

УДК 82.09: 81'276: 81'28 (Уляна Кравченко)

**ГІБРИДНЕ «Я» САМОРЕПРЕЗЕНТАНТКИ  
У ЖІНОЧОМУ ПИСЬМІ  
(на матеріалі повісті «Хризантеми» Уляни Кравченко)**

**Роксолана ЖАРКОВА**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,  
бул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,  
e-mail: rokso.bdzillka@meta.ua*

Статтю присвячено аналізу-презентації ідентифікаційних «я», які конструюють гібридне «я» у сфері жіночого письма.

*Ключові слова:* жіноче письмо, саморепрезентація, гібридне «я», ідентифікація, автобіографізм.

Чим ми є в глибині, тим ми є дійсно.

Уляна Кравченко [6, 726]

Жіноче письмо ще з часів легендарної грекині Саффо становить різновид літературної діяльності, текст, переданий Жінкою (орудний відмінок тут не лише лінгвістично правильний, а й доречний) як автором, тобто творцем Слова, і як скриптором – тим, хто це слово зафіксував. Попри логічність цього пояснення, існують ще інші позиції: жіноче/чоловіче письмо як окремі «гендеролекти» (Інгрід Замель, Беттіна Барон); «жіноче письмо» як визначення через біологічну стать, а «жіночий стиль» як категорія безстатева, уніфікована (Сінгрід Вайгель); теорія дефіцитності «жіночого письма» як браку чоловічих якостей (Зента Трьомель-Пльоц); жіноче письмо як вираження жіночих цінностей і необов'язково лише автором-жінкою (Міхаела Мудуре) та ін. Це ілюстрація сьогоденної проблеми нестачі чітких дефініцій жіночого письма, а також невиробленої методологічної стратегії дослідження жіночого текстотворення (Хетьга Котхофф). Найважче, звичайно, провести демаркаційну лінію розрізнення жіночого і чоловічого письма у прикладному аспекті. І чи це можливо взагалі?!

Одна з найвідоміших теоретиків літератури ХХ віку Гелен Сіксу у своїй фундаментальній праці з жіночих студій «Сміх Медузи» (1975) вказала на атопічність жіночого письма, яке «не піддається ні теоретизуванню, ані визначенню, воно живе практикою, якій нема місця» [10, 50]. Саме пошуками своєї території – «по men's land», згадаймо, були зайняті жінки у ХІХ–ХХ століттях: ідея-фікс *власної кімнати* (Вірджинія Вулф) приречена на невдачу – це знову відчуття замкненості, закритості, відособленості; і породження метафори *горища* (Елейн Шовалтер) як простору *над* зем-

лею і *nid* небом – своєрідної межової локації. Авторка у *novitri*, тому, окрім здатності летіти – відчувати натхнення (грецька ідіома – осідлати Пегаса), володіє одночасно звуком, словом, сміхом, криком, що, за фізичними законами, поширюються в атмосфері. Г. Сіксу виводить неоміфологізоване поняття сміху Медузи (після її крику від болю обезглавлення, яке зробив Персей) через письмо (термін «жіноче письмо» належить саме Г. Сіксу): французьке *l'écriture* поєднує в собі «rire» – усмішку і «cri» – крик. Тому писання – це поєднання сміху і крику, стан майже божевілья.

Цитуючи Г. Сіксу, для жіночого письма завжди залишатиметься концепція двозначного «entre» [10, 58] (з франц.: 1) заходить в...; 2) між), тобто жіноче тіло тексту і текст тіла показують наперед визначене входження у між-простір, маргінальний, неоднозначний, врешті полікомпонентний і поліфункціональний. І час у цьому просторі варіює, минуле–сучасне–майбутнє перетинаються, коли жінка одноміттево народжує (текст) і народжується (як Автор-ка). Це доводить Г. Сіксу в наступному своєму дослідженні «Повернення до письма» (1977) (у співпраці з Маделен Ганьон і Анні Леклерк): «ми виходимо з історії через наше чисте черево з криком, ми стаємо нашими чистими дітьми і ми себе народжуємо» [9, 65]. Змішування екзистенційно-феноменологічних ролей, суб'єктних масок, персон в акті креаціонізму призводить до ситуації ідентифікаційної кризи. Справжнє «я» зазнає пригнічення іншими «я», але не поборює їх як ворожі ідентичності, а співіснує з ними до повного зближення, злиття.

