

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра

на тему:

Топос як елемент створення «картини світу»
у романі Джин Ріс «Широке Саргасове море»

Студентки групи ФП 2121

Економіко-гуманітарного факультету

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська

Губрієнко Валерії Олегівни

До захисту

« 9 » грудня року
Завідувач кафедри

(підпис)

професор Власова Т. І.

(прізвище та ініціали)

Науковий керівник:

канд. філол. н., доц. Боговик О. А.

Національна шкала

Кількість балів

Оцінка ЄКТС

90

Дніпро – 2022

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
Кафедра філології та перекладу

Затверджую:
Завідувач кафедри філології та перекладу
_____ (підпис)
д-р.філос.н., проф. Власова Т.І.
“ ” 2022 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну магістерську роботу

студентки II курсу групи ФП 2121 факультету ЕГ УДУНТУ

Губрієнко Валерії Олегівни

(ПІБ студентки)

спеціальності 035 Філологія

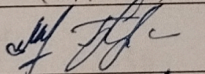
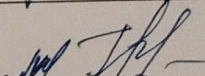
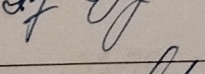
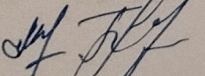
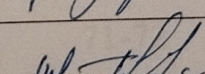
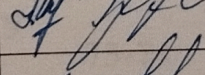
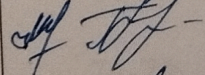
Тема роботи

Топос як елемент створення «картини світу» у романі Джин Ріс «Широке Саргасове море».

Науковий керівник канд. філол. н., доц. Боговик О. А.

Дата видачі завдання 02 вересня 2022 року

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи з перекладу

№ п/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1.	Аналіз наукових першоджерел і написання теоретичної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ I)	Вересень	
2.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується. Написання аналітичної частини магістерської роботи. Робота над теоретико-методологічною базою щодо аналізу досліджуваних явищ (Розділ II)	Жовтень	
3.	Добір прикладів та їх детальний аналіз у практичній частині «Категорія простору у художньому заломленні: топоси і локуси» (Розділ III)	Жовтень Листопад	
4.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попередніх висновків	Листопад	
5.	Попередній захист наукової розвідки і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедру	Листопад	
6.	Оформлення документації (відгук, рецензія) і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	
7.	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	

Науковий керівник _____

(підпис)

Студентка _____

(підпис)

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES

DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**Topos as an element of creating ‘the world picture’
in Jean Rhys’s “Wide Sargasso Sea”**

Group 2121

Faculty of Economics and Humanities

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation

Included), Major Language – English

Hubrienko V. O.

Research supervisor:

Candidate of Philological Sciences

Bohovyk O.A.

Dnipro – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	4-20
РОЗДІЛ I. ВТІЛЕННЯ КАТЕГОРІЙ ТОПОСУ І ЛОКУСУ В АВТОРСЬКІЙ «КАРТИНІ СВІТУ»	21
1.1 Вияскравлення постколоніальних мотивів у неовікторіанському романі	21-36
1.2 Національна «картина світу» крізь призму художнього твору	36-44
1.3 Ієрархія взаємозв'язку категорій топосу і локусу та їх висвітлення у художньому текстовому просторі	44-48
Висновки до першого розділу	49-51
РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ ТОПОСУ І ЛОКУСУ В СУЧАСНІЙ ФІЛОЛОГІЇ	52
2.1 Методологічні засади вивчення топосу і локусу у художньому творі	52-55
2.2 Засоби вираження опозиції категорій «свій – чужий» на мовному матеріалі роману Джин Ріс «Широке Саргасове море»	55-70
Висновки до другого розділу	71-72
РОЗДІЛ III. КАТЕГОРІЯ ПРОСТОРУ У ХУДОЖНЬОМУ ЗАЛОМЛЕННІ: ТОПОСИ І ЛОКУСИ	73-74
3.1 Надмірний світ тропічного роману	74-79
3.2 Використання домінантних стилістичних фігур для створення простору у романі Джин Ріс «Широке Саргасове море»	79-87

3.3	Актуалізація топосу ЯМАЙКА через зображення локусів КУЛІБРІ та МОНАСТИР	87-97
3.4	Зображення топосу НАВІТРЯНИЙ ОСТРІВ за допомогою локусів СЕЛИЩЕ РІЗАНИНА, ГРАНБУА та МУН МОР	97-106
3.5	Висвітлення топосу АНГЛІЯ крізь призму локусів ТОРНФІЛДХОЛ і ГОРИЩЕ	106-113
	Висновки до третього розділу	114-116
	ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	117-120
	СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	121-127
	Додаток А Ієрархія компонентів створення авторської «картини світу»	128
	Додаток Б Схема методики дослідження для аналізу категорій топосу і локусу у художньому творі	129
	Додаток В Мовні засоби відображення опозиції «свій – чужий»	130
	Додаток Г Актуалізація топосу ЯМАЙКА через текстову реалізацію ментальної та лексичної репрезентації локусів КУЛІБРІ та МОНАСТИР	131-133
	Додаток Д Актуалізація топосу НАВІТРЯНИЙ ОСТРІВ через текстову реалізацію ментальної та лексичної репрезентації локусів СЕЛИЩЕ РІЗАНИНА, ГРАНБУА та МУН МОР	134-141
	Додаток Е Актуалізація топосу АНГЛІЯ через текстову реалізацію ментальної та лексичної репрезентації локусів ТОРНФІЛДХОЛ і ГОРИЩЕ	142-144

ВСТУП

“Pro captu lectoris habent sua fata libelli”

(«Долю книг визначає читач»)

Теренціан Мавр

Серед зразків художньої літератури особливе місце посідає історична художня проза, цінність якої полягає у здатності вияскравлювати історичні події, що стає для читача специфічною формою пізнання світу. Такий жанр завжди «націлений на художнє дослідження відмінностей та зрушень між *колись* та *тепер*, на відтворення минулого одночасно як впізнаваного так і справді не знайомого» [41, с. 2]. У традиційній системі жанрів такі твори здаються далекими від історичної прози, набуваючи персоніфікованого характеру, але справжні історичні колізії вплітаються та «просякають» їхню тканину. На тлі таких подій розгортається особистісна історія персонажа, яка тісно пов'язана з важливим для автора періодом історії, що є ретроспективою національної, колективної або особистісної пам'яті.

Література, як живий організм, що розвивається, на певних етапах схильна до саморефлексії, повторення чи більш глибокого осмислення вже написаного. Серед різноманіття художніх доробків на особливу увагу, на нашу думку, заслуговує так звана *валентнісна література* [59, с. 13], де під валентністю¹ мається на увазі потенційна здатність літературного твору вибудовувати основу або ж слугувати джерелом натхнення для автора щодо створення нового твору. Термін, який був запозичений з хімії, досить органічно увійшов у мовознавчу науку. Так, Г. Гельбіг і В. Шенкель розрізняли три види валентності: логічну, синтаксичну і семантичну [46], де «логічна (екстралінгвальна, універсальна) – співвідношення явищ дійсності, які можуть бути сформульовані як відомі

¹ Валентність (лат.) – те, що має силу.

структури висловлювання ... Семантична валентність визначається тим фактом, що дієслова потребують певних контекстуальних партнерів з ознаками значення ... Щодо синтаксичної валентності, мається на увазі обов'язкове чи факультативне заповнення «пустих клітинок» визначеною кількістю й видом учасників [5, с. 44]. Отже, посівши досить впевнене місце у граматиці, валентність поступово займає нові позиції в області лінгвістичної науки, що власне і призводить до виникнення поняття *валентнісна література*, появу якої можна пояснити певною інтуїцією письменника, що допомагає визначати проблему для якої не існує моментального рішення, та зосередитись на висвітленні подій, які залишились в тіні.

Окремі твори світової літератури отримують статус знакових, прецедентних відносно наступних текстів, породжуючи власні художні всесвіти. До таких зараховуємо роман Шарлотти Бронте «Джейн Ейр», який у 1966 році «наштовхнув» вест-індійську та англійську письменницю Джин Ріс² (повне ім'я Елла Гвендолен Ріс Уільямс) на створення приквела до роману, який отримав назву «Широке Саргасове море». На перший погляд, художній твір, через переписування «Джейн Ейр», потрапляє у пастку зразків скопійованих визначних літературних доробків, але, насправді, роман – це розширена версія історії життя першої місіс Рочестер, божевільної креолки, зачиненої на горищі Торнфілдхолу. Антуанеттою Косуей, яка у Бронте відома як Берта Мейсон, стає привабою в очах Фейерфакса лише завдяки спадку, що у разі заміжжя, за англійськими законами, повністю переходить у власність чоловіка.

Ріс вдається до так званого ревізіоністського прочитання, основна ідея якого – показати справжній характер подій, що відбулися, тобто викрити автора оригінального тексту в замовчуванні, спотворенні сюжетних «фактів» змалюваної епохи, що призводить читача до бажання «переписати» історію,

² Прізвище авторки *Gene Rhys* на сторінках дослідження відтворюємо відповідно до англійської традиційної вимови *Pic* [ri:s]. Зосереджуємо на цьому увагу через різницю в українській транслітерації.

подекуди непрямо вказати і «виправити» неточності, похибки або приховані чи відверті помилки. У романі *Pic* є репліка, яка, взята поза сюжетним контекстом, дозволяє пояснити сам факт появи переробок класики:

(1) “There is always the other side, always” (Rhys³, p. 82) – «Завжди існує інша сторона, завжди».

Повторення сюжету у зазначеному контексті – це не прокляття, як вважалося раніше, а швидше інтертекстуальна гра. Джин *Pic*, яка використовує голос жінки у повторюваному сюжеті – це рупор, що проголошує: «Емансипації досягнуто!».

Гібриди «епохи повторень», утворені на основі претексту, мають низку жанроутворюючих ознак (сюжетних та структурних компонентів, мовних та стилістичних засобів, тобто специфічних властивостей форми та змісту), за допомогою яких можна ідентифікувати цю жанрову модель. До таких синтетичних жанрових трансформацій можна віднести наступні: *сиквел* – продовження історії, *приквел* – передісторія; *інтерквел* – історія розгортається між самостійними сюжетними лініями; *мідквел* – доповнення сюжету; *триквел* – продовження сиквелу (його третя частина); *квадриквел* – четверта частина сиквелу; *спін-офф* – новий художній твір з використанням відомих персонажів, наділених тими самими якостями [22]; *римейк* – новіша інтерпретація відомого твору, *кросовер* – перехрещення сюжетів або змішування персонажів з двох незалежних художніх творів, *пастіш* – вторинний текст, який імітує стиль роботи автора в іншому творі; *мешап* – на тлі класичного твору розгортаються фантастичні події.

Як було зазначено вище, роман «Широке Саргасове море» кваліфікують як приквел до «Джейн Ейр». Тож, варто сконцентруватися на визначенні терміну *приквел* і детально окреслити його характерні риси:

³ Англійський варіант роману Jean Rhys “Wide Sargasso Sea” тут і далі по тексту скорочення *Rhys*.

1) термін (англ. *prequel*) утворений контамінацією префіксу *pre-* «до» та іменника *sequel* «наступні події», «продовження»;

2) історія, що хронологічно описує попередні події, зазвичай, досить відомого «першотвору». Тобто, термін можна трактувати, як «продовження навпаки»;

3) сюжетна лінія обов'язково має передувати сюжетній лінії оригінального тексту;

4) сюжет може не торкатися сюжету «першотексту»;

5) мають бути пояснені обставини та дії персонажів, що призвели до подій в оригіналі.

Очевидно, що роман у цілому присвоює першість розвитку подій, у порівнянні з «Джейн Ейр». Характерно, що він концентрується на минулому героїв Шарлотти Бронте і періоді їх життя до ув'язнення Антуанетти. Отже, події, про які йдеться у романі Джин Ріс, викладені з метою пояснення трагічної долі, яка спіткала головних героїв. «Широке Саргасове море» логічно опиняється у пріоритетному становищі, оскільки створює причинно-наслідкові зв'язки, з яких з'являється продовження сюжету у «Джейн Ейр».

Редакторка Ріс, Д. Атілл, у своїх мемуарах описує події, пов'язані із публікацією роману [18]. В той час письменниця жила у маленькій халупі в англійському Черітоні Фіцпейні⁴. У листопаді 1964 року, коли книгу було майже завершено, 74-річна Ріс пережила серцевий напад. Два роки, протягом яких письменниця відновлювалася після хвороби, вона забороняла публікувати роман, прагнучі доопрацювати його закінчення. Пізніше продаж книги дозволив Ріс дещо покращити умови життя.

Роман «Широке Саргасове море» став найвизначнішим у доробку письменниці та був внесений журналом *Time* до переліку сотні найкращих

⁴ Cheriton Fitzpaine – маленьке селище в англійському Девоні.

англомовних романів, виданих з 1923 року. У 2000 році американський критик Дж. Кастро зазначила: «Всі твори Ріс постійно видаються, інтерес критиків до її творчості невпинно зростає. Бібліографія Асоціації сучасних мов, надійний індикатор академічного інтересу, включає понад 300 публікацій, присвячених Джин Ріс – понад дві третини з них зокрема з'явилися після 1985 року» [31, с. 8]

Варто зазначити, що роман «Широке Саргасове море» виник не завдяки, а всупереч першотвору. Текст, заснований на сюжеті «Джейн Ейр», повертає читачів до тих персонажів та ситуацій, які, на думку Ріс, були не достатньо висвітлені у Бронте та у спотвореному вигляді, зважаючи на зв'язок описаних подій з реальним історичним часом. З точки зору структури тексту, «Широке Саргасове море» – це мозаїка з наративів, які в одних випадках доповнюються, а в інших повторюються.

У «Джейн Ейр», як і в багатьох інших творах світової літератури, пріоритет сюжетних ліній та система персонажів вибудовані відповідно до ідеї та задуму автора, проте романний матеріал майже завжди містить якийсь невитрачений залишок, що має потенціал розвитку. Це дає можливість творчо обдарованим читачам додумувати, а найзухвалішим авторам дописувати або переробляти вже існуюче чуже творіння.

В принципі, можна уявити ситуацію, коли роман Джин Ріс читається як самостійний твір, що не має зв'язку з романом Шарлотти Бронте, – його чудові естетичні властивості, психологічна глибина, яскрава образність і мова нікого не залишають байдужим. Тим не менш, вважаємо, що своєрідне інтертекстуальне перегукування з «Джейн Ейр» додає додаткових відтінків рецепції роману, наділяє його новими смислами. Більше того, популярність твору Шарлотти Бронте є запорукою того факту, що читач роману Джин Ріс з високою ймовірністю зможе згадати фабулу роману-попередника.

Пройнявшись історією кохання Джейн Ейр, читач бажає поглиблення сюжетної лінії, намагаючись віднайти серед різноманіття першо- та післятворів

той, що відповідає його смакам, фантазіям та очікуванням щодо долі головних персонажів. Пошуки призводять до знайомства з романом «Широке Саргасове море», який, як й інші твори письменниці, відрізняється відточеністю мови, своєрідним лаконічним стилем (критики часто порівнюють його зі стилем Хемінгуея), за простотою якого ховаються надзвичайна глибина, пильна увага до деталей («жадібний – а для її часу буквально непристойний – апетит до деталей» [53, с. VIII], «міцна чоловіча техніка психологічного письма» [63, с. 19]).

Дотепер поціновувачі таланту письменниці не мають змоги ознайомитися з романом в українському перекладі⁵, що призводить і до певної плутанини щодо назви твору. Оригінальне англійське наймення «Wide Sargasso Sea» відтворюється на сторінках різних вітчизняних наукових розвідок як «Широке Саргасове море», «Безбережне Саргасове море» або за ім'ям головної героїні роману – «Антуанетта». У нашому дослідженні ми використовуємо назву «Широке Саргасове море», яка, на нашу думку, найбільш вдало відтворює інтенції авторки, яка використовує назву водойми, як алегорію до життя людини, яке тривале, але не безмежне.

Вибір назви роману письменницею спонукав нас до роздумів, заснованих на відомостях, які наводимо нижче.

Географічно Саргасове море, реально існуюча у природі водойма, розташована між Англією та Карибами. Це частина Атлантичного океану на північному сході від Карибського моря. Відрізане від океанських течій, відносно мілке, воно утворює сприятливу природну гавань для зростання водоростей. Унікальне море й тим, що воно єдине на земній кулі не має постійних кордонів, через що отримало назву океанічної чорної діри. Кораблі можуть тривалий час перебувати на одному місці через повний штиль або потрапивши у пастку водоростей, які називаються саргаси. Ці водорості – авторська алегорія: адже,

⁵ На сторінках дослідження пропонуємо наш авторський переклад прикладів, дібраних з роману Джин Піс «Wide Sargasso Sea», який у пропонованій розвідці відтворюємо з назвою «Широке Саргасове море».

жабуриння на сторінках роману використовується як зразок реплікації занепаду і смерті. Натомість море – одне з місць, куди вугри щороку повертаються на нерест, тобто йдеться про природні ритми регенерації, – це місце відродження. Саргасове море вбачається центром циклічного оновлення і творення, адже у його сплячих водах відбувається одночасно і загибель, і відродження. Події, що відбуваються навколо головної героїні, немов водорості затягують у свої тенета головних персонажів, позбавляючи їх надії на порятунок. Саргаси символізують недовіру героя до дружини, що поволі перетворює жінку на божевільну, руйнує і вбиває її особистість. Саргасове море у романі виступає символом усього, що роз'єднує головних героїв роману, Антуанетту Косуей Мейсон Рочестер та Едварда Фейерфакса Рочестера: історія колоній та імперії, вісцеральний (внутрішній) расизм чоловіка, його зневага та неприйняття острівної культури та природи. Метафорично «Широке Саргасове море» – це темний прихисток мінливих тіней-спогадів і тіней-роздумів, які призводять до божевілля та втрати героїнею самої себе.

Перша дружина пана Рочестера опиняється в руках свого чоловіка, який її знищує. Ця ж сюжетна колізія розглядається як символічне зображення колоніальної політики Британської імперії, оскільки дружина – уродженка Ямайки, а чоловік – англієць. Їхній шлюб виявляє не лише конфлікт колонізатора та пригнобленого, а й ширше – несумісність культур метрополії та домініону: «Вона [героїня] живе під забороною заперечення культурної ідентичності, мається на увазі колір її шкіри, але при цьому не відповідає вимогам цієї національної ідентичності... і стає жертвою розірваних сімейних, расових та національних пут свого креольського походження» [71, с. 494]. У романі Ріс кардинально змінюється оцінка бінарної опозиції «колонія – метрополія» у дещо нетрадиційний для класичної літератури спосіб: світ колонії стає позитивним членом дихотомії, а світ метрополії – негативним. Окрім того, авторка створює історію, де переплітаються уявний, частково історичний та частково

автобіографічний світ; реалії колоніалізму з псевдоавтобіографічними елементами; спогади письменниці про рідний край, родину та дитинство [33, с. 235]. Фактично у своїй творчості письменниця виступає з позиції постколоніальної культурної жертви, що підтверджує наступну тезу: «Тексти художніх творів не лише містять в собі мову, а перш за все репрезентують думки і почуття автора, виражені у мові» [24, сс. 14 – 15].

Вперше читач знайомиться з героями роману «Широке Саргасове море» на Ямайці. Події розгортаються невдовзі після того, як в Англії у 1833 році був прийнятий Закон щодо відміни рабства. Джин Ріс не загострює увагу на цій важливій події, яка присутня у творі в якості підтексту, тобто не проводить детальний екскурс в історію, але використовує цей епізод, як фон для створення романтичного флеру.

