

УДК 821.111  
ББК 83.3(4 Англ.)

**М.С. Бережная**

**ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА  
В РАССКАЗЕ  
ШАРЛОТТЫ ПЕРКИНС  
ГИЛМАН  
«ЖЕЛТЫЕ ОБОИ»**

Статья обращена к поэтике пространства и системе образов (в том числе к образу желтых обоев) в одноименном рассказе Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои». Рассказ, ставший нестандартным примером художественной оптики писательницы-новатора рубежа XIX – XX вв., поднял проблему роли и места женщины в патриархальном обществе. Пространство комнаты героини может быть прочитано как некая дисциплинирующая практика (паноптикон), наделенная единицами контроля (решетки, рисунок обоев, прикрученная кровать), которой противопоставляется система образов, наполняющих сознание героини. Художественный замысел автора раскрывается также при помощи таких категорий художественной изобразительности, как запах, цвет, форма (контур), играющих немаловажную роль в рецепции и интерпретации ключевого образа рассказа.

**Ключевые слова:** Шарлотта Перкинс Гилман, желтые обои, женское безумие, поэтика пространства, феминизм, патриархальное общество  
DOI 10.23683/1995-0640-2017-4-12-21

**Бережная Марина Сергеевна** – аспирант Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета  
Тел.: 8-928-956-30-80  
E-mail: m.beregnyaya@me.com

© Бережная М.С., 2017.

Рассказ Шарлотты Перкинс Гилман (1860 – 1935) «Желтые обои» (The Yellow Wallpaper) по праву считается одним из ярчайших образцов женской прозы, не только отразив гендерные, социальные и интеллектуальные представления рубежа веков, но и став удивительным примером специфической художественной оптики. Неслучайно творчество Гилман вызывает большой интерес как представителей феминизма, так и литературоведов (Э. Хеджес, С. Гилберт и С. Губар, А. Колодны, Д. Кеннард, П. Трейчлер и другие). К сожалению, отечественная гуманитаристика не отметила своим вниманием этот действительно революционный для своего времени рассказ. До сих пор отсутствует печатное издание «Желтых обоев» на русском языке, а его электронную версию на русском языке можно обнаружить в сети Интернет в различных редакциях<sup>1</sup>. Сама Гилман более известна российскому читателю как социолог и борец за права женщин, нежели как талантливая писательница.

Рассказ убедительно доказывает, насколько деструктивной для женщины является политика ограничения и подавления. Американский исследователь Сит Крейсберг иллюстрирует на его примере власть диагноза, при помощи которого осуществляется власть доминантных культурных ценностей: «Этот простой и трогательный вымысел, постепенно создающий атмосферу напряжения и ужаса, является серьезным разоблачением противоречивых и деструктивных сил <...>, изображающих отношения между мужем

и женой в «Желтых обоях» <...>, которые составляют суть наших социальных структур и институтов» [Крейсберг, с.190].

«Желтые обои» представляет собой серию дневниковых заметок, написанных молодой женщиной в течение трех месяцев пребывания в уединенном особняке в сельской местности. Ее муж, преуспевающий доктор, занимающий высокое положение в обществе, привозит ее сюда на лето поправить здоровье. При этом он руководствуется принципами так называемого «лечения отдыхом», разработанными доктором С. Митчеллом<sup>2</sup>, и лишает свою жену общества, книг и развлечений, подолгу оставляя ее в одиночестве. Рассказчица, имени которой Гилман в рассказе не называет, втайне не согласна с мужем, и потому ведет дневник, не имея возможности довериться «живой душе». Образ мужа – доктора, наделенного авторитетом и властью, ассоциируются в рассказе с самим патриархальным укладом, дисциплинирующим женское тело при помощи различных предписаний и практик.