Чимало дослідників (від психологів і філософів до соціологів, політологів, культурологів та мистецтвознавців) займалися питаннями ідентифікацій та ідентичностей, що співіснують в одній особі. Варто назвати хоча б таких науковців: Джудіт Батлер, Гомі Бгабга, Пітер Бергер, Роза Брайдотті, Ірвінг Гоффман, Уільям Джеймс, Ерік Еріксон, Юлія Крістева, Жак Лакан, Томас Лукман, Джордж Мід, Ольга Павлова, Лариса Резе, М. Сусоев, Зигмунд Фройд, Юрген Хабермас, Віторіо Хесле, Альфред Шюц та ін. Багатозначність поняття «ідентичність», наявність типології, класифікації, структури ідентичностей, провокує появу численних варіантів дефініції. Найактуальнішим саме для цього дослідження буде, на наш погляд, визначення соціального психолога Д. Міда, який вважає, що ідентичність формується соціально, тобто власна ідентифікація і її презентування передбачає образ того, хто сприймає, Іншого, який модифікується у дзеркало сприйняття. Адже «індивід усвідомлює власну ідентичність лише в тому випадку, якщо дивиться на себе очима іншого» [1, 26]. Таке відсторонення, віддалення досягається через поєднання соціальної комунікації з інтроспекцією – «Для виникнення ідентичності необхідно, щоб особа реагувала на саму себе [...] окрема людина доти не є ідентичністю в рефлексивному сенсі цього терміну, поки вона не стане для себе об'єктом» [1, 26–28]. У царині літературної теорії подібна об'єктивація автора – можливість побачити себе поглядом Іншого, досягається через ефект дублетності: коли особа є автором і персонажем свого ж мистецького твору. Живописний автопортрет у художній літературі відповідає жанрово автобіографічним творам, у яких авторське «я» і самопрезентується, і саморецепіюється.

Цікавою для нас буде й концепція «боротьби конкуруючих ідентичностей» послідовника Д. Міда Р. Фогельсона, яку наводить у своїй статті російська дослідниця

Наталія Антонова [2, 16]. Р. Фогельсон розділяє ідентичності: 1) реальна, тобто справжня, дана в цей момент; 2) ідеальна – у мріях, планах, бажана; 3) негативна – якої уникають, бояться; 4) презентована ідентичність – показана, трансльована іншим як набір образів.

Спробуємо проінтерпретувати у цьому ключі літературний текст, виявивши спочатку ідентифікаційне цілісне «я» жінки–авторки–героїні–презентантки, яке піддаватимемо послідовній деконструкції, що є засобом децентралізації і рушієм актуалізації маргінального (Жак Дерріда). Тому, **мета** нашої **статті** – виявити і проаналізувати типи ідентифікаційних «я», які, перехреснюючись у процесі текстотворення через екзистенцію і її вербалізацію, конструюють гібридне «я» у сфері жіночого письма, де народження Жінкою (тексту) межує з народженням Жінки (у тексті) в єдиному акті. Грунтовніше це покажуть автобіографічні твори із «пропорційним співвідношенням у них художнього й документального елементів, [де] важливими є точність фактичного матеріалу, достовірність зображуваних подій, які часто поєднуються з домислами, накладанням на факти авторських симпатій чи антипатій» [5, 19]. Матеріалом для розгляду послужить проза Уляни Кравченко (1860–1947) – української письменниці, першої галицької поетки, авторки віршів «в дусі Шіллера та Ленау» й автобіографічної повісті «Хризантеми». Це постать, що належить до маргінальної вітки модерного письменства й цікавить літературознавців здебільшого своєю співпрацею з Іваном Франком (Дмитро Василюк, Олексій Дей, Анатолій Каспрук), впливом на творчість поета (Іван Денисюк, Валерій Корнійчук, Павло Салевич), а також особистими почуваннями до нього (Роман Горак, Олег Коцюба, Галина Огриза). Дослідження доробку авторки сьогодні обмежені спорадичними згадками, пов'язаними з «Першим вінком» і діяльністю Наталі Кобринської, поетикою модернізму і західноукраїнською літературою, педагогічною та громадською діяльністю. Проте візитівка Уляни Кравченко – повість «Хризантеми», за переконанням Романа Завадовича, автора передмови до чиказького видання твору (1961), «не єдиний автобіографічний твір письменниці, зате найбільший і найповніший, інтересний зокрема для літературознавців, істориків і психологів ще й тим, що на широкому суспільно-побутовому тлі розповідає про дитинство та юність» [4, 8] і звичайно ж, показує процес гібридизації мистецького «я». Застосовуючи ідеї Р. Фогельсона трафаретом аналізу, спочатку виводимо **реальну ідентичність**: псевдонім «Уляна Кравченко» – літературна маска, що ховає Юлію Шнайдер, дочку німця та українки. Таке походження не може не позначитися на мовно-національному самоусвідомленні: увесь час наголошуючи: «русинка я!» [7, 32], в часи панування Австро-Угорської імперії землячка поета Миколи Устияновича [7, 30–35] плекає в собі колонізаторський німецький дух: захоплення старонімецьким письмом, готикою, Йоганом Вольфгангом Гете і Шіллером, музикою Ріхарда Вагнера, численні німецькомовні фрази у творах, урешті, амурний потяг до *чужинців – не-своїх* у самому тексті (Пан де Печка, Вальдемар). Подібне наявне у творчості Ольги Кобилянської, де, на думку дослідниці Олеси Палінської, «маємо ситуацію гібридної ідентичності, коли людина декларує свою належність (етнічну, мовну, культурну) до народу – жертви колонізації, хоча на практиці активно засвідчує належність до мови й культури колонізатора» [8, 113]. Таке хитання