Для багатьох плантаторів і для рабовласників, представниками яких була родина Антуанетти, Закон призвів до шкідливих наслідків. Наближаючи до деструкції і без того економічно депресивну систему плантаторського господарства, припис запускає руйнівну ланцюгову реакцію, яка зачіпає родинний маєток Кулібрі. Звільнення для одних означає залежність для інших. Так, овдовіла матір Антуанетти втрачає статус: вона не належить до чорношкірих, і як *béké*.⁶, не відноситься до панівного класу, тож потрапляє у пастку ізоляції і стає залежною від свого другого чоловіка пана Мейсона – англійця, який, залишаючись сліпим до расового антагонізму після відміни рабства, виявляється неспроможним запобігти спаленню Кулібрі, смерті брата Антуанетти і повільній деградації божевільної дружини. Емансипація, в кінцевому рахунку, також стає причиною поневолення Антуанетти своїм чоловіком.

⁶ *béké*. (франц.) – назва людини з білою шкірою або білих креолів у Вест-Індії.

«Широке Саргасове море» не залишає байдужим читача не лише своїм драматичним сюжетом, майстерно дібраними лексемами, використаних для описів природи та героїв твору, але й через відчуття, що у тканину роману вплетене надто багато особистого, інтимного, пережитого письменницею. Підтвердження своїх думок знаходимо у біографії авторки.

Батько Джин Ріс народився в Уельсі, матір була креолкою шотландського походження. Письменниця народилася і виросла на Карибах, на острові Домініка. З 1907 до смерті у 1979 році, вона, як емігрантка, жила в Англії та інших країнах Європи й неодноразово зносила насмішки на свою адресу через акцент. Таке відношення жителів метрополії змушувало її розмовляти пошепки. Сім'я матері Джин, яку звали Мінна, протягом декількох поколінь жила на Домініці, а прадід письменниці, Джеймс Поттер Локхарт, мав плантації та рабів. Як згадує авторка у своїй автобіографії, через статус рабовласника її родич, м'яко кажучи, не користувався популярністю у тій місцевості [65]. На сторінках свого щоденника Джин зізнається: «Мені завжди були цікаві чорні. Вони хвилювали уяву, я відчувала з ними спорідненість. При цьому я розуміла, що білих вони по-справжньому не люблять і ніколи їм не довіряють. Я повставала проти існуючого порядку, повставала, усвідомлюючи своє безсилля і при цьому пристрасно бажаючи встати на інший бік, злитися з іншими. Звісно, це було неможливо. Я не могла змінити колір шкіри» [65, с. 29].

Ще підлітком Ріс прочитала роман Шарлотти Бронте «Джейн Ейр» і відчула упереджене ставлення письменниці до Берти, дружини пана Рочестера, яку зобразила жакливою і божевільною жінкою. Джин не полишало у спокої питання, чому Бронте обрала на роль дружини Едварда Фейерфакса саме креолку, створивши образ бідної, німої, маргінальної особи. Саме тоді авторка вирішила, що напише історію життя Берти Мейсон: «Дитиною, читаючи Джейн Ейр, я роздумувала, чому вона [Бронте] вважала креолок божевільними. Який сором зробити дружину Рочестера, Бертю, жакливою жінкою. Я відразу ж вирішила

написати її історію. Вона виглядає таким бідним приви́дом. Я подумала, що створю для неї власне життя. Шарлотта Бронте, напевно, мала сильне упередження щодо Вест-Індії, оскільки зобразила її в багатьох своїх книгах. Звичайно колись, під час розквіту, про Вест-Індію говорили набагато більше, аніж тепер» [65, с. 76].

«Широке Саргасове море» запозичує багато наративу з роману-матриці. Мотиви щодо влаштування шлюби схожі: Рочестер опиняється серед чужої культури з фінансових причин, в той час як сім'я Антуанетти використовує його як символ статусу, адже як англієць, він міг би повернути Антуанетту до самотності та стабільного панівного порядку. Збіги в обох романах, де повідомляється про первинно меркантильне весілля, яке відбулося у Спеніш Тауні на тлі підступних інтриг, де позбавлений посагу наречений вбачається легкою здобиччю як в «Джейн Ейр», так і в «Широкому Саргасовому морі». В обох текстах, відомості про божевільня матері та хворобу молодшого брата Антуанетти повідомляються значно пізніше і з обох текстів стає зрозумілим, що захоплююча краса Антуанетти-Берти зіграла важливу роль у підступній грі. Факти з життя Рочестера, коли він познайомився з божевільною дружиною, більш-менш ідентичні. Натомість образ Антуанетти у Бронте не розкритий, адже у «Джейн Ейр» вона навіть не другорядний персонаж, а лише німий привид, який епізодично з'являється у романі, залишаючись для читача аж до сцени вінчання пана Рочестера і Джейн, невідомою «божевільною з даху Торнфілдхола». Лише в 11 розділі роману Бронте, де описується церемонія освячення шлюбу у церкві, Бріґс, адвокат із Лондона, виголошує:

(2) ““I affirm and can prove that on the 20th of October A.D. – (a date of fifteen years back), Edward Fairfax Rochester, of Thornfield Hall, in the county of –, and of Ferndean Manor, in –shire, England, was married to my sister, Bertha Antoinetta Mason, daughter of Jonas Mason, merchant, and of Antoinetta his wife, a Creole, at – church, Spanish Town, Jamaica. The record of the marriage will be found in the register

of that church – a copy of it is now in my possession. Signed, Richard Mason” (Bronte⁷, p. 442) – «Я свідчу й можу довести, що двадцятого жовтня року Божого... (п’ятнадцять років тому), Едвард Фейрфакс Рочестер з Торнфілд-холу в... ширському графстві і з маєтку Ферндін у...ширі, Англія, взяв шлюб з моєю сестрою Бертою-Антуанеттою Мейсон, дочкою комерсанта Джонаса Мейсона і Антуанетти, його дружини-креолки, в Спаніштауні на Ямаїці. Шлюбний запис можна знайти в реєстрах церкви, а копію його маю я. Підписано: Річард Мейсон» (Бронте⁸, с. 299).

Упереджене ставлення Бронте до жінки-креолки прослідковується в описах Бerti на сторінках «Джейн Ейр». Авторка добирає найтемніших фарб, найогидніших лексем для змалювання образу нещасної, яка заточена на горищі маєтку:

(3) “This was a demoniac laugh – low, suppressed and deep...” (Bronte, p. 225) – «Це був якийсь диявольський сміх – неголосний, здавлений, низький...» (Бронте, с. 161);

(4) ““She bit me,” he murmured. ‘She worried me like a tigress, when Rochester got the knife from her’” (Bronte, p. 322) – «Вона кусала мене, – пробурмотів поранений. – Вона вп’ялася в мене зубами, як тигриця, коли Рочестер забрав від неї ножа» (Бронте, с. 221);

(5) “She sucked the blood: she said she’d drain my heart” (Bronte, p. 323) – «Вона смоктала мою кров. Вона казала, що вип’є всю кров з мого серця» (Бронте, с. 222);

(6) “Compare these clear eyes with the red balls yonder” (Bronte, p. 448) – «Порівняйте ці чисті очі [Джейн Ейр] з тими налитими кров’ю баньками [Берта]» (Бронте, с. 303).

⁷ Англійський варіант роману Charlotte Bronte “Jane Eyre” тут і далі по тексту скорочення Bronte.

⁸ Український переклад Шарлотта Бронте «Джейн Ейр» тут і далі по тексту – Бронте.

Бронте порівнює нещасну жінку з твариною. Саме такою її бачить Джейн Ейр, коли у супроводі пана Рочестера опиняється на горищі Торнфілдхолу:

(7) “What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face” (Bronte, p. 446) – «У найдальшому кутку кімнати, в глибокому сутінку сновигала туди-сюди якась істота. Важко було сказати з першого погляду, чи то була людина, чи звір. Вона бігала рачки, рикала й форкала, мов якась дивовижна дика тварина. Водночас на ній було якесь убрання, а на її обличчя, неначе скуйовджена грива, спадала кучма темного сивуватого волосся» (Бронте, с. 301).

Саме ці описи змусили Джин Ріс замислитися про події, які вплинули на психічне здоров'я Бerti, перетворивши її на зацькованого звіра, жінку-жертву, яка втратила контроль над власним життям [58, с. 103]. Письменниця переслідувала дві мети: головна – розвінчання міфу про недолугих, диких, *інакших* мешканців колоній, головню креолів; авторська – бажання розкрити справжні причини огидного відношення пана Рочестера до своєї дружини. Обидві інтенції майстерно відображені на сторінках роману, де Ріс виступає проти расових і соціальних стереотипів щодо жителів британських колоній, а також ставить під сумнів моральну перевагу самих колонізаторів.

Крім того, письменниця прагне подолати бінарний антагонізм вікторіанських поглядів на жіночу сутність. Її героїня, креолка Бerta Антуанетта Мейсон, згодом пані Рочестер, далека від ідеалу, оскільки має складний, суперечливий і неврівноважений характер, проте вона не та потвора, що постає перед читачем у «Джейн Ейр», який сприймає її «очима» пана Фейєрфакса:

(8) “Bertha Mason is mad; and she came of a mad family; idiots and maniacs through three generations? Her mother, the Creole, was both a madwoman and a drunkard! – as I found out after I had wed the daughter: for they were silent on family

secrets before. Bertha, like a dutiful child, copied her parent in both points” (Bronte, p. 445) – «Берта Мейсон божевільна і походить з родини божевільних. Три покоління ідіотів і маніяків! Її мати – креолка – була божевільна і п'яниця, про що я довідався вже після того, як одружився з її донькою. До шлюбу все це було приховано від мене. Берта далеко не втекла від своєї матері і має обидві ці риси» (Бронте, сс. 300 – 301).

Чоловік підкреслює походження жінки, наголошуючи, що вона «креолка». Така ідентифікація сприймається читачем, як щось ганебне і непристойне; те, чого потрібно соромитися і уникати.

Кровна приналежність формує ще одну модель детермінізму. Антуанетта не може розірвати родинні зв'язки і, за розгортання історії, вона все більше стає схожа на свою матір. Зазначимо, що Антуанетта – ім'я, яке героїня отримала після народження – співзвучне з ім'ям матері дівчини – Аннет, або сприймається, як його скорочена чи пестлива форма. Можливо, у спробі «поставити крапку» в темі генеалогічного прокляття, Рочестер, дізнавшись, що Антуанетта названа на честь матері, вирішує назвати її Бертою, щоб розірвати зв'язок дівчини з матір'ю хоча б на рівні найменування. Іронія полягає в тому, що намагаючись скасувати одну спорідненість, він створює іншу, цього разу між «Широким Саргасовим морем» і романом Шарлотти Бронте. Так чи інакше, Антуанетта є частиною роду божевільних. Називаючи дружину Бертою, що слугує символічним розривом кровних зв'язків, Рочестер породжує божевільного двійника дружини з «Джейн Ейр», створюючи повторення саме тоді, коли думав, що зможе його позбавитися. Таким чином, Антуанетта потрапляє в новий вир подібних примусів, що пов'язані інтертекстуальними посиланнями.

Хоча Джин Ріс вносить значні зміни в історію Шарлотти Бронте щодо першого шлюбу Едварда Рочестера, особливо шляхом зміщення ракурсів, вона не може повністю звільнитися від сюжету «Джейн Ейр». На думку Н. Харрісон, Ріс, уподібнюючи імена матері та дочки, «ототожнює» персонажів. Авторка дає

нам текстуальний натяк у фінальному емоційному монологі Рочестера у «Широкому Саргасовому морі» [44, с. 185], де чоловік цинічно закидає заанімілій Антуанетті:

(9) “Sing, Antoinetta. I can hear you now” (Rhys, p. 112) – «Співай, Антуанетта. Тепер я тебе почую».

Зосібна М. Геленіус, вважаємо, що заміна імен символізує втрату героїні самої себе, проте Рочестер може контролювати лише тіло дружини, але не її душу [48].

Джин Ріс дотримала слова й надала своїй героїні голосу. Вона переглянула і створила новий персонаж, як акт моральної реституції щодо стереотипного сприйняття божевільної спадкоємці на горищі у маєтку Рочестера. Авторка замінює займенник *it*, який часто використовується на позначення Бerti в «Джейн Ейр», на займенники *she* та *I*, які, як правило, використовуються по відношенню до людини. У Джин Ріс створіння перетворюється на суб'єкт, який розмовляє. Отримавши голос, Антуанетта-Берта звільняється від стереотипних обмежень.

Доля героїв, яка відома з «Джейн Ейр», дублюється у романі «Широке Саргасове море», що призводить до очікування відомих подій. Дж. Женетт пояснює, що очікування є звичайною практикою автодієгетичних (від героя власних історій) наративів: «Розповідь «від першої особи», краще за будь-яку іншу відповідає очікуванню самим фактом існування відверто ретроспективного персонажу, який спрямовує оповідача на натяки щодо майбутнього і, зокрема, на існуючу ситуацію, таким чином формуючи частину його ролі» [38, с. 67].

Роман складається з трьох частин і за обсягом, очевидно, «програє» шедевру Бронте, але не за глибиною та майстерністю створеного літературного матеріалу.

У романі авторка торкається тем кохання, довіри, традицій, а також колоніалізму, расової нерівності та опису сурових реалій асиміляції.

Джин Ріс використовує кілька «голосів», а саме Антуанетти, її чоловіка та Грейс Пул, які на сторінках роману розповідають історію життя і кохання головної героїні, в якій сплітаються сюжети «Широкого Саргасового моря» та «Джейн Ейр».

Актуальність теми дослідження. Роман Джин Ріс «Широке Саргасове море» відразу після публікації отримав значну популярність завдяки яскравому висвітленню екзистенційних питань волі та рабства, перемоги та поразки, феміністичних ідей та патріархальних упереджень, що зумовило неабиякий інтерес до дослідження твору серед науковців. Сьогодні роман вивчається у зв'язку зі зростанням актуальності вивчення проблеми реінтерпретації класичних творів. Слушно зауважити, що серед вітчизняних дослідників роман не отримав глибокого висвітлення, але викликав зацікавлення серед зарубіжних науковців. Дотепер ані у вітчизняному, ані у зарубіжному мовознавстві не було здійснено ґрунтовного аналізу категорії *топос* для створення «картини світу» на матеріалі роману Джин Ріс «Широке Саргасове море». У пропонованій науковій розвідці було здійснено спробу окреслення *топосів* і виявлення *локусів*, які зумовлюють існування перших, за допомогою ментальної та лексичної репрезентації.

Мета дослідження – за допомогою аналізу локусів виокремити і описати топоси, які створюють фабулу роману Джин Ріс «Широке Саргасове море».

Досягнення поставленої мети окреслює виконання комплексу **завдань**:

- виокремити наукові праці з теми дослідження, для визначення та включення недослідженого матеріалу в кваліфікаційну роботу;
- шляхом ретельного аналізу наукових джерел довести належність твору Джин Ріс «Широке Саргасове море» до зразків неовікторіанського роману та виокреслити вміщені у ньому колоніальні мотиви, які допомогли письменниці створити авторську «картину світу»;
- описати методику дослідження категорії топосу через локуси та вибудувати ієрархію їхніх взаємозв'язків;

- виокремити і описати домінантні стилістичні фігури, які використала авторка для створення простору у романі «Широке Саргасове море»;
- виокремити топоси, які змальовані у романі, та визначити локуси, що були використані Джин Ріс для актуалізації перших;
- з'ясувати доцільність використання топосу і локусу для створення авторської «картини світу» тропічного роману;
- визначити основні характеристики опозиції категорій «свій – чужий», які зумовили використання авторкою мовного матеріалу у художньому творі;
- дослідити вияскравлення топосів за допомогою локусів, а саме їх ментальну та лексичну репрезентацію.

Об'єктом дослідження є виокремлення топосів через описи локусів, які використала авторка роману «Широке Саргасове море» Джин Ріс для створення «картини світу».

Предметом дослідження визначаємо виявлення топосів та їх аналіз через вияскравлення та опис локусів, які зумовлюють існування перших, на матеріалі роману Джин Ріс «Широке Саргасове море».

Вибір методів дослідження зумовлений метою та завданнями, які зазначені у кваліфікаційній роботі, а саме:

- *метод суцільної вибірки* був використаний для укладання корпусу прикладів, дібраних з тексту роману;
- *дефінітивний метод* застосовувався для визначення понять та наукових термінів, які вміщені у дослідження;
- *описовий метод*, який застосовувався у комбінації з *узагальненням*, допоміг відібрати та інтерпретувати фактичний матеріал;
- *лінгвокультурологічний аналіз* був ужитий для узагальнення інформації про темпоральний, соціальний, історичний та культурний контексти, що вплинули на формування авторської «картина світу», яка прослідковується на сторінках художнього твору.

Здійснення ґрунтового дослідження передбачало використання загальнонаукових методів *спостереження, систематизації, індукції, дедукції* та емпірико-теоретичних методів *аналізу і синтезу*.

Практичне значення дослідження. Оскільки, як зазначалося вище, роман Джин Ріс «Широке Саргасове море» не отримав ґрунтового й всебічного висвітлення у роботах вітчизняних дослідників, наукова розвідка може бути підґрунтям для подальшого вивчення зазначеного твору, а також використовуватися у якості теоретичної бази для виокремлення та опису топосів через локуси у художніх творах.

Апробація окремих положень роботи відбулася у вигляді підготовки тез для участі у науково-практичній студентській конференції «Інженери III тисячоліття» (2022 рік) на тему “World Picture in Jean Rhys’s *Wide Sargasso Sea*”.⁹

Структура роботи. Кваліфікаційна робота за рівнем магістра містить вступ, три розділи, висновки до кожного розділу та загальні висновки, додатки і список використаної літератури. Загальний обсяг – 146 сторінок, основний текст – 116 сторінок. Проаналізовано 162 фрагменти, які дібрані з роману Джин Ріс «Широке Саргасове море» та принагідно з твору Шарлотти Бронте «Джейн Ейр». Бібліографія охоплює 79 позицій, з них 15 кириличним та 64 латинським алфавітом.

⁹ Роботу виконано у рамках проекту «Освіта та гендерні стратегії в соціокультурних трансформаціях початку XXI ст. (2018–2022)» (№ державної реєстрації 0118U003617).

РОЗДІЛ І. ВТІЛЕННЯ КАТЕГОРІЙ ТОПОСУ І ЛОКУСУ В АВТОРСЬКІЙ «КАРТИНІ СВІТУ»

1.1. Вияскравлення постколоніальних мотивів у неовікторіанському романі

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття у британській літературі з'являється новий жанр – неовікторіанський роман. Зазначимо, що йдеться не про історичний роман, події якого розгортаються у вікторіанську епоху, а складнішу жанрову модифікацію, про що йтиметься нижче.

Першим теоретиком неовікторіанської літератури вважають американську дослідницю Д. Шиллер (Dana Shiller), яка у 1995 році запровадила термін «неовікторіанський роман» та дала розгорнуту характеристику основним складовим такого жанру. На думку науковиці, така література має на меті художнє осмислення історії – зокрема вікторіанської епохи – та є поєднанням вікторіанських і сучасних форм художньої умовності [72, с. 1].

