

<http://doi.org/10.31861/pytlit2025.112.080>

УДК 821.111-31:81'42"189-197"Д.Піс:159.923

НАРОДЖЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ З ДУХУ МОВИ: SEMIOTIC VS SYMBOLIC В РОМАНІ ДЖИН ПІС «БЕЗКРАЄ САРґАСОВЕ МОРЕ»

Надія Поліщук

orcid.org/0009-0007-6161-1955

nadiya.polishchuk@lnu.edu.ua

Кандидатка філологічних наук, доцентка

Кафедра світової літератури

Львівський національний університет імені Івана Франка

Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна

Анотація. В основу літературознавчого аналізу роману британської письменниці Дж. Піс «Безкрає Сарґасове море» (1966 р.) – об'єкта запропонованої наукової статті – покладено концепцію французької літературознавиці Ю. Крістевої про диференціювання семіотичної і символічної модальності мови як джерела ідентифікаційного процесу особистості. Вивчення поетикальної структури тексту дозволило виявити і дослідити механізм формування ідентичності протагоністів як складний, тривалий, динамічний процес, що виникає внаслідок діалектичних коливань семіотичного і символічного аспектів письма авторки. Дологічне мовлення підсвідомості, виражене невпорядкованими імпульсами й інстинктами та пов'язане з материнським тілом і світом природи, що становить семіотичний аспект ідентифікаційного процесу, у текстуальному вимірі роману реалізується в поняттєвій площині дискурсу божевілля, оніричних видінь і світу природи, які моделюють амбівалентність жіночого ества його протагоністки Антуанетти. Натомість композиція роману, опираючись на «граматику» і «синтаксис» символічного аспекту смислової ідентифікації персонажа, виявляє одночасну присутність в ньому і семіотичного. Наративна складова роману, позначена явищами дискурсивних зсувів, пропусків, щілин чи повторів, демонструє руйнацію символічного і водночас підпорядкування йому семіотичного. Вона проступає на рівні оповідної строкатості і хаотичності, що характеризується мінливістю і плинністю центральних та

другорядних, чоловічих і жіночих персонажів-нараторів та зміщенням перспективи нарації, вибудованої за принципом лінеарності, циклічності чи зигзагоподібності; разом з тим опирається на засади внутрішньої симетрії, пропорційності і бінарності, властиві оповідним пластам твору.

Ключові слова: ідентичність; семіотичне; символічне; божевілля; сновиддя; природа; нарація; дискурс.

Після публікації роману Дж. Ріс «Безкрає Саргасове море» 1966 року ім'я його авторки, повернувшись із забуття доби модернізму¹, остаточно увійшло в історію британської літератури ХХ ст., а сам твір опинився в нестримному потоці найрізноманітніших літературознавчих досліджень, створивши гідну конкуренцію у боротьбі за увагу критиків своєму літературному візаві з минулого століття. Твір письменниці є прозорою алюзією на відомий роман Ш. Бронте «Джейн Ейр»; його сюжет розгортається довкола постаті психічно хворої дружини містера Рочестера Бerti Мейсон, яку письменниця виводить із затінку безмовного другорядного персонажа Ш. Бронте, призначає на ключову роль у центрі свого твору, наділяє іменем Антуанетти Косвей-Мейсон, власним нараційним голосом та історією життя². А відтак, кидаючи виклик класичному прототексту, пропонує читачам альтернативну версію, за якої оповідь про негативного персонажа трансформується в трагічну історію жертви колонізаційної політики Британії з усіма подальшими внаслідок цього подіями.

Об'єктом дослідження наукової статті є, отже, роман Дж. Ріс «Безкрає Саргасове море», предметом аналізу – концепція ідентичності його протагоністки, Антуанетти, що формується в неординарному поетикальному вимірі тексту. Мета статті полягає у показі та розкритті багатоаспектних чинників, які впливають

¹ Письменниця здобула визнання в період 1920–30-х років, коли вийшли друком збірка її оповідань «Лівий берег та інші оповідання» (1927) та більшість романів: «Пози» (1928), «Покидаючи містера Маккензі» (1931), «Подорож у п'ятимі» (1934), «Доброго ранку, опівночі» (1939), а потім майже на 30 років зникла з літературного обрію.

² На думку М. Гайт, демаргіналізація персонажів є характерною рисою письма Дж. Ріс, яка «постійно ставить маргінального персонажа в центр своєї художньої прози, і в такий спосіб децентрує успадковану наративну структуру, підриваючи цінності, що формують цю структуру» (Hite 1992: с. 25).

і визначають мінливість, плинність і zarazом складність ідентифікаційного процесу жіночого персонажа.

Дослідницький інтерес, який уже більш ніж упродовж п'ятдесяти років продовжує викликати роман Дж. Ріс, виявляє зміну не одного покоління літературознавців, а з ним – і зміну методологічної перспективи аналізу, зокрема психоаналізу, наратології, структуралізму, постструктуралізму, феміністичної, постколоніальної критики чи культурологічних студій, здійснюваних радше на перетині, ніж у чистому вигляді літературно-критичних практик.

Закономірно, що більшість праць, присвячених розгляду роману «Безкрає Саргасове море», зосереджена на порівняльному аналізі його поетики у зіставленні з літературним прототипом – романом «Джейн Ейр» Ш. Бронте, з яких найвартіснішими, з мого погляду, є розвідки М. Гайт, Н. Гаррісон, С. Клінгмана, Н. Небекер, Дж. К. Оутс, Г. Ч. Співак, Е. Фрідман (Clingman 2009; Harrison 1988; Friedman 1989; Gardiner 1981; Nebeker 1981; Oates 1985; Spivak 1985). При аналізі поетики роману як самодостатнього твору домінує, поза сумнівом, концепція ідентичності, вивчення якої охопило найрізноманітніші аспекти її функціонування. Зокрема, проблема гендерної ідентичності, розглянута в контексті жіночого світосприйняття чи крізь призму категорії вразливості, фігурує у працях Дж. Гардінер, К. Кук, Дж. Лопоухін, Ф. Регарда і К. Волларт, К. Маслен, Н. Небекер, Т. О'Коннор тощо (Cook 2016; Gardiner 1981; Nebeker 1981; O'Connor 1986; Lopoukhine, Regard and Wallart 2023; Maslen 2009); проблема расової або мультикультурної / гібридної ідентичності є предметом аналізу праць з постколоніальної критики, як-от: К. Войку, Дж. Гілдерслів, К. Мардороссян, П. Моран, К. Роді, Н. Сармашік, Г. Ч. Співак, Г. Тіффін (Gildersleeve 2011; Johnson and Moran 2015; Mardorossian 1999; Rody 1993; Sarmaşik 2023; Spivak 1985; Tiffin 1978; Voicu 2014). Особливу вагу для нашого дослідження – в контексті формування ідентичності протагоністки – становлять праці, зосереджені на вивченні наративної техніки письменниці. Зокрема, особливості оповідних моделей роману об'єднують між собою праці Г. Вельдт-Бассон, Н. Винтер-Вінсент, Т. Вінтерголтер, Р. ДюПлессі, Л. Елкін, Н. Гаррісон, С. Клінгмана, К. Кук, Е. Фрідман (Clingman 2009; DuPlessis 1985; Elkin 2016;

Harrison 1988; Friedman 1989; Weldt-Basson 2009; Winterhalter 1994; Wynter-Vincent 2021); розгляд «я»-нарративних конструкцій у контексті ідентичнісного дискурсу персонажів є предметом аналізу монографії Н. Галілоолу (Haliloğlu 2011); нарративний зв'язок між персонажами та їхньою авторкою характеризує зміст дослідження Дж. Гардінер (Gardiner 1981). Серед інших проблем, що визначають коло наукового інтересу західних літературознавців і перебувають у полі нашого зору, можна виокремити дві: а) проблему божевілля, головно протагоністки роману Антуанетти – їй присвячені праці Дж. Вокер, М. Гайт, Е. Дональдсон, Е. Ейбл, А. Кламбауер, К. Кук, К. Ровери, С. Сулейман (Abel 1979; Cook 2016; Donaldson 2002; Hite 1992; Klambauer 2019; Rovera 2009; Suleiman 2020; Wacker no date); і б) світу природи, що є предметом аналізу досліджень Р. Антінуччі, Дж. Гілдерслів, Е. Джонсон і П. Моран, Е. Сейворі та Е. Фрідман (Antinucci 2009; Friedman 1989; Gildersleeve 2011; Savory 2009; Johnson and Moran 2020; Johnson and Moran 2015: с. 85–107).

У нечисленних працях українських літературознавців переважають постколоніальний (Боговик 2023а; Міхненко і Некряч 2003; Тверітінова 2024; Шимчишин 2007) та наративістичний (Боговик 2023б; Бурко 2011) ракурси прочитання роману.

Опираючись на здобутки літературно-критичної думки останньої третини ХХ ст., а саме наратології, постструктуралізму і феміністичної критики, пропоную прочитання тексту британської письменниці як авторської моделі *écriture féminine* («жіночого письма»), що ґрунтується на концепції відомої французької літературознавиці Ю. Крістевої³.

Досліджуючи феномен літературної творчості, Ю. Крістева виокремила два різновиди текстів: генотекст і фенотекст, які, згідно з її ідеєю, опираються на семіотичний і символічний аспекти мови як сигніфікативного процесу (Kristeva 1974: с. 86–87). На думку літературознавиці, семіотична мовленнєва модальність формується на рівні первинного, дологічного зв'язку з матір'ю і співвідносна зі

³ Прикметно, що суголосною до концепції Ю. Крістевої є ідея про чотири моделі «жіночого письма» американської літературознавиці в царині феміністичної критики, а радше гінокритики Е. Шоволтер: психоаналітичної, біологічної, мовної та культурної (Шоволтер 1996).

сферою підсвідомості, зокрема тілесними потягами й інстинктами, та довколишньою природою (Kristeva 1974: с. 26, 27), натомість символічна модальність, посиляючись на граматичні і синтаксичні конструкції мови, відповідає за творення значення і формування суб'єкта (Kristeva 1974: с. 29). Однак, на думку літературознавиці, формування значення і становлення ідентичності особистості є не завершеною, фіксованою даністю, а радше постійним тривалим процесом, який супроводжується діалектичними коливаннями між семіотичним і символічним аспектами мови (Kristeva 1974: с. 24), що виявляється у запереченні, а відтак підважуванні гетерогенною природою семіотичного цілісної, гомогенної структури символічного і водночас у прагненні символічного підпорядкувати семіотичне (Kristeva 1974: с. 69). Пропонуючи альтернативну історію життя невидимого й безголосого другорядного персонажа Бerti Мейсон, Дж. Ріс своїм твором «Безкрає Саргасове море» якщо не руйнує, то принаймні піддає сумніву вибудовану на основі домінування патріархального, і ширше – імперського дискурсу авторську концепцію Ш. Бронте, а відтак творить текстуальний простір семіотичного, позначаючи його маркерами материнськості, підсвідомості і природи⁴.

У романі письменниці всі три поняття формують серцевину жіночого письма британської письменниці, причому їхній тісний, нерозривний зв'язок виявляє складну і розгалужену мережу внутрітекстових кореляцій. Зокрема, семантичне ядро сюжетного розвитку твору формується довкола безпосередніх стосунків протагоністки з матір'ю, які визначають її власну жіночу сутність⁵. Обраний ракурс показу – через генетично спадкову хворобу – трансформує взаємини матері й доньки у домінантний для роману

⁴ Попри часткове застосування методології Ю. Крістєвої окремими літературознавицями, зокрема Е. Фрідман та С. Сулейман – в контексті розгляду понять природи (Friedman 1989: с. 120–121) і божевілля (Suleiman 2020: с. 167–168), відповідно, її використання у нашій статті охоплює значно ширший аспект поетикального аналізу роману, що дозволяє не лише розкрити вибрані складові твору як вияв семіотичної чи символічної мовленнєвої модальності текстуальної структури твору, а й продемонструвати складний діалектичний процес становлення ідентичності персонажів.

⁵ Екстраполярий зв'язок із материнськими тілом роману фігуративно простежується у його співвіднесеності з прототекстом XIX ст. – романом Ш. Бронте «Джейн Ейр», прочитання якого, зрештою, і стало поштовхом до написання історії про замкнуту на горищі психічно хвору жінку – креолку за походженням.

дискурс божевілля, що охоплює оповідні пласти всіх ключових персонажів і є однією з форм вираження сфери жіночої підсвідомості. Інша форма сфери підсвідомості представлена сновиддями, які переживає Антуанетта, – центральний персонаж твору і які на символічному рівні роману моделюють перебіг його сюжетних подій. Зрештою, природа як ключовий образ тексту, формуючи єство протагоністки, ототожнюється з її жіночою ідентичністю.