Помещенная в комнату с желтыми обоями рассказчица сразу же признает ее отвратительной, а цвет и рисунок обоев отталкивающим. Примечательным является тот факт, что выбранная мужем комната была бывшей детской, а его снисходительное отношение к жене явно инфантилизирует ее<sup>3</sup>. Таким образом, в лишенном всякого интеллектуального и эмоционального стимула окружении, рассказчицу увлекает рисунок обоев и, по прошествии некоторого времени, она начинает различать в нем также и некий второй план: женщину за решеткой. Неоднозначный финал рассказа озаглавлен актом неповиновения и агрессии (рассказчица запирается в комнате, срывает со стен обои, ползает по кругу).

С момента повторной публикации в 1973 г. критики по достоинству оценили и прочитали текст Гилман с феминистских, психоаналитических, исторических и культурных позиций. Магия рассказа возникает вследствие новаторской передачи опыта безумия в повествовании от первого лица, показа эволюции образа обоев и указания на их символическую значимость, а также финала, провоцирующего дальнейшее осмысление текста. Феминистские прочтения интерпретируют сумасшествие героини как отвержение патриархального строя и побег из него, а сам процесс превращения в безумную, как поиск и нахождение своей женской идентичности.

В этом отношении любопытно, что «культ дома» и «женская сфера» буквально представлены в рассказе Гилман как физическое пространство комнаты, в которую насильно помещена героиня рассказа. При этом комната и опыт пребывания в ней оказываются своего рода лабораторией женского воображения, женского самопознания и самовыражения. В своем исследовании мы акцентируем внимание на формах художественной репрезентации подвижного женского опыта и феноменологии сознания героини в их соотносительности с поэтикой пространства комнаты.

Две главные контрастирующие структуры рассказа – это дневной мир мужа, мир рациональный, и иррациональный ночной мир фантазий его жены. Автор противопоставляет образ Джона, «практичного до крайности», игнорирующего все вещи или события, которые «нельзя ощутить или увидеть» и его сестры Дженни – образу впечатлительной и нервной жены, на которую дом производит впечатление «населенного духами... странного» и устрашающего. Джон, считавший причиной нервного расстройства жены ее «бурное воображение и склонность к сочинительству», принуждает ее к каждодневному одиночному пребыванию в пространстве четырех стен, которое едва не губит героиню, актуализируя ее страхи.

Однако, на наш взгляд, важнейшими смысловыми оппозициями рассказа являются контроль (дисциплина) и воображение. Именно отказ от контроля со стороны и способность к живому воображению героини определяют динамику внутреннего сюжета рассказа. Проследим его реализацию, обращая внимание на отдельные элементы художественной изобразительности. Мы предлагаем прочтение пространства комнаты главной героини исходя из реализованных в нем функций контроля, надзора и подавления. Главными символами комнаты как инструмента контроля (дисциплины) является супружеская кровать, прикрученная к полу и выглядящая так, «будто повидала немало сражений». Автор описывает ее как «огромную и тяжелую... недвижимую». А решетки на окнах – как вызывающие ассоциации с тюремной камерой. О прежнем использовании комната в качестве гимнастического зала свидетельствуют «кольца и разные штуки, вмурованные в стены». По мнению разных исследователей, эти предметы обладают высокой значимостью и маркируют узничный статус бывших обитателей комнаты. Так, по утверждению К. Шумейкера, Гилман намеренно описывает комнату как «очевидно используемую для содержания в ней тяжелых психиатрических больных» [Shumaker, p. 81]. С его предположением согласна Э. Шоултер, обращая наше внимание на тот факт, что «зарешеченные окна были не для обеспечения безопасности детей, а для предотвращения суицидальных попыток пациентов. А стены и кровать были исцарапаны и изгрызены бывшими узниками комнаты» (цит. по: [Davison, p. 58]). В свою очередь Гилберт и Губар, расширяя возможности интерпретации, заявляют, что, несмотря на то, что «кольца и разные штуки» хотя и напоминают гимнастическое оборудование для детей, они «являются атрибутом заточения так же, как и ограждение на лестнице, четко указывающее на узничество (героини)» [Gilbert and Gubar, p. 90]. Вводя в предметный мир произведения разнообразные атрибуты, символизирующие дисциплинарные практики подавления (решетки, кольца, прикрученная кровать), Гилман недвусмысленно указывает на то, что в браке женщина лишается свободы и становится заключенной, даже если и не осознает этого.