Дослідниця виокремлює два типи неовікторіанського роману:

1. Твір, автор якого ретельно відтворює (імітує) елементи вікторіанського художнього коду, що може бути інтерпретацією сюжету конкретного вікторіанського твору (parallel novel, приквел, сиквел) або створює новий оригінальний сюжет, але в рамках вікторіанської тематики та умовностей, характерних для прози ХІХ століття.

2. Твір, звернений до вікторіанської епохи як до об'єкта дослідження, але постмодерністський у філософському осмисленні об'єкта та щодо художньої організації тексту [72, с. 56].

Такої самої класифікації дотримується і німецький дослідник К. Гутлебен, який висновує про існування двох категорій неовікторіанського роману: тексти, що імітують написані у вікторіанський період і ті, для створення яких використовуються постмодерністські техніки написання [42, с. 11]. Науковець

порівнює неовікторіанський роман з німфою Ехо, адже така література, на думку вченого, позбавлена власного голосу і здатна лише повторювати вже сказане раніше [42, с. 27].

Користуючись зазначеними Д. Шиллер основними характерними рисами, які притаманні неовікторіанському роману, доведемо належність твору Джин Ріс «Широке Саргасове море» до згаданого жанру:

Концепція історії, схожа на типову для історіографічної метапрози.

Центральним образом метапрозаїчних творів є персонаж-письменник, який відіграє роль двійника чи представника власне автора. Структура тексту вибудована таким чином, що дозволяє читачеві співвіднести оповідачів, перемикаючи увагу з «тексту в тексті» на «рамковий текст» за допомогою прямого чи непрямого коментарю, що призводить до взаємопроникнення двох реальностей. Таким чином досягається ефект, коли основна увага читача переноситься з цілісного образу світу, який створюється за допомогою тексту, на головно процес конструювання та реконструювання цього ще не завершеного образу, де читач стає співучасником творчої гри. Австралійська дослідниця М. Сміт вважає, що неовікторіанський роман обов'язково має містити елементи метапрози, адже просто звернення до XIX століття не може вважатися достатньою підставою, щоб вважати твір неовікторіанським [74].

У романі «Широке Саргасове море», у першому і третьому розділах, роль оповідачки виконує головна героїня Берта Антуанетта Мейсон (у третьому, подекуди, епізодично, з'являється наглядка Грейс Пул). Лише у другому розділі читач дізнається історію життя дівчини та заміжжя зі слів її чоловіка, але закінчується вона спогадами головного жіночого персонажа.

Твір багато у чому автобіографічний, тож можна стверджувати, що думки та хвилювання Антуанетти – це ті емоції, які пережила сама авторка, відчуваючи себе «інакшою» серед мешканців острова на якому виросла, так само, як і серед жителів європейських міст, де прожила все своє свідоме життя аж до смерті.

Сприйняття минулого не як низки документально зафіксованих дат і подій, а як сукупності прожитих життів, безлічі індивідуальних історій. Факт у неовікторіанському романі вільно уживається з вигадкою, а реальні документи – з майстерною фальсифікацією.

Уважний читач може помітити невідповідність щодо часового виміру в двох творах. Так, у «Джейн Ейр» дійство відбувається між 1798 і 1808 роками, а у романі Джин Ріс – після 1833 року, хоча події, які описані у романі «Широке Саргасове море» передують історії, що створила Бронте. Такий зсув у часі дозволив письменниці зосередитися на соціальних та політичних подіях, які відбувалися у той час на Ямайці та Домініці, а також пояснює причину злиденного існування сім'ї Антуанетти, який авторка описує використовуючи свій особистий досвід.

Знайомий з романом «Джейн Ейр», читач постійно перебуває у ситуації очікування, що відповідає стратегії наративу «Широкого Саргасового моря», який здається націлений на визначення ролі долі в оповіданні, замикаючи персонажів усередині «сюжету приречення», якщо використовувати формулу Ц. Тодорова, де він звертається до гомерівського наративу [77, с. 65]. Текст наскрізь просякнутий передчуттям або передбаченнями, а персонажі знаходяться в очікуванні достеменно їм невідомого.

Сконцентрованість на темах і проблемах, актуальних для вікторіанської прози: «прагнення дізнатися минуле; конфлікт релігійної та наукової картини світу, становище жінки тощо» [72, с. 4]. На сторінках роману авторка поєднує дух XIX – XX століть, а також описує реалії Нового та Старого світу, майстерно вплітаючи феміністичні ідеї та патріархальні упередження [11, с. 111].

Ріс наводить постколоніальний аргумент, пов'язуючи безумство Антуанетти з неможливістю покинути чоловіка, адже після заміжжя усе майно дружини передається в одноосібну власність чоловіку. Роман зараховують до

феміністичних творів, оскільки на його сторінках авторка торкається теми нерівності чоловіків і жінок, зокрема у шлюбі.

З кінця ХХ століття критики одностайні у зарахуванні роману «Широке Саргасове море» до *постколоніальної відповіді на «Джейн Ейр»*. Постколоніальне (про)читання (англ. *«post-colonial reading»*) – це спосіб перечитування текстів метрополій або колоній з метою особливого привернення уваги до невідворотного впливу колонізації на літературну продукцію, історичні записи, адміністративні документи, наукові праці та ін. Таке прочитання певною мірою є деконструктивним і застосовується до літературних робіт як колонізаторів, так і колонізованих, вияскравлюючи протиріччя між написаним та істинним, подекуди підсвідомо зосереджуючись на описі колоніальної ідеології та механізмів, що сприяють її становленню.

Усе, що ховається поза сценою, за лаштунками в «Джейн Ейр», у Джин Ріс у «Широкому Саргасовому морі» посідає центральне місце. Зміна ракурсів, впливає на тенденцію щодо зміни автобіографічної лінії Джейн, яку можна було б визначити як хронологію придушення. Дональд Д. Стоун, наприклад, пише про роман Шарлотти Бронте так: «роману вікторіанському стилі, що відзначає чесноти господарів помешкання, а також виконання обов'язків, нагороджується за відмову від надмірностей, які стосуються романтики та романтизму» [76, с. 113]. Переосмислюючи нагороду за стриманість і самовладання – що поза сумнівом можна вважати єдиним можливим розумінням «Джейн Ейр» – Джин Ріс вивільняє все, що придушується у попередниці. У пошуках альтернативної мови, вона ретельно створює саме ті елементи, які у Шарлотти Бронте придушуються, особливо ті, що відносяться до романтичних відносин.

Інтертекстуальність.

«Автор неовікторіанського роману свідомо залучає читача у діалог із текстами минулих часів, таким чином пов'язуючи минуле з теперішнім» [72, с. 6].

Кожен неовікторіанський роман – це такий собі тест на начитаність чи обізнаність. Наприклад, Джин Ріс не називає в романі «Широке Саргасове море» пана Едварда Рочестера Фейерфакса повним ім'ям, позначаючи персонаж літерою *P.*¹⁰, але ті, хто читав роман Бронте, легко можуть зіставити імена інших героїв Ріс, назву маєтку пана Фейерфакса, сюжетні лінії, які переплітаються, «вловити» смислові нюанси, які залишаються незрозумілими для тих читачів, хто не знайомий з «Джейн Ейр».

Фактично, «Широке Саргасове море», «залишаючись відкритим» до «Джейн Ейр», створює ілюзія твору, що передує йому у часовому просторі, отже часові переваги майже знищено, що змушує прийти до одномоментного шокуючого висновку, що послідовника наслідував автор першотексту. У «Широкому Саргасовому морі» «могутні мертві повертаються» [27, с. 5], але Джин Ріс змушує їх повертатися свідомо в її авторському забарвленні, промовляючи її голосом.

Одним зі змінних процесів, які задіюються під час прочитання та переписування першотвору, – це те, що Г. Блум називає *анофради*, або повернення мертвих¹¹: «я знаходжу слово у темній історії Афін, яке повертається до вживання, немов небіжчик, який повертається у будинок, де раніше мешкав. Поет, який творить пізніше, на останньому етапі написання, вже знаходиться під тягарем уявної унікальності, майже соліпсизмом¹², отримує поезію, яка подібна до творчості попередника, що спочатку змушує нас повірити у циклічність, а себе відчутти учнями-послідовниками поета-попередника ще до того, як його поезія набула контрольної перевірки на вміст наслідування. Але поезія, яка одного разу стала відома, доступна попереднику, а дивовижний факт полягає в тому, що

¹⁰ У нашому дослідженні, задля уникнення непорозуміння, неназваний герой роману Джин Ріс «Широке Саргасове море», через очевидне зіставлення з персонажем роману Шарлотти Бронте «Джейн Ейр», позначаємо ім'ям *Рочестер*.

¹¹ *Анофради* (грец.) – повернення втраченого оригінального сенсу

¹² *Соліпсизм* - це форма думки або філософська течія, головна заповідь якої полягає в тому, що єдина впевненість у людині - це існування її власного розуму.

очікування від нового твору здаються не виправданими, немов цей твір написав не попередник, а його послідовник наслідував характерні риси, притаманні ранньому автору» [27, с. 5]. Джин Ріс повертає апофради, сублімуючи повторення, що викликає занепокоєння, для ствердження першості і творчого задуму.

Концептуальна відкритість.

Неовікторіанський роман не прагне зняти всі питання щодо подій, які розгорталися у вікторіанську епоху, навпаки, його мета – поглибити, загострити ці питання і в результаті залишити читача сам-на-сам, щоб поміркувати над їх вирішенням [72, с. 26]. Крім того, звертаючись до вікторіанської доби, автори так чи інакше виходять на актуальну проблематику, тому найчастіше неовікторіанський роман має відкритий фінал. Т. Хоуп зауважує, що «тріумфальна пожежа Торнфілдхолу у «Широкому Саргасовому морі» може означати «мстиву атаку на більш ранню текстову структуру» [49, с. 53].

Деструкція маєтку змальовується авторками обох романів. Уві сні Антуанетта тихцем залишає свою кімнату на горищі, заходить в основну частину будинку, підпалює його і переховуючись на даху, стрибає звідти, проте прокидається, не торкнувшись землі. Найважливіша відмінність полягає в тому, що в оніричному сценарії Антуанетти, фігура смерті майстерно нівелюється. Моторошна картина розпластаного тіла Берти на вимостку Торнфілдхолу у Джин Ріс змінюється на більш позитивне сприйняття згубного польоту: на відміну від Берти, Антуанетта не стрибає, щоб покінчити життя самогубством; вона стрибає і повертається до життя, яке передувало трагедії. Такий фінал відповідає бажанню, яке висловлює Джин Ріс у своїх листах: «її кінець – я хочу, щоб це був кінець переможниці!» [64, с. 154]. Отже, сенс полягає у тому, що по-перше,

Антуанетта не помирає ані уві сні, ані у «реальності» дієгезису¹³, а по-друге, сон реалізує повернення апофразів, про що писав Г. Блум. Таке повернення здійснюється завдяки розмиванню в її сні кордонів між до і після. Уві сні, Антуанетта здійснює потенційно смертельний стрибок з даху Торнфілдхолу, про який читач дізнається лише у «Джейн Ейр». На перший погляд, звучить як повторення попереднього тексту, насправді сон Антуанетти створює версію проекту послідовності дій, які необхідно вжити, щоб «Джейн Ейр» стала продовженням «Широкого Саргасового моря», а Джин Ріс – «попередницею» Шарлотти Бронте. Сон Антуанетти стає пророцтвом того, що відбудеться в «Джейн Ейр»: лише у романі Шарлотти Бронте Берта-Антуанетта зустріне свою смерть. Завдячуючи такому розвитку подій, Джин Ріс узурпує першість і здається, що спочатку з'явилося «Широке Саргасове море», яке продовжилося у «Джейн Ейр».

Отже, у Ріс стихія вогню звільняє Антуанетту, а у Бронте стає причиною смерті героїні, а також занепаду та каліцтва господаря. Т. Хоуп висуває гіпотезу, що масток пана Рочестера уособлює внутрішні ідеї британства, а описані події «оселяються всередині текстуального житла імперії, щоб викликати її розпад або навіть спалити» [49, с. 53].

Іронія, яка використовується у функції десакралізації об'єкта і допомагає встановити критичну дистанцію між автором і читачем, з одного боку, і об'єктом (тобто вікторіанською епохою) – з іншого.

Яким би не було сприйняття роману, попри те, що Джин Ріс тяжіє до романтичної історії, вона так само безапеляційно відсторонюється від умовностей цього жанру та ідеології, що лежать в його основі, спростовуючи романтичне уявлення про те, що будь-яку жінку можна перетворити на добру

¹³ Дієгезис – тип зображення дійсності у творах художньої літератури, зображає можливий, вигаданий світ, у якому трапляються наратовані ситуації та події; це такий спосіб викладу, у якому об'єкти та події саме описуються, про них розповідається.

Попелюшку, якщо перенести її з невідомості в люблячі обійми чоловіка, який стане її світом. Антуанетта – жінка, яка не прагне ошатних кімнат і патріархальних маєтків.

У «Широкому Саргасовому морі» романтичний порив пригнічується іронічним нехтуванням казкових наспівів, з яких народжується романтика. Особливо це стає зрозуміло з опису освячення шлюбу, як його згадує Рочестер:

(10) “I remember little of the actual ceremony. Marble memorial tablets on the walls commemorating the virtues of the last generation of planters. All benevolent. All slave-owners. All resting in peace” (Rhys, p. 43) – «Я погано пам’ятав саму шлюбну церемонію. Мармурові дошки на стінах, що увічнили чесноти останнього покоління плантаторів. Всі вони були великодушні, щедрі. Усі вони були рабовласниками. Усі нині спочивають з миром».

Іронічне ставлення відчувається і у відношенні місцевих жителів до культури і традицій метрополії. Крістофіна відгукується про поведінку представників вищого прошарку суспільства, не приховуючи зневаги:

(11) “The coffee she handed me was delicious and she had long-fingered hands, thin and beautiful I suppose. ‘Not horse piss like the English madams drink’, she said. ‘I know them. Drink drink their yellow horse piss, talk, talk their lying talk’” (Rhys, p. 49) – «Кава, яку вона подала мені, була справді чудовою. – Це вам не кінська сеча, яку п’ють англійські мадами, – сказала вона. – П’ють, п’ють, п’ють цю жовту сечу і мелють, мелють, мелють своїми язиками».

На порубіжжі XX і XXI століть дослідження неовікторіанського роману стало вельми популярним напрямом літературознавства. Сьогодні теорія неовікторіанського роману обчислюється десятками монографій та наукових збірок та сотнями статей та есе. В основному автори цих праць відштовхуються від теорії Д. Шиллер з метою доповнити і уточнити деякі її положення. Так, класики неовікторіанської теорії, британські літературознавці Е. Хейлманн і М. Л’юеллін вважають, що неовікторіанський роман, відтворюючи образ

вікторіанської епохи, обов'язково має пропонувати нове трактування цього образу: бути відкриттям, пропонувати інший погляд на описані події, на те питання, що здавалося відомим і всебічно дослідженим. Науковці зазначають, що неовікторіанський роман – це «нова інтерпретація, нове відкриття вже раніше відкритого, перегляд» [45, с. 65]. Автори стверджуються, що неовікторіанство певним чином нівелює різницю між високою та низькою культурою, одночасно звертаючись до двох типів читачів: тих, «хто відносно небагато знають вікторіанські тексти / авторів» та добре обізнаних з «оригінальним» текстом [45, с. 228].

Серед сучасних дослідників точиться чимало дискусій навколо термінологічного позначення неовікторіанської літератури, початок яким поклала угорська науковиця А. Кіркноф, яка запропонувала термін «поствікторіанський роман» [54, сс. 53 – 80], зазначаючи, що термін Д. Шиллер охоплює надто широкий пласт літератури. Дослідниця вважає, що термін «поствікторіанський» дозволить уникнути такої проблеми, оскільки містить очевидну асоціацію з постмодерністським дискурсом, за допомогою чого чітко висловлює мету, яку переслідують твори зазначеного жанру: не просто відтворення поглядів та художніх прийомів минулого, але їх критичне переосмислення [там само].

Проте, науковиця дещо перебільшує масштаби проблеми, адже помилкове зарахування деяких творів до жанру неовікторіанського роману є наслідком некоректного вживання терміну внаслідок неправильного його розуміння деякими дослідниками. Натомість немає жодних підстав вважати, що термін «поствікторіанський» гарантує коректне його вживання. Крім того, термін із префіксом *пост-* породжує плутанину щодо періодизації неовікторіанської літератури. Так, неовікторіанський роман – явище другої половини ХХ століття, а термін «поствікторіанський» дає право вважати такими усі твори, написані після 1901 року.

Незважаючи на гарячі дискусії щодо термінологічного вживання, переважна більшість дослідників використовують термін, запропонований Д. Шиллер – «неовікторіанський роман» (Neo-Victorian fiction, Neo-Victorian novel). Також зустрічаються його внутрішньожанрові різновиди, серед яких неовікторіанський детектив (Neo-Victorian crime fiction/novel), неовікторіанський трилер (Neo-Victorian thriller) тощо. Зосібна Д. Шиллер, на сторінках нашого дослідження для визначення жанру роману Джин Ріс «Широке Саргасове море», використовується термін «неовікторіанський роман».

Події у неовікторіанському романі відбуваються у вікторіанську епоху, яку письменники намагаються найретельніше реконструювати на сторінках своїх творів у різних аспектах: матеріальному, духовному, художньому, вербальному та ін. Зазначимо, що неовікторіанські автори використовують сучасні засоби, розсуваючи кордони прийнятного для літератури ХІХ століття, експлікуючи ті події та дії, які у вікторіанському романі могли лише матися на увазі, вгадуватися, «читатися між рядків», але не висловлюватися прямо. До таких сцен у «Широкому Саргасовому морі» зараховуємо досить відверті описи сцен кохання пана Рочестера з дружиною, його перелюб з чорношкірою коханкою, гвалтування матері Антуанетти чорношкірим наглядачем, неприховані закиди слуг щодо безумства їхньої господині та її інакшості.

Варто зазначити, що творчість британських постколоніальних авторів спирається на традиції класичного англійського роману, зокрема на колоніальну прозу. Незважаючи на те, що колоніальний і постколоніальні романи близькі тематично, вони оцінюють колоніальну проблематику з діаметрально протилежних позицій: перший – з точки зору англосакса-колонізатора, другий – звільненого корінного мешканця колишніх колоній. Автори жанрів описують конфлікт культур та шляхи його вирішення, проте підходять до зазначеної проблеми по-різному. Колоніальний роман розглядає взаємини між метрополією та колоніями виключно з позицій європоцентризму, у той час як

постколоніальний роман уникає однозначності трактувань і оцінює як негативні, так і конструктивні аспекти культурної взаємодії.

Звернемося до вияскравлення постколоніальних мотивів у неовікторіанському романі, використовуючи у якості ілюстративного матеріалу роман Джин Ріс «Широке Саргасове море».

Тема колоній хоча і присутня в англійській літературі XIX століття, але не домінуюча. Насамперед вона пов'язана з екзотикою, що асоціюється з дикою природою, загадковістю й віддаленістю земель від метрополії.

Колонії давали можливість побудувати іншу реальність. Вони відкривали передусім нові способи, щоб заробити гроші, вибудувати кар'єру, почати життя з «чистої сторінки», забути попередні перипетії та втрати. Незвідані землі островів стали Меккою для місіонерів. Саме у колонії вирушали англійські джентльмени на пошуки заможних наречених, про що свідчить і сюжетна лінія вікторіанського роману-попередника «Джейн Ейр», адже пан Едвард Рочестер отримав досить пристойний статок саме після шлюбу з Антуанеттою.