Дискурс жіночого божевілля, що ґрунтується на тісному зв'язку матері і доньки, наскрізний для оповідної структури роману. Постійна зміна оповіді і перспективи додає йому щоразу нових штрихів, акцентуючи увагу на додаткових аспектах. Творячи матрицю генетично спадкової недуги, письменниця обирає подвійну перспективу її реалізації – віддалену, фрагментарно відтворену в описах окремих епізодів з життя матері протагоністки, Анетти, і подану зблизька та безпосередньо пережиту її донькою Антуанеттою. Прикметною особливістю дискурсу є його гендерна маркованість, яка виявляє відмінність історії про божевілля, що лунає з чоловічих і жіночих уст центральних та другорядних персонажів. Повторюючись шість разів поспіль – чотири спогади стосуються захворювання матері, два з яких належать її доньці, а два інші описують безпосередній стан самої доньки, вони, безумовно, розширюють діапазон читацького сприйняття й інтерпретації хвороби.

Окремі згадки про нездужання матері спорадично розкидані в тексті у фрагментарних спогадах доньки з її дитинства: розмови матері наодинці із собою, які лякали маленьку дівчинку, чи її дивні перепади сміху, крику і плачу, почуті в будинку тітки Кори, де Антуанетта одужувала після нападу і руйнації їхньої домівки в Кулібрі. Проте перша виразна згадка доньки про хвору матір, що виринає в думках Антуанетти під час її перебування в монастирі, акцентує увагу на стані її глибокої самотності й ізольованості, зумовленому трагічними обставинами життя; разом з тим він трансформується в особистісний травматичний досвід самої Антуанетти, сповнений внутрішнього болю і смутку. Зіткнувшись з власною безпорадністю перед жорстокістю зовнішнього світу, гарна, добра, самотня молода вдова і матір двох дітей, не

пристосована до труднощів життя, супроводжуваних бідністю, зневагою світського товариства і погордою колишніх рабів, а водночас спрагла уваги й любові, емоційно вразлива, меланхолійна та горда і незалежна, Анетта, ізолювавшись у родинному маєтку, замкнулась у власному світі, добровільно обравши самотність і мовчання. Трагічна загибель її малолітнього сина, як і втрата родинного маєтку, а з ним й улюбленого папуги Коко внаслідок нападу чорношкірої спільноти Кулібрі завдали непоправного удару ментальному здоров'ю і спричинилися до остаточного затьмарення її свідомості. Заперечення Анеттою жорстокої правди життя обертається відкиненням, зокрема і в буквальному сенсі, а відтак і зреченням будь-яких взаємин з донькою Антуанеттою – постійним свідком-нагадуванням пережитої трагедії, що, своєю чергою, посилює страждання дівчини через пережиту нею подвійну втрату: загиблого брата і зруйнованого дому, як і духовної смерті матері: “She was part of Coulibri, that had gone, so she had gone, I was certain of it” (Rhys 1982: с. 47). Другий спогад про хворобу матері вже одруженої Антуанетти з'являється під час суперечки із чоловіком; він характеризується почуттям жіночої солідарності з матір'ю у вияві співчуття до неї і водночас почуттям власного безсилля перед чоловічою наругою – примусом безвільної, безборонної та безпомічної, ментально скаліченої жінки до алкоголізму і сексуальної втіхи з боку чорношкірого слуги-доглядача.

Втретє – в контексті жіночої наративної моделі – дискурс божевілья Анетти лунає з уст Крістофіни Дюбуа, служниці Антуанетти. Повторюючи в загальних обрисах відомі факти недуги матері Антуанетти, вона розкриває причини її психічного захворювання, звинувачуючи в ньому якщо не конкретних осіб, то життєві обставини і людську байдужість:

They drive her to it. When she lose her son she lose herself for a while and they shut her away. They tell her she is mad, they act like she is mad. Question, question. But no kind word, no friends, and her husban' he go off, he leave her. They won't let me see her. I try, but no. They won't let Antoinette see her. In the end – mad I don't know – she give up, she care for nothing. That man who is in charge of her he take her whenever he want and his woman talk. That man, and others. Then they have her. Ah there is no God (Rhys 1982: с. 157).

Відтак у фінальній версії жіночого наративу дискурс божевілья Анетти постає не як вроджена жіноча недуга, а як наслідок несамовитого материнського болю й нестерпного почуття самотності. Адресований чоловікові Антуанетти, він звучить обвинувальним виразом тогочасному суспільству, а водночас слугує застереженням чоловікові від його фатального повторення у взаєминах з молодою дружиною.

Йому передусє, а zarazом протиставляється спогад про божевілья Анетти, вкладений в чоловічі уста Денієла Косвея, за його власним твердженням, зведеного брата Антуанетти. Фокусуючи увагу на особистості Анетти, на її негативних з його погляду рисах характеру, аніж на справжніх причинах недуги, як-от: занедбаності маєтку, ізольованому способі життя, погрозах убивством чоловіка, утриманні під замком, звинувачуючи її у зіпсутості і нікчемності, чоловічий дискурс жіночого божевілья, викладений у формі листа, адресованого чоловікові Антуанетти, втілює усталений, стереотипний погляд патріархального суспільства, схильний позначувати тавром божевілья дивний, незрозумілий, відмінний від його власного, окремішній світ жіночої особистості: «Жінка є божевільною настільки, наскільки вона є Іншою, відмінною від чоловіка» (Felman 1991: с. 15).

У відтворенні дискурсу божевілья доньки Анетти, Антуанетти, виразно домінує жіночий наративний голос. Близькість перспективи, яка забезпечує його доступність читачеві, зумовлена безпосередньо пережитим досвідом протагоністки, що відкривається перед зором читачів в описі медового місяця, який молоде подружжя проводить в успадкованому від матері маєтку Гранбуа. Одночасно його супроводжує наративна версія чоловіка Антуанетти, що вкотре виявляє гендерні розбіжності поміж ними. Травмована з дитинства, покинута на саму себе, так само вразлива, самотня і беззахисна, як і її матір, дівчина-креолка шукає у нав'язаному їй шлюбі з незнайомцем з Англії не стільки щастя, скільки безпеки і спокою. Довірлива і недосвідчена, щира та безпосередня, вона потрапляє у ретельно продуману і детально сплановану пастку шлюбної угоди, за словами її майбутнього чоловіка – «жорстокої любовної гри» (Rhys 1982: с. 165). Позначені холодним розрахунком матеріальної вигоди (значним посагом нареченої),

оманливими обіцянками і вдаваним почуттям кохання, а з часом необґрунтованими підозрами та надуманими звинуваченнями, емоційною відстороненістю і сексуальною брутальністю і – як апофеоз – подружньою зрадою зі служницею з боку чоловіка, подружні стосунки Антуанетти зазнають краху і призводять до нервового зриву, що супроводжуються щоразу новими приступами агресії і нападами божевілля, які особливо загострюються після невдалої спроби Антуанетти повернути почуття чоловіка за допомогою чарів. Ті самі ознаки генетичної недуги, що характеризували перебіг захворювання матері, властиві і хворобі доньки, проступаючи в однаковій зовнішності та поведінці. Неохайна, з розпущеним волоссям, босоніж, брутальна і агресивна, сексуально нестримна, непогамовна в тязі до алкоголю та азартних ігор, Антуанетта прорікає дублювання долі власної матері, приреченої на вимушене ув'язнення у замкнутому просторі горища родового маєтку чоловіка. І зовнішня, і внутрішня уподібненість доньки до матері, несамовито лякаючи чоловіка Антуанетти, спонукає його зупинити неминучість долі⁶, що виявляє спадкову тяглість божевілля, закладену на символічному рівні імен: Антуанетта у написанні французькою «Antoinette» (**An**[toi]**nette**) перекладається як «ти» (toi) – «Анетта» (Annette) (Cook 2016: с. 265). Тому заміна імені дружини на вигадане ним Берта є своєрідним актом заперечення долі, марним зусиллям протистояти віщуванню невідворотного фатуму. Проте за цією, здавалося б, невинною спробою порятунку проступає зовсім інша, вкрай жорстока і підступна мета. Охоплений ревностями і страхом забуття, спонукуваний нестримною жагою помсти, спочатку він, віддаляючи Антуанетту від знайомих і друзів, рідної для неї природи і батьківщини, забирає в неї звичні радощі життя:

<...> She said she loved this place. This is the last she'll see of it...
She'll not laugh in the sun again... Vain, silly creature. Made for loving?
Yes, but she'll have no lover, for I don't want her and she'll see no other
<...> (Rhys 1982: с. 165);

⁶ Пор. дотичну інтерпретацію у статті О. Боговик (Боговик 2023b: с. 36).

згодом відбирає ознаки її жіночності: “She’ll not dress up and smile at herself in that damnable looking-glass. So pleased, so satisfied” (Rhys 1982: с. 165), а потім, замінюючи її ім’я, остаточно позбавляє її власної сутності⁷, прирікаючи на повне небуття.

Names matter, like when he wouldn’t call me Antoinette, and I saw Antoinette drifting out of the window with her scents, her pretty clothes and her looking-glass... Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I? (Rhys 1982: с. 180),

Отже, руйнуючи те, що становить серцевину її єства, він поступово, крок за кроком стирає будь-які сліди її перебування, щоби в недалекому майбутньому заперечити сам факт її існування:

She was only a ghost. A ghost in the grey daylight. <...> Very soon she’ll join all the others who know the secret and will not tell it. Or cannot. Or try and fail because they do not know enough. They can be recognized. White faces, dazed eyes, aimless gestures, high-pitched laughter. The way they walk and talk and scream or try to kill (themselves or you) if you laugh back at them. Yes, they’ve got to be watched. For the time comes when they try to kill, then disappear. But others are waiting to take their places, it’s a long, long line. She’s one of them. I too can wait – for the day when she is only memory to be avoided, locked away, and like all memories a legend. Or a lie... (Rhys 1982: с. 170, 172).

Безжальна нівеляція особистості Антуанетти обертається цілковитою руйнацією її власного жіночого єства. Жахливий досвід абсолютної полишеності, внутрішньої спустошеності і наготи майстерно передано у фінальній частині роману через дезорієнтовану свідомість протагоністки, яка у сконденсованій

⁷ Про значущість імені у романі як ідентифікаційного маркера писало багато літературознавців. Зокрема, К. Кук звернула увагу на те, що упродовж роману протагоністка повністю втратила своє первинне ім’я – Антуанетти Косвей, перетворившись – через повторний шлюб матері на Антуанетту Мейсон, а згодом – уже через власний шлюб – на БERTY Мейсон (Cook 2016: с. 261). Т. Вінтергольтер приписування імен називала актом лінгвістичної агресії (Winterhalter 1994: с. 227), М. Гайт зазначала, що імена «одночасно ідентифікують і створюють ідентичність. Відмова від імені, за яким людина була znana і впізнавана, багато в чому є згодою стати кимось іншим» (Hite 1992: с. 39). Прикметно, що подібно до Антуанетти, яка відкидає нав’язане їй ім’я БERTY, Джейн Ейр з одноіменного роману Ш. Бронте також прагне зберегти свою сутність, вперто тримаючись за власне ім’я в передшлюбному діалозі з містером Рочестером (Brontë 2021: с. 196).

формі словесної економії і одночасної експресії розкриває повноту трагізму надламаної і понівеченої сутності жіночого «я». Фрагментарність спалахів окремих епізодів з її травмованої свідомості і надірваної пам'яті, в яких спорадично зринають і накладаються одні на одні образи ізольованого, замкнутого простору з високим, проте недоступним вікном, незручним ліжком, відчуттям постійного холоду, темряви, фізичної слабкості, душевної немочі, почуттям розгубленості й заблуканості лише посилюють відчайдушність і безнадійність емоційного та фізичного стану Антуанетти. Однак, на відміну від матері, яка стає жертвою і помирає в «ув'язненні», донька відкидає заповідану їй повільну, болісну смерть і наважується на спротив, руйнуючи нав'язану патріархальним суспільством матрицю трагічної жіночої долі: сновиддя, в якому Антуанетта підпалює маєток свого чоловіка і вдається до самогубства, стає порятунком її поневоленого жіночого «я». Символічний акт опору, виражений образом вогню, на думку Дж. Вокера, деформує класичний архетип жіночого безумства, втілюваний в образі збожеволілої від кохання меланхолійної Офелії, яка пасивно приймає смерть у воді⁸ (Wacker no date: с. 14).