між чужим/своїм веде до перебування на лінії межовості, що якраз декларує лейтмотив повісті – символічний образ хризантем, що «єднають світ живих зі світом померлих, творять якийсь третій світ» [7, 235].

Друга, *ідеальна ідентичність*, виміряна і кодована у псевдо «Уляна Кравченко» не що інше, як українізація і переклад прізвища [нім. «шнайдер» – кравець – *Р. Ж.*]. Думка, що таке «зближення» з народом гарантує визнання, як бачимо, зазнала фіаско. Ані поезія, стилізована під народну пісню, ні постуляція любові до русинів не допомогли увірватися в канон. Поетку, хай і найпершу західноукраїнську, перемогла *вчителька Юлія*, що проголошувала: «Нехай буду я дрібною краплиною щоденної роси, що паде в чашу цвіту [...] та нехай мій труд прискорить день розцвіту моєї рідної країни» [6, 703]. Окрім того, була ще й *панна Юлія*, яка писала листи Франкові, вела інтимний «діярич» (він, може, і став полотном автобіографічних «Хризантем») у переконанні, що «роман життя трудніше писати, як довільно подуманий роман... Коли втаємничуємо іншу людину в життя нашої душі, змінємося: тратимо багато, тратимо себе... стаємо прозорі... буденні... звичайні... Критики чи автори роману-казки нашого життя... не вірно малюють нас, в тісних рамах зменшують нас...» [6, 773].

Третя, *негативна ідентичність*, чи небажана – це якраз оті процитовані рефлексії про буденність і зменшення, що лякали авторку навіть більше, ніж нестача лаврів на полі письменства. «Одна з учениць І. Франка», «одна з жінок Франка» – подібні етикетні формули насторожували майже-феміністку Ю. Шнайдер: «ховатися» в тіні чоловіка не було серед її пріоритетів. Натхненні присвяти, чуттєві рядки про єднання душ з явним фігуруванням Франка, не могли зруйнувати егоцентричності її текстів – «я пишу казку про себе... казкою-сном – я сама» [7, 194]. Амбівалентність, чи полівалентність власного я і власних творів усвідомлена: «І навіщо це писання? Не література це – і не для читачів – і не автобіографія в повному значенні» [6, 725].

Четверта, багатоаспектна, найвиразніше *презентована ідентичність* у «Хризантемах» втілюється в образ раціонально-сентиментальної Марти. Але вона тут лише модератор, між-образ, що синтезує сподівання Юлії і досвід Уляни. Анахронія твору видима, адже Марта, увійшовши у канву тексту повноправною героїнею-господинею дії [гр. *Martha*, від араб. *marta* – «господиня, пані». – *Р. Ж.*], весь час коливається *між* – між дитинством-юністю Юлії, яка проектує, і зрілістю Уляни, що ретроспектує. Марта – типова Медуза [з грец. *medo* – я командую, я паную. – *Р. Ж.*], що само-відновлюється у тексті, регенеруючи минуле в об'єктиві майбутнього, синтезуючи крик старості і сміх юності.