Ключевым элементом для понимания авторского замысла являются обои комнаты, дающие наиболее детализированную картину страхов

рассказчицы. Они становятся фантасмагорическим экраном, на который она проецирует свое видение ситуации. К тому же их запутанный психоделический орнамент в виде «волн оптического ужаса», поддерживает ощущение ограждения и изолированности от внешнего мира. Страхи героини вписаны в странный рисунок обоев, который для нее является и «бессмысленным» и «мучительным». Гипотезы рассказчицы о назначении комнаты вызывают образы, имплицитный смысл которых состоит в беспокойстве о невидимом надзоре и контроле. Необычный и непонятный внешний узор обоев представлен повторяющимся фрагментом, в котором «рисунок начинает напоминать свернутую шею с двумя выпученными глазами, пялящимися на тебя снизу вверх» так, что эти «абсурдные немигающие глаза оказываются повсюду». Джон Бак предлагает сравнение пространства комнаты с паноптиконом [Bak, p. 43], представляющим собой проект тюрьмы Джереми Бентама. Основная цель паноптикона – «привести заключенного в состояние сознаваемой и постоянной видимости» [Фуко, р. 244]. Под пристальным и неослабевающим надзором «выпученных глаз» состояние рассказчицы меняется от беспокойства до навязчивой тревоги, и, наконец, сумасшествия. Обои вызывают необратимые последствия для психики и сознания героини, и сравниваются Баком с механизмом внешнего непрерывного надзора: «она представляла, что всевидящие глаза непрерывно следят за ней» [Bak, p. 43].

Рисунок обоев подкрепляет ранее возникшую ассоциативную связь комнаты с тюрьмой. Сама героиня говорит, что «никогда раньше не встречала подобную выразительность у неодушевленного предмета», ей кажется, что обои глядят на нее так, словно знают «о том, какое пагубное влияние оказывают на нее». Испытывая ненависть к обоям, героиня отмечает их отвратительный желтый цвет как «тлеющий, грязный» и тревожащий ее «желтый запах» обоев. Описывая обои, Гилман, использует тот же эпитет – «мучительный», как полстолетия спустя и Фуко для описания паноптикона. В конце концов героиня рассказа срывает со стен обои, провозглашая этим избавление от надзора и освобождение сознания.

Сложный рисунок обоев представляет собой два плана: бросающийся в глаза внешний (pattern) и только угадываемый внутренний узор (subpattern). По нашему мнению, внешний узор обоев среди прочего представляет условности, которые сдерживают и заточают в комнате. Он алогичный, противоречивый, в эстетическом плане отталкивающий, но также подавляющий и будто «надзирающий» за героиней многочисленными «выпученными глазами». Внутренний рисунок внушает героине картину, в которой возникает образ женщины, стремящейся вырваться из оков внешнего узора. Таким образом, двойная оптика трактовки обоев героиней указывает, на первый план – «часть личности, укрощенной условностями, и второй план, который не зависит от «алогичного и броского» фасада и потенциально способный избежать его власти» [Shumaker, p. 90].

Образ обоев занимает в художественном мире произведения основополагающее место, являясь своеобразной манифестацией определенных моделирующих категорий. В тексте не только тематически показано высвобождение женщины из оков патриархального режима, но непосредственно поэтика пространства воспроизводит последовательность действий героини, трансформирующих ее сознание и избавляющих ее от прежнего подавленного «Я». Неслучайно рецепция образа обоев претерпевает существенные метаморфозы в воображении героини: от яростного неприятия и отвержения, к любопытству, стремлению исследовать загадочные картины, до активных действий по срыву обоев со стен комнаты.