Отже, дискурс жіночого божевілля, поданий у романі з різних перспектив, виявляє його багатоаспектність. Показ безумства як феномену «соціального божевілля», тобто не психічної недуги, а соціальної конструкції (Wacker no date: с. 15), різновиду віктимізації і підпорядкування жіночої особистості патріархальному суспільству (Wacker no date: с. 1), з одного боку, вписує роман в естетичну систему вікторіанської доби XIX ст., яка, ґрунтуючись на моделі «морального божевілля» – відхилення від усталених норм поведінки (Rovera 2009: с. 112), використовувала діагноз психічної хвороби як спосіб контролю здорової, але незручної жінки (Klambauer 2019: с. 11). Водночас як роман другої половини XX ст., він одним із перших провіщає зміни, що зайшли у феміністичному дискурсі щодо інтерпретації тропу жіночого божевілля (Showalter 1985: с. 91), яке з утечі від патріархального гніту (Suleiman 2020: с. 166), яку втілює матір, переростає у бунт і протест (Suleiman 2020:

⁸ При цьому в романі збережені його (архетипу) зовнішні обриси: розпущене волосся, відсутній погляд, босоніж, біла сукня; у випадку з Антуанеттою – також квіти і мова (Showalter 1985: с. 80).

с. 168), виразником якого стає донька, розширючи діапазон його функціонування: від позиції кривдника, вираженої в чоловічому дискурсі Деніела щодо Анетти, чоловіка Антуанетти – щодо неї самої, до позиції жертви, зафіксованої в подвоєному жіночому дискурсі Антуанетти і Крістофіни.

Символічним вираженням історії жіночої долі, нерозривно пов'язаної з чоловіком, шлюб з яким, перетворюючись на пастку, загрожує руйнацією цілісності її жіночого єства, є сновиддя Антуанетти. Виростаючи у вагомий «тіньовий» наративний дискурс протагоністки, що становить структурний принцип роману (Rody 1993: с. 304), вони – на рівні з дискурсом божевілля – фігурують як ще одна форма підсвідомості персонажа роману, а відтак семіотичного аспекту письма його авторки. Сновиддя Антуанетти мають тричленну структуру, представлену умовно вираженою формулою «загроза»-«пастка»-«порятунок», і в сюжетному плані виконують функцію обрамлення, виринаючи у підсвідомості дівчини двічі у I і востаннє у III частинах роману.

У I частині початкова фаза віщування небезпеки, короткочасна і доволі невиразна, проступає у сновидді Антуанетти ще в дитячі роки, під час проживання її з матір'ю і братом у маєтку Кулібрі. Вона постає у формі видива, в якому Антуанетта, ідучи лісом, відчуває присутність якоїсь особи, чий важкі кроки невпинно переслідують дівчинку, вселяючи в неї несвідомий страх. Удруге сновиддя з'являється Антуанетті у сімнадцятирічному віці під час її навчання у монастирі Голгота. Його видозміна у сюжетному плані промовиста: опис сну постає значно об'ємнішим і чіткішим. Відчуття небезпеки, незмінне у своїй повторюваності, набуває конкретизованої окресленості в обрисах чоловічої постаті – і далі незнайомої, проте так само сповненої почуття ненависті до Антуанетти; щоправда, він уже не переслідує дівчину, а змушує невпинно йти слідом за ним, долаючи перепони у нічному лісі. Відчутна зміна сприйняття обох сновидь Антуанетти: по пробудженні перший із них вона описує як поганий сон, натомість другий порівнює з пеклом. Фінальна частина сну, яка з'являється вже заміжній Антуанетті, а радше Берті, замкнутій на горищі маєтку її чоловіка в Англії, вміщена в останній, III частині роману, провіщає трагічний кінець її долі.

Натомість II частина роману, яка перериває початок і завершення сновиддя Антуанетти, умовно долаючи простір жіночої підсвідомості протагоністки, виходить в обшир її свідомості; трансформуючи уявні образи сновиддя в конкретні епізоди реального життя, вона переростає в «оніричний текст» (Боговик 2023b: с. 36). Символічний образ лісу, в якому розгортаються внутрішні переживання Антуанетти, набуває ознак реального густого лісу, що оточує занедбаний маєток Гранбуа, в якому молоде подружжя Антуанетти і чоловіка планує провести медовий місяць. Зрештою, сама назва маєтку вказує на смислові конотації, пов'язані з лісом: в перекладі з французької «Granbois», за словами чоловіка Антуанетти, означає «високий ліс» (Rhys 1982: с. 76). Гарна біла сукня, в яку вбрана Антуанетта і яку вона намагається вберегти від бруду уві сні, переноситься у дійсність, символізуючи її дівочу невинність, внутрішню чистоту і непорочність. Проте її подальше забруднення передає гіркоту розчарувань дівочих сподівань протагоністки, що відлунює у низці подій спільного подружнього життя: обмові Антуанетти у листі від Деніела Косвея, адресованому її чоловікові і як наслідок – разючій зміні його поведінки у ставленні до молодої дружини: зневазі, відстороненості, ігноруванні, апофеозом чого стає подружня зрада зі служницею Амелією, що оскверняє не лише почуття кохання Антуанетти до чоловіка, а й доглибинну сутність її єства, виражену простором її родинного маєтку:

But I love this place and you have made into a place I hate. I used to think that if everything else went out of my life I would still have this, and now you have spoilt it. It's just somewhere else where I have been unhappy, and all the other things are nothing to what has happened here. I hate it now (Rhys 1982: с. 147).

Фізичне падіння Антуанетти у сні трансформується в її моральне падіння, викликане внутрішнім зламом, а відтак – нервовою кризою та подальшим зануренням у вимір божевілля внаслідок емоційного розриву з коханим, супроводжуваних занедбаністю зовнішності, словесною брутальністю та агресивною поведінкою. Заміна просторових складників – лісу на сад, оточений кам'яною стіною з незнайомими деревами і сходами, які ведуть

нагору, зі сновиддя Антуанетти переходять у жорстоку дійсність: залишення хворою дружиною своєї батьківщини і переїзд до маєтку чоловіка в Англії.

Час ночі, в якому розгортається Антуанеттове сновиддя, знаковий у позаоніричному вимірі життя молодят у Гранбуа. Наділена особливим сенсом у пошуку і розкритті істини, ніч стає особливим часом одкровення. Це і пора найбільшого щастя Антуанетти, наповненого почуттям взаємного кохання, і період найбільшого болю і страждання, пережитого внаслідок втрати почуття любові чоловіка, а по ній – подружньої зради його зі служницею; це також і момент усвідомлення з боку чоловіка браку його почуття любові до дружини, замаскованого тілесною жагою. Саме за нічного часу Антуанетта набуває зовсім іншої іпостасі, демонструючи своє приховане «я»:

But at night how different, even her voice was changed. Always this talk of death (Is she trying to tell me that is the secret of this place? That there is no other way? She knows. She knows.) ... It was at night that I felt danger and would try to forget it and push it away (Rhys 1982: c. 92–93).

Звіряючись йому в найсокровеннішому: ділячись спогадами про важке дитинство, розповідями про страждання матері, про свою боязнь людей через їхню жорстокість і злобу, про страх життя і прагнення смерті, виявляючи перед ним найпотаємніші порухи власного єства, Антуанетта і вабить, і лякає чоловіка, викликаючи в ньому змішані почуття, що обернуться проти неї самої.

Зрештою, фінальна фаза сновиддя Антуанетти в останній, III частині роману, є логічним завершенням її трагічної життєвої історії, змодельованої у сні. Саме сон через сферу жіночої підсвідомості прокладає їй шлях до звільнення й остаточного порятунку рештків її жіночого «я», пропонуючи цілковите знищення «темного простору чоловічого панування» (Suleiman 2020: c. 169) – підпалу маєтку її чоловіка та припинення власних страждань в акті скоєного самогубства.

У порівнянні з попередніми двома видами сну (I частина), в яких смертельний страх викликав невпинний плач, в останньому сні (III частина) переслідування протагоністки супроводжується

сміхом, а важкість пересування замінюється легкістю руху, подібною до лету, провіщаючи омріяне визволення з неволі. Водночас передсмертні видива її сонної уяви, наповнені образами дитинства і рідної домівки:

I saw the orchids and the stephanotis and the jasmine and the tree of life in flames. I saw the chandelier and the red carpet downstairs and the bamboos and the tree ferns, the gold ferns and the silver, and the soft green velvet of the moss on the garden wall. I saw my doll's house and the books and the picture of the Miller's Daughter. I heard the parrot call as he did when he saw a stranger, Qui est là? Qui est là? (Rhys 1982: с. 189),

символізують повернення Антуанетти до своїх джерел, до її власної, в насильницький спосіб відібраної сутності, її цілісної особистості (Abel 1979: с. 175) та «екзистенційної ідентичності» (Johnson and Moran 2015: с. 137).

Поряд із дискурсом божевілля як вираженням безпосереднього зв'язку з матір'ю і водночас однією з форм сфери підсвідомості та її іншою формою – сновиддями, вагомим маркером ідентичнісного виміру Антуанетти, як, зрештою, і її чоловіка, постає світ природи. Наділений багатого, місткою, складною символікою, він є одним з ключових поетикальних образів твору, що слугує потужним відображенням складного «емоційного ландшафту» протагоністів (Johnson and Moran 2015: с. 103). Неймовірно багатство і розмаїтість флористичного світу роману розкривається на перетині зорових, слухових і нюхових асоціацій та відчуттів й охоплює традиційні й екзотичні назви дерев і квітів, які формують багатий словник тропічних рослин письменниці (Johnson and Moran 2015: с. 98). Флористика авторки вражає своєю повнотою: окрім традиційних квіткових образів, як-от троянд і лілей, британська романістка вводить назви орхідеї, жимолості, жасмину, гібіскусу, франджипані, кораліти, білої іпомеї, стефанотіса; перелік дерев охоплює назви бамбука, королівських, кокосових пальм, кавового, апельсинового, вогняного, динамітного дерев, дерева життя, манго, лайма, гвоздики, мускатного горіха, кедра та олеандру, кущі папороті і гуаяви. Її прикметною особливістю є функціональна широта: квіти виражають найрізноманітніші відтінки багатого емоційно-почуттєвої палітри персонажів, натомість дерева радше фіксують зміну

ситуацій чи подій, кидаючи відблиск на їх емоційну значущість або її відсутність (Johnson and Moran 2015: с. 98).

Так, опис того чи іншого дерева, переважно вкритого цвітом, фігурує в кожному вагомому в сюжетному плані епізоді роману, який позначає переміну ситуації або підкреслює її значення. Зокрема, високі королівські пальми – символ достатку, миру і перемоги (Dietz 2013: с. 63–64), кущі папороті – символ певності, щирості, прихистку (Dietz 2013: с. 337–338) і бамбук – символ щастя, вірності, сили (Dietz 2013: с. 80) стоять на сторожі дитячого світу Антуанетти, створюючи надійний, сталий простір захисту і безпеки, окреслений садом в її маєтку Кулібрі. Разом з тим згадка про динамітне дерево (хуру вибухову), наділене негативними конотаціями його отруйних властивостей, відтінює ворожість підлітків, які, ховаючись під ним, напали на Антуанетту по дорозі до її навчання у монастирі. Смислові відтінки любові, пристрасті, родючості, з якими асоціюється образ мангового дерева, окреслюючи початок медового місяця Антуанетти з чоловіком, поступово зміщується в бік семантики щастя і віщування долі, під яким на своєму подвір'ї гадає Крістофіна, вагаючись щодо вираження згоди на порятунок Антуанеттового шлюбу за допомогою чарів.

Цвіт померанця як символу збудження і непереборного зачарування (Dietz 2013: с. 130–131) натякає на почуття наразі ще не розпізнаної хіті чоловіка Антуанетти до її служниці Амелії, що згодом призведе до подружньої зради дружини, проте вже наперед виражає осудливе ставлення до нього слуги Батиста, який стоїть під деревом; водночас образ кедрового дерева, під яким відпочиває чоловік Антуанетти вже після доконаної зради дружини, підкреслює різкий контраст із першопочатковим символічним значенням жертвної вірності у коханні (Dietz 2013: с. 113). Символіка цвіту апельсинового дерева, що позначає чистоту, невинність, шляхетність і вічність подружньої любові (Dietz 2013: с. 133), дисонує із внутрішнім станом розчарування і гіркоти, які двічі поспіль, опиняючись під деревом, переживає чоловік Антуанетти, залишаючись на самоті із власним болем і стражданням, зумовленими огидними словами про його дружину з листа Денієла Косвея та облудою любовних чарів самої Антуанетти, жертвою

яких він став. Натомість образ гвоздичного дерева, під яким зібралися слуги Антуанетти напередодні її від'їзду до Англії, засвідчує їхнє почуття гідності, тривалої дружби і любові, які воно символізує (Dietz 2013: с. 459). Водночас вогненне дерево, яке символізує захист, процвітання і добробут (Dietz 2013: с. 165) і з яким безпосередньо асоціюється червона сукня Антуанетти, схована на горищі чоловікового маєтку – її насильницького ув'язнення, виявляючи убогість ситуації і крах її сподівань, завдяки додатковим означенням дерева (дерево павича, дерево хвостатого фенікса (Dietz 2013: с. 165)) розширює смислові конотації образу вогню, що незабаром знищить будинок чоловіка, до символічного акту очищення і переродження: “If you are buried under a flamboyant tree,” I said, “your soul is lifted up when it flowers. Everyone wants that” (Rhys 1982: с. 185).