Для твору Ріс характерна особлива структура тексту, що відсилає до традиції написання постколоніального роману, де поєднуються декілька прошарків щодо переказу перебігу подій. Розповідь від першої особи дозволяє читачам усвідомити приховані мотиви самотності та безумства персонажа. Історія, яка починається з опису дитинства, перетворюється у сповідь дівчини, сповнену таємниць, страждань і глибоких переживань. Аби зрозуміти себе, Антуанетта має спізнати власну самотність, що жодним чином не розцінюється, як недосконала відносно «англійської приналежності» [29, с. 50].

У другій частині разом із героїнею авторка надає слово пану Рочестеру, що дозволяє простежити внутрішні процеси адаптації Антуанетти у чужому для неї світі та усвідомлення своєї інакшості. Чоловік постає як типовий «Englishman», який переймається головно гонитвою за статками багатой нареченої, а потім привласнює гроші дружини. Авторка вимальовує непривабливий портрет героя

ще й через незрозумілий ореол таємниці, яким він із самого початку оточив своє одруження з креольською спадкоємицею. Адже відразу після шлюбу він не мав наклепницької інформації про її психічну нестабільність, тож потреби в такій секретності просто не існувало. Джин Ріс прозоро натякає, що пан Рочестер хотів лише отримати «стартовий капітал» у вигляді посагу Бerti, а про справжні почуття навіть не йшлося.

У третій частині головною оповідачкою знову стає Антуанетта, відома читачу вже як Бerta Рочестер, яка тепер животіє на даху Торнфілдхолу. Джин Ріс свідомо закінчує роман розповіддю та роздумами Бerti-Антуанетти, де героїня, доведена до межі відчаю, усвідомлює і повідомляє про витoki «безумства», таким чином спростовуючи власну психічну хворобу. Авторка створює оповідання, що сприймається як об'єктивне повідомлення історії, де на поверхні оприявнюється конфлікт культур та дискримінація.

Постколоніальна спрямованість твору дозволяє віднести його до категорії «мультикультурних» романів, де світ утворюється множинністю рас, етносів і культур. Наголошуємо, що у порівняно новому жанрі постколоніальної літератури жоден персонаж не може розцінюватися як менш вартісний; описані дії, події та ситуації не мають сприйматися у якості декорацій, що зазнають простого трактування, так само, як не існує і єдиної правильної точки зору.

Постколоніальний літературний простір – це особлива сфера культури, де перемижуються расовий, гендерний та соціальний фактори, що виникають у процесі домінування метрополії над колонією. Реалії, які створюють два світи, накладаються, трансформуються, перетікають та зливаються одна з одною. У результаті вибудовується постколоніальний простір, адже постколоніалізм – це культура, що складається з двох початків, має власну гібридність та інакшість [20]. Щодо вивчення культури колишніх колоній, то варто зазначити про їх нерозривний зв'язок з культурою імперій. Так, креольський постколоніальний

роман – репрезентація простору «зовні» та «всередині» колонії, що змальовує взаємодію двох культур, які «говорять» одна з одною, а не одна від імені іншої.

В опозицію «Англія – Домініка» Джин Ріс майстерно вбудовує наступні протиставлення: *шляхетність – порок, наївність – обман, центр – провінція*. Саме своєю антонімічністю роман створює «постколоніальну відповідь» класичному вікторіанському тексту. Антуанетта долає, хоча і не з власної волі, шлях від периферії до метрополії, що формує новий тип «героїні-мандрівниці», яка не належить до жодної культури; не має місця, що може вважати справжньою домівкою. Рухаючись від загального до індивідуального, авторка створює світ, де побут вилаштовується на натягнутих відносинах: між людьми різних національностей, рас, носіїв мов, класів – протиріччя, проти яких не може встояти інститут сім'ї [70, с. 136].

Антуанетта, розлучена з матір'ю, чужа для обох світів, що її оточують, намагається протистояти волі чоловіка та гнітючого послуху, якого вимагає від неї англійська культура. Авторка зацентровує увагу на описі життя білої креолки у період зміни расових відносин у країні, що є британською колонією, завдяки чому, як зазначалося раніше, свідомо змінюється хронологія подій, щоб уможливити згадку про значний епізод в історії Ямайки – скасування рабства [73, с. 113]. Показовими є відносини героїні з представниками іншої раси: Антуанетта прагне спілкування з темношкірою нянею Крістофіною. Це єдина для Антуанетти рідна душа, якій вона довіряє:

(12) “Oh Christophine, do not grow old. You are the only friend I have, do not go away from me into being old” (Rhys, p. 71) – «О, Крістофіно, не старішай, будь ласка. Ти в мене єдина в усьому світі! Не залишай мене, не піддавайся старості!».

«Колишні» раби відрізняються невичерпною свободою духу, котрої бракує самій дівчині, яка не може віднайти сенс життя. Безумство видається маскою, під якою ховається неспроможність героїні побороти складні життєві обставини.

На сторінках роману письменниця торкається проблем сім'ї та гендерного питання. Ріс дає зрозуміти, що героїні важко розпізнати справжні почуття, адже вона не отримала такого досвіду в дитинстві: мати не виказувала їй свою любов, натомість намагалася відсторонитися від малої:

(13) “A frown came between her [mother] black eyebrows, deep – it might have been cut with a knife. I hated this frown and once I touched her forehead trying to smooth it. But she pushed me away, not roughly but calmly, coldly, without a word, as if she had decided once and for all that I was useless to her” (Rhys, p. 4) – «Між її чорних брів утворювалася глибока зморшка, яка нагадувала слід від ножа. Я ненавиділа цю зморшку і одного разу, намагаючись її розгладити, доторкнулася до маминого чола пальцем, але вона відштовхнула мене. Відштовхнула спокійно, мовчки і рішуче, так, ніби раз і назавжди зрозуміла: від мене їй не буде ніякого штибу».

Жорстоке поводження з боку матері відбувається у формі нехтування, а не залякування чи гноблення. У результаті, розповідь Антуанетти, за незначним виключенням, не містить докорів на адресу матері, що виливається у «дискурс материнського виключення» [62, с. 289].

Протягом життя доля була безжальною до дівчини. Вона пережила втрату батька, божевілля матері, хворобу і смерть брата, стала свідком жорстокості звільнених рабів. Здається, що після згаданих подій, вона заслуговує на щастя бути коханою, але усвідомлює, що пан Рочестер не відчуває до неї таких почуттів.

Авторка вдається до детального опису минулого першої дружини пана Рочестера, зокрема її думок та вибору моделі поведінки в тій чи іншій ситуації, що пояснює так: «Антуанетта має бути головною героїнею. Її зв'язок з минулим має бути настільки правдоподібним, щоб пояснити стан її *божевілля*» [52, с. 61]. Джин Ріс не просто описує нещасливий шлюб двох абсолютно різних особистостей. На тлі хворобливої передісторії кохання дівчини, яку у підсумку

залишають помирати на горищі маєтку, вибудовується сцена боротьби двох статей за духовну та матеріальну владу одного над іншим.

Створюючи приквел до «Джейн Ейр», авторка намагається «виправдати» креольське суспільство, а також здійснює спробу «зіштовхнути» пана Рочестера з п'єдесталу байронівського героя у царстві готичного роману, на який його вивершила Бронте. Кульмінацією руйнування образу «справжнього англійського джентльмена» для читача стає сцена «перейменування» Антуанетти на Берту, що призводить героїню до стану фрустрації. Письменниця немов проводить паралель між історичними подіями (коли Англія намагається позбавити колонії голосу, придушити зростання невдоволених голосів «меншовартісних», через заперечення й зменшення значущості їхньої самобутності) і відносинами пана Рочестера та Антуанетти. Авторка «декорує» наратив дівчини «усвідомленням власного периферійного становища», де основною проблемою визначається питання гендерної нерівності постколоніального світу [29, с. 49]. Адже у суспільстві, де жінка набуває прав, вона отримує і голос, що дозволяє їй зробити заяву про власну ідентичність.

Зіткнення англійської та вест-індійської ідентичності стає чудовим майданчиком для вияскравлення контрастів через зіставлення двох культур. Такий підхід допомагає зрозуміти, як культурні відмінності впливають на становлення героїв; «відчути» їхню внутрішню силу або слабкість, що призводить до певних наслідків і рішучих дій персонажів; усвідомити їхні уявлення про життя та пояснити вибір, який вони здійснюють стосовно своїх намірів.

Постколоніальний дух твору відчувається і в описах природи. Цікаво, що у романі «Широке Саргасове море» авторка мистецьки описує мальовничий острів Домініка у спогадах Антуанетти, місце, яке дотепер називають «островом незайманої природи», але у творі не вміщено жодного опису краєвидів Англії. Така позиція Ріс дозволяє зробити висновок про її певну упередженість щодо

метрополії і розцінюється як дзеркальна відповідь на «Джейн Ейр» До речі, пан Рочестер не сприймає захоплення дружини-креолки природою, вважаючи острівну рослинність «надмірною»:

(14) “Too much blue, too much purple, too much green” (Rhys, p. 38) – «Занадто багато зелені, надто багато синього, надто багато фіолетового».

Джин Ріс без поспіху, поетапно заглиблює читача в драматичну історію життя Антуанетти, але за допомогою чисельних описів пахощів квітів, рослин, комах, які змінюються немов у калейдоскопі, роман набуває динамічності.

Детальний аналіз твору Джин Ріс «Широке Саргасове море» дозволив вияскравити постколоніальні мотиви у неовікторіанському романі, до яких головно зараховуємо наступні:

- оцінка з погляду корінного мешканця колишньої колонії;
- оцінка негативних і конструктивних аспектів культурної взаємодії;
- мікшування расового, гендерного та соціального фактору через домінування метрополії над колонією;
- відсутність єдиної правильної точки зору.

1.2. Національна «картина світу» крізь призму художнього твору

Твір художньої літератури, як «продукт» творчої діяльності письменника, постає перед читачем як органічне поєднання змісту та форми, цілісний організм, особливим чином організований мистецький світ і завершена естетична цінність. Безумовно, внутрішня єдність художнього світу літературного твору багато в чому визначається картиною світу мови, якою цей твір написаний.

Феномен, що називається «картина світу», є давнім, як саме людство. Уявлення про світ є фундаментальною умовою життя суб'єкта. Картина світу універсальна, адже її існування зумовлене єдністю всіх компонентів. Вона створюється дійсністю, але водночас впливає на неї, активно змінюючи уявлення

та судження про реальність. Поняття «картина світу» сходить від традиції німецької філософської думки наукового дискурсу початку ХХ ст.

У понятійному апараті низки наук для відображення у свідомості людини навколишнього світу зосібна використовуються терміни «образ світу», «картина світу», «модель світу», «модель універсуму». Науковці виокремлюють наступні картини світу: наївна, інтелектуальна, міфологічна, ціннісна, відображаюча, концептуальна, мовна, художня та ін. Звернення до поняття «картина світу», у нашому дослідженні обумовлене поняттям світу, як безмежного простору, у якому віднаходимо топоси, які утворюються за допомогою локусів.

Відчути інтенції письменника можна лише за допомогою слова або графічних символів, які знаходять своє місце на сторінках художнього твору. Для всебічного розуміння авторського слова лише знання мови недостатнє. Необхідно заглибитися у світогляд письменника, менталітет та культуру персонажів, відчути емоційність твору, адже «емоції допомагають відобразити об'єкти реальної картини життя та слугують формуванню мовної картини світу» [2, с. 197]. Емоціогенні характеристики художнього дискурсу визначають його здатність формувати емоційно-цілісне сприйняття літературного матеріалу. Створення комунікативного простору, під яким розуміється художній текст як особлива форма діалогу між автором і читачем, потребує від першого застосування експресивних емоціогенних засобів для формування картини світу адресата.

Оскільки художній дискурс являє собою матеріальну фіксацію процесу художньої комунікації та взаємодії автора й читача з мовними соціально-інтеракційними і культурними правилами [60; 61; 75], осмислення тих засобів впливу, які постають у художніх текстах укупі з проекцією на емоційне сприйняття прочитаного, є необхідною умовою для розуміння прочитаного, адже саме «емоції допомагають відобразити об'єкти реальної картини світу та слугують формуванню мовної картини світу» [4, с. 40].

Аналіз вживання або елімінації пунктуаційних знаків автором вимагає зосередженого читання художнього тексту. Якщо «неунормований» шрифт відразу впадає в око читача, то пунктуація потребує більш детального вивчення та сприйняття вибудованих авторських акцентів для глибшого розуміння тексту. Пунктуацію можна віднести до ключових емотивно навантажених текстових компонентів, оскільки уживання таких знаків впливає на розуміння художнього тексту, задає або корегує напрямок його інтерпретації [23].

Когнітивний підхід до вивчення художнього тексту включає, зокрема, питання про розшифрування національної картини світу, національного менталітету та світосприйняття, відображених у літературному творі. Картина світу у художньому тексті створюється мовними засобами. У ній, як у дзеркалі, відбивається індивідуальна картина світу свідомості письменника, що втілюється через вибір елементів змісту художнього твору, мовних індикаторів та індивідуальне використання інструментів для створення образів.

Зазначимо, що авторська картина світу, відображена в художньому тексті, має статус художньої та мовної, оскільки йдеться про літературну творчість, де засобом створення художнього світу служить мова. Авторський світогляд, як принцип підходу до життєвого матеріалу, його осмисленню та відбору, у процесі художньої творчості не лише стає вербалізованою картиною світу, а й диктує всю концепцію, спричиняючи вплив на жанрову та стильову своєрідність створюваного тексту. Художній твір виражає художню концепцію світу та особистості, що складається з ідейно-емоційної системи та пластичної картини світу (системи художніх образів) і передається реципієнту опосередковано, через знакову систему мови. За такої умови значеннєві лексичні одиниці тексту перестають бути лише словами, а перетворюються на ментально, ідейно та емоційно насичені концепти.

Із сукупності художніх концептів формується особливий «концептуальний» простір художнього твору, який сприймається адресатом, як відбиток розуміння

світу творцем тексту та формується як мовними одиницями і графічним зображенням, так і загальним знанням реалій та культури, які містяться у художньому матеріалі. У результаті виникає особливий художній світ тексту, який корелює з узагальненим синтетичним образом дійсності і відображає художню картину світу, характерну для певної лінгвокультури.

Розглянемо, як у художній картині світу роману Джин Ріс «Широке Саргасове море» відбиваються своєрідність національної картини світу, основні риси національного менталітету острівного народу, а також авторський світогляд письменниці, адже «специфіка структури і змістового наповнення висловлення – його формальний вияв і система семантико-синтаксичних відношень між компонентами конструкції – якраз і демонструватимуть своєрідність мовних систем як засобу вираження етнічної автентичності» [6, сс. 20 – 21].

У романі особливості національного світосприйняття жителів Карибів вияскравлюються у зображенні світу природи, який у Джин Ріс не просто фон для розгортання подій, а здатний жити і помирати герой:

(15) “The paths were overgrown and a smell of dead flowers mixed with the fresh living smell” (Rhys, p. 4) – «Стежки позаростали бур’янами, а запах мертвих квітів змішався зі свіжими пахощами живих».

Подекуди природа зазнає анімізації або персоніфікації та застерігає героїв від біди, що наближається, створюючи містичну атмосферу:

(16) “And I could hear the bamboos shiver and creak though there was no wind” (Rhys, p. 15) – «І я змогла розчути, як зашурхотів та затріскотів бамбук, хоча вітру не було». Подекуди це проявляється настільки надмірно і навмисне, що зазнає «гіперболічного анімізму» [32].

У прозі письменниці приємні пейзажі часто змінюються зловісними:

(17) “I began to walk very quickly, then stopped because the light was different. A green light. I had reached the forest and you cannot mistake the forest. It is hostile” (Rhys, p. 64) – «Я пришвидшив крок, потім зупинився, тому що світло змінилося.

Воно перетворилося на зелене. Я опинився у лісі. Помилки не могло бути. У лісі відчувалося щось вороже».

Специфічне зображення образу природи є художньою трансформацією сприйняття авторкою реального природного та географічного простору Карибів:

(18) “It was that half-hour after the sunset the blue half-hour I called it to myself. The wind drops, the light is very beautiful, the mountains sharp, every leaf on every tree is clear and distinct” (Rhys, p. 94) – «Через пів години після заходу сонця настав час, який я називав блакитним. У такі миті вітер вщухає, світло стає дивовижно гарним, гори здаються чітко окресленими, а листя на гілках дерев легко вгадується на світлому фоні неба».

Життя жителів островів нероздільне з магією, зокрема з чорною магією, яка отримує різноманітні назви. Прибулі на острови жителі метрополії зазвичай заперечували існування будь-яких чар, але побоювалися таємних ритуалів:

(19) “... *I have noticed that negroes as a rule refuse to discuss the black magic in which so many believe. Voodoo as it is called in Haiti – Obeah in some of the islands, another name in South America. They confuse matters by telling lies if pressed. The white people, sometimes credulous, pretend to dismiss the whole thing as nonsense*” (Rhys, p. 66) – «... я помітив, що негри, як правило, відмовляються обговорювати чорну магію, в яку вірять. Ця магія на Гаїті називається вуду, на інших островах – обеа¹⁴, в Латинській Америці якось ще. Якщо ви починаєте наполягати, то негри розповідають різні нісенітниці. Білі ж, хоч і самі вірять у цю магію, схильні до її заперечення, називаючи вуду і все інше справжньою дурницею».

Джин Ріс, яка народилася та впродовж 16 років жила на Домініці, безперечно була знайома з різними ритуалами аборигенів і знала про існування та виготовлення приворотного зілля й лікувальних засобів, що, власне, і відобразила на сторінках роману. Важливо відзначити, що читач сприймає такі світоглядні

¹⁴ Обеа – ритуал, які афро-карибські громади використовують для опису магічних практик, які включають заклинання, спілкування з предками та духами, цілющі ритуали.

уявлення острів'ян як забобонні, натомість зі свідомості персонажів концептуально-сміслова сторона забобон повністю елімінована. У картині світу героїв твору немає протиріччя між релігійним віруванням і реальністю. Навпаки, спостерігається повна довіра індивіда до того, що вміщує світоглядний сюжет. Головна героїня вибирає ритуально-магічний спосіб, коли розуміє, що чоловік її не кохає, а навіть більше, починає ненавидіти. Щоб привабити його, змусити закохатися в неї, Антуанетта вдається до привороту і звертається за допомогою до Крістофіни:

(20) “You can make people love or hate. Or ... or die” (Rhys, p. 70) – «Ти можеш примусити любити або ненавидіти. Або ... або померти».

Проблема отримання, відтворення, переробки та видозміни інформації у свідомості людини є важливою для сучасних лінгвокогнітивних досліджень [30; 36], адже дозволяє виявити різні закономірності функціонування мовної пам'яті, що у результаті формує емоціогенні знання. Однією із значних подій, які втручаються у перебіг життя і найбільше вражають емоційну сферу – смерть і усе, що пов'язано з нею. Стереотипно людина мислить про смерть як кінець буття, що не може не викликати негативних емоцій та страхів, які беруть початок з емоціогенних знань. Авторка звертається до розділового знаку *три крапки*, щоб змодельовати емоційну хезитацію героїні, що не сприймається, як недовіра до здібностей Антуанетти, а допомагає читачу відчувати страх дівчини.

