тим погладила люб'язним, боготворячим якимсь рухом по рукаві Ганнусю, що мала на собі прегарний темно-синій костюм, обшитий правдивими кримськими баранками, й таку саму шапочку й нарукавок".

Кобилянська робить важливими, настроєтворчими зовсім нібито дрібні, здебільшого не відзначувані тоді письменниками-сучасниками, особливо письменниками-чоловіками, деталі інтер'єру, вбрання - все те, що творить фактуру навколишнього світу. З імпресіоністською увагою й прозорливістю вона фіксує можливі переходи й перегуки барв, звуків, запахів у їх зв'язку з психічним станом, переживаннями персонажів. Скажімо, музика змінює сам довколишній простір: "Кімната наша стала мінитися. В неї напливали лагідно, одностайними хвилями, один по другім, звуки. Все звуки й звуки... Хвилюючи сильніше й слабше, піднімаючись високо й спадаючи знов, заповняючи широкий простір собою. Повторяючись, змінилися незаметно в красу. І вона поривала".

Обжитий домашній простір часом набуває якихось містичних рис і навіть передчуття. Це може бути прочуття радості й майбутнього благополуччя: "Кімната, де стояв він, була неосвічена, і її двері стояли нині цілком широко отворені... Стояли широко отворені, і з них тхнуло чимось, закутаним у темноту, незаним мені цілком характером, її очі звертали-ся туди, мов притягані таємною силою, розсвічуючися розкішно, мов душа її піддавалася без найменшої опори елементові сильнішому, як вона, пристрасно любленому нею, перемагаючому її цілковито". Але це може бути й аура жажливого передчуття, створена чеканням ще неосмисленої, але невідвортної

біди, зимний подих чогось несьогосвітнього, що напоює добре знаний домашній світ. Так було з Софіїним фортепіано перед трагічною розв'язкою: "Двері до кімнати, в якій стояв інструмент Софії, стояли напівотворені. Нашими вікнами лялося місячне світло веселими струями, а звідти, з тої одної половини, біла сама понура темінь. ...спинявся мій погляд усе наново на ній, на тій вузькій, високій темній половині, а гробова тишина, що панувала там, неначе сунулася на нас... "Коли б їх хто замкнув легко так!" - промайнуло мені в голові, але я не мала охоти встати й підійти туди... (...)

Ганнуся лежала на отоманці й мовчала, як я. Нараз обізвалася.

Мартухо, запри двері від Софіїної кімнати...

Запри ти їх!

Мені лежить так добре...

То запрім їх разом! - попросила я непевним голосом і піднялася рішуче.

Ходім! Мов одним чуттям ведені, підійшли ми обі близько одна до другої й енергійним, поспішним рухом заперли... ні, гримнула дівчина дверми і замком.

Разить мене темнота..."

Тісні рамки хатнього інтер'єру Кобилянська часто розмикає для своїх героїнь, відкриваючи їм світ природи, в якому вони чуються органічно й звично. Наталка Верковичівна, ця питомо романтична натура, часто втікає до лісу, щоб мати змогу почуватися вільною й неспішною: "Коли я он там, на вершкуні гори або в глибині лісу, спинюся нерухомо, то мені здається, що не маю пощо додому вертати. Там розходиться грудь широко, легко, в серці немов щось ясне, сильне прокинеться і оживає. Там я і співаю, не раз навіть з похлиливими пташками наперейми, любуючись власним голосом, як він далеко лісом лунає - і ніби дзвенить. Це так прегарно й весело, це так свобідно! Зійшовши вниз, я не розказую нічого". Подібно героїня "Природи" "снувалася по горах без товариства, без зброї. Цілу гірську околицю містечка, де проживала, знала так добре, як свою власну кімнату". Ще повніше вживається в гірську стихію Параска в новелі "Некультурна". Для неї простір між поближкими горами питомо свій, і прикметно, що випробування, яке мусила витримати Параска, щоб вижити, - це було переборення непрохідного простору, чи не зачаклованого злими силами, які владарювали в "чортячому млині". У горах Параска "почуття самоти не

знала. Округ неї, правда, тихо, але та тишина не така, як в її хаті; тут мов жива (...) Між Рунгом і Магурою вона дома".