Не менш виразною і промовистою видається символіка квіткових образів, яка, на відміну від дерев, здатна значно глибше й точніше відтворити складний, подекуди суперечливий, проте від того не менш багатий і насичений психоемоційний стан протагоністів, передати тонкощі їхнього сприйняття і відчуття світу. Зокрема, семантичне поле жіночої чуттєвості, краси та любові, що безпосередньо асоціюється з Антуанеттою і виражене традиційними образами троянди, лілеї, орхідеї, розширюється завдяки додатковим смисловим відтінкам, переданим образами жасмину – символом приязні, привітності, емоційності й інтуїтивності (Dietz 2013: с. 257–258); жимолості – символом ніжності, відданості, тривкості і мінливості, вірності, пут кохання та родинного щастя (Dietz 2013: с. 288); гібіскусу – символом крихкості, ніжності почуття краси й чарівності (Dietz 2013: с. 232–234); стефанотісу – символом родинного щастя (Dietz 2013: с. 452); місячної квітки (білої зірки іпомеї) – символом омріяного кохання і містичності ночі (Dietz 2013: с. 251) тощо.

Особливої уваги заслуговують квіткові образи, чие багатство асоціативних ланцюжків позначене конотацією профетичної функції. Зокрема, кущі гібіскусу – втілення делікатної краси і крихкості, що ростуть біля дому Крістофіни, до якої, властиво, і приїхала Антуанетта в пошуках порятунку кохання, сигналізують про небезпеку, яка нависла над молодою дружиною. Віночки

франджипані (червоної плюмерії), приготовані для молодят в їхню шлюбну ніч, символізуючи інтуїтивність, емоційність, родючість, плинність, досконалість, поклоніння чи натхнення у почутті кохання, містять у собі також значення смерті, цвинтаря і могили (Dietz 2013: с. 368); тоді як розгалужений синонімічний ряд кораліти (коралової ліани), охоплюючи смислові відтінки «ланцюжка кохання», «зв'язаних сердець», «віночка королеви» чи «сліз нареченої», а відтак, вказуючи на нерозривний зв'язок радощів і смутку, натякає на потенційну зміну емоційної поведінки закоханої пари. Натомість асоційована з Антуанеттою квітка орхідеї, символіка якої розкривається в поняттях жіночої краси, величі, вишуканості, любові, витонченості і чару (Dietz 2013: с. 334), завдяки введенню письменницею додаткових образів змії та восьминога, породжених дитячою уявою дівчинки, набуває інших смислових відтінків – неприступності, загрозливості й небезпеки:

Orchids flourished out of reach or for some reason not to be touched. One was snaky looking, another like an octopus with long thin brown tentacles bare of leaves hanging from a twisted root. Twice at year the octopus orchid flowered – then not an inch of tentacle showed. It was a bell-shaped mass of white, mauve, deep purples, wonderful to see (Rhys 1982: с. 19).

Отже, форми внутрішньої повноти і ємкості рослини вже з самого початку впроваджують читачів у складний, місткий, суперечливий простір амбівалентного єства протагоністки. Водночас образ місячної квітки (білої іпомеї), яка розцвітає лише вночі, транспонуючи символічне значення особливого чару прихованої істини, загадковості і певної мірою містичності таїни ночі:

I was waiting for the scent of the flowers by the river they opened when darkness came and it came quickly. Not night or darkness as I knew it but night with blazing stars, an alien moon – night full of strange noises. Still night, not day (Rhys 1982: с. 88),

розкриває найпотаємніші почуття коханих, які звіряються один одному в найсокровенніших своїх думках: Антуанетта – у боязні щастя і бажанні смерті, її чоловік – в усвідомленні браку любові, що неминуче зруйнує його молоду дружину.

Як уже зазначалося раніше, особливістю флорографічного письма авторки є варіювання зорових, слухових і нюхових асоціацій, що дозволяє виявити неймовірно цікаву тенденцію письменниці. Якщо зорові асоціації квіткових образів з огляду на ширину семантичних полів, які створюють смислові відтінки флористичної символіки, зосереджені на розкритті тільки однієї емоції чи почуття головно Антуанетти і її чоловіка у всій нюансованій повноті і розмаїтті, то нюхові, навпаки, спрямовані на показ усієї палітри тонів і напівтонів цілої низки змішаних емоцій, що вирують усередині ключових персонажів. Зокрема, п'яний запах гвоздики, кориці, троянд і апельсинового цвіту, який вдихає чоловік Антуанетти напередодні приїзду в Гранбуа:

Standing on the veranda I breathed the sweetness of the air. Cloves I could smell and cinnamon, roses and orange blossom. And an intoxicating freshness as if all this had never been breathed before (Rhys 1982: c. 73),

натякає на суцільний вихор суперечливих почуттів, що поглине молоде подружжя: почуття дружби, любові і гідності, які символізує гвоздика (Dietz 2013: c. 459), невинності, чистоти, краси шлюбної радості, втілених у цвіті апельсинового дерева (Dietz 2013: c. 133), зруйнують жадоба влади, спокусливість і хіть – смислові конотації кориці (Dietz 2013: c. 128).

Натомість насичені аромати золотобородника – символу зваби, чутливості, задоволення (Dietz 2013: c. 124–126), франджипані, що асоціюється із символом подружньої любові, кориці – символу любові, пристрасності, сили, звабливості (Dietz 2013: c. 128) і цвіту лайму – символу перелюбу (Dietz 2013: c. 131), поєднані із запахом сонця і дощу, якими просякнута червона сукня Антуанетти:

The scent that came from the dress was very faint at first, then it grew stronger. The smell of vetiver and frangipanni, of cinnamon and dust and lime trees when they are flowering. The smell of the sun and the smell of the rain (Rhys 1982: c. 185),

повертаючи її подумки на батьківщину – країну світла, любові і щирої дружби (спогад про кузена Санді), розкриває різкий контраст між Антуанеттою минулого – сповненої жаги, життєвої

енергії, нестримної радості, неприборканої пристрасності дівчини – і Антуанетти теперішнього – безживної, байдужої, знесиленої, безпристрасної і відчуженої Берти, божевільної дружини, ув'язненої в маєтку свого чоловіка.

На відміну від здебільшого позитивно маркованих, життєстверджуючих конотацій, пов'язаних із жіночою красою, чутливістю, пристрасністю і почуттям кохання, які викликають квіти, відтворені у сприйнятті свідомістю Антуанетти, у рецепції її чоловіка світ природи асоціюється з негативними конотаціями, вираженими мотивами ворожості, руйнації і смерті. Найчастіше це виражено в образі різної форми пошкоджених квітів, спровокованої з ініціативи чоловіка. Зокрема, образ обсіпаних пелюсток рожевої троянди, яка прикрашала сніданок молодят і до якої торкнувся коханий Антуанетти, може символізувати швидкоплинність жіночої краси, почуття кохання, та навіть життя – з огляду на літературну алюзію, наявну у творі⁹.

Водночас образ потоптаних квітів функціонує як символ безжальності і брутальності чоловічого «я», спраглої владності і переповненого ненавистю до ламкого світу краси і любові, який втілює Антуанетта. За ненароком роздушеним віночком франджипані проступає невиразне, приховане, проте невпинно відчутне бажання чоловіка зневажити почуття кохання Антуанетти і зруйнувати їхнє щасливе подружнє життя, яке символізують червоні квітки жасмину (Rhys 1982: с. 74). Натомість жорстоке, свідоме прагнення знищити молоду дружину (несправедливо обмовлену в розпусті й божевільні устами Денісла Косвея), розкриває образ гнівно втоптаного в болото орхідеї, краса і вишуканість якої безпосередньо асоціювалися з коханою:

Then I pass an orchid with long sprays of golden brown flowers.
One of them touched my cheek and I remembered picking some for her
one day. "They are like you," I told her. Now I stopped, broke a spray off
and trampled it into the mud (Rhys 1982: с. 99).

⁹ Йдеться про фрагмент з поетичного твору французького письменника Франсуа де Малерба (1555–1628) «Розрада», в якому передчасна смерть доньки месьє Дюпер'є (Duperrier) порівнюється з короткочасністю цвітіння троянди. URL: <https://allpoetry.com/poem/8531299-Consolation-by-Francois-de-Malherbe>

Та сама тенденція гендерної відмінності у сприйнятті персонажами роману рослинного світу зберігається й у відтворенні більших локусів природи: саду і лісу¹⁰.

Виростаючи серед розкішної, буйної природи, нестримної та непередбачуваної у своєму багатстві і розмаїтості, насиченої барвистими кольорами й ароматними запахами, Антуанетта, вбираючи в себе всі її риси, мовби зливається з нею, створюючи єдине нерозривне ціле, що протиставляється зовнішньому світу людей, сповнених зневаги, ворожості й ненависті до дівчини та її родини. Тому обидва краєвиди – рівною мірою сад у Кулібрі і ліс у Гранбуа, знані і зрозумілі, адже обжиті з дитинства, стають особистим, власним простором протагоністки, таким питомим і органічним для її жіночого єства і сприйняття – прекрасним і загадковим водночас, в якому вона почувається відносно щасливою: “This is my place and everything is on our side” (Rhys 1982: с. 74). Чи йдеться про сад у маєтку Кулібрі – місце безпеки і захисту, оточений високими деревоподібними папоротями – символом певності і притулку (Dietz 2013: с. 337–338) і відгороджений від облудного світу людей стіною, вкритою оксамитним мохом – символом материнської любові (Dietz 2013: с. 91–92), з повсюдним домінуванням зеленого світла, що вселяє відчуття спокою і надії; чи мова про усамітнений і віддалений від людського ока правічний ліс у маєтку Гранбуа – настільки близький і рідний Антуанетті, що, мов жива істота, викликає справжнє почуття любові: “I love it more than anywhere in the world. As if it were a person. More than a person” (Rhys 1982: с. 89).

Про природу як індикатор повноцінності її жіночого й особистісного буття свідчить інший образ саду, що фігурує у сновидді дівчини. На відміну від звичної асоціації як місця прихистку і порятунку, він перетворюється на ворожий простір, сповнений загрози і небезпеки, оскільки позбавлений будь-яких ознак життєдайної природи: замість знайомого зеленого моху, що оксамитною ніжністю материнської любові тамував внутрішній

¹⁰ Покликаючись на концепцію Ю. Крістєвої, яка лежить в основі нашого дослідження, Е. Фрідман розглядає пейзажі саду і лісу в контексті діалектичного протистояння символічної і семіотичної схем, за якого затишність і впорядкованість саду є прикладом логоцентричного дискурсу, натомість еротична і дика природа лісу, відповідно, – виявом руйнівного виміру мови (Friedman 1989: с. 120).

неспокій Антуанетти у Кулібрі, його стіни вимощені холодним, німим каменем, а на зміну персоніфікованим за назвами і властивостями деревам з'являються безіменні й незнані, від яких віє байдужістю і зрадою:

...an enclosed garden surrounded by a stone wall and the trees are different trees. I do not know them. <...> I touch a tree and my arms hold on to it. <...> The tree sways and jerks as if it is trying to throw me off... (Rhys 1982: c. 60).