Точної дати створення повісті нема, Р. Завадович вивів імовірний рік завершення роботи над нею – 1938 [4, 8]. Почати Уляна Кравченко могла, за нашими прогнозами, ще у 80-х роках XIX століття, принаймні, у 1882 році авторка зазначила, що серед її доробку є «Марта» – найбільш автобіографічна річ» [6, 716]. Це могли бути чернетки, плани, нотатки, що стануть згодом основою «Хризантем». Позаяк текст конструювався і нинішніми відчуттями, і мозаїчними спогадами, наявність темпорально-різних «я» виправдана, оскільки, як зізналася Уляна Кравченко, – «живі на нових картках пишуть про дня новість, а я давні записки читаю наче повість» [7, 13].

Образ Марти проектується не у дзеркалі презентації (*бачу себе*), а крізь дзеркало (*бачу в собі*), яке ніби складене з протилежних фрагментів – «недавно трісло наше велике дзеркало в золотих рамах, неначе б хто його згори вниз перерівав... Якесь нове віщування чи знак?» [7, 407]. Радше це знак, що вказує на не-цілісність «я» Марти–Юлії–Уляни, здатність дивитися на себе віддалено, збоку, як на Інш(у)ого – «Дивлюся на себе, як на істоту, що називається Марта: істота інша. Однаково мені, що з нею діється, бажаю тільки зберегти духове “я”» [7, 259–260]. Як бачимо, Марта – лише фізика тексту, те саме *перерізане навпіл дзеркало*, що виражає метафізику духу тандему Юлія–Уляна. Спочатку Марта сприймається центром оповіді, а згодом – т(і)лом сповідальності (*porte parole*), матеріальною дзеркальною поверхнею, що синхронно, в режимі non stop нам покаже невимовлене Юлії – «хочу творити себе саму для майбутнього твору» [7, 300], або «дивлюся на все і на всіх, як на матеріал для моїх майбутніх творів» [7, 254] і невимовне Уляни – «Я боролася по змозі творчістю... Придивлялася, щоб усе запам'ятати. І кожне дерево, кожен краєвид – усе це буде існувати, але я не вернуся» [7, 224]. Так чи інакше, Марта – синтетичне «Я», носій інформації про особистість письменниці, транслятор думок, ідей, пріоритетів та почувань, серед яких можна виокремити кілька видів презентативних «я».

Постмодерністська ацентрична ризомна методика розуміння (з наявністю точок біфуркації) (Жіль Дельоз, Фелікс Гватарі) передбачає не археологію пошуку значень, а детективне мандрування територіями значень, бо ідею глибинного кореня витісняє горизонтальність кореневища смислів. Науковець Едуард Гліссан застосовував модель ризоми до поняття ідентичності, наголошуючи, що література тепер має вести мову не про поетику Єдиного, тобто унітарного «я», а про поетику Різних – «une Poétique du Divers», у якій «місце ідеї єдності займає ідея множинності [...] нахил до укорінювання змінених на нахил до мандрування, глибина – простором, дорога – слідами» [11, 124]. З цього погляду, Медузу можна замінити медузами, Марту – мартами, кожна з яких панує у своїй царині репрезентованого: у літературі, музиці, у фантазіях інтер'єрних та екстер'єрних, у фемінопросторі. Тому простежимо смислове поле ідентифікаційних типів, що моделюють поетику слід(-у, -ів) (Ж. Дерріда) Різного (Е. Гліссан):

1) «я» *літературне*: формуючи неоднозначний тип сентиментальної «німеччини» на українському ґрунті (найвдаліший приклад – О. Кобилянська), який відштовхує і приваблює водночас, у «Хризантемах» простежимо його витоки-слід: «Бабуся з роду Гофман – і я тоді думала підписуватися на своїх майбутніх творах “Марта Гофман”. І вже тоді снилися мені ці невидані мої твори в одній гарно переплетеній книжці з золотим написом: Inedita “Marta Hoffmann”» [7, 133]. Перша асоціація – німецький романтик Ернст Теодор Амадей Гофман, адже і стиль повісті, казковість, навіть містицизм сюжету, і філософія романтизму і, нарешті, музика, що модифікується у творі вказують на спорідненість з його творчістю. Тому нагадування авторки у тексті на продовження традицій М. Устияновича і Юрія Федьковича – позірне, принаймні, щодо прози. Крім того, «Марта Гофман» – ще одне, та вже «онімеччине» псевдо, що прикриває собою проблему вибору: бути українською (чи, і) німецькою письменницею (дилема знову ж таки О. Кобилянської).