Проследим метаморфозу сознания героини. Наделенная природной впечатлительностью, она часами исследует узор, и во внутреннем рисунке обоев (subpattern) начинает различать смутный бесформенный женский силуэт, который выглядит для нее «загадочно, провокационно», но становится «явственнее с каждым днем». Она различает женщину, которая «опустилась на пол и ползает за узором». Со временем делает открытие: изображение на обоях быстро меняется при различном освещении, но по ночам при любом освещении «в сумерках, при свете свечи или лампы или хуже того, при лунном свете» внешний узор «becomes bars!». Одновременно с этим открытием меняется отношение героини к комнате, из пассивного узника она превращается в активного исследователя. Теперь жизнь ей кажется «гораздо более интересной, чем раньше», она становится спокойней, улучшается ее аппетит, и самое главное, у нее просыпается интерес: «теперь есть нечто такое, чего я жду, предвкушаю, изучаю». Она отмечает, что в дневное время эта женщина «сдержанна, тиха», но с наступлением ночи она начинает «с силой трясти» решетки и пытаться высвободиться. Иногда героине кажется, что женщин за решеткой много и все они быстро ползают. Весьма любопытно то, что наша героиня видит женщину, которая ползает, а не, например, стоит; также по ее мнению, большинство женщин «не ползают в дневное время», так как для них «очень унижительно быть застигнутыми за ползанием днем». Героиня ассоциирует «ползание» с протестом против унижений, которым подвергаются женщины, умственную и физическую свободу которых ограничивает общество. Поэтому они делают это тайно, чтобы никто не увидел. О личном опыте она говорит: «...я всегда запираю дверь на ключ».

В конце рассказа героиня видит много женщин, которые днем ползают в саду, и сама предстает перед Джоном ползающей среди дня. К. Шумейкер утверждает, что «ползать в дневное время означает признание и демонстрацию инфантильного состояния, но также и обнаружение несправедливости социальных конвенций в отношении женщин [Shumaker, p. 90].

Хотелось бы подчеркнуть, что в семантику глагола *creep*, помимо его основного значения – медленно бесшумно передвигаться или ползти, также заложено значение динамических изменений и роста [Collins

Dictionary]. Тогда образ женщин, которые передвигаются ползком на четвереньках, наводит на мысль о возвращении к естественному природному свободному состоянию, предполагающему рост и развитие. Именно свободное развитие женщины было нарушено гендерными предрассудками, встроенными не только в схемы лечения «женских болезней», созданную мужскими институтами, но и всей викторианской патриархальной культурой, навязывающей дисциплинарные нормы, которые заковывают женщину в жесткие рамки различных правил и предписаний, тем самым лишая ее творческого потенциала и свободы проявлять себя.

Кроме выявленной нами оппозиции контроль (дисциплина) – воображение, позволяющей героине буквально сорвать решетки и ограничения, накладываемые на женщину, важнейшей особенностью поэтики рассказа в его непосредственном отношении к пространству комнаты становятся скрытые знаки проекции «Я» героини вовне, проекции ее эмоционального состояния.

Рассказ ведется от первого лица, и, возможно, именно потому, что героиня на протяжении всего рассказа остается для нас анонимной и безымянной, не имея возможности высказывать свои мысли, чувства и фантазии окружающим, она доверяет их дневнику, который называет «бездушной бумагой» (dead paper)<sup>4</sup>. Рассказ состоит из 12 дневниковых записей, в которых рассказчица описывает свое физическое состояние – «болезнь» и переживаемые ею эмоции. Первая дневниковая запись является самой объемной из всех, она изобилует описаниями загородного особняка и окружающей природы. В ней же впервые упоминаются желтые обои, их странный раздражающий рисунок «в котором сосредоточены всевозможные художественные погрешности», их отталкивающий грязно-желтый цвет.