Подібно, як і для Антуанетти, ліс для її чоловіка також стає простором усамітнення й сховку, однак первозданна краса і велич його обширу, на відміну від почуття захоплення його дружини, відлякують чоловіка, вселяючи в нього почуття страху і тривоги, а його самого перетворюючи на вигнанця та радше чужинця, котрий, блукаючи в ньому в пошуках істини, опиняючись в полоні правічних дерев і чіпких ліан, потрапляє у власноруч розставлену ним пастку, що обернеться крахом його ества і як наслідок – руйнацією родинного щастя. Саме у лісі, діставшись туди вперше, він дізнається з листа Деніела Косвея про нібито потаємне життя Антуанетти, що зруйнує його почуття чоловічої гідності, і саме у лісі, опиняючись там удруге, після подружньої ночі любовців і чарів, він болісно переживає одкровення власного безсилля і залежності¹¹. Сповненого гніву й ненависті до німого свідка свого чоловічого падіння і поразки, зневаженого і відкинутого, як виявилось, чужою йому територією, його охоплює наростаюче почуття неприязні, яке виходить за межі лісу і переноситься на весь природний ландшафт, перетворюючи його на ворога. Відтак і природа атакує свого бранця то інтенсивністю п'яних пахоців, які тимчасово затьмарюють його свідомість, щоразу викликаючи втому або запаморочення: “There was a very strong scent of flowers” (Rhys 1982: c. 81); “... the scent of the river flowers was overpoweringly strong. I felt giddy” (Rhys 1982: c. 83); “... the scent of those flowers you dislike so much” (Rhys 1982: c. 147), то надмірною насиченістю загального краєвиду, яка

¹¹ Ліс, і ширше – світ природи, як, зрештою, і Антуанетта, символізують простір підсвідомості, перед силами якої чоловік Антуанетти втратив контроль і відчувається безсилим (Friedman 1989: c. 122), що, безперечно, провокує його почуття страху (Cook 2016: c. 289).

емоційно виснажує протагоніста: “Everything is too much, I felt ... Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hill too near” (Rhys 1982: с. 70). Уподібнюючись до Антуанетти за магічною силою своїх чарів, вона, як і його дружина, позбавляє чоловіка волі й сили, що, зворотно, призводить до перенесення ворожості його почуття зі світу природи на Антуанетту, яку прагне подолати та завоювати, а якщо не вдасться – то знищити.

Глибинний зв’язок Антуанетти з природою, їхня безпосередня тотожність і тяглість проступають у спорідненості з прадавнім, первинним жіночим началом, що наділяє дівчину амбівалентністю її ества¹². Краса і загадковість Антуанетти, її звабливість і непроникність, манливість і неприступність, що одночасно і заворює, і загрожує чоловікові внутрішньою таємничістю, незбагненністю та глибиною, виростає з протистояння і поєднання двох первнів одвічної природи: життя і смерті. Ця внутрішня непроглядність, замкнутість і незбагненність, виражена у великих, дивних, темних сумних очах Антуанетти, її мовчазності і відстороненості, межує із неосязністю і непізнаваністю таїни самої природи:

It was a beautiful place – wild untouched, above all untouched, with an alien, disturbing, secret loveliness. And it kept its secret. I’d find myself thinking, ‘What I see is nothing – I want what it *hides* – that is not nothing (Rhys 1982: с. 87),

у доступі до якої йому було відмовлено¹³ (курсив письменниці. – Н. П.). Розлючений і одночасно розчавлений власним чоловічим безсиллям у прагненні пізнати чи то пак проникнути, а відтак оволодіти сповненим краси і чару, проте чужим, замкнутим для нього світом молодої дружини – і досі не завойованим,

¹² У цьому контексті дозволю собі не погодитися із твердженням Р. Антінуцчі, яка двоїсту природу жіночого ества Антуанетти трактує як відтворення розколу в природі (Antinucci 2009: с. 276) – на моє переконання, вона, властиво, є свідченням складного процесу цілісності особистості.

¹³ Іншим виміром відмінності, таємничості і загадковості жіночої природи Антуанетти є її хвороба, божевілля, що так само підкреслює брак, нестачу її чоловіка і, навпаки, вказує на її особистий привілей (Friedman 1989: с. 126).

самодостатнім і незалежним простором, ототожненим із настільки ж прекрасним і захоплюючим, проте настільки ж небезпечним, диким і нестримним світом природи (Antinucci 2009: с. 281), він вирішує знищити його, забираючи його неподільну частину – Антуанетту, вириваючи її з власного коріння, близького оточення і знайомого середовища – того світу, який так і не став його:

I hated the mountains and the hills, the rivers and the rain. I hated the sunsets of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know. I hated its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness. She had left me thirsty and all my life would be thirst and longing for what I had lost before I found it (Rhys 1982: с. 172)¹⁴.

Зрештою, образною мовою природи – метафорою бурі – чоловік Антуанетти подумки висновує страшну помсту Антуанетті, безжальну і руйнівну, яка доценту знищить усе на своєму шляху, включно з найміцнішими основами стійкості – родючості, духовності, миру та перемоги, що їх символізують королівські пальми (Dietz 2013: с. 63–64), та захисту, сили, вірності, непохитності, які символізує бамбук (Dietz 2013: с. 80):

I could not touch her. Excepting as the hurricane will touch that tree – and break it <...> The hurricane months are not so far away, I thought, and saw that tree strike its roots deeper, making ready to fight the wind. Useless. If and when it comes they'll all go. Some of the royal palms stand (she told me). Stripped of their branches, like tall brown pillars, still they stand – defiant. Not for nothing are they called royal. The bamboos take an easier way, they bend to the earth and lie there, creaking, groaning, crying for mercy. The contemptuous wind passes, not caring for these abject things. (*Let them live.*) Howling, shrieking, laughing the wild blast passes. <...> Yet I think of my revenge and hurricanes. <...> The tree shivers. Shivers and gathers all its strength. And waits. (Rhys 1982: с. 164–165) (курсив письменниці. – Н. П.).

¹⁴ В такому акті завоювання Дж. Гілдерслів слушно вбачає вияв колонізаторської політики європейця, виразником якої постає чоловік Антуанетти, на відміну від неї самої, яка приймає глибинну таїну природи як даність, не прагнучи ані пізнати, ані проникнути в неї (Gildersleeve 2011: с. 34).

На відміну від тематичних блоків божевілля, сновиддя і природи як однозначних маркерів семіотичного аспекту письма Дж. Ріс, структура роману репрезентує обидва його аспекти – і семіотичний, і символічний, діалектичні коливання яких визначають динаміку творення персонажної ідентичності протагоністів. Процес руйнації символічного і водночас підпорядкування йому семіотичного, спостережувані Ю. Крістєвою в явищах дискурсивних зсувів, пропусків, щілин чи повторів, найяскравіше виражені у вкрай складній, багатоаспектній і різноплановій техніці письма Дж. Ріс – наративного плетива та переміщення, що «циклічно рухається по вертикальному роздоріжжю і горизонтальному продовженні» (Harrison 1988: с. 135). Інтенсивність взаємодії семіотичного й символічного, виражена у позірній хаотичності оповідних пластів і водночас їхній внутрішній симетрії та пропорційності, становить основу наративної стратегії авторки.

Підривна функція семіотичної модальності проступає в різкій, раптовій перерваності «я»-нарацій 2-х провідних і 3-х другорядних персонажів, що неминуче призводить до не менш несподіваної та неочікуваної зміни читацької перспективи. Роман складається з трьох частин, які вибудовуються за принципом подвійного кільця: зовнішнього, яке охоплює I і III частини і представлене жіночим наративом Антуанетти, та внутрішнього, окресленого рамками II частини і наративом її чоловіка. Обом наративам властива циклічна викінченість і завершеність: оповідь Антуанетти – це хронологічно витримана історія життя, позначена періодом дитинства і юності протагоністки до моменту її одруження (I частина) та останніх днів перед вчиненням самогубства (III частина); оповідь її чоловіка, яка перериває і водночас заповнює оповідну лакуну Антуанеттової історії, є описом короткочасного періоду медового місяця пари з моменту приїзду до і від'їзду з родинного маєтку Антуанетти у Гранбуа.

У I частині оповідь Антуанетти послідовно розгортається через основні моменти життя маленької дівчинки, а згодом чарівної юнки, чия свідомість формується у виключно жіночому просторі, який визначають фігури матері Анетти, служниці Крістофіни і подруги дитинства Тіа – в родинному маєтку Кулібрі та сестер-монахинь

і приятельок по навчанню в монастирі Голгофа. Вона опирається на два тісно пов'язані між собою мотиви: втрати (материнської любові, дитячої дружби, рідної домівки) і смерті (фізичної – брата П'єра, духовної – матері, фігуративної – в історіях про святих та молитвах).

Видозміна структури оповіді – хронологічного викладу основних подій життя у I частині на ретроспективну форму спорадично фіксованих відчуттів холоду, темряви, болю, пахощів чи фрагментарних спогадів недавнього минулого і сновиддя у III частині, вдало відтворюючи хаотичну свідомість Антуанетти, уражену ментальною недугою, засвідчує втрату цілісності протагоністки та розпад її особистості на дві іпостасі: жваву, вільну і належну самій собі Антуанетту і знесилену, збайдужілу й залежну Бертю – бранку-привида в маєтці її чоловіка. Відмінність фінального жіночого наративу в порівнянні з початковим полягає в доповненні домінантної оповіді Антуанетти в I частині оповіддю її служниці Грейс Пул у III частині, завдяки чому в текстуальному жіночому просторі зринають образи чоловіків, позбавлені, однак, власного наративного голосу: ворожі Антуанетті чоловік та брат Річард згадуються в оповіді служниці, близький Антуанетті кузен Санді виринає у спогаді самої Антуанетти.

Превалювання чоловічого наративу, який відтворює короткочасний період життя у шлюбі молодого подружжя з перспективи чоловіка Антуанетти у II частині, зміщує акценти зі світу внутрішніх переживань жіночої особистості в систему координат чоловічих цінностей, центрованих довкола шлюбу – символу влади і контролю патріархального суспільства. Ретроспективна форма оповіді епізод за епізодом провадить читачів у ключовий момент чоловікових спогадів, згаданий двічі, – відмову Антуанетти від шлюбної пропозиції. Акт спротиву майбутньої дружини підпорядкуватися волі чоловіка, і, як наслідок, прийняти втрату власної фінансової та особистісної незалежності, який бентежить свідомість її чоловіка, відтворений у завуальованій формі мовчазного протесту, вираженого німим кивком голови Антуанетти на знак вимушеної згоди одружитися з незнайомцем з Англії. На рівні структури роману він виявляється у відсутності опису шлюбу в Антуанеттової оповіді-обрамленні, яку, властиво, і перериває наратив чоловіка, і як наслідок – втраті домінантності її оповідного

голосу, який тепер функціонує на рівні з двома додатковими, а радше другорядними наративами¹⁵. Така «наративність мовчання» (Weltd-Basson 2009: с. 27) у парадоксальний спосіб обертається проти чоловіка Антуанетти, адже наратор, оповіді якого відведено центральне місце у творі, позбавлений опису зовнішності та власного імені – одного із знакових ідентифікаційних маркерів у романі. Відтак нікому не знаний, безликий і анонімний автор чоловічого наративу, просякненого пануванням патріархальних цінностей та нівеляцією жіночої особистості, волею письменниці маргіналізується, а його оповідь втрачає вагу і значення¹⁶. Ба більше, як слушно зауважують критики (Harrison 1988: с. 202; Rody 1993: с. 303; Wacker no date: с. 13), видимість персонажа, опосередкованість його характеристики у тексті – як «чоловіка Антуанетти» – узалежнює його від дружини, цілковито заперечуючи його власну самодостатність та індивідуальність. Разом з тим деперсоніфікація чоловічого персонажа, виходячи за межі роману, дозволяє відчитати в ньому безвідносно до імені, зовнішності чи внутрішньої характеристики типового гендерно маркованого репрезентанта патріархального укладу правління, репресивні інституції якого, зокрема шлюб, загрожують цілісності світу жіночої особистості, що становить осердя авторської концепції прози Дж. Ріс загалом.

Два інші оповідні пласти, що з'являються всередині чоловічої нарації II частини, належачи другорядним персонажам роману, Крістофіні Дюбуа та Деніелові Косвею, функціонують як голоси-дублери протагоністів – Антуанетти та її чоловіка. Об'єднані дискурсом божевілля матері Антуанетти, Анетти, обвинувальні за тональністю, вони різняться спрямованістю звинувачення,

¹⁵ Такий розподіл наративних ролей цілком очевидний з огляду на твердження Н. Гаррісон: «впізнаваність чоловіків – в тому, про що говориться, впізнаваність жінок – в тому, що замовчується» (Harrison 1988: с. 97).

¹⁶ Серед множини інтерпретацій анонімності чоловічого персонажа, в якому прочитується пряма алюзія на містера Рочестера з роману Ш. Бронте «Джейн Ейр», домінують версії, пов'язані з ракурсом постколоніальної критики, які в невидимості Антуанеттового чоловіка вбачали символічний акт маргіналізації і безсилля білих європейців-імперіалістів, нездатних зрозуміти відмінну їм культуру та природу (Hite 1992: с. 40) чи ефективну відсіч колонізаторам і плантаторам, які стирали імена колонізованих (Savory 2009: с. 79) та культурологічної критики, за якої спрацював принцип бумерангу: чоловік Антуанетти наштотхнувся на пограбування власної ідентичності з боку письменниці подібно до пограбування ідентичності, яке він скоїв щодо своєї дружини (Cook 2016: с. 268).