У романі Джин Ріс натрапляємо на випадки прихованого символізму, які здатен помітити лише уважний читач, адже «сміслова структура символу багат шарова і розрахована на активну внутрішню роботу читача. Сенс символу об'єктивно експлікується як динамічна структура. Цей сенс не можна роз'яснити, звівши до однозначної логічної формули, а можна лише пояснити, співвідносячи його з подальшими символічними структурами» [26, с. 268]. Серед яскравих символів варто згадати про червону сукню Антуанетти:

(21) “Time has no meaning. But something you can touch and hold like my red dress, that has a meaning” (Rhys, p. 121) – «Час немає значення. Має значення лише те, чого можеш торкнутися і потримати у руках. Моя червона сукня має значення».

Замкнена на горищі Торнфілдхолу, тепер вже Берта, боїться, що в неї забрали те єдине, що нагадувало їй про час і місце дорослішання, спогади про дитинство та юність, які вона провела на Ямайці та Домініці. У сукні уособлюється втрачена свобода, простір до якого належала дівчина.

Як зазначалося раніше, для мешканців острова характерне змішування релігій: вони не відмовляються від своїх ритуалів, але приймають вірування європейців, слово Боже, якому їх навчають місіонери. Тож, на сторінках роману письменниці-креолки з’являються алюзії на біблійні сюжети. Так, зачувши крик півня пан Рочестер задається риторичним питанням:

(22) “Nearby a cock crew and I thought, ‘That is for betrayal, but who is the traitor?’” (Rhys, p. 74) – «Деся поруч прокукурікав півень, і я подумав: «Це знак зради, тільки хто кого зрадив?»

У зразку транспарентно вміщено фрагмент з Біблії про зраду Ісуса апостолом Петром, пор.: «Але ж Петро відповів: «Навіть якщо всі втратять віру в Тебе, я ніколи не втрачу!» Тоді Ісус мовив йому: «Істинно кажу тобі: цієї ж ночі, ще до того, як півень проспівас, ти тричі зречешся Мене»» (Матвій 26:33 – 34). За допомогою включення до тексту біблійних мотивів відбувається винайдення певного балансу між релігією, мистецтвом і людиною як невід’ємною частиною історії, що описується [25].

Для стилю письменниці характерний вибір промовистого імені героя. Так, у першому розділі роману читач знайомиться з Антуанеттою. Дівчину назвали французьким ім’ям, яке мали члени королівських родин, серед яких, наприклад, Марія-Антуанетта Австрійська, принцеса Марія Антуанетта Бурбон-Сицилійська, Антуанетта де Бурбон-Вандом або придворні дами, найвідоміша з

яких Жанна-Антуанетта Пуассон, більше відома як маркіза де Помпадур. Наприкінці роману прекрасна Антуанетта перетворюється на нещасну ув'язнену Бертю:

(23) "...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" (Rhys, p. 118) – «... коли він припинив називати мене Антуанеттою, я побачила, як Антуанетта зникла за вікном, разом з парфумами, гарними сукнями і дзеркалами».

Тож, це випадок, коли варто брати до уваги не лише зовнішню, але й внутрішню форму лексеми. Подекуди в імені знаходимо приховану іронію. Так, наглядачку дружини пана Рочестера звать Грейс, що з англійської перекладається як *милість, прощення, милосердя*. Натомість, ані Бронте, ані Ріс не наділяють персонажа позитивними характеристиками, про що свідчать слова Антуанетти:

(24) "Her name oughtn't to be Grace. Names matter" (Rhys, p. 118) – «Вона не мала називатися Грейс – милосердя, адже ім'я має значення»¹⁵.

Світоглядне розуміння письменницею колонії та метрополії відбиваються в індивідуальному способі уявлення у тексті реальної дійсності, а також в образах персонажів, зокрема, у різному сприйнятті головної героїні. У Бронте – представниці *центру*, Антуанетта постає пасивною, жалюгідною істотою, яка немає ані бажань, ані пристрастей. Вона мерзенна брехуха, що, разом зі своїми безчесними родичами, затягла молодого англійського джентльмена у тенета розпачу і безумства. Протилежну думку висловлює Ріс, що з ранніх років росла серед мешканців острова Домініка і перейнялася їх культурою, психологією та мовою. Вона прагнула бачити, відчувати та зображати навколишній світ таким, яким його бачили та відчували такі самі креоли. Незважаючи на драматичність сюжету, кожна сторінка твору просякнута найщирішими почуттями до дівчини-креолки. Письменниця прагне передати світовідчуття героїні з її анімізмом,

¹⁵ Аби створити адекватний переклад, ми актуалізували внутрішню семантику імені через внутрішньотекстове пояснення.

персоніфікацією тварин та рослин. На початку роману Антуанетта зображена напрочуд сильною духом, безстрашною, мужньою, готовою на самопожертву заради кохання, і в той самий час, тонкою особистістю, схильною до душевних переживань. Усіх цих якостей очевидно бракує її чоловіку, якого відрізняють властиві європейцям інфантилізм та егоїзм.

Зрозуміло, що національна картина світу багатша за мовну, але саме у мові вона реалізується, вербалізується, зберігається і передається від пращурів до нащадків. Таким чином слово перетворюється на шматочок реальності, пропущений через призму культурної картини світу, а тому набуває специфічних, властивих певному народу рис.

Отже, розглянуті приклади наочно демонструють, що роман Джин Ріс «Широке Саргасове море» відбиває у собі національну картину світу, опосередковану авторським світосприйняттям і подекуди може інтерпретуватися як джерело знання про національний характер та менталітет жителів островів Ямайки та Домініки.

1.3. Ієрархія взаємозв'язку категорій топосу і локусу та їх висвітлення у художньому текстовому просторі

Щоб зрозуміти характерні риси та особливості виокремлення категорій топосу і локусу, необхідно звернутися до поняття *художній текст*. Вивченням простору художнього твору, його ознаками та складниками займалися як вітчизняні, так і зарубіжні вчені, серед яких М. Бахтін, В. Будний, А. Булгакова, М. Ільницький, Н. Копистянська, Д. Лихачов, С. Скварчинська, П. Флоренський, Е. Курціус, У. Шмідт-Біггеман, Х. Лаусберг, Р. Грюбель, Р. Бакем, Р. Ніколосі, Р. Лахманн та ін.

Проблема художнього простору та часу є актуальною у сучасній науковій картині світу. До питання про динаміку просторово-часових взаємин нерідко

звертаються представники різних наукових галузей. Особлива увага цьому явищу приділяється у наукових дослідженнях гуманітарного циклу (літературознавство, філософія, мистецтвознавство, культурологія, соціології та інші). Сьогодні існує безліч різних концепцій, що розкривають ті чи інші особливості категорій простору та часу.

В історії філософії існує два основних підходи до вивчення цих категорій – субстанційний та реляційний. Відповідно до субстанційної концепції (Демокріт, Платон), простір та час розглядаються як самостійні категорії буття, які існують незалежно від матеріальних об'єктів. Простір є нескінченною порожнечою, яка вміщує всі тіла, а час – тривалістю. Друга – реляційна концепція – розглядає простір як форму існування речей.

Простір, як один з найважливіших фрагментів картини світу людини, тісно пов'язаний з часом, але кожний містить характеристики, які дозволяють дослідникам виокремлювати і вивчати лише просторову концептуалізацію.

У якості універсальної категорії мислення, простір фіксується різними видами знань – мовним і дискурсивним. Простір експлікується у мові у вигляді лексико-семантичних дихотомій, номінації ключових концептів та орієнтаційних метафоричних моделей. У сучасних дослідження простір, зафіксований у мові, розрізняють як *предмет* і *місце*, *фон* і *фігура*. Особливу роль у відображенні фізичного простору відіграє лексика: семантичні номінативні класи розподіляють недискретний світ на більші або менші об'єкти.

Художній простір, який вміщено у художньому тексті, і реальний світ – не тотожні поняття, адже текст вибудовує можливу реальність або світ, які з різною точністю відображають дійсність. Неоднорідність художнього простору виявляється у тому, що він може бути як результатом відображення «натурального» простору в художньому тексті, так і ментальним утворенням – «простором уяви». Авторська картина світу є результатом аналізу та інтерпретації у творчій свідомості художника реального світу, це синтез уявлень

про мир та людину на основі знань про реальний світ та його вторинну інтерпретацію. Аналіз просторових відносин у художніх текстах дає можливість їхньої класифікації, визначення інваріантних моделей тексту та їх варіантів. У художньому тексті простір постає як гештальти, фрейми, пропозиції, метафоричні та метонімічні моделі, є змістовними формами тих чи інших просторових концептів.

Увага філологів до просторових образів, відображених у художньому тексті, призвела до різних їх класифікацій і термінологічних позначень. Так, у сучасному мовознавстві активно використовуються терміни, що ще не мають остаточної дефініції, *топос* і *локус*, що прийшли у філологію з філософії та природничих наук. Ці терміни вводяться в науковий текст без конкретної семантизації, часто змішуються, взаємозамінюються і вживаються на позначення будь-якого простору, навмисно або підсвідомо включеного у художній текст автором. Варто зазначити, що такий простір немає визначених кордонів, адже він може бути відкритим і обмеженим, тобто може бути позначений точкою, або наближатися до безкінечності. Для нашого дослідження необхідно розмежувати ці терміни та проаналізувати контексти їхнього вживання.

Поняття *топос* відоме з часів Аристотеля і обумовлене ним як вчення про «загальні місця», загальні вихідні пункти, які слугують для повідомлення теми. Термін *локус* запозичений з природничих наук: у біології – це ділянка хромосоми, де локалізований ген. У психології існує поняття «локус контролю», що вживається для трактування поведінки: та, що детермінована самим індивідом – внутрішній / інтернальний локус контролю; та, що визначається оточенням та обставинами, у яких перебуває особистість – зовнішній / екстернальний локус контролю.

Отже, термін входить у філологію вже з деяким усталеним понятійним ядром: етимологічно (від лат. *locus*) означає «місце», «ділянка», в антропоцентричному аспекті може бути зовнішнім і внутрішнім. Відомі

стародавні кореневі основи лексеми *локус* із властивою їй символічною грою значень: на санскриті *loka* – «світ», «світло», «всесвіт», «все», «ціле», «тотальність», латиною – «місце», «частина», «доля», «локальність».

Активне використання терміну *локус* у лінгвістиці започаткував науковець Ю. Лотман, який, вивчаючи семіотику художнього простору, «закріпив» героя за певним місцем – *локусом*. Тобто *локуси* – це елементи структури художнього твору з якими «співвідноситься» персонаж. Такі місця існують у якості функціональних полів, потрапляючи куди персонажі стають учасниками подій.

У нашому дослідженні *локус* трактується через *топос*, тобто обмежений простір у складі безмежного. Змістовне наповнення цих термінів запозичуємо з наукових розвідок, які присвячені дослідженню художніх текстів, висновуючи, що *локуси* – це закриті просторові образи, а *топоси* – відкриті [56].

Спостерігається й інша тенденція: *топосу* відводиться роль позначення «мови просторових відносин», що пронизують художній текст (пор., напр., поєднання: *топос смерті*, *буттєвий топос*, *топос небуття*, *топос соціально-історичного часу*), тобто це *місця* розгортання смислів. Натомість, *локус* співвідноситься з конкретним образом простору, що позначає дійсність. Отже, один і той самий просторовий образ може називатися як *топосом*, так і *локусом*, залежно від осмислення його як національного символу з актуалізацією його репрезентації оцінних смислів або реального опису з денотативно-референціальними посиланнями, що переважають у тексті. Розмежування *топосу* та *локусу* відповідає розмежуванню ідеального та реального, архетипічного та конкретного.

Існує три відповідні способи художнього освоєння часу та простору в творах. У межах нашого дослідження акцентуємо увагу на конкретно окресленому *топосі* та *локусах*, які його організовують. Але вважаємо за потрібне надати загальну характеристику *хронотопу*, що поєднує поняття *хронос* і *топос* та дозволяє інтерпретувати твір як неовікторіанський роман, враховуючи

специфіку зображених у ньому просторово-часових відносин. Літературно-художній *хронотоп* – це фактичне злиття просторових та тимчасових ознак в осмисленому та конкретному цілому. Час стискається, стає художньо-видимим; простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Таким перетином і злиттям часу та простору характеризується художній хронотоп.

Для *локусу* як просторового образу, зафіксованого в тексті, важливі ознаки відносної тотожності дійсно існуючого об'єкта на основі чого формується когнітивна база і фіксуються стереотипні та індивідуальні уявлення про нього. Оскільки *локус* співвідноситься з прототиповим уявленням про простір, то у тексті він позначений як однослівний субстантив, у семантичній структурі якого в якості ядерної присутня просторова сема, що дозволяє співвіднести його з системним «локусним прототипом». Лексична репрезентація *локусу* проявляється також у текстових лексико-семантичних полях, організованих цими субстантивами, що складаються з лексем з ядерними, навіколоядерними, периферійними, асоціативними та іншими просторовими семами.

Висновки до першого розділу

Завдяки еволюційним трансформаціям жанрових систем, питання дослідження вторинних текстів залишається актуальним для науки. Сучасна культура уникає традиційних установок, змінюючи вектор жанрових пошуків. Літературна асиміляція стає домінуючою тенденцією. Видозміни такого роду призводять до виникнення вторинних текстів, що базуються на текстах первинних.

Синтез різних жанрів став основною формотворчою тенденцією сучасної літератури, крім того, у літературі останніх двох століть панують історично нові жанрові норми: *сиквел*, *приквел*, *інтерквел*, *мідквел*, *триквел*, *квадриквел*, *спін-офф*, *римейк*, *кросовер*, *пастиш*, *мешап*.

Роман Джин Ріс «Широке Саргасове море», який є приквелом до роману Шарлотти Бронте «Джейн Ейр», змушує по-іншому поглянути як на минулі події у житті подружжя Антуанетти та Едварда, так і на образ героїні – Антуанетти Берти Мейсон, характер якої по-різному трактується у претексті та у приквелі. Саме такий підхід змінює ставлення читача до героїні з негативного на позитивне, який починає співчувати персонажу та критично ставитися до героя Едварда Рочестера. Погляд на претекст, відповідно, також видозмінюється.

Прагнення пояснити «чому і навіщо», причини божевілья Антуанетти змушує Джин Ріс розповісти про походження Берти. Мається на увазі, що такі дії здійснюються для того, аби виправити ті моменти, які вона вважає недосконалими щодо опису героїні, відверто критикуючи «попередницю» за ставлення до образу божевільної дружини, яка, як наголошує Джин Ріс, у «Джейн Ейр» є не більше ніж «паперовим тигром»¹⁶. Саме тому вона бере на себе зобов'язання перетворити її на повноцінну особистість.

¹⁶ Паперовий тигр – старий китайський фразеологізм, який використовують на позначення чогось небезпечного тільки з вигляду, але насправді негрізного.

Порівнюючи вторинний текст з претекстом, спостерігаємо найпримітнішу різницю між цими двома романами: по-перше, перетворення байронівського романтичного героя у Бронте на слабку і жадібну людину у Ріс; по-друге, трансформація образу першої дружини Рочестера – Берти Мейсон, яка у приквелі є головною героїнею, а не «частиною туманної біографії Едварда Рочестера»; не іноземкою, не божевільною креолкою, а Антуанеттою Косуей, багатою креольською нареченою, самотньою, незрозумілою для оточення, зацькованою та нещасною.

Текст роману передусім містить внутрішнє повторення. «Широке Саргасове море» – це розповідь від декількох оповідачів: у першій частині Антуанетта розповідає про своє дитинство та юність на Ямаїці; у другій частині чоловік, якого не називають на ім'я, на дев'яти сторінках розділу описує приїзд до Вест-Індії і медовий місяць у Гранбуа, а продовжує оповідь Антуанетта. На початку третього розділу, стороння оповідачка повідомляє про розмову, яка відбулася між Грейс Пул і Лі – запозичені персонажі з «Джейн Ейр», далі слідує монолог Грейс Пул, аж доки Антуанетта знову починає оповідь від першої особи. Ці повтори з варіаціями, які представляють різні версії одних й тих самих подій, сприяють суголосності розповіді від різних оповідачів, але можуть розглядатися як внутрішньотекстове повторення, що відображає «зовнішнє» повторення. Тобто інтертекстуальний зв'язок між «Широким Саргасовим морем» і «Джейн Ейр» підштовхує до сприйняття головних героїв, як косплей відомих персонажів.

У художньому тексті персонаж усвідомлюється як мовна особистість автора зі специфікою своєї мовної картини світу та словника, як основи цієї картини. Художній світ письменника формується за допомогою індивідуально-авторських художніх концептів, що дозволяють говорити про індивідуально-авторську картину світу, включаючи арсенал тих мовних засобів, якими автор користується для опису створеного світу. Індивідуально-авторська картина світу відбивається в тексті та носить досить суб'єктивний характер. Вона має риси мовної

особистості свого творця, що обумовлено естетичним характером відображення дійсності та антропоцентризмом тексту.

Історія, розказана від імені «божевільної», замкненої на торнфілдському горищі, рясніє характеристиками багатогранного креольського космополітизму та ідентичності, які вирують у душі вест-індської письменниці з Домініки. Роман став підсумком творчості письменниці, а також заклав основи традиції неовікторіанської літератури. Сюжет «Джейн Ейр», дав право на існування тексту глибокого, незалежного, інакше осмисленого в концептуальному та структурному планах – метатексту, що оповідає про «культуру в культурі», де досліджувані художні тексти набувають гносеологічної цінності, оскільки здійснюють одне з найважливіших завдань мистецтва – бути засобом пізнання світу та людини.

Аналіз художнього твору через просторові образи – актуальне питання сучасного мовознавства. Акумулюючись у семантичному полі художнього тексту, *локуси* утворюють *топос*. Тобто, два поняття перебувають у відношенні ієрархії: *топоси* – великі просторові одиниці, *локуси* – конкретні місця у континуумі.

Таким чином, у сучасних дослідженнях поняття *топос* має два основні значення. По-перше, це значущє для художнього тексту «місце розгортання смислів», яке може корелювати з фрагментом (або фрагментами) реального простору, як правило, відкритого. По-друге, це «спільне місце», набір стійких мовних формул, а також загальних проблем та сюжетів, характерних для національної літератури. Поняття *локус* використовується головно до культурних фрагментів простору, які мають кордони.

РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ ТОПОСУ І ЛОКУСУ В СУЧАСНІЙ ФІЛОЛОГІЇ

2.1. Методологічні засади вивчення топосу і локусу у художньому творі

Будь-яке дослідження вимагає відпрацьованої ретельної і структурної методики, що за правильної організації, дозволяє дійти релевантних висновків.

Передусім, робота з текстом передбачає визначення його жанру. Аналіз біографії авторки та вивчення художнього твору дозволяє дійти висновку, що роман Джин Ріс «Широке Саргасове море» належить до зразків неовікторіанського роману із включенням колоніальних мотивів, які власне і дозволяють стверджувати про створення письменницею власної легко впізнаної «картину світу».

Драматична історія, яка торкається походження та опису життя героїв у метрополії та колонії, наштовхнула на окреслення одним із завдань дослідження визначення основних характеристик опозиції категорій «свій – чужий», які зумовили використання авторкою мовного матеріалу у художньому творі. На цьому етапі застосовувався *лінгвокультурологічний аналіз*, який допоміг узагальнити інформацію про темпоральний, соціальний, історичний та культурний контексти, що вплинули не лише на формування «картини світу», але й на формування ціннісних орієнтирів авторки.