2) *«я» композиційне*: насправді, музика-слід служить компасом повісті, бо, як зізнається Марта – «У музиці знаходжу себе... коли граю, одягнена в білу суконку, Вальдемар називає мене вагнеристкою» [7, 183]. Пошуки власної (жіночої) території тут поєднуються з алегоріями про звільнення свого «я»: «Бачу, граючи твори Вагнера, ліс та обриви скель, що заступають вхід до Вальгалли [...] Чи він, Вальдемар, урятує ув'язнену Валькірію, чи Зігфрід? [7, 183]. Отже, ще один, нотний образ – Валькірії, конструйованої знову ж таки німцем – Ріхардом Вагнером, музика якого «відчиняє світ легенди» [7, 277]. Нерозуміння Жінки-автора (ув'язненої Валькірії), що завжди залишатиметься для загалу атопічною і створюватиме передбачені твори-утопії показує Марта – «називають мене майбутньою артисткою, казкою, неправдоподібною істотою [...] “Уроджена піаністка” [...] Заздрісні кажуть: “Вирафінована кокетка”. А я здалека від світу перебуваю думками на якомусь далекому острові серед океану... На казковій Unima Thule» [7, 27].

3) *«я» первісне*, слід, складений з архетипів, що час від часу виринають з підсвідомого і кодуються у письмі жінки, яка часто літає «кудись на грані світу» [7, 196]. У повісті знаходимо чимало прямих і непрямих натяків на північні краї: захоплення Ісландією, вікінгами, що символізують «змагання духа» [7, 170], міфами про Валькірію; міркування про скандинавський півострів, Чортівські шпилі, таємничість скель та льодів. Увінчує все це промовисте переконання (в дусі Платонівської ідеї «метемпсихози»): «Краєвид далекої північної льодової країни з'являється в моїй уяві, як світ, мені давно знайомий. Чи була я там у якомусь втіленні? Чи мій рід від вікінгів? [...] “Відблиск скандинавської душі” – сказав раз Вальдемар. Може я повинна називатися Аста, Астрід або Гільда, чи Гедда» [7, 167]. Маємо ще одну з можливих, архетипних спіритуалістичних (викликання духу предків через письмо, встановлення зв'язку з минулим) ідентифікацій. Це пояснює психологічний тип Марти – «горда, холодна, задумана, недосяжна» [7, 213], що, «виростала [...] в країні з температурою нижче зерна» [7, 212] (за П. де Печкою), або «далека панянка, мандрівниця, що прийшла з якоїсь невідомої батьківщини» [7, 178] (за Вальдемаром). Варязька казка для Уляни Кравченко близька не лише своєю холодною героїкою, це ще й данина тодішній моді (пригадаймо, захоплення скандинавською тематикою у ХІХ столітті привело навіть до виникнення ідеї про варязьке походження перших українських князів Аскольда і Діра (Михайло Грушевський).

4) *«я» прототипне*: ми назвали кілька малопомітних, невмотивованих спорідненостей у сфері внутрішнього світовідчуття щодо зовнішніх схожостей, деталей образу, то варто зробити акцент на стиль Марти. Дівчина визначає свою туалету – «міслінова суконка, ідеально біла, без вирізу, широкі грецькі рукави [...] чорна суконка з легкого матового шовку [...] хочу в одягу мати почуття власного типу, свободи» [7, 172], чи «люблю свою білу багистову суконку, хвилясту, з широкими рукавами. Волосся зіп'яте в вузол на античний лад, і діадема з поодиноких цвітів жасмину [...] люблю гармонію і простоту одягу грекинь» [7, 285]. Отже, ще один семантично ідентифікаційний слід: Греція, античність, власний тип свободи. Подібний образ ми вже зустрічали в модерній літературі – аналогічний стиль був у Софії Дорошенко з новели «Valse melancholique» О. Кобилянської. Прототип ідеї «type antique» – грецька поетка Сапфо, що ми доводили

власне у попередніх своїх дослідженнях [3], яка проповідувала культ вільної жінки-творця, що вабив, як бачимо, українських модерністок на зламі століть. Формальне (одяг, зачіска) наслідування Сапфо переплітається (як у О. Кобилянської, так і в Уляни Кравченко) зі змістовим, стосовно жінки і жіночності.