зумовленою, як зазначалося раніше, гендерною відмінністю. Епістолярний дискурс Деніела Косвея, сповнений зневаги й осуду Анетти через її хворобу божевілля, відлунює притлумленим голосом чоловіка Антуанетти, який так само гнівно й безапеляційно, як і його візаві, оскаржуватиме за божевілля її доньку, а свою дружину Антуанетту. Посилюючи один одного, наративні голоси обох чоловіків є не чим іншим, як вираженням узагальненого, спільного і єдиного голосу патріархального суспільства, яке, тавруючи хворобою божевілля, засуджує незрозумілу, іншу, відмінну від усталеної ним моделі поведінку жіночої особистості, позбавлену його панування і контролю (Friedman 1989: с. 122). Натомість обвинувальний наратив, який звучить з уст служниці Крістофіни як закид чоловікові Антуанетти, а в його особі – всьому патріархальному суспільству в несправедливості у ставленні до самотньої, вразливої, покривдженої долею і людьми жінки, доведеної до божевілля, своєю гучністю покриває слабкий, несміливий голос Антуанетти і німотний голос її матері – жертв патріархального укладу життя. Отже, наративні голоси Деніела і Крістофіни, демонструючи відданість роману Дж. Ріс літературним конвенціям вікторіанського прототексту Ш. Бронте, зливаються в унісон, щоби підтвердити – кожен у властивий і відмінний для нього спосіб – загальноприйнятий для патріархального суспільства принцип життя у шлюбі як форму утвердження чоловічого і, відповідно, – втрати жіночого «я».

Натомість застосований у романі унікальний прийом наративної техніки – відлуння реплік Крістофіни у свідомості чоловіка Антуанетти, що в процесі повторного звучання зазнають посутньої трансформації через зміну особових займенників, часових форм дієслова на інфінітив або імператив, чи заміну питальної форми на ствердну і навпаки¹⁷, дозволяє відчитати замаскований за формою внутрішнього монологу його невисловлений, проте потайки висновуваний задум (садистичного) знищення індивідуальності Антуанетти через злам її особистості й поступове перетворення дружини на механічну ляльку, яка буде плакати і говорити за наперед заданим алгоритмом:

¹⁷ Про ефект луни як наративний прийом Дж. Ріс див.: (Winterhalter 1994: с. 226).

[...all you want is to break her up. But she held out eh?] ... Yes, she held out. A pity <...> That damn bastard tell you <...> Leave her alone <...> Why? <...> No more love <...> Foolishness foolishness <...> Too strong for béké. Too strong <...> She cry and she beg me <...> For love <...> Break her up <...> Marionette, Antoinette, Marionetta, Antoinetta <...> Force her to cry and speak <...> (Rhys 1982: c. 153–154).

Паралельно до циклічності й лінеарності наративних конструкцій роману, оповідна організація тексту характеризується і зигзагоподібною траєкторією руху, що виявляється у повторенні однотипних ситуацій сюжету зі знаковою трансформацією їх основних елементів.

Центральний дискурс чоловічої нарації, обрамлений відтворенням побуту подружжя в маєтку Гранбуа, супроводжується описом слуг, які очікують на своїх господарів під деревами, щоправда, різними: на початку оповіді під манго – символом любові і щасливої долі; наприкінці – під гвоздичним деревом, яке асоціюється з почуттям гідності та тривалої дружби і виражає почуття слуг до Антуанетти – та погодних умов: початковий образ зливи, яку перечікують приїжджі, та уявний образ бурі в думках Антуанеттового чоловіка перед їхнім від'їздом. Проте різюча зміна зовнішності Антуанетти, яка контрастує на тлі повторюваних фрагментів, підкреслює кардинальну зміну її внутрішнього єства, яка відбулася протягом короткочасного побуту в маєтку. Жвава, радісна, невгамовна красуня з дивними очима, якою Антуанетта постає на початку свого медового місяця: “<...> her eyes which are too large and can be disconcerting. She never blinks at all it seems to me. Long, sad, dark alien eyes” (Rhys 1982: c. 67), перетворюється на мляву, пасивну, безлику, неживу ляльку з порожніми очима: “She lifted her eyes. Blank lovely eyes. Mad eyes. A mad girl” (Rhys 1982: c. 170), мертвим голосом: “...I scarcely recognized her voice. No warmth, no sweetness. <...> a doll's voice, a breathless but curiously indifferent voice” (Rhys 1982: c. 171), безликим виразом обличчя: “her face blank, no expression at all” (Rhys 1982: c. 166), а згодом – на тінь-фантом: “She was only a ghost. A ghost in the grey daylight ...” (Rhys 1982: c. 170), яка з легкістю зітреться з пам'яті чоловіка.

Та сама зигзагоподібність спостерігається і в наративах у I і III частинах твору. Ключовий у романі дискурс жіночого божевілля матері й доньки, тотожність якого закодована в іменах Анетти і Антуанетти (**Annette** / **An[toi]nette**) чи зафіксована в описі їхньої зовнішності та поведінки: розпущене густе волосся, подібна на ніж складка між бровами, неохайний вигляд, босі ноги, розпуста, алкоголізм й ігроманія, трансформується в показову відмінність фіналу трагічної долі покинутої, ізольованої, приреченої на самотність жіночої особистості, що підкреслює поколіннєву і ширше – ідеологічну відмінність між ними: матір пасивно погоджується з роллю, яку приписало їй тогочасне суспільство, і помирає в ув'язненні: донька, протестуючи проти нав'язаного їй кліше, виринається на свободу, обираючи добровільну смерть.

Зигзагоподібна модель охоплює й менш значущі епізоди нарації, окреслені дійсністю і снінням Антуанетти: відмінність пожеж, які знищують маєтки в Кулібрі і в Англії, розкриває різницю причинно-наслідкового зв'язку між подіями; відмінність садів – зі світу дійсності і сновиддя – виявляє розбіжність внутрішнього стану протагоністки. Пожежа, яку реально пережила маленька Антуанетта і яка знищила їхній родинний маєток, призвела до божевілля її матері Анетти; натомість саме божевілля дорослої Антуанетти спричиниться до сновійного марева пожежі, що зруйнує маєток її чоловіка; образ порослої мохом стіни у саду в Кулібрі – символу прихистку і безпеки для Антуанетти, дисонує з образом кам'яної стіни саду зі сну Антуанетти – символом непривітного, ворожого простору на чужині.

Символічний аспект мови, який за Ю. Крістевою, виражений у її граматиці і синтаксисі та відповідає за творення значення (Kristeva 1974: с. 29), в романі Дж. Ріс простежується на рівні глибоко продуманої і чітко вибудованої структури твору, смислотворчою функцією якої стають принципи повтору й паралелізму – основні чинники внутрішньої симетрії і пропорційності.

Максимально повно вона реалізована у долях протагоністів роману – Антуанетти та її чоловіка. Так, зокрема, обидва персонажі перехворіли на лихоманку: Антуанетта після пожежі в Кулібрі, а її

майбутній наречений, а згодом чоловік – відразу після приїзду з Англії до Вест-Індії, що зробило їх більш вразливими на подальші події їхнього життя; обидва наділені болісним відчуттям покинутості з боку батьків та браку їхньої любові: Антуанетта – матір'ю, її чоловік – батьком, що безпосередньо вплинуло на моделі їхньої поведінки¹⁸; обидва потрапляють у ліс, блукання по якому символізує – для кожного з них свій – заплутаний і складний шлях обширами власної підсвідомості (Friedman 1989: с. 122, 125), який і манить, і одночасно відлякує своїми фантазіями і бажаннями.

Так само і найпотаємніші замисли, зокрема помсти, спрямованої проти іншого члена подружньої пари, обидва персонажі вкладають у форму внутрішніх монологів, якими завершують свої наративи: Антуанетта сповнена хворобливої жаги у відплаті чоловікові, який зруйнував її життя і запроторив на горище у своєму маєтку, чоловік Антуанетти спраглий жорстокої покари дружині, яка обманула його сподівання. Емоційність і пристрасність його одержимості, балансуючи на межі божевілля¹⁹, зрештою, зрівнює його з Антуанеттою за глибиною і драматизмом особистісних внутрішніх страждань. Таке сюжетне дублювання протагоністів одне одним, з одного боку, протиставляє їх, відтінюючи особливості кожного з персонажів, а з іншого – уподібнює між собою, що дозволяє в них бачити «спотворені та викривлені дзеркальні відображення одне одного» (Harrison 1988: с. 194–195) та навіть «дві сторони психе самої письменниці, жіночу і чоловічу, карибську і англійську» (Clingman 2009: с. 152)²⁰.

¹⁸ Пор. також інтерпретацію Н. Гаррісон (Harrison 1988: с. 133).

¹⁹ На зв'язок чоловіка Антуанетти із божевіллям вказували Е. Ейбл, яка нав'язування чоловічих цінностей задля заперечення жіночості вважала основою шизоїдного стану (Abel 1979: с. 174–175), та Н. Винтер-Вінсент, яка наголошувала на втраті цілісності його особистості, вираженій у наративному двоголосі його свідомості: «відлуння слів Крістофіни не тотожне божевіллю, проте заперечує його цілісність...» (Wynter-Vincent 2021: с. 93–94). Зрештою, поширення спектра думок і точок зору, намагання прочитання персонажами себе задалегідь, ще до появи читачів, що найчастіше проступає у техніці розшарування оповідних пластів і властиве параноїдальному мовленню (Elkin 2016: с. 71), у романі Дж. Ріс більшою мірою властива чоловікові Антуанетти, ніж його дружині: внутрішні діалоги, які протагоніст провадить у свідомості з батьком, дружиною чи Крістофіною, домінують над монологічним мовленням Антуанетти.

²⁰ Пор. також твердження Е. Ейбл про архетипне протистояння чоловічого і жіночого начал (Abel 1979: с. 172).

Менш значущі, проте не менш показові з огляду на симетричну повторюваність у романі є згадані вже епізоди, пов'язані з образом пожежі у I і III частинах роману, як також з образом папути Коко, чиє питання «Хто там? Хто там?» повторюється у запитанні Антуанетти «Хто я?» (Rody 1993: с. 311), а трагічна спроба птаха врятуватися від пожежі в Кулібрі відлунює у фатальній спробі порятунку Антуанетти під час пожежі в маєтку її чоловіка (Maslen 2009: с. 219).

Іншим вагомим чинником пропорційності структури роману, на мою думку, є принцип бінаризму, який чітко простежується у протиставленні щонайменше жіночого / чоловічого, ірраціонального / раціонального, свободи / контролю, колонізованого / колонізатора, чорного / білого, Вест-Індії / Англії, природи / культури, світла / темряви, життя / смерті, Раю / Пекла, християнства / поганства, що може стати предметом наукового дослідження на перспективу.

Літературознавчий аналіз роману Дж. Ріс «Безкрає Саргасове море», проведений на перетині семіотичної і символічної структури тексту, відповідно до концепції Ю. Крістевої, дозволив виявити механізм формування ідентичності протагоністів як складний діалектичний процес становлення, позбавлений сталості й завершеності. Дологічне мовлення підсвідомості, виражене невпорядкованими імпульсами й інстинктами, у текстуальному вимірі роману реалізується в поняттєвій площині дискурсу божевілля, оніричних видінь і світу природи, що становить семіотичний аспект смислової ідентифікації головно Антуанетти, меншою мірою – її чоловіка. Усі три безпосередньо пов'язані компоненти виявляють внутрішню амбівалентність її жіночої індивідуальності; два з них – божевілля дружини і (ворожий) світ природи – дотичні до формування сутності чоловіка Антуанетти. Так, дискурс божевілля, виявляючи тісний зв'язок доньки з матір'ю, акцентує увагу на відмінності жіночого відчуття і сприйняття світу від чоловічого, що спричинилося до використання психічної недуги як метафори підпорядкування і контролю патріархального суспільства над самотійною і непокірною жіночою особистістю, символічним вираженням чого стали сновиддя Антуанетти.

Натомість світ природи як органічний простір жіночого буття протагоністки виявляє незбагненність, загадковість і неосяжність внутрішньої глибини її єства.