Для нашої наукової розвідки важливо зосередитися на теоретичних основах розмежування понять *топосу* і *локусу* та визначити методику їх дослідження. Для коректного тлумачення теоретичних основ, які вміщені у роботі, був використаний метод пізнання *аналіз*, де категорії *топосу* і *локусу* досліджувалися окремо у межах єдиного цілого художнього простору. За допомогою *синтезу* був встановлений зв'язок зазначених категорій і їхнє об'єднання у межах тексту.

Форма наукового пізнання *індукція* використовувалася для узагальнення висновків шляхом вивчення одиничних або конкретних суджень. Натомість, за допомогою *дедукції* аналізувалася релевантність визначень та тлумачень науковців, вміщених у нашому дослідженні, що встановлювалася шляхом розгляду складових елементів *топосу*.

Першим етапом нашого дослідження визначаємо вивчення наукових праць з зазначеної теми аби виокремити питання дискусійного характеру і чітко окреслити та надати висновки стосовно точки зору, яка визначається панівною у науковій розвідці.

Одним з головних завдань дослідження визначаємо розмежування та тлумачення понять *топосу* і *локусу* для їх коректного виокремлення з художнього тексту. Для тлумачення понять та наукових термінів, які вміщені у науковій розвідці, був використаний *дефінітивний метод*.

Топос є моноконструктом, семантичне ядро якого складається з менших характеристик, які розглядаються як *локуси*. Семантично ці категорії подібні, а у художньому творі вони пов'язані з категорією *хронотоп* та позначають категорію *місця*. Термін «хронотоп» пов'язаний з вивченням художнього тексту і вживається на позначення взаємозв'язку часових і просторових відношень, які змальовує автор для відтворення дій або подій, які розгортаються за участю персонажа [19, с. 399]. У нашому дослідженні хронотоп допомагає звернути увагу на демонстрацію зображених у романі подій, оскільки згущення і конкретизація прикмет часу, як от – часу людського життя, історичного часу – на певних ділянках простору дозволяє зрозуміти формування авторської «картина світу». Локус-хронотоп «означає сполучення локальних місць за дією і семантикою у єдине ціле та зумовлює їхнє злиття у один часовопросторовий континуум у складі семантичного ядра топосу» [9, с. 250]. Їх взаємозв'язок прослідковується на відрізку простору, де *хронотоп* і *локуси* підпорядковуються *топосу*, як його локальні складові елементи. Український науковець Д. Боклах

зазначає, що «хронотоп – локальний структурований простір по відношенню до топосу (дефініція локусу) і є комплексним конструктом часопросторових локусів-психологем сенсу у їхній єдності (дефініція хронотопу)» [9, с. 251].

У науковій літературі фіксуємо думку про можливе об'єднання категорій *локусу* і *топосу* для позначення одного й того самого просторового образу, залежно від репрезентації оцінних смислів чи від їх реальних описів. У першому випадку таке розуміння позначається *топосом*, а в іншому – *локусом* [14, сс. 176 – 183].

Отже, *топосами* у нашому дослідженні визначаємо широке «тло дій» героїв роману Джин Ріс «Широке Саргасове море», що функціонують у художньому творі як універсалії. *Локусами* називаємо так звані «закриті простори», тобто безпосередньо місця, де розгортаються події і які завжди несуть на собі відбиток свого господаря, тобто виконують характеротворчу функцію, що у результаті формує і розвиває образ героя.

Методом суцільної вибірки був укладений корпус прикладів, дібраних з тексту роману «Широке Саргасове море» та принагідно з роману Шарлотти Бронте «Джейн Ейр». Ретельне дослідження та інтерпретація фактичного матеріалу вимагало застосування *описового методу* у комбінації з *прийомами спостереження та узагальнення*.

Літературні *топос* і *локус*, виконуючи свої функції, стають повсякденною поетичною формулою [34, с. 2], яку можна використовувати у кожному жанрі та яка є ключовою для конкретного літературно-культурного стилю. Зазначені категорії можуть сприйматися як «мова моделювання» [56] за допомогою якої найрізноманітніші вміщені у текст сенси стають зрозумілішими. Тобто, *топоси* і *локуси*, як певні формули із заданими просторовими характеристиками, можуть бути мовою опису просторових і закритих образів у тексті художнього твору. На основі мови просторових відносин можна виявляти подібності у різних текстах,

встановлювати генетичні зв'язки між творами різних епох, а також аналізувати їх використання для окреслення авторської «картини світу»

Вибудована методика, яка ґрунтується на використанні перелічених методів дослідження, допомогла виокремити у романі Джин Ріс «Широке Саргасове море» *топоси* ЯМАЙКА, НАВІТРЯНИЙ ОСТРІВ, АНГЛІЯ та *локуси* КУЛІБРІ і МОНАСТИР; СЕЛИЩЕ РІЗАНИНА, ГРАНБУА та МУН МОР; ТОРНФІЛДХОЛ і ГОРИЩЕ.

2.2. Засоби вираження опозиції категорій «свій – чужий» на мовному матеріалі роману Джин Ріс «Широке Саргасове море»

Проблема художнього образу – одна з ключових у сучасному літературознавстві. Як найважливіший та суттєвий елемент літературного твору, образ є осередком ідейно-естетичного змісту та словесної форми його втілення. Образ стає знаком, що розкриває авторське ставлення до проблематики світу і пропонує її адресату у вигляді значущої і завершеної філософсько-естетичної цінності. Це категорія естетики, яка сприймається як особливий, властивий лише мистецтву, спосіб освоєння і перетворення дійсності.

Постколоніальна література, яка вміщує дискурс *іншого*, викликає особливе зацікавлення у читачів та дослідників, оскільки, за словами Р. Бартеса, вона містить «зовнішні висловлювання» [21, с. 47]. До зразків такої літератури відносять твори, написані з досвіду маргінальної особи, що володіє травматичним досвідом міграції, розриву з батьківщиною або насильницького чи вимушеного переселення у чужі простори. Розмірковуючи над цією проблемою, відомий західний дослідник С. Холл висловлює думку, що «питання культури та ідентичності, як головний політичний порядок денний, складають одну з найбільш серйозних проблем» [43, с. 230].

У романі «Широке Саргасове море» Джин Ріс вперше у своїй творчості змінює час та місце подій: XX століття на XIX, Європу на Вест-Індію. Такий підхід дозволяє розставити акценти не лише на гендерній проблематиці романі, а й на соціальних та історичних наслідках колонізації зсередини. Крім того, окремі розповіді Антуанетти і Рочестера – це зразки різного сприйняття дійсності персонажами і усвідомлення свого місця у соціумі. Тобто читач отримує можливість розглядати конфлікт на рівні опозиції *чоловік – жінка* та *колонізатор – колонізований*. Таким чином, за допомогою опозицій, у романі вияскравлюється проблема національної ідентичності, тобто присутності певної ментальної установки, що визначається позитивним або негативним відчуттям індивідом своєї приналежності до великого соціополітичного утворення. Зверхність жителя метрополії (пана Рочестера) не дозволяє навіть помислити про можливу спорідненість, спробувати відшукати точки перетину з жителем колонії (Антуанеттою):

(25) “I did not love her. I was thirsty for her, but that is not love. I felt very little tenderness for her, she was a stranger to me, a stranger who did not think or feel as I did” (Rhys, p. 56) – «Я не любив, але жадав її та це не було кохання. Я не відчував до неї ніжності. Вона була для мене чужинкою, яка думала і відчувала зовсім не так, як я».

У багатьох творах постколоніальної літератури персонажі народжуються від батьків різних рас та національностей, вони за своєю природою гібридні в біологічному сенсі, але дуже часто ця гібридність стає етнокультурною, і це відбиває дуальність тих художніх просторів, у яких такі літературні герої існують. Крім того, постколоніальні письменники змушують своїх читачів замислитися над споконвічними, як саме людство, питаннями дифузії «національних парадигм через пористі міждержавні кордони, які, тим не менше, пересичені нерівністю, владою та домінуванням» [68, с. 217].

Видається цікавим, що у зарубіжній філології роман Джин Ріс «Широке Саргасове море» трактується як “contrapuntal reading” («спосіб прочитування текстів англійської літератури з метою розуміння їхнього значного впливу на імперіалізм і колоніальний процес»), як “counter discourse” («складні способи, за допомогою яких виклики домінантному або усталеному дискурсу (особливо імперському центру) можуть бути встановлені з периферії») і як “postcolonial reading” («спосіб прочитування та перечитування текстів як метрополії, так і колонії, щоб привернути свідому увагу до глибоких і неминучих наслідків колонізації для літературного надбання») [17, сс. 63, 67, 209]. Усі зазначені поняття містять бінарну дихотомію, що має оцінний характер, «свій – чужий» (*self vs other*). Варто наголосити, що характерною рисою постколоніального прочитання є зміщення позитивного і негативного акцентів: метрополія мислиться як «чуже», а колонія маркується позитивною характеристикою – «своє». Таке впорядкування засноване перед усім на класифікації лінгвістичних об’єктів, що має «засновуватися на спільних ознаках, характерних для певного розглядуваного об’єкту» [7, с. 484].

У перших рядках роману міститься згадка про Закон щодо відміни рабства, який проголосив скасування рабства у британських колоніях. Якщо родина героїні не виграє від проголошення цього закону, то так не можна сказати про текст, який метафорично поліпшується, звільнившись від повторення тексту «Джейн Ейр». Таке звільнення у «Широкому Саргасовому морі» Джин Ріс можна трактувати як ознаку, що Г. Блум назвав «страхом впливу» [27, с. 5]. Розвиток історії літератури, як він стверджує, виникає з такої «тривоги впливу», тобто це страх митця, який полягає в тому, що його попередники, можливо, вичерпали всі можливості до написання оригінальних текстів. Через неправильне прочитання виробляється захисний механізм, який дозволяє митцю-послідовнику відхилитися від першотвору, а літературна історія вбачається як послідовність таких відхилень від творів митців-попередників або «ревізійних збоїв».

У романі авторка навмисно підкреслює роль національної ідентичності, наприклад, раса – це перше, що герої визнають, зустрічаючись або знайомлячись з іншими персонажами. Національність – один з основних критеріїв за допомогою якого вибудовується система образів. Відносини між расами, як правило, антагоністичні, посилюють трагічність історії Антуанетти. У дитинстві, прагнучи ідентифікувати себе з ямайським суспільством, героїня нашоується на соціальні та расові бар'єри: зрада та жорстокість подруги дитинства Тії; спалення маєтку; агресія дітей, яких зустрічає Антуанетта дорогою до монастиря. Здається, що головна героїня – цап-відбувайло, на якого набундючили весь тягар провини за минуле: рабство, несправедливість жорсткості, що чинили її предки [35, с. 164].

Цікавим, на нашу думку, є створений образ чужинки-Аннет, матері Антуанетти. Вона перша, з ким знайомиться читач на сторінках роману:

(26) “The Jamaican ladies had never approved of my mother, ‘because she pretty like pretty self’” (Rhys, p. 2) – «Пані, які проживали на Ямайці, не схвалювали моєї матері, бо «вона була прекрасною, як сама краса»».

Меланхолійна Аннет народилася на острові Мартиніка, але так ніколи і не повернулася на батьківщину. Відчуваючи, що суспільство не приймає її, вона не намагається поширити коло спілкування, а ховається за маскою байдужості. Проте, як зазначає Ю. Крістева: «Стійка байдужість – це, можливо лише пристойний лик ностальгії. Нам знаний чужинець, який виживає, обернувшись до втраченої країни своїх сліз. Меланхолійно закоханий у втрачений простір, він, по суті, невтішний через те, що колись покинув його. Втрачений рай – це міраж минулого, що його він ніколи не зможе віднайти» [15, с. 17]. Нарешті жінка виходить заміж за заможного англійця, але її не визнає «біле оточення». Антуанетта підслуховує розмову, де англійки пліткують про її матір та шлюб:

(27) “A fantastic marriage and he will regret it. Why should a very wealthy man who could take his pick of all the girls in the West Indies, and many in England too

probably?” (Rhys, p. 11) – «Дивовижне весілля, але він ще гірко пошкодує! Такий заможний пан, якби лише побажав, міг би взяти за дружину будь-яку дівчину у Вест-Індії, а може, і в Англії?»

Аннет – чужа для європейців і потерпає від упередженого ставлення жителів острова:

(28) “*This young Mrs Cosway is worthless and spoilt, she can’t lift a hand for herself and soon the madness that is in her, and in all these white Creoles, come out*” (Rhys, p. 58) – «Ну, а ця молода жінка, пані Косуей, занадто зіпсована та нікчемна, щоб якось виправити стан речей. Вона не в змозі рукою поворухнути, щоб якось собі допомогти. А скоро з неї вилізло те божевілья, що живе у всіх цих білих креолах і креолках».

Аннет не намагається змінити хід подій, натомість її дочка Антуанетта докладає зусиль, щоб відшукати своє місце серед людей, які не поспішають визнавати її своєю:

(10) “It was a song about a white cockroach. That’s me. That’s what they call all of us who were here before their own people in Africa sold them to the slave traders. And I’ve heard English women call us white niggers. So between you I often wonder who I am and where is my country and where do I belong and why was I ever born at all” (Rhys, p. 63) – «Вона співала пісню про білу тарганку. Тобто про мене. Так вони називають усіх нас – тарганами, хоча ми оселилися тут ще до того, як їхні власні родичі продали їх у рабство. Ну, а англійки називають нас білими нігерами. Тож часом я не можу зрозуміти, хто я така, звідки я, де моя батьківщина і взагалі навіщо з’явилася на цьому світі».

Тут відзначена не стільки подвійна ідентичність, закладена в героїні від народження, скільки неможливість самої ідентифікації, що пов’язана головним чином із соціальним середовищем. М. Емері, аналізуючи тексти авторки, висновує, що «романи Джин Ріс зображують відсутність ідентичності, а не її втрату» [35, с. 165]. Розуміння й оцінка мовця до повідомлюваного чітко

прослідковується під час здійснення комунікативного акту, де спостерігається «співвіднесеність модальності з власною оцінкою до повідомлюваного» [3, с. 51].

Патріархальне суспільство диктує свої правила гри, де дівчина, яка не належить ані до світлошкірих європейців, ані до темношкірих жителів Карибів, відчуває себе вигнанкою або «інакшою». Антуанетта та її сім'я, рабовласники у минулому, втратили своє становище. Чорношкірі мешканці острова називають їх «білими неграми» або «білими тарганами» через їхню бідність і відкрито зневажають своїх минулих рабовласників:

(11) “Old time white people but white nigger now, and black nigger better than white nigger” (Rhys, p. 8) – «Ті, кого раніше називали білими, тепер просто білі негри, але чорні негри кращі, ніж білі негри».

Рочестер відноситься до дружини зверхньо, відчуваючи свою «вибраність», адже він англієць, а вона, хай і багата, але лише креолка. Це та «незручна правда» на сторінках британської історії, якою нехтує Бронте, але, яка висвітлюється у Ріс.

Автор, створюючи художній текст, прагне, щоб читач відчув ті самі емоції, що й сам митець; аби твір залишився не на полиці, а у пам'яті адресата. Тут варто наголосити, що «вирішальну роль в атракції читачів до художнього твору відіграють два чинники, такі як інтерпретація тексту та використання автором мовних засобів» [4, сс. 39 – 40]. Аналіз тексту роману дозволяє виокремити наступні мовні способи для зображення опозиції «свій – чужий»:

- включення екзотизмів та варваризмів;
- використання граматичного заперечення;
- вживання лексичних одиниць з яскраво окресленою позитивною / негативною конотацією;
- використання антитез;
- включення риторичних питань.

Надамо характеристику кожному з виокремлених мовних засобів, ілюструючи їх фрагментами з роману.

На сторінках «Широкого Саргасового моря» натрапляємо на непоодинокі випадки використання авторкою узуальних екзотизмів, грецизмів, латинізмів, галліцизмів та ін¹⁷. Такі запозичення допомагають позначити «свого» і «чужого» стосовно носіїв англійської мови. Так, серед флоронімів зустрічаються наступні екзотизми інтернаціоналізми:

ті, що походять від слів-прототипів малайської мови та мови манде (нігероконголезька мовна сім'я)

(29) “Standing by the *bamboos* she had a clear view to the sea, but anyone passing could stare at her” (Rhys, p. 4) – «Вона стояла біля заростів бамбуку і спостерігала за морем, але будь хто з перехожих також міг її бачити». Море у згаданому контексті має метафоричне значення і сприймається не у якості водойми, а як символ втраченої Батьківщини матері Антуанетти – острова Мартиніка;

(39) “We boiled green *bananas* in an old iron pot” (Rhys, p. 7) – «Ми варили зелені банани у старій залізній каструлі»;

з етимомом у перській мові

(31) “Nothing would be left, the golden ferns and the silver ferns, the orchids, the ginger lilies and the roses, the rocking-chairs and the blue sofa, the *jasmine* and the honeysuckle, and the picture of the Miller’s Daughter” (Rhys, p. 22) – «Від садиби не залишиться нічого: ні золотих і срібних папоротей, ні орхідей, ні лілій, ні троянд, ні крісел-гойдалок, ні синього дивану, ні жасмину з жимолостю»;

з етимомом у тамільській мові

(32) “Her small waist, her thin brown hands, her black curls which smelled of *vetiver*, her high sweet voice, singing so carelessly in Chapel about death” (Rhys, p. 30) – «Її тонка талія, худі смагляві ручки, чорні кучері, що віддавали

¹⁷ Використані авторкою узуальні екзотизми, грецизми, латинізми, галліцизми та ін. у дібраних прикладах курсивом позначено нами.

пахощами ветиверу, високий чарівний голосок, яким вона так безтурботно співала в церкві про смерть»;

запозичені з мови араваків

(33) “It’s time for your *arrowroot*” (Rhys, p. 23) – «Час приймати аррорут» (аррорут – це крохмаль, який одержують із коренів багаторічної трави маранти – зрідка називають вест-індійським чи справжнім аррорутом¹⁸);

(34) “She wished us good morning smiling and put the tray of coffee, *cassava* cakes and *guava* jelly on the round table” (Rhys, p. 49) – «Вона посміхнулася, побажала нам доброго ранку і поставила на стіл тацю з кавою, тістечками з маніюки та повидлом з гуави»;

латинізми

(35) “Under the *oleanders* ... I watched the hidden mountains” (Rhys, p. 109) – «Під олеандрами... Я вдивлявся у зникаючі удалині гори»;

(36) “Then I pass an *orchid* with long sprays of golden-brown flowers” (Rhys, p. 60) – «Потім я пройшов повз орхідею, гілка якої була щедро оздоблена золотаво-коричневими квітками»;

грецизми

(37) “Pink and red *hibiscus* grew in front of her door” (Rhys, p. 68) – «Рожеві та червоні гібіскуси росли перед дверима її будинку»;

епоніми італійського походження

(38) “Then, one day, very early I saw her horse lying down under the *frangipani* tree” (Rhys, p. 3) – «Потім, якогось дня вранці я побачила її коня, який лежав під деревом плумерії».

Таке різноманіття лексичних запозичень для опису флори, фауни та побуту Вест-Індії можна пояснити географічним розташуванням островів Карибського

¹⁸ У романі Джин Ріс «Широке Саргасово море» – назва ліків, якими лікували хвору дівчинку (примітка наша)

моря, які тривалий час були колоніями шести європейських держав: Іспанії, Британії, Франції, Нідерландів, Данії та Швеції.