Депрессивное и подавленное состояние героини подтверждается тем, что в рисунке обоев она прочитывает свое собственное состояние, линии узора «совершают суицид, ниспадая под странными невероятными углами», также суицидальные мотивы проявляются в интерпретации узора, который напоминает героине «свернутую шею».

С момента опознания во внутреннем рисунке другой женщины героиня начинает обретать своё «Я», свою идентичность. Неслучайно это происходит ночью, в то время, когда подсознание свободно от работы подавляющих дисциплинарных механизмов. Рассказчица начинает ассоциировать себя с женщиной за решеткой, которая вначале виделась ей достаточно пассивной, «склоненной и сторбленной», но потом в ней, также как и в рассказчице, просыпаются силы для бунта и борьбы, и она начинает «трясти узор (решетку), как будто хочет освободиться». По мере продвижения к финалу рассказа объем дневниковых записей сокращается: героиня более не проявляет ни интереса к мнению мужа, ни страха перед ним.

Так, с этой точки зрения, обои представляют ее восприятие самой себя, она ассоциирует себя с женщиной, которой необходимо вырваться

из патриархального «паттерна»: от суицидальных мыслей и пассивных образов она переходит к осознанию и принятию себя, к необходимости освободиться от ограничений; она оставляет тщетные попытки самоконтроля и «отрывает», «ползает», «трется», «трясет», «грызет», «царапает», что по мнению Б. Хьюм свидетельствует о «предрасположенности к гневу» [Hume, p. 11]. Как мы знаем, идеальной викторианской женщине не пристало проявлять эмоции гнева и ярости, а также подобным образом выраженные телесные практики поведения. Идея протеста героини подтверждается таким образом и на лексическом уровне.

Интересен для интерпретации выбор цвета обоев, отношение рассказчицы к нему передается лексикой с отрицательной коннотацией «отталкивающий», «отвратительный». А сам оттенок желтого цвета на обоях воспринимается рассказчицей как «грязный... странный... болезненный зеленовато-желтый оттенок». В рассказе болезненный зеленовато-желтый оттенок обоев (*sickly sulphur tint*) перекликается с нездоровым состоянием героини (*sick*), в неизменном виде лексема *sick* употребляется в тексте четыре раза. Кроме того, о «нездоровом» состоянии героини говорит поставленный ей диагноз «нетяжелая форма депрессии – легкая склонность к истерии», а также тот факт, что она никак «не поправляется». В рассказе героиня ассоциирует этот цвет с депрессивными образами «старых плохих грязных вещей», что подтверждает состояние уныния и распада.

Помимо цвета, героиню также тревожит странный специфический запах (*peculiar odor*), исходящий от обоев; она называет его «желтым запахом» (*yellow smell*). Впервые попав в комнату, она сразу же отметила едва уловимый аромат, который «поначалу не казался неприятным, а был самым нежным, тонким и стойким из всех запахов, с которыми я когда-либо встречалась». Поскольку сам запах асемантичен и получает свой смысл за счет своего источника, то есть обоев, можно предположить, что с момента заточения в пространстве комнаты с желтыми обоями героиня идентифицирует запах с собственной несвободой и зависимостью от патриархальных устоев и норм поведения. Он начинает неотвязно преследовать героиню: запах «расползся по всему дому... впитался в волосы». То есть запах начинает функционировать как маркер бытия героини; более того, далее опознавание запаха указывает на личностный рост и изменение сознания героини. В рассказе Гилман двойственная природа и разная глубина понимания символичности узора обоев соответствует определению, данному Гилберт и Губар. «Желтые обои» становятся палимпсестом, в котором «наружный орнамент скрывает или отдаляет более глубокие, менее доступные (менее социально доступные) уровни смыслов» (цит. по: [Davison, p. 63]).