Наративна складова твору, якнайкраще втілюючи діалектичні коливання між семіотичним руйнуванням і символічним конструюванням значення, за концепцією Ю. Крістевої, у становленні ідентичності персонажів відіграє ключову роль: наративні зсуви, розриви, суміші чи повтори відтіняють і увиразнюють оповідну індивідуальність персонажів, наділяючи кожного з них власним самотутнім і неповторним голосом. Водночас хаотичність, змінність і строкатість наративних конструкцій роману, як і притаманна їм внутрішня симетричність, викінченість та завершеність, демонструють, з одного боку, плинність і динамічність, а з іншого – місткість і об'ємність ідентифікаційного процесу протагоністів.

- Боговик, О. (2023a). Два світи – дві ідентичності: втілення авторської картини світу у романах Шарлотти Бронте «Джейн Ейр» та Джин Ріс «Широке Саргасове море». *Світова література в літературознавчому дискурсі XXI століття*. Збірник матеріалів XIII Міжнародної наукової конференції, 26–27 жовтня 2023 р. Одеса : Олді, с. 39–43.
- Боговик, О. (2023b). У пастці пролепсису: пророчий наратив у романі Джин Ріс «Широке Саргасове море». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія, № 59, т. 1, с. 34–37. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.59.1.7>
- Бурко, В. (2011). Наративні домінанти роману Джин Ріс «Широке Саргасове море». *Studia methodologica*, вип. 32, с. 111–115.
- Міхненко, Н. і Некряч, Т. (2003). Конфлікт культур в колоніальному контексті: «Широке Саргасове море». *Мовні та концептуальні картини світу*. Зб. наук. праць. Київ : Видавничий центр КНУ ім. Т. Шевченка, с. 144–148.
- Тверітінова, Т. (2024). Проблема «Інший» / «Інакший» в романі Дж. Ріс «Широке Саргасове море». *Modern technologies among us in the environment*. The XXIV International Scientific and Practical Conference, June 17–19, 2024, Rome, Italy, pp. 297–300.
- Шимчишин, М. (2007). Розщеплена свідомість як сутність подвійного етнічного наративу (на прикладі повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» та роману Дж. Ріс «Широке Саргасове море»). *Studia methodologica*, вип. 19, с. 362–367.

- Шовалтер, Е. (1996). Феміністична критика у пущі. Пер. з англ. М. Зубрицької. В: Зубрицька, М. (ред.). *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, с. 510–530.
- Abel, E. (1979). Women and Schizophrenia: The Fiction of Jean Rhys. *Contemporary Literature*, vol. 20, no. 2, pp. 155–177. <https://doi.org/10.2307/1207964>
- Antinucci, R. (2009). Jean Rhys and the Duplicity of Landscape. In: Mariani, A., Marroni, F. e Verzella, M. (eds). *Scritture femminili: da Mary Wollstonecraft a Virginia Woolf*. Atti del Convegno in ricordo di Gabriella Micks (Pescara, 24–25 ottobre 2007). Roma : Aracne, pp. 273–285.
- Brontë, Ch. (2021). *Jane Eyre*. URL: <https://www.globalgreybooks.com/jane-eyre-ebook.html> (дата звернення: 21.08.2025).
- Clingman, S. (2009). Vertical and Horizontal: Charlotte Brontë, Jean Rhys, and Anne Michaels. In: *The grammar of identity: transnational fiction and the nature of the boundary*. Oxford; New York : Oxford University Press, pp. 134–166. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199278497.003.0005>
- Cook, K. (2016). *'Back & Down': Narrative, Psychoanalysis, and Progress in the Novels of Jean Rhys*. A dissertation submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Psychoanalytic Studies. University College London, University of London, 316 p.
- Dietz, T. (2013). *Floriography Today: The Symbolic Meanings and The Possible Powers of Trees, Plants and Flowers*. URL: <http://floriographytoday.fayshonshire.com> (дата звернення: 21.08.2025).
- Donaldson, E. (2002). The Corpus of the Madwoman: Towards a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness. *NWSA Journal*, vol. 14, no. 3, pp. 99–119.
- DuPlessis, R. (1985). Breaking the Sentence; Breaking the Sequence. In: *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington : Indiana University Press, pp. 31–47.
- DuPlessis, R. (1985). Endings and Contradictions. In: *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington : Indiana University Press, pp. 1–20.
- Elkin, L. (2016). Getting the Story Across: Jean Rhys's Paranoid Narrative. *Journal of Narrative Theory*, vol. 46, no. 1, pp. 70–96. <https://doi.org/10.1353/jnt.2016.0008>
- Felman, S. (1991). Women and Madness. In: Warhol, R. and Herndl, D. (eds.). *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, pp. 6–20.
- Friedman, E. (1989). Breaking the Master Narrative: Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*. In: Friedman E. and Fuchs, M. (eds.). *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, pp. 117–128. <https://doi.org/10.1515/9781400859948.117>

- Gardiner, J. (1981). On Female Identity and Writing by Women. *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 4, pp. 347–361. <https://doi.org/10.1086/448158>
- Gildersleeve, J. (2011). Jean Rhys's Tropographies: Unmappable Identity and the Tropical Landscape in *Wide Sargasso Sea* and Selected Short Fiction. *ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, vol. 10, pp. 32–38. <https://doi.org/10.25120/etropic.10.0.2011.3403>
- Haliloğlu, N. (2011). *Narrating from the Margins: Self-Representation of Female and Colonial Subjectivities in Jean Rhys's Novels*. Amsterdam : Rodopi, 212 p. <https://doi.org/10.1163/9789401200660>
- Harrison, N. (1988). *Jean Rhys and the Novel as Women's Text*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 289 p.
- Hite, M. (1992). Writing in the Margins: Jean Rhys. In: Hite, M. *The Other Side of the Story – Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*. Itaka and London : Cornell University Press, pp. 19–55.
- Johnson, E. and Moran, P. (2020). Encryption as Transmission: The Secret Gardens of *Wide Sargasso Sea*. In: Savory, E. and Johnson, E. (eds.). *Wide Sargasso Sea at 50*. New Caribbean Studies. Cham : Palgrave Macmillan, pp. 215–231. https://doi.org/10.1007/978-3-030-28223-3_15
- Johnson, E. and Moran, P. (eds.). (2015). *Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 256 p. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474402194.001.0001>
- Klambauer, A. (2019). Subversive Madness: Madwomen, Doubles, and Mad Resistance in *Jane Eyre* and *Wide Sargasso Sea*. In: Bauschke, D. and Klambauer, A. (eds.). *The Sense and Sensibility of Madness. Disrupting Normalcy in Literature and the Arts*. Leiden : Brill Rodopi, pp. 9–26. https://doi.org/10.1163/9789004382381_003
- Kristeva, J. (1974). The Semiotic and the Symbolic. In: *Revolution in poetic language*. New York, Guilford, Surrey : Columbia University Press, pp. 19–107.
- Lopoukhine, J., Regard, F. and Wallart, K.-J. (eds.). (2023). *Jean Rhys: Writing Precariously*. London : Routledge, 120 p. <https://doi.org/10.4324/9781003367895>
- Maslen, C. (2009). “Shine Bright as You Die”: *Wide Sargasso Sea*. In: *Ferocious things: Jean Rhys and the politics of women's melancholia*. Newcastle : Cambridge Scholars, pp. 185–229.
- Mardorossian, C. (1999). Shutting up the Subaltern: Silences, Stereotypes, and Double-Entendre in Jean Rhys's “*Wide Sargasso Sea*”. *Callaloo*, vol. 22, no. 4, pp. 1071–1090. <https://doi.org/10.1353/cal.1999.0177>
- Nebeker, H. (1981). *Wide Sargasso Sea*. In: *Jean Rhys, woman in passage: a critical study of the novels of Jean Rhys*. Montréal; St. Albans, Vt. : Eden Press Women's Publications, pp. 122–171.

- Oates, J. C. (1985). Romance and Anti-Romance: from Brontë's *Jane Eyre* to Rhys's *Wide Sargasso Sea*. *The Virginia Quarterly Review*, vol. 61, no. 1, pp. 44–58. URL: <http://www.jstor.org/stable/26437957> (дата звернення: 21.08.2025).
- O'Connor, T. (1986). The Long View: *Wide Sargasso Sea*. In: *Jean Rhys: The West Indian Novels*. New York : New York University Press, pp. 143–219.
-
- Rovera, C. (2009). The "seeds of madness" in *Wide Sargasso Sea*: The Novel and its Avatars. *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 32, no. 1, pp. 110–120. <https://doi.org/10.4000/ces.8749>
- Rhys, J. (1982). *Wide Sargasso Sea*. New York : W. W. Norton, 196 p.
- Sarmaşik, N. (2023). Identity, Displacement, and Alienation in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* and *Voyage in the Dark*. *Eurasian Journal of English Language and Literature*, vol. 5, no. 1, pp. 8–16. URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2057200> (дата звернення: 21.08.2025).
- Savory, E. (2009). *Wide Sargasso Sea*. In: *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 79–92.
- Showalter, E. (1985). Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In: Hartman, J. H. and Parker, P. (eds.). *Shakespeare and the question of theory*. New York : Methuen, pp. 77–95.
- Spivak, G. (1985). Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 1: "Race," Writing, and Difference, pp. 243–261. <https://doi.org/10.1086/448328>
- Suleiman, S. (2020). Madness in Women's Fiction: A Reading of Subversive / Redemptive Strategies in Three Novels by Jean Rhys, Sylvia Plath, and Margaret Atwood. *Journal of Applied Linguistics and Language Research*, vol. 7, no. 4, pp. 165–171. URL: <https://www.jallr.com/index.php/JALLR/article/view/1132/pdf1132> (дата звернення: 21.08.2025).
- Tiffin, H. (1978). Mirror and Mask: Colonial Motifs in the Novels of Jean Rhys. *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 17, no. 1, pp. 328–341. <https://doi.org/10.1080/17449857808588539>
- Voicu, C.-G. (2014). Cognitive and Identitarian Aspects in Jean Rhys' Fiction. *Symposion*, vol. 1, no. 2, pp. 157–163. <https://doi.org/10.5840/symposion20141212>.

- Wacker, J. (no date). Good Girl Gone Mad: The Historical and Cultural Dimensions of the Insanity Discourse in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*. URL: https://www.academia.edu/5701521/Good_Girl_Gone_Mad_The_Historical_and_Cultural_Dimensions_of_the_Insanity_Discourse_in_Jean_Rhys_s_Wide_Sargasso_Sea (дата звернення: 21.08.2025).
- Weldt-Basson, H. (2009). Language and silence: A theoretical overview. In: *Subversive silences: nonverbal expression and implicit narrative strategies in the works of Latin American women writers*. Madison (N. J.) : Fairleigh Dickinson University Press, pp. 17–36.
- Winterhalter, T. (1994). Narrative Technique and the Rage for Order in 'Wide Sargasso Sea.' *Narrative*, vol. 2, no. 3. pp. 214–229. URL: <http://www.jstor.org/stable/20079640> (дата звернення: 21.08.2025).
- Wynter-Vincent, N. (2021). Jean Rhys' bizarre telescope: a Bion-emic/-etic reading of *Wide Sargasso Sea*. In: *Wilfred Bion and Literary Criticism*. London : Routledge, pp. 84–98. <https://doi.org/10.4324/9781003006619-6>

THE BIRTH OF IDENTITY OUT OF THE SPIRIT OF LANGUAGE: SEMIOTIC VS SYMBOLIC IN JEAN RHYS'S “WIDE SARGASSO SEA”

Nadiya Polishchuk

orcid.org/0009-0007-6161-1955

nadiya.polishchuk@lnu.edu.ua

World Literature Department

Ivan Franko National University of Lviv

1 Universytetska str., 79000, Lviv, Ukraine

Abstract. The literary analysis of British woman writer J. Rhys's novel “Wide Sargasso Sea” (1966) – as the subject of the present paper – is based on French literary scholar J. Kristeva's concept of the differentiation of the semiotic and symbolic modalities of language as a source of the process of personal identification. The study of the poetical structure of the text made it possible to reveal and investigate the mechanism of the protagonists' identity formation as a complex, long-term, dynamic process that arises as a result of dialectical fluctuations between the semiotic and symbolic aspects of the author's writing. The pre-Oedipal speech of the subconscious, expressed in disorderly drives and impulses, connected with the maternal body and nature, constitutes the semiotic aspect of the identification process. In J. Rhys's novel, it is realized in madness discourse, oneiric visions, and the natural world, which indicate the ambivalent essence of the female protagonist, Antoinette. Instead, the novel's composition, based on the “grammar” and “syntax” of the symbolic aspect of the character's identification, reveals the simultaneous presence of the semiotic in it. The narrative

structure of the novel, marked by phenomena of discursive shifts, omissions, gaps, or repetitions, demonstrates the destruction of the symbolic and, at the same time, the subordination of the semiotic to it. It manifests itself at the level of narrative diversity and chaos, characterized by the variability and fluidity of central and secondary, male and female narrators and the shift in the perspective of their narratives, built on the principle of linearity, cyclicity, or zigzagging; nevertheless, it is founded on the rules of internal symmetry, proportionality, and binarism inherent in the narrative discourses of the text.