Екзотизми зі словами прототипами з мов Південної Азії (малайська, хінді, урду, телугу) вживаються на позначення спецій, фруктів, напоїв, одягу, частин житла і людей:

(39) “Cloves I could smell and *cinnamon*, roses and orange blossom” (Rhys, p. 40) – «Я відчув запах гвоздики і кориці, троянд і апельсинового цвіту»;

(40) ““Tomorrow will be too late,” said Aunt Cora, ‘too late for *ginger* sweets or anything else”” (Rhys, p. 18) – «Завтра буде пізно, – сказала тітка Кора, – надто пізно для імбирних цукерок або інших солодоців»;

(41) “She was sitting on a box under her *mango* tree” (Rhys, p. 67) – «Вона сиділа на коробці під манговим деревом»;

(42) “The strong taste of *punch*, the cleaner taste of champagne, my bride in white but I hardly remember what she looked like” (Rhys, p.43) – «Міцний присмак пуншу, вишуканий смак шампанського, моя наречена у білому, але я ледве пам’ятаю як вона виглядала»;

(43) “Then I saw her shiver and remembered that she had been wearing a yellow silk *shawl*” (Rhys, p. 83) – «Тут я побачив, що вона тремтить від холоду і пригадав, що в неї був шовковий шалик»;

(44) “Standing on the *veranda* I breathed the sweetness of the air” (Rhys, p. 40) – «Я стояв на веранді і вдихав солодке повітря»;

(45) “My stepfather talked about a plan to import labourers – *coolies* he called them – from the East Indies” (Rhys, p. 16) – «Мій вітчим повідомив про свої плани щодо завезення робочих з Іст-Індії, яких він називав «кулі»».

Запозичення з арабської або перської – це переважно кулінароніми та найменування одиниць одягу:

(46) “I foresee gifts of *tamarinds* in syrup and ginger sweets tomorrow” (Rhys, p. 18) – «Передбачаю, що завтра на нас очікують подарунки у вигляді фініків у сиропі та імбирних цукерок»;

(47) “Hot *coffee* and rolls and melting butter” (Rhys, p. 31) – «Гаряча кавка, булочки і розтоплене масло»;

(48) “... and ate them with our fingers out of a *calabash*” (Rhys, p. 7) – «... і їли їх [банани] руками з миски, зробленої з кабака»;

(49) “The skirt of her flowered dress trailed after her making a rustling noise as she walked and her yellow silk *turban* was elaborately tied” (Rhys, p. 49) – «Коли вона йшла, спідниця квітчастої сукні з шерхотом тягнулася підлогою, а жовтий шовковий тюрбан був вишукано зав’язаний».

Цікавими є випадки вживання африканізмів, які тісно пов’язані з західноафриканськими релігійними практиками вуду, яким приписували магічну здатність воскресати померлих, перетворюючи їх у безвільних виконавців чужої волі:

(50) “She have eyes like *zombie* and you have eyes like *zombie* too” (Rhys, p. 26) – «У неї очі, як у зомбі, і у тебе очі, як у зомбі»;

(51) “Voodoo as it is called in Haiti – **Obeah** in some of the islands, another name in South America” (Rhys, p. 66) – «Ця магія на Гаїті називається вуду, на інших островах – обеа, а у Латинській Америці ще інакше».

З мови індіанців племені карибу авторка запозичила назву хижки, що не має стін, а складається головно з тростинового навісу:

(52) “Every evening we saw the sun go down from the thatched shelter she called the *ajoupa*, I the summer house” (Rhys, p. 52) – «Кожного вечора ми спостерігали, як сонце ховається за хижкою, яку я називав літнім будиночком, а вона *ajoupa*».

У творі Джин Ріс також міститься значна кількість варваризмів, які є запозиченими сегментами з різних мов-донорів, наприклад з французької:

(53) “Your mother walk about with no shoes and stockings on her feet, she *sans culottes*” (Rhys, p. 26) – «Твоя матір походжає босоніж, без панчіх і панталонів».

Ще одним типовим прикладом використання варваризмів є «ламана» або спотворена англійська, яку використовують місцеві жителі, які не мають формальної освіти. Наприклад, у романі викривленою англійською розмовляють чорношкіра подруга дитинства Антуанетти – Тіа та її матір, звільнені раби, няня Антуанетти Крістофіна Дюбуа, служниця Амелія, зведений брат героїні Деніел Косуей, наприклад:

(54) “Christophine *don’t* like this sweet honeymoon house” (Rhys, p. 35) – «Крістофіні не подобається цей милий будиночок для медового місяця».

У другій частині роману, де розповідь ведеться від імені пана Рочестера, представника «метрополії», зазвичай відбувається пряма оцінка володіння англійською мовою місцевим населенням. Мовлення чорношкірого наглядача садиби в Гранбуа, Баптіста, формується із використанням більш правильної англійської, ніж у слуг, які йому підпорядковуються:

(55) “Baptiste said that it was a happy day and that we’d brought fine weather with us. *He spoke good English*” (Rhys, p. 40) – «Баптіст сказав, що це був щасливий день і що ми принесли з собою гарну погоду. Він добре говорив англійською».

Граматичне заперечення використовується на сторінках роману кілька десятків разів головно з метою підтвердження того факту, що сім’я головної героїні роману на острові – «чужинці». Так, після скасування рабства на Ямайці всі колишні рабовласники згуртувалися, але не приймали овдовілу Аннет з двома дітьми Антуанеттою та П’єром:

(56) “They say when trouble comes close ranks, and so white people did. But we were not in their ranks” (Rhys, p. 1) – «Кажуть, що біда зближує. Вона зблизила білих людей. Але для нас місця поміж них не знайшлося».

Пан Рочестер від початку сприймає молоду дружину, Антуанетту, як представницю «колонії», а не Англії або Європи, що пояснює відсутність точок перетину його та її світів:

(57) “Long, sad, dark alien eyes. Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either” (Rhys, p. 36) – «Великі, дивні, темні сумні очі. Креолка англійського походження, але очі в неї не англійські і не європейські».

Для місцевих жителів, наприклад няні Антуанетти – Крістофіни, пан Рочестер, представник метрополії, сприймається як негативний полюс дихотомії, де у протиставленні «своє – чуже» перше оцінюється позитивно, а друге – негативно.

(58) “She looked at me steadily, not with approval, I thought” (Rhys, p. 40) – «Вона пильно подивилася на мене. Як мені здалося, несхвально».

Проте і сама Крістофіна «чужа» для мешканців острова. Її спроби «підлаштуватися», щоб здаватися «свою», зазнають фіаско:

(59) “... and though she could speak good English if she wanted to, and French as well as patois, she took care to talk as they talked. But they would have nothing to do with her and she never saw her son who worked in Spanish Town. She had only one friend – a woman called Maillotte, and Maillotte was not a Jamaican” (Rhys, p. 5) – «... і хоча вона могла розмовляти гарною англійською та французькою, коли бажала, намагалася наслідувати місцевих, використовуючи їхню говірку. Та місцеві уникали її і вона жодного разу не бачила свого сина, який працював у Спеніш-Тауні. Єдиною її подругою була жінка Майот, яка теж не була місцевою».

Важливо зазначити, що з дитячих років Антуанетта прагне до відчуття безпеки, яке не може набути через власну маргінальність. Роль процесу ідентифікації полягає у тому, що він, по-перше, включений у процес соціалізації, а по-друге, виконує захисну (адаптивну) функцію. Дівчина не здатна вибудувати

опозицію «свій – чужий», характерну для людини з цілісною ідентичністю, внаслідок чого вона не розуміє, хто для неї безпечний, а хто несе загрозу. Розірвання ідентичностей або їх ослаблення перетворює повсякденне оточення людини в чужий, незрозумілий і найчастіше ворожий світ. У такої особистості створюється враження, що вона одна перед обличчям небезпеки, що може призвести до її перетворення на антисоціальну істоту, що і відбувається з Антуанеттою..

Підсумовуючи свою *інакшість* або *іниість* (англ. *otherness* та *othering*), порівнюючи себе та свою сім'ю з колишніми білими колонізаторами та колишніми чорношкірими рабами на Карибах, юна Антуанетта передрікає неминучість конфлікту «свого» та «чужого»:

(60) “None of you understand about us” (Rhys, p. 12) – «Ніхто з вас нічого про нас не розуміє».

«Визначаючи речення частиною знакової системи мови, розуміємо його як самостійну одиницю із відповідними диференційними ознаками. До знаків мови належать не лише речення, а й слова» [8, с. 9]. У романі переважають лексеми із заперечною конотацією. Зазвичай це прикметники, які використовуються паном Рочестером для опису життя, побуту та безпосередньо самих мешканців колонії. Серед таких лексичних одиниць виокремлюємо наступні семантичні поля:

- *дикий, небезпечний* – *menacing, savage, uncivilized, wild*;
- *злий, ненависний, жахливий* – *abominable, damnable, hateful, horrible, hostile, malicious, malignant*;
- вияскравлення негативних рис характеру місцевого населення, а саме *blank, careless, dirty, ignorant, indifferent, insolent, intemperate, lax, lazy, melodramatic, mocking, obstinate, silly, slow, unchaste, unclean, vain*;
- для позначення надмірностей, як, наприклад, *oppressively hot, unbearably hot, too strong, too intoxicating, almost deafening, very black*:

(61) “Everything is too much...” (Rhys, p. 38) – «Тут усе надмірне».

Подекуди авторка прямо позначає колонію лексемами із семантичним значенням *чужий*, тобто незрозумілий, а саме *alien, strange, unfamiliar*:

(62) “I felt very little tenderness for her, she was a stranger to me, a stranger who did not think or feel as I did” (Rhys, p. 56) – «Я майже не відчував до неї ніжності, вона була для мене незнайомкою, яка не думала і не відчувала так само як я».

Попри те, на сторінках роману фіксуємо і поодинокі випадки опису колонії та її мешканців із підкреслено позитивною конотацією, наприклад:

(63) “In this cool and remote place ... I feel better” (Rhys, p. 42) – «У цьому прохолодному і віддаленому місці ... мені стає краще»;

(64) “I grew to like these mountain people, silent, reserved, never servile, never curious (or so I thought)” (Rhys, p. 55) – «Мені почали подобатися ці гірські люди, мовчазні, стримані, які ніколи не плазують, не пхають ніс у чужі справи, чи вони просто такими здавалися»;

(65) “The coffee she handed was delicious and she had long-fingered hands, thin and beautiful, I suppose” (Rhys, p. 49) – «Кава, яку вона подала, була справді чудовою. Її пальці були довгими та витонченими».

Стилістичний прийом антитези широко використовується авторкою для зображення дихотомії «свій» vs «чужий» на сторінках усього роману. До найяскравіших прикладів відносимо такі: *white vs black* (наприклад, *white nigger vs black nigger*), *rich vs poor*, *free vs enslaved*, *a gentleman vs a savage*, *a lie vs the truth*, *Antoinette vs Bertha*:

(66) “He never calls me Antoinette now: ‘I hope you will sleep well, Bertha – it cannot be worse’” (Rhys, p. 71) – «Тепер він ніколи не називає мене Антуанеттою: «Сподіваюся, ти добре спатимеш, Берто – гірше не буде».

Впевненість англійського джентльмена у своїй правоті, постійна ідентифікація «свого» через протиставлення «чужому» призводить до нерозуміння і неприйняття «чужого», що авторка підкреслює за допомогою численних риторичних питань:

(67) “And when did I begin to notice all this about my wife Antoinette? After we left Spanish Town I suppose. Or did I notice it before and refuse to admit what I saw?” (Rhys, p. 36) – «Але коли я став помічати усі ці дрібниці у поведінці моєї молодой дружини Антуанетти? Напевно, одразу після того, як ми залишили Спеніш-Таун. Але, може, я помічав їх раніше, але просто відмовлявся зізнатися в цьому самому собі?»;

(68) “Do their eyes get smaller as they grow older? Smaller, beadier, more inquisitive?” (Rhys, p. 43) – «Цікаво, невже старечі очі зменшуються? Перетворюються на намистинки, займаються цікавістю?»;

(69) “Curiosity? Pity? Ridicule? But why should they pity me. I who have done so well for myself?” (Rhys, p. 43) – «Але що ж це? Цікавість? Жаль? Насмішка? Але з якого дива їм жаліти мене?».

Авторка створює позитивний полюс дихотомії *метрополія – колонія* через сприйняття головних героїв:

Антуанетта – (70) “Our garden was large and beautiful as that garden in the Bible – the tree of life grew there” (Rhys, p. 4) – «Наш сад був великий і гарним, наче сад в Едемі, де росло дерево життя»;

пан Рочестер у перші дні медового місяця – (71) “It was a beautiful place – wild, untouched, above all untouched, with an alien disturbing, secret loveliness” (Rhys, p. 51) – «Це й справді було дивовижне місце – дика, незаймана природа, в якій таїлася дивна, хвилююча чарівність».

Цікавою, на нашу думку, є заувага критиків про те, що у першому розділі, де головною оповідачкою є Антуанетта, майже відсутній займенник першої особи однини – «я». Така елімінація вказує на нездатність героїні диференціювати себе та інших [78, с. 438].

Оцінка, що виражає категорію «свій – чужий», має дуальну природу: вона може міститися в тексті на експліцитному рівні – одиницею загального значення із позитивно або негативною семантикою або на імпліцитному рівні, де велику

роль у розпізнанні лексичного значення відіграє контекст, що розуміється як єдність інтралінгвістичного та екстралінгвістичного контексту.

Висновки до другого розділу

Термінологічний апарат сучасної науки постійно поповнюється новими поняттями або уточненнями, які з'являються у результаті плідної роботи науковців стосовно того чи іншого терміну. Мовознавці, серед іншого, зосереджують увагу на тих термінах, які пов'язані з відображенням простору та часу в літературному тексті: хронотоп, топос, локус, просторові концепти.

Поняття *топос* і *локус*, які дотепер не мають чіткої дефініції, запозичені в літературознавство з філософії та природничих наук. Вони вживаються на позначення будь-якого простору, який автор включає у художній текст. Аналіз просторових відносин дає можливість уточнити згадані терміни та визначити контекст їх вживання.

Вивчення категорій *топос* і *локус* дозволило спершу співвіднести їх з відкритим простором, а по-друге визначити *топос* не просто більшою складовою просторовою одиницею, але суто виразником саме просторової ознаки, як однієї із загальнокультурних універсалій. *Локус* – це не просто дрібніша просторова одиниця у порівнянні з *топосом*, який визнається загальнокультурною універсалією, а й виразник конкретної просторової ознаки.

У результаті вивчення роману через призму його жанрової відповідності доходимо висновку, що постколоніальна відповідь у неовікторіанському романі не має на меті головно показати багатовимірність соціокультурного світу, де «чужий» мислиться як якісно інший, ніж «свій». Адже таке протиставлення може знайти більш просте вираження за допомогою введення в текст лексики та варваризмів екзотичною англійською мовою. У постколоніальній відповіді «чужий» співзвучний «негативному, неправильному, небезпечному», що підкреслюється використанням авторкою низки лексичних (конотація, синонімія, антонімія), граматичних (заперечення) та стилістичних (антитеза, риторичне питання) засобів. Авторка роману «Широке Саргасове море» Джин Ріс майстерно

переносить позитивний полюс дихотомії з метрополії на колонію не лише за допомогою бачення острову героїнею-креолкою, а й її чоловіком-англієм.

Виконане дослідження доводить, що категорія «свій – чужий» і категорія оцінки здатні взаємодіяти. Категорію «свій – чужий» можуть актуалізувати одиниці, що містять оцінний компонент у своїй семантичній структурі та лексеми, які набувають позитивної або негативної конотації в умовах певного контексту. Тобто, категорія «свій – чужий» містить як експліцитну, так й імпліцитну оцінку.

РОЗДІЛ III. КАТЕГОРІЯ ПРОСТОРУ У ХУДОЖНЬОМУ ЗАЛОМЛЕННІ: ТОПОСИ І ЛОКУСИ

Лексика відіграє особливу роль у відтворенні думок, описах подій та персонажів, створенні просторів, які усвідомлюються, як безмежні *топоси* та закриті *локуси*. Дослідження лексичних одиниць на позначення просторів відбувається різними способами: виокремлення семантичних класів імен, що позначають об'єкти реального фізичного простору; дослідження окремих денотативних класів і лексична репрезентація складових фізичного світу; демонстрація концентрично розширених кіл.

Вивчення процесу, як об'єкти та простори відбиваються у свідомості та мові адресантів, відбувається на лексичному матеріалі. Дослідження, проведене на матеріалі художніх творів, свідчить про існування постійних (константних) і змінних (варіативних) ментальних феноменів. До перших відносять концепти простору, які пов'язані з усвідомленням природної та соціальної сфер світосприйняття. Аналіз відображення у структурі художнього тексту способів мислення, включаючи компонент простору, містить концептуальну, лексичну, семантичну та асоціативну структури.

Вважаємо доцільним дослідження просторів *топосу* та *локусів*, які його складають, за допомогою лексичної експлікації у художньому тексті. Усвідомлення простору, як єдиного цілого, не означає його неподільність. Сприйняття цілого через його складові сприяє створенню у мові прошарку лексичних одиниць, які містять семантику структури монолітного простору та його складових.

Дослідження художнього простору з виокремленням категорії *топосу* та вияскравленням у ньому *локусів*, як складових елементів, здається, на наш погляд, особливо цікавим на матеріалі неовікторіанського «острівного» роману.

У «Широкому Саргасовому морі» конфлікт Антуанетти та пана Рочестера передається, зокрема, через протиставлення образів двох островів: тропічної Ямайки та холодної Англії. Композиційна побудова роману співвідноситься з простором островів, на яких відбуваються події: це ЯМАЙКА у першій частині, НАВІТРЯНІ ОСТРОВИ у другій і АНГЛІЯ – у третій. Оскільки основна історія розгортається на островах, цікавим вважаємо дослідити як за допомогою використання домінантних стилістичних фігур авторка створює типовий романтичний топос.

3.1. Надмірний світ тропічного роману

Там, де Шарлотта Бронте нівелює романтичну складову, намагаючись продемонструвати читачеві образ звичайної жінки Джейн, яка, очевидно, переростає юнацький романтизм і виходить за кордони традиційної романтики, Джин Ріс, навпаки, немов шукає у романтиці нові варіації для виявлення жіночності. Взявши курс протилежний затишному роману-вихованню Шарлотти Бронте, Джин Ріс звертається до більш канонічної форми, вбраної у зимові шати іронії. В одному зі своїх листів вона пише: «Широке Саргасове море» – це «любовний роман (мій перший роман такого кшталту)» [64, с. 154]. Перетворюючи «фактичний роман» Шарлотти Бронте на «любовний роман», вона додає елементи, які не містять принципів патріархальності, водночас відновлюючи притаманну йому літню романтику, аж до спекотного субтропічного, нескінченного «літа». Джин Ріс переселяє персонажів Шарлотти Бронте до Вест-Індії, активуючи архетипи стилю таким чином, що жанр «Широке Саргасове море» можна визначити як «архіроман», який водночас є більш архаїчною формою роману та містить окреслену любовну лінію.

Місце подій в «Широкому Саргасовому морі» – це типовий романтичний топос. Якщо в «Джейн Ейр» Вест-Індія – це спекотне місце, що призводить до

божевілля, то у «Широкому Саргасовому морі» – це ідеальний острів сучасного Едему, який відрізняється від лаштунків, які служать фоном для розвитку подій у багатьох романах.