Таким образом, решение поэтики пространства в рассказе непосредственно связано с проблематикой «женского» вопроса, представленной через оппозицию *контроль (pattern) vs. воображение (subpattern)*, где контроль изображен в специфичных единицах (следящие глаза, решетки), а воображение героини, последовательно интерпретирующее эти

образы, проецирует на них свое внутреннее состояние (пассивное, депрессивное, и далее заинтересованное, активное). Художественный замысел рассказа «Желтые обои» раскрывается также при помощи таких категорий художественного мира произведения, как цвет, запах, форма. Вездесущий запах обоев и их отвратительный болезненный желтый цвет, образы-галлюцинации, продуцируемые воображением героини, создают «подавляющую» атмосферу и детерминируют поведение героини, устремленное к протесту и свободе от ограничений.

### Примечания

<sup>1</sup> В этой связи отмечаем, что в работе используется оригинальный текст по изданию *Gilman Ch. The Yellow Wallpaper*, Sweden: Wisehouse Classics, 2016, **e-book**. (First Published 1892 in 'The New England Magazine' Boston: Small, Maynard & Co, pp.647–656). Перевод цитат с английского языка на русский наш. – М.Б.

<sup>2</sup> Сайлас Вэйр Митчелл (1829–1914) был поистине легендарной личностью, он предложил новый способ борьбы с анорексией и истерией под названием *rest-cure*. Ранее этот способ был успешно применен к лечению ветеранов войны. Шарлотта Гилман была пациенткой доктора Митчелла, когда страдала от послеродовой депрессии. После лечения ей были даны следующие рекомендации: «После каждого приема пищи отдыхайте лежа в течение часа. Уделяйте умственным занятиям не более двух часов в день. И никогда в жизни не прикасайтесь к ручке, кисти или карандашу» (“Why I Wrote The Yellow Wallpaper” Preface in *Gilman Ch. The Yellow Wallpaper*, Sweden: Wisehouse Classics, 2016, **e-book**).

<sup>3</sup> По мнению Э. Аммонс, лечение, предложенное доктором Митчелом, выглядит как насильственная феминизация (*violent process of feminization*), которая превращала женщину в идеал своего времени – «беспомощного, покорного, взрослого ребенка – женщину» и подчеркивала ее заведомо ожидаемую пассивность и покорность [Ammons, p. 38]

<sup>4</sup> По мнению П. Трейчлер, важным представляется то, что рассказчица доверяет «бездушной бумаге» свои нестандартные мысли и чувства, в которых она бы не призналась ни одной «живой душе». Подвергая сомнению и подрывая авторитетные предписания, которые запрещают ей работать и писать, дневник, по мнению исследовательницы, вводит дискурс, который выражает «то, что подавлено, и олицетворяет паттерны, которые игнорируются, подавляются... или вообще не воспринимаются патриархальным укладом» [Treichler, p. 62].

### Литература и источники

*Крейсберг С.* Трансформация власти: доминирование, полномочия и образование / пер. с англ. И. Макова // Развитие личности 2010. №3. С. 186 – 192.

*Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 416 с.

*Ammons E.* (ed) ‘Writing Silence: The Yellow Wallpaper,’ *Conflicting Stories: Women Writers at the Turn into the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1986. Pp. 34–43.

*Bak J.* Escaping the Jaundiced Eye: Foucauldian Panopticism in Charlotte Perkins Gilman’s ‘The Yellow Wallpaper’ // *Studies in Short Fiction*, 1994. Vol. 31, Issue 1, pp. 39–46.

Collins Dictionary [электронный словарь]. URL: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/creep> (дата обращения 06.04.2017).

Davison C. Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in the 'Yellow Wallpaper' // *Woman's Studies*, 2004. Vol. 33, pp.47–75.

Gilbert S. and Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 1979. New Haven and London: Yale UP, 1984.