Keywords: identity; semiotic; symbolic; madness; dreams; nature; narration; discourse.

References

- Bohovyk, O. (2023a). Dva svity – dvi identychnosti: vtilennia avtors'koi kartyny svitu u romanakh Sharlotty Bronte "Dzhein Eir" ta Dzhyn Ris "Shyroke Sarhasove more" [Two worlds – two identities: reflections of the author's world view in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* and Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* novels]. *Svitova literatura v literaturoznavchomu dyskursi XX stolittia*. Odesa : Oldi, pp. 39–43. (in Ukrainian).
- Bohovyk, O. (2023b). U pasttsi prolepsysu: prorochy naratyv u romani Dzhyn Rys "Shyroke Sarhasove more" [Trapped in prolepsis: a prophetic narrative in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*, no. 59, vol. 1, pp. 34–37. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.59.1.7>
- Burko, V. (2011). Naratyvni dominanty romanu Dzhyn Rys "Shyroke Sarhasove more" [The narrative dominants of Jean Rhys's novel *Wide Sargasso Sea*]. *Studia methodologica*, no. 32, pp. 111–115. (in Ukrainian).
- Mikhnenko, N. and Nekriach, T. (2003). Konflikt kul'tur v kolonial'nomu konteksti: "Shyroke Sarhasove more" [The culture conflict in a colonial context: *Wide Sargasso Sea*]. *Movni ta kontseptual'ni kartyny svitu*. Kyiv : Vydavnychy tsestr KNU im. T. Shevchenka, pp. 144–148. (in Ukrainian).
- Tveritinova, T. (2024). Problema "Inshyi" / "Inakshyi" v romani Dzh. Ris "Shyroke Sarhasove more". [The "Other" / "Another" in Jean Rhys's novel *Wide Sargasso Sea*]. *Modern technologies among us in the environment*. The XXIV International Scientific and Practical Conference, June 17–19, 2024, Rome, Italy, pp. 297–300. (in Ukrainian).
- Shymchyshyn, M. (2007). Rozshcheplena svidomist' iak sutnist' podviinoho etnichnoho naratyvu (na prykladi povisti O. Kobylans'koi "V nediliu rano zillia kopala" ta romanu Dzh. Rys "Shyroke Sarhasove more") [Split consciousness as the essence of a dual ethnic narrative (based on the example of O. Kobylanska's short story *Early on Sunday Morning She Dug Up Herbs* and J. Rhys' novel *Wide Sargasso Sea*)]. *Studia methodologica*, no. 19, pp. 362–367. (in Ukrainian).

- Abel, E. (1979). Women and Schizophrenia: The Fiction of Jean Rhys. *Contemporary Literature*, vol. 20, no. 2, pp. 155–177. <https://doi.org/10.2307/1207964>
- Antinucci, R. (2009). Jean Rhys and the Duplicity of Landscape. In: Mariani, A., Marroni, F. e Verzella, M. (eds). *Scritture femminili: da Mary Wollstonecraft a Virginia Woolf*. Atti del Convegno in ricordo di Gabriella Micks (Pescara, 24–25 ottobre 2007). Roma : Aracne, pp. 273–285.
- Brontë, Ch. (2021). *Jane Eyre*. URL: <https://www.globalgreybooks.com/jane-eyre-ebook.html> (accessed: 21.08.2025).
- Clingman, S. (2009). Vertical and Horizontal: Charlotte Brontë, Jean Rhys, and Anne Michaels. In: *The grammar of identity: transnational fiction and the nature of the boundary*. Oxford; New York : Oxford University Press, pp. 134–166. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199278497.003.0005>
- Cook, K. (2016). *'Back & Down': Narrative, Psychoanalysis, and Progress in the Novels of Jean Rhys*. A dissertation submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Psychoanalytic Studies. University College London, University of London, 316 p.
- Dietz, T. (2013). *Floriography Today: The Symbolic Meanings and The Possible Powers of Trees, Plants and Flowers*. URL: <http://floriographytoday.fayshonshire.com> (accessed: 21.08.2025).
- Donaldson, E. (2002). The Corpus of the Madwoman: Towards a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness. *NWSA Journal*, vol. 14, no. 3, pp. 99–119.
- DuPlessis, R. (1985). Breaking the Sentence; Breaking the Sequence. In: *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington : Indiana University Press, pp. 31–47.
- DuPlessis, R. (1985). Endings and Contradictions. In: *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington : Indiana University Press, pp. 1–20.
- Elkin, L. (2016). Getting the Story Across: Jean Rhys's Paranoid Narrative. *Journal of Narrative Theory*, vol. 46, no. 1, pp. 70–96. <https://doi.org/10.1353/jnt.2016.0008>
- Felman, S. (1991). Women and Madness. In: Warhol, R. and Herndl, D. (eds.). *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, pp. 6–20.
- Friedman, E. (1989). Breaking the Master Narrative: Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*. In: Friedman E. and Fuchs, M. (eds.). *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, pp. 117–128. <https://doi.org/10.1515/9781400859948.117>
- Gardiner, J. (1981). On Female Identity and Writing by Women. *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 4, pp. 347–361. <https://doi.org/10.1086/448158>

- Gildersleeve, J. (2011). Jean Rhys's Tropographies: Unmappable Identity and the Tropical Landscape in *Wide Sargasso Sea* and Selected Short Fiction. *ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, vol. 10, pp. 32–38. <https://doi.org/10.25120/etropic.10.0.2011.3403>
- Haliloğlu, N. (2011). *Narrating from the Margins: Self-Representation of Female and Colonial Subjectivities in Jean Rhys's Novels*. Amsterdam : Rodopi, 212 p. <https://doi.org/10.1163/9789401200660>
- Harrison, N. (1988). *Jean Rhys and the Novel as Women's Text*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 289 p.
- Hite, M. (1992). Writing in the Margins: Jean Rhys. In: Hite, M. *The Other Side of the Story – Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*. Ithaca and London : Cornell University Press, pp. 19–55.
- Johnson, E. and Moran, P. (2020). Encryption as Transmission: The Secret Gardens of *Wide Sargasso Sea*. In: Savory, E. and Johnson, E. (eds.). *Wide Sargasso Sea at 50*. New Caribbean Studies. Cham : Palgrave Macmillan, pp. 215–231. https://doi.org/10.1007/978-3-030-28223-3_15
- Johnson, E. and Moran, P. (eds.). (2015). *Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 256 p. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474402194.001.0001>
- Klambauer, A. (2019). Subversive Madness: Madwomen, Doubles, and Mad Resistance in *Jane Eyre* and *Wide Sargasso Sea*. In: Bauschke, D. and Klambauer, A. (eds.). *The Sense and Sensibility of Madness. Disrupting Normalcy in Literature and the Arts*. Leiden : Brill Rodopi, pp. 9–26. https://doi.org/10.1163/9789004382381_003
- Kristeva, J. (1974). The Semiotic and the Symbolic. In: *Revolution in poetic language*. New York, Guilford, Surrey : Columbia University Press, pp. 19–107.
- Lopoukhine, J., Regard, F. and Wallart, K.-J. (eds.). (2023). *Jean Rhys: Writing Precariously*. London : Routledge, 120 p. <https://doi.org/10.4324/9781003367895>
- Maslen, C. (2009). “Shine Bright as You Die”: *Wide Sargasso Sea*. In: *Ferocious things: Jean Rhys and the politics of women's melancholia*. Newcastle : Cambridge Scholars, pp. 185–229.
- Mardorossian, C. (1999). Shutting up the Subaltern: Silences, Stereotypes, and Double-Entendre in Jean Rhys's “*Wide Sargasso Sea*”. *Callaloo*, vol. 22, no. 4, pp. 1071–1090. <https://doi.org/10.1353/cal.1999.0177>
- Nebeker, H. (1981). *Wide Sargasso Sea*. In: *Jean Rhys, woman in passage: a critical study of the novels of Jean Rhys*. Montréal; St. Albans, Vt. : Eden Press Women's Publications, pp. 122–171.
- Oates, J. C. (1985). Romance and Anti-Romance: from Brontë's *Jane Eyre* to Rhys's *Wide Sargasso Sea*. *The Virginia Quarterly Review*, vol. 61, no. 1, pp. 44–58. URL: <http://www.jstor.org/stable/26437957> (accessed: 21.08.2025).

- O'Connor, T. (1986). *The Long View: Wide Sargasso Sea*. In: *Jean Rhys: The West Indian Novels*. New York : New York University Press, pp. 143–219.
- Rody, C. (1993). *Burning Down the House: The Revisionary Paradigm of Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*. In: Booth, A. (ed.). *Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure*. Charlottesville : University Press of Virginia, pp. 300–347.
- Rovera, C. (2009). The “seeds of madness” in *Wide Sargasso Sea*: The Novel and its Avatars. *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 32, no. 1, pp. 110–120. <https://doi.org/10.4000/ces.8749>
- Rhys, J. (1982). *Wide Sargasso Sea*. New York : W. W. Norton, 196 p.
- Sarmaşık, N. (2023). Identity, Displacement, and Alienation in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* and *Voyage in the Dark*. *Eurasian Journal of English Language and Literature*, vol. 5, no. 1, pp. 8–16. URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2057200> (accessed: 21.08.2025).
- Savory, E. (2009). *Wide Sargasso Sea*. In: *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 79–92.
- Showalter, E. (1985). Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In: Hartman, J. H. and Parker, P. (eds.). *Shakespeare and the question of theory*. New York : Methuen, pp. 77–95.
- Spivak, G. (1985). Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 1: “Race,” Writing, and Difference, pp. 243–261. <https://doi.org/10.1086/448328>
- Suleiman, S. (2020). Madness in Women's Fiction: A Reading of Subversive / Redemptive Strategies in Three Novels by Jean Rhys, Sylvia Plath, and Margaret Atwood. *Journal of Applied Linguistics and Language Research*, vol. 7, no. 4, pp. 165–171. URL: <https://www.jallr.com/index.php/JALLR/article/view/1132/pdf1132> (accessed: 21.08.2025).
- Tiffin, H. (1978). Mirror and Mask: Colonial Motifs in the Novels of Jean Rhys. *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 17, no. 1, pp. 328–341. <https://doi.org/10.1080/17449857808588539>
- Voicu, C.-G. (2014). Cognitive and Identitarian Aspects in Jean Rhys' Fiction. *Symposion*, vol. 1, no. 2, pp. 157–163. <https://doi.org/10.5840/symposion20141212>
- Wacker, J. (no date). Good Girl Gone Mad: The Historical and Cultural Dimensions of the Insanity Discourse in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*. URL: https://www.academia.edu/5701521/Good_Girl_Gone_Mad_The_Historical_and_Cultural_Dimensions_of_the_Insanity_Discourse_in_Jean_Rhys_s_Wide_Sargasso_Sea (accessed: 21.08.2025).
- Weldt-Basson, H. (2009). Language and silence: A theoretical overview. In: *Subversive silences: nonverbal expression and implicit narrative strategies in the works of Latin American women writers*. Madison (N. J.) : Fairleigh Dickinson University Press, pp. 17–36.

- Winterhalter, T. (1994). Narrative Technique and the Rage for Order in ‘*Wide Sargasso Sea*.’ *Narrative*, vol. 2, no. 3. pp. 214–229. URL: <http://www.jstor.org/stable/20079640> (accessed: 21.08.2025).
- Wynter-Vincent, N. (2021). Jean Rhys’ bizarre telescope: a Bion-emic/-etic reading of *Wide Sargasso Sea*. In: *Wilfred Bion and Literary Criticism*. London : Routledge, pp. 84–98. <https://doi.org/10.4324/9781003006619-6>

Suggested citation

Polishchuk, N. (2025). Narodzhennia identychnosti z dukhu movy: semiotic vs symbolic v romani Dzhyn Ris “Bez kraie Sargasove more” [The Birth of Identity Out of the Spirit of Language: Semiotic vs Symbolic in Jean Rhys’s “*Wide Sargasso Sea*”]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 112, pp. 80–121. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2025.112.080>

Стаття надійшла до редакції 5.09.2025 р.

Стаття прийнята до друку 22.10.2025 р.