5) «я» *жіноче/жіночне/феміністичне*, вказує на слід емансипації, (с)прийняття європейських та американських авангардних ідей фемінізму, що згодом заповнили постколоніальний універсум. Сімнадцятирічна Марта, «не розбуджена жінка» [7, 295] за поглядами її сучасників, «як мужчина думає про всякі суспільні питання» [7, 296], усвідомлюючи відмінність між буттям духа і буттям тіла. Пропагуючи зречення тілесності, вона абсолютизує духовне – «не хочу залишатися тільки в царстві мрій і чуття – хочу розвитку духа, хочу знання» [7, 84]. Боротьба подвоєна – за себе (як жінку-Суб'єкта) й у собі (фемінного і маскулінного начал): «мене нищить туга за поважними студіями, за систематичною працею» [7, 220], «тікаю від романів, від розмов, від дешевих вражень» [7, 240], або «мені противне марнувати життя на гаптуванні фальбанок і гачкуванні прикрас до кімнати» [7, 280]. Марта переконує, що її «нахил до самоти і свободи» [7, 301] – найцінніше і, чи не вперше(!), вона крізь призму **свого** фемінізму опротестовує рідну німецьку(!) ідеалізовану концепцію жінки «з німецького журналу: щаслива мати – Kinder, Kueche, Kirche» [7, 237]. Такий сильний германський стрижень Юлії Шнайдер тут ламається, індивідуалізоване бажання знайти своє нове «я» у мистецтві перемагає канони і стереотипи: «хоч світ сміється з піонерок, жінок-письменниць, називає іронічно “Basbleu”, “Blaue Struempfe” (сині панчохи) – та це вже друга половина XIX віку і сьогочасна жінка прямує до визволення [...] Бачу нову жінку, «femina nova», що завершить цю зміну» [7, 83].

Нова жінка, оновлена письмом й у письмі, формує пафос усієї повісті, яка насправді виходить за межі цього жанру, наближаючись до роману, і, найбільше – до неомемуарів, що знову і знову пригадуються і переживаються. Автобіографізм тут має роль не манери повісті (фокус бачення, відання, розповідання), а джерела поетики Різних у жіночому письмі. У тексті дотримано так званий «автобіографічний пакт» теоретика літератури Ф. Лежена, коли наявна тотожність автора, наратора та героя в одній особі [12].

Отже, можемо зробити певні узагальнення: ідентифікаційне «я» саморепрезентантки в автобіографічній повісті «Хризантеми» гібридне через усю складність постаті самої письменниці, тому розшаровується відповідно на декілька ідентичних типів: 1) реальна ідентичність авторки українсько-німецького походження Ю. Шнайдер; 2) ідеальна, вимріяна ідентичність, втілена через українізований псевдонім фігури першої галицької поетки Уляни Кравченко; 3) негативна ідентичність, матеріалізована в мотто «одна з поеток Франкової школи» як у визначенні, створеному винятково середовищем критиків; 4) презентована ідентичність образом-транслятором Мартою, яка символічно помножує буття Юлії на досвід Уляни в одному тексті і розділяє їх як опозиційні.

Презентована ідентичність Марти теж неоднорідна, вона вміщує у собі певні презентативні «я» (що співвідносяться зі слідами, а останні – з територіями, де вони залишені), які ми виокремили саме у цьому творі: літературне «я» – (колонізована)