Сюжет роману Ірини Вільде "Сестри Річинські" можна інтерпретувати як історію переходу від пасивного жіночого існування під опікою всемогутнього Батька до самостійного й незалежного життя, в якому треба самим розпоряджатися власною долею. Символом патріархального благополуччя був батьківський дім, стіни якого надійно захищали від усіх злигоднів довкола, так само, як і загалом від життєвого розмаїття з його принадами й пристрастями. По смерті отця Річинського дім одразу перестав бути надійним пристановищем. Розлуку з ним кожна з шести жінок сприймає по-своєму болісно. Старша дочка, цинічна й вольова Катерина, намагається будь-що втілити звичний ідеал добропорядної господині, якої не стосуються клопоти великого світу. Не гребувала ніякими гендлярськими засобами, щоб купити чоловіка, облаштувати вітальню, прикрасити стіни килимами, а шафи кришталем. Але добробут, досягнений неймовірними жертвами й зусиллями (аж до обману матері й сестер), виявився ілюзорним. Катерина спромоглася зімітувати лише зовнішню форму "щасливої сім'ї", але це родинне вогнище нікого не зігрівало. Матеріальні проблеми змушують покинути обжитий дім, але це рішення довго викликає спротив: "А я не можу погодитися з думкою, що ми покинемо цей будинок. Мені здається, тоді треба буде з міста виїхати". Патріархальний домашній простір уже зраджує, він ні від чого не захищає, хоча все ще здається, особливо матері, що інакше жити не можна. Проте "Катруся перша зробила пролом у мурі, і тепер ми всі насторожі. Обвалиться мур чи виявиться таким міцним, що витримає? Атмосфера очікування згущується в нашому домі з кожним днем. Але навіщо всі ми вдаємо, начебто в нашому домі все нормально, все по-давньому?" Дім давно потребує ремонту, за життя батька навіть не раз ішлося про потребу винайняти інший, але тепер цей простір бачиться не просто житлом, зручним чи незручним, завеликим чи тісним, а уособленням родинної стабільності. І коли раніше "Олені завжди здавалося, що вона випадково й тимчасово живе у великому домі Аркадія",

то тепер, коли довелося покидати його, огорнув її дошкульний, хоч і не зовсім виправданий сум". У матері спершу була надія, що присутність зятя, чоловіка-господаря, поверне цьому старому будинкові статус Дому, родинного гнізда й дасть дівчатам відчуття захищеності. (Прикметне, що коли через брак грошей довелося взяти квартиранта, то цей крок пояснювали якраз конечною необхідністю мужчини, без якого жінкам жити і негоже, й чомусь надто тяжко.)

Пролом, зроблений найстаршою донькою, її сестри лише розширюють. Наймолодша втікає зі стін, які нагадували про зруйноване кохання й тяжку життєву поразку, кудись, як вона каже, "у світ", щоб почати життя заново й більше не потребувати чийсь опіки. Навіть найвідданіша берегиня родинного затишку "мала господинька" Ольга не хоче присвятити

своє життя лише плеканню хатнього вогню. Найбільш авангардний жест демонструє незлагодлива Зоня. Її намір робити кар'єру й "найняти якусь пристойну кімнату з лазничкою і... доступом до кухні" викликає у старосвітської матері панічний жах. Адже є простір, у якому пристойно перебувати дівчині, "панянці", і є простір компрометуючий, а отже заборонений. "Як? - жажнулась мама. - Ти... пішла б жити на гарсоньєрку? Ти - дівчина? А що ж люди на це сказали б?" Дівчина мала би перейти з батькового патріархального дому в чоловіковий і не претендувати на якісь інші топоси. Але героїні прози Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Людмили Старицької-Черняхівської, Ірини Вільде вже обживають різноманітні виміри публічного (а отже, здебільшого традиційно чоловічого) простору.

1. Шліпченко С. Гендер: погляд з архітектурної перспективи // Гендер і культура. - К., 1998.

2. Вулф В. Власний простір. - К., 1999.

3. Бовуар де, С. Друга стать. - К., 1994. - Т. 2.

Vira Aheyeva

FEMALE SPACE

The article covers the broadening of the parameters of "female space" in modern literature, the going out of the woman beyond mostly private, domestic spatial coordinates. On the material of the works by Lesya Ukrainka, O.Kobylanska, L.Starytska-Cherniakhivska, I.Vilde the issues of tabooed loci, the opposition between the interior and exterior, the removal of the traditional hierarchy of "male" and "female" locations in modern literature.