Gilman Ch. *The Yellow Wallpaper*, Sweden: Wisehouse Classics, 2016, e-book. (First Published 1892 in 'The New England Magazine' Boston: Small, Maynard&Co, pp.647 – 656).

Hume B. Managing Madness in Gilman's 'The Yellow Wall-Paper' // *Studies in American Fiction*, 2002. Vol. 30, Issue 1, pp. 3–20.

Shumaker C. Realism, Reform, and the Audience: Charlotte Perkins Gilman's Unreadable Wallpaper // *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture and Theory*, 1991. Vol.47, Issue 1, pp.81–93.

Treichler P. Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in 'The Yellow Wallpaper' // *Tulsa Studies in Women's Literature*, 1984. Vol. 3, Issue 1-2, pp. 61–77.

### References

Kreysberg S. Transformatsiya vlasti: dominirovaniye, polnomochiya i obrazovaniye. Per. s angl. I. Makova. *Razvitiye lichnosti*, 2010, no 3, pp. 186-192. (In Russian)

Fuko M. *Nadzirat' i nakazyvat': Rozhdeniye tur'my*. Per. s fr. V. Naumova. Moskva: Ad Marginal Press, 2015, 416 p. (In Russian)

Ammons E. (ed) '*Writing Silence: The Yellow Wallpaper, Conflicting Stories: Women Writers at the Turn into the Twentieth Century*'. New York: Oxford University Press, 1986, pp. 34-43.

Bak J. Escaping the Jaundiced Eye: Foucauldian Panopticism in Charlotte Perkins Gilman's 'The Yellow Wallpaper'. *Studies in Short Fiction*, 1994, vol. 31, Issue 1, pp. 39-46.

Collins Dictionary [elektronnyy slovar'] URL: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/creep> (accessed 06.04.2017).

Davison C. Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in the 'Yellow Wallpaper'. *Woman's Studies*, 2004, vol. 33, pp. 47-75.

Gilbert S. and Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 1979. New Haven and London: Yale UP, 1984.

Gilman Ch. *The Yellow Wallpaper*, Sweden: Wisehouse Classics, 2016, e-book. (First Published 1892 in 'The New England Magazine' Boston: Small, Maynard&Co, pp.647-656).

Hume B. Managing Madness in Gilman's 'The Yellow Wall-Paper'. *Studies in American Fiction*, 2002, vol. 30, Issue 1, pp. 3-20.

Shumaker C. Realism, Reform, and the Audience: Charlotte Perkins Gilman's Unreadable Wallpaper. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture and Theory*, 1991, vol.47, Issue 1, pp. 81-93.

Treichler P. Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in 'The Yellow Wallpaper'. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 1984, vol. 3, Issue 1-2, pp. 61 – 77.

---

**Marina S. Berezhnaya** (Rostov-on-Don, Russian Federation)

**Poetics of Space in Charlotte Perkins Gilman's Story 'Yellow Wallpaper'**

The article deals with the poetics of space, system of images including the image of the yellow wallpaper in the story written by Charlotte Perkins Gilman. The story became an unconventional example and innovative writing approach of using an artistic 'optics' for describing women's role and position within patriarchal society at the turn of XIX-XX centuries. The space of the room can be perceived as some disciplinary practice (panopticon) endowed with peculiar units of control and suppression (bars, wallpaper pattern, nailed bed, etc.) as opposed to images, retrieved from out of the depth of the protagonist's unconsciousness. The interrelatedness of material outward environment and individual mind reveals the evolution of deeply buried and hidden imagery. Though artistic categories such as smell, color, shape (pattern) Gilman render an invaluable insight into reception and interpretation of the key image of the novel.

**Key words:** *Charlotte Perkins Gilman, yellow wallpaper, female madness, poetics of space, feminism, patriarchal society.*

**Marina S. Berezhnaya** – post-graduate student of the Institute of philology, journalism and cross-cultural communication. Southern Federal University. Phone: 8-928-956-30-80; e-mail: m.bereznaya@me.com