українська письменниця, яка хотіла належати іншій (колонізаторській) літературі (Марта Гофман) (германський слід); композиційне «я» – музикальний образ «Ув'язненої Валькірії» з чужої (німецької) казки (германський слід); первісне «я» – архетип холодної, недосяжної скандинавської жінки-войовниці з роду вікінгів, чужої на українських землях (скандинавський слід); прототипне «я», що за зовнішнім і внутрішнім показниками наслідування аналогічне до стилю грецької поетки античного віку – Саффо (грецький слід); жіноче/жіночне/феміністичне «я», що виражає модерну маскулінізовану жінку, яка бореться за своє право бути собою і присвятити себе літературі, виступаючи проти експансії німецьких трьох «К» і колонізації власного духу (універсальний слід). Спостерігаємо, отже, як жіноче письмо перебуває, за Г. Сіксу, на межовій лінії – конкуруючих ідентичностей, культур, мов, історій, територій, а жінка-авторка для себе самої залишається емігранткою/іммігранткою у хронотопі тексту.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Абельс Х.* Интеракция, идентичность, презентация. Введение в интерпретативную социологию / Хайнц Абельс ; [пер. с нем. яз. под общей редакцией Н. А. Головина и В. В. Козловского]. – СПб. : Алетейя, 2000. – 272 с.
2. *Антонова Н. В.* Проблема личностной идентичности в интерпретации современного психоанализа, интеракционизма и когнитивной психологии / Н. В. Антонова // Вопросы психологии. – 1996. – №1. – С. 131–143.
3. *Жаркова Р. С.* Античний всесвіт у новелі «Valse melancholique» Ольги Кобилянської (Реконструкція «сапфічного» об'єднання) / Р. С. Жаркова // Збірник матеріалів щорічної студентсько-викладацької наукової конференції (травень 2009 р.; філологічний факультет Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля) / [за ред. доцента І. В. Магрицької]. – Луганськ : Знання, 2009. – С. 56–62.
4. *Завадович Р.* Передмова / Роман Завадович // Уляна Кравченко. Хризантеми [повість]. – Чикаго, вид-во Миколи Денисюка, 1961. – С. 7–12.
5. *Ковалів Ю. І.* Літературознавча енциклопедія : в 2 т. Т. 1. / Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – 607 с.
6. *Кравченко Уляна.* Твори [повне видання] / Уляна Кравченко ; за ред. Ю. Бескида. – Торонто, 1975. – 796 с.
7. *Кравченко Уляна.* Хризантеми [повість] / Уляна Кравченко. – Чикаго : Вид-во Миколи Денисюка, 1961. – 414 с.
8. *Палінська О. М.* Вербалізація сфери інтимного в умовах гібридної ідентичності : Ольга Кобилянська та її багатомовний світ / О. М. Палінська // Вісник Львівського університету. – Львів, 2008. – С. 109–116. (Серія філол. ; вип. 44. Ч. 1.).
9. *Cixous H.* La venue à l'écriture / Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc. – Paris : Union générale d'édition, 1977. – 151 p.
10. *Cixous H.* Le Rire de la Méduse et autres ironies [Préface de Frédéric Regard] / Hélène Cixous. – Paris : Galilée, 2010. – 197 p.
11. *Glissant E.* Introduction à une Poétique du Divers / Edouart Glissant. – Montréal : PUM, 1995. – 144 p.
12. *Lejeune Ph.* Le pacte autobiographique / Philippe Lejeune. – Paris : Éditions du Seuil (Points), 1996. – 273 p.



*Стаття надійшла до редакції 15.09.2012*

*Прийнята до друку 21.02.2013*

**THE HYBRID «I» OF SELF-REPRESENTATIVE  
IN WOMEN'S WRITING  
(Based on «Chrysanthemums» by Ulyana Kravchenko)**

**Roksolana ZHARKOVA**

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Department of Theory of Literature and Comparative Literature,  
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,  
e-mail: roksa.bdzillka@meta.ua*

This article is devoted to the analysis presentation of the identificational «I»-s constructing hybrid «I» in the sphere of women's writing.

*Key words:* women's writing, self-representation, hybrid «I», identification, autobiography.

**ГИБРИДНОЕ «Я» САМОРЕПРЕЗЕНТАНТКИ  
В ЖЕНСКОМ ПИСЬМЕ  
(на матеріалі повісті «Хризантемы» Ульяны Кравченко)**

**Роксолана ЖАРКОВА**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,  
кафедра теории литературы и сравнительного литературоведения,  
ул. Университетская, 1, Львов, 79000, Украина,  
e-mail: roksa.bdzillka@meta.ua*

Статья посвящена анализу презентации идентификационных «я», которые конструируют гибридное «Я» в сфере женского письма.

*Ключевые слова:* женское письмо, саморепрезентация, гибридное «я», идентификация, автобиографизм.