Ямайка і Домініка дев'ятнадцятого століття несуть в собі ознаки традиційної агонії або конфлікту, за визначенням Н. Фрая, «ідилічного світу» та «демонічного світу темряви», зосібна згадці про «минуле і соціальну нерівність», які притаманні романтичним історіям [37, с. 187]. Потужна поляризація щодо створення романтичної історії сприяє особливій побудові всесвіту, який складається з маєтку Гранбуа – далекого і майже недосяжного місця мрій, «п'янку свіжість» та «недоторканість» якого кілька разів підкреслює Рочестер (Rhys, p. 40). Як місце для медового місяця молодят, Гранбуа співвідноситься з романтичним всесвітом, де справджуються бажання, а сексуальне задоволення ллється безкінечним дощем:

(72) “In sunlight, in shadow, by moonlight, by candlelight” (Rhys, p. 55) – «У сонячному світлі, у темряві, під місячним сяйвом, при свічках».

Але така безтурботна романтика триває недовго, аж до того моменту, доки Рочестер не відчуває зловісну присутність чогось, що будь-якої миті може перемістити його з ідеального простору у світ демонів. У занедбаному маєтку Гранбуа є свій змії чи Левіафан, «монстроподібний краб», який ховається у річці під плоскою каменюкою.

Незважаючи на біблійні алюзії, кодекс добра і зла у «Широкому Саргасовому морі», за визначенням Ф. Джеймсона, «сформульований у магічному, а не чисто етичному сенсі», [51, с. 158]. Полярність всесвіту «Широкого Саргасового моря» архаїчна і чарівна. Це світ, у якому почесне місце посідає примітивний анімізм, де речам і місцям притаманні людські почуття і компетенції. Ворожий і грізний у сприйнятті Рочестера, маєток Гранбуа перетворюється на дружній і доброзичливий в очах Антуанетти. Таке сприйняття не жалюгідна омана, адже Гранбуа справді амбівалентний. Рочестер буквально

зачарований його магічною привабливістю і згубною силою. У цьому чарівному світі помітну роль відіграє жінка-чаклунка Крістофіна. Якщо у тексті ніколи безпосередньо не описується будь-яка з окультних дій, і хоча обеа здається табу, а застосування магії незаконне, тим не менш ритуал заповнює текст «Широке Саргасове море» так само, як прихована присутність Берти збагачує сюжет «Джейн Ейр». На відміну від Берти, обеа – не метафора. Любовне зілля, яке Крістофіна готує для Антуанетти, надає чітку картинку його буквального використання і, до речі, байдужого відношення до дії магії. Читачу не повідомляється рецепт виготовлення зілля, і все, що нам дозволено побачити, це те, як Антуанетта залишає будиночок Крістофіни з чимось загорнутим у листя. Більше того, чим би не було те, що Крістофіна дала дівчині, здається, засіб не мав жодного магічного ефекту. Зілля спричинило серйозну хворобу Рочестера, але не змогло протидіяти поступовому занепаду стосунків молодят. Хоча «любовний напій» не діє так, як від нього очікується, але в певному сенсі він спрацьовує. Імовірно, магічне зілля далеко не таке неефективне у дії, яку воно спричиняє на реальність. Саме в той момент, коли Рочестер, повіривши, що його труять, сповнюється гнівом і ненавистю, він дивним чином перебирає на себе личину сатанинського злочинця. Більше того, його метаморфоза, на яку поза сумнівом впливає «любовний напій», виявляється занадто передбачуваним пророчим застереженням Крістофіни:

(73) “Too besides, that is not for *béké*. Bad, bad trouble come when *béké* meddle with tha” (Rhys, p. 70) – «Окрім того, обеа не для білої креолки. Погані, погані неприємності виникають, коли білі цікавляться нашою магією».

У такий зневажливий спосіб, текст утверджує Крістофіну як чарівницю і провидицю, а історія наповнюється магічним наративом або чарівною формулою, що забезпечує злиття архаїчної романтики та реалістичного життя. Якщо магія реально спровокована західно-індійським контекстом, вона не приховується в ім'я реалізму.

Приховування аж ніяк не стоїть на порядку денному у «Широкому Саргасовому морі». Роман формує естетику закінченості, відповідаючи вимогам правдоподібності. Розгляд причинно-наслідкового зв'язку в творі є символом поєднання романтичного та подібних стилів. «Широке Саргасове море» народилося з бажання виправдати поведінку Бerti. Відслідковуючи походження божевілья, Джин Ріс береться за звільнення Бerti з «виснажливої гамівної сорочки» стереотипних і неправдоподібних характеристик. Ця змотивована причина, однак, сама по собі доведена до крайнощів.

До всіх раціональних мотивів, що пояснюють божевілья Антуанетти та її наступного ув'язнення, Джин Ріс додає менш раціональне пророцтво, де здається, що події відбуваються тому, що вони передбачені. Така причинно-наслідкова стратегія руйнує правдоподібність, яка залежить від того, що Ж. Женетт називає «каузалістичним алібі» [38, сс. 96 – 97], завдяки якому правдоподібна розповідь прагне приховати принципово довільну природу художньої літератури. Приписувати раціональність всьому, в тому числі й ірраціональному, – це перебільшення щодо порушення граматики правдоподібної мотивації, і нагадує про «пандетермінізм» фантастичного. Таку концепцію запропонував Ц. Тодоров, який мав на увазі нелюбов фантазії до випадку. Тобто причинну порожнечу, неприязнь, яка спонукає до фантастичних оповідань, він пояснює перевагою надприродного через нестачу реальних причин.

У «Широкому Саргасовому морі» прогалини утаємниченого постійно заповнюються. Природня надлишковість, вкорінена у всесвіт роману, оприявнюється лише у думках та мовленні чужинців на кшталт пана Мейсона або Рочестера:

(74) “Always one extreme or the other” (Rhys, p. 13) – «Завжди з одних крайнощів в інші». Так Мейсон говорить про матір Антуанетти.

Дорогою до Гранбуа, справжнього місця крайнощів, Рочестер приголомшений надзвичайною надмірністю навколишнього середовища:

(75) “The flowers too red, the mountains too high, the hill too near” (Rhys, p. 38) – «Квіти дуже червоні, гори дуже високі, пагорби дуже близько від дороги».

Ланцюжок уподібнення дочки до матері продовжує Рочестер, вважаючи, що надлишковість притаманна не лише природі, але й зовнішності Антуанетти:

(76) “...her eyes which are too large and can be disconcerting” (Rhys, p. 36) – «...її очі занадто великі і можуть збентежити».

Бажання Рочестера перевірити надмірність – це насправді те, що змушує трагедію переважати над ідилічним світом романтики.

Джин Ріс дає волю всьому, що нівельовано у «Джейн Ейр». Подібно до того, як письменниця витягає зайве «з шафи» і демонструє те, що приховано в «Джейн Ейр», вона усуває готичну фантазію з прихованого підтексту, яким обмежений роман «Джейн Ейр». Авторка звертається до звичайної заощадливої манери, адже вона не вдається до того, що Е. Луенго називає «традиційною оманною» готики [57, сс. 230 – 245]. Але факт залишається фактом: справжній художній зміст «Широкого Саргасового моря» – це готичний стиль художньої літератури. Науковець переконливий у визначенні низки типових готичних прийомів і мотивів, які, серед інших, відстежуються у тропічному романі «суб’єктивної природи опису ландшафту» Джин Ріс. Лякаючий ліс, що оточує Гранбуа, дедалі більше відображає страждання Рочестера і відіграє роль похмурих середньовічних замків європейської готики. У тропічному романі «Широке Саргасове море» природа посідає місце архітектури.

Ще однією типовою готичною особливістю роману є наявність руїн. Для Е. Луенго, залишки будови, на які Рочестер натрапляє в тропічному лісі, символізують неіснуючий «феодальний порядок», зниклу систему плантацій, що означає романтичне побоювання змін. Звісно, магія та забобони також є топосом

«жаху готики» [57, сс. 230 – 245]. Так само і привиди, які, на його думку, слід сприймати як психічні явища або фігури мови у «Джейн Ейр».

Нарешті, Джин Ріс переглядає конвенції характерних рис готики, змішуючи різні її типи. На початку Рочестер з'являється як романтичний залицяльник, але швидко перетворюється на готичного лиходія, в той час як Антуанетта показана водночас, як жінка, яку переслідують, і фатальна жінка. Проблема простих полюсів готичного роману, як висновує Е. Луенго, це симптом кризи ідентичності, про яку йдеться у «Широкому Саргасовому морі», який він називає «романом про неспокій». Дослідник не вдається до точного визначення специфіки роману Ріс, оскільки, якщо тропічний роман є носієм тривоги, то Джин Ріс просто наслідує Шарлотту Бронте, імітуючи готику дев'ятнадцятого століття, яка, за словами Р. Джексона, «поступово звертається всередину, щоб впоратися з психологічними проблемами, використовуючись для драматизації невизначеності та спричиняє конфлікти окремого суб'єкта щодо важкої соціальної ситуації» [50, с. 97].

3.2. Використання домінантних стилістичних фігур для створення простору у романі Джин Ріс «Широке Саргасове море»

Р. Джексон стверджує, що порівняння несумісне з фантастикою, адже фантастичне не відбувається за аналогією – воно не засноване на стилістичній фігурі порівняння або використанні порівняльних сполучників (як, ніби, наче), а будується за формулою (це має статися) [50]. Таким чином науковиця погоджується з думкою Ц. Тодорова про те, що фантастичний ефект часто набувається завдяки буквальному використанню фігури мови. Проте, парадокс «Широкого Саргасового моря» полягає в тому, що фантастичний ефект набувається за допомогою порівняння. Завдяки цій стилістичній фігурі Джин Ріс дає промовисту назву речам, які не можуть бути сформульовані інакше, а лише

зведені до мовчазного підтексту. Таким чином, порівняння рухає текст до логічного завершення: у підсумку «Широке Саргасове море» вивільняє підтекст роману «Джейн Ейр», який можна розглядати як іншу версію досягнення романтизму. Порівняння чітко вказує на те, що зазначена метафора спонукає до пошуку істинного значення, яке знаходиться на поверхні, а слова вживаються з прямою конотацією. Це не означає, що порівняння менш значиме, ніж інші стилістичні фігури, але, на нашу думку, саме порівняння одного об'єкта з іншим відкриває нові інтонації, завдяки яким вимальовуються приховане у тексті. У наступному діалозі між Антуанеттою і Рочестером порівняння виникає на позначення невідомого:

(77) “Is it true,” she said, “that England is like a dream?” ... “Well,” I answered annoyed, “that is precisely how your beautiful island seems to me, quite unreal and like a dream” (Rhys, p. 46) – «Чи правда», запитала вона, «що Англія схожа на якийсь сон? ...«Ну», невдоволено відгукнувся я, «так само ваш прекрасний острів здається мені сном – він такий дивний, несправжній».

У цій сцені Антуанетта не розкриває природу порівнюваного топосу «Англія», а навпаки лише ускладнює його ототожнення. Стилiстична фігура не сприяє поясненню й наближенню до істинного значення, а проблематизує ідентифікацію і деконструє відомі категорії. Крім того, елемент порівняння «як сон» застосовується до двох різних локацій, Англії та острова Антуанетти, який спочатку зближує окремі топоси, ніби вони взаємозамінні. Для того, щоб «нанести на мапу невідоме», порівняння спотворює відомі мапи. У результаті спотворюється сприйняття між «вигадкою» (екстрадієгетична Англія) та «реальністю» (дієгетичний острів), запрошуючи читача поєднати від початку неоднакове.

Використання порівняння зростає, коли мислення мешканців острова дедалі частіше руйнує усвідомлення Рочестера. Після того як Антуанетта перетворилася на божевільну дику незнайомку, яка всіляко проклинає чоловіка, наступна сцена,

незважаючи на всю її кричущу реальність, знову сприймається як сон. Таким чином, на сторінках роману сплітається реальне та ірреальне. Зосібна зникає межа між сном Антуанетти і реальністю, про що зауважує Крістофіна:

(78) “...when she wake it’s as if she still sleeping” (Rhys, p. 102) – «...коли прокидається, вона немов продовжує спати».

Наприкінці другої частини, Рочестер все ще вагається між любов’ю і ненавистю, розумом і дурістю. Географічні кордони більше не здаються визначеними: порівнюючи прохолодну погоду на острові з погодою англійського літа, він приходить до простого висновку:

(79) “It’s an English summer now, so cool, so grey” (Rhys, p. 109) – «Це просто англійське літо, прохолодне і сіре».

Уявне підміняє реальне лише на деякий час, оскільки незабаром Рочестер приходить до тями: божевільні суперечливі емоції поволі вщухають, залишаючи раціональним мислення і сприйняття персонажа. З цього моменту сновидіння знову залишаються лише сновидіннями, які мають чіткі межі. Однак, повернення до категорій розсудливості та раціональності відбувається у той час, коли голос оповідача-чоловіка замовкає. Не в змозі протистояти тиску своїх «суперечливих емоцій» і руйнування знайомих категорій, Рочестер, зрештою, обравши однозначну і незворотну ненависть, повертається до дихотомії «або/або», яка прирікає його на мовчання і позбавляє розуміння таємного світу Антуанетти, його фундаментальної двозначності та зворотності. Звичайно, закохана жінка, яка має таємницю, робить все можливе, щоб поділитися нею з чоловіком. Наприклад, вона намагається пояснити, що насправді не брехала про смерть матері, адже

(80) “There are always two deaths, the real one and the one people know about” (Rhys, p. 102) – «Є дві смерті, справжня і та, про яку повідомляють».

За суперечливою жіночою логікою Антуанетти, те, що за визначенням є унікальним і незворотним, стає множинним і мінливим. Крім того, вона створює

формулу, за якої зареєстрована в свідоцтві смерть менш реальна, ніж символічна (яка є «справжньою»).

Заперечення незворотності, яке набуває форми аберантного¹⁹ подвоєння у попередньому епізоді (про дві смерті), частіше відбувається завдяки поєднанню протилежностей. Якщо в тексті бракує чистих оксюморонів, то спостерігається існування квазіантиномічних елементів, завдяки чому «Широке Саргасове море», у загальному сенсі, можна описати як втілення оксюморонів. Це узгоджується з втіленням фантастики, яка, на думку Р. Джексона, не стільки ірраціональна, скільки антираціональна, що розуміється як зворотний бік відданості раціональному: антагонізм спливає на поверхню і використовується антиномічно у фантастичному тексті, оскільки здоровий глузд змушує протистояти всьому, що традиційно заперечується. В основі фантастичної оповіді лежить формула протиріччя. Основним тропом фантастики є *оксюморон*, фігура мови, яка власне і містить чисту форму протиріччя та забезпечує неможливе поєднання непок'єднуваного, без тяжіння до синтезу [50, с. 60].

Як і у випадку з порівнянням, оксюморон, який не є непрямою фігурою, мобілізує вказане значення парних термінів. Безумовно, за допомогою цього стилістичного засобу Джин Ріс розкриває таємниці, які виходять за межі патріархального розуміння і логіки. Поєднуючи два терміни, які в звичайному вживанні є протилежними, оксюморон перетворює неможливе в реальне. Його парадоксальність полягає у явному руйнуванні того, що загально прийнято вважати можливим.

Після переїзду до Вест-Індії, Рочестер дезорієнтований поведінкою місцевих жителів, яку він вважав неприпустимою. Протиріччя, які він спостерігає, невпинно впливають на його світосприйняття, як, наприклад, неочікуване поведіння служки Хільди, яка то чарівно й невинно посміхається, то голосно й

¹⁹ Такий, що має відхилення від нормальної будови, розміщення або стану.

грубо регоче. Манери або коди поведінки, які притаманні Рочестеру, не можуть вплинути на те, щоб миритися з такими манерами. Як і Хільда, Антуанетта – уособлення людини-оксюморона. Вона, за словами самого Рочестера

(81) “A lunatic who always knows the time. But never does” (Rhys, p. 110) – «Божевільна, яка завжди знає котра година, але їй байдуже».

За законами здорового глузду, єдине тлумачення і єдиний сенс, який можна зрозуміти з цих висловлювань, полягає в тому, що Антуанетта є прихистком протиріччя. Рочестер потрапляє у пастку її оксюморонної логіки, і перш ніж повернутися до дихотомії «або/або» та ортодоксальної²⁰ розсудливості, він піддається випробовуванню непередбачуваного поєднання кохання і ненависті, бажання любити і заподіяти шкоду об’єкту свого кохання, відчуття змін, які він називає «запамороченням». Такі затьмарення викликає не стільки проста зміна категорій, скільки «розпад окремих категорій»:

(82) “Desire, Hatred, Life, Death came very close in the darkness. Better not know how close. Better not think, never for a moment. Not close” (Rhys, p. 110) – «Бажання. Ненависть. Життя і Смерть могли бути поруч у темряві. Зовсім поруч. Краще не знати наскільки близько. Краще не замислюватися, навіть на хвилину. Не брати близько до серця». Аби привернути увагу адресантів до повідомлюваного, авторка вживає стилістичну фігуру парцеляцію, що «ритмізує прозу і створює ефект присутності читача, активізацію його відчуттів» [4, с. 42].

Змучений постійною змінюваністю «нового» всесвіту, нездатний його виправити, аби він став зрозумілим перш за все йому самому, Рочестер зрештою замовкає, відчуваючи (83) “...longing for what I had lost before I found it” (Rhys, p. 115) – «...тугу за тим, що втратив, перш ніж знайшов».

Зазнавши поразки, він лютує і вирішує придушити та підпорядкувати собі «істоту», яка уособлює оксюморон, особу з якою він одружився. Чоловік вирішує

²⁰ Ортодоксальний (книжн.) про людину - який завжди діє відповідно до своїх життєвих принципів, втілює в життя певний світогляд тощо консеквентний (книжн.) правовірний (ірон.)

проблему, яка не має рішення, за допомогою привласнення дружини, як предмету:

(84) “...my lunatic. She’s made but *mine, mine*” (Rhys, p. 110) – «...моя божевільна. Вона божевільна, але моя, моя».

Однак, ця «істота» завжди готова до втечі, адже Антуанетта не мовчить. Саме їй належить останнє слово, оскільки Рочестер усувається з розповіді. Таким чином вдається реалізувати закон дії оксюморона шляхом демонстрації чоловіка-оповідача, який виявився неспроможним витримати випробування долі. Як стверджує Н. Гаррісон: «Ріс структурує свій роман таким чином, щоб показати, як вторинний текст вивершується над раніше «домінуючим»» [44, с. 252]. Наприкінці своєї розповіді Рочестер відновлює чітке розмежування між протилежностями, зокрема між божевіллям і тверезим розумом, де божевілля – це тавро, що розрізняє жіночий і чоловічий розум.

Мета Джин Ріс – позбавити жіноче начало чоловічого ярлика, одночасно формулюючи те, що не було сказано, висловлюючи те, що не було вимовлено, де символічний порядок має тенденцію визначати рівень божевілля. У символічному порядку жіночому притаманне або мовчання, або божевілля, прикладом чого у романі слугує ставлення Рочестера до Антуанетти. Джин Ріс обходить дуалізацію, створюючи «небожевільного» персонажа, якому властиві дискурсивні позиції, які не обмежуються ані божевіллям, ані розумом. Читач не сприймає Антуанетту як божевільну, але й цілком небожевільною вона не здається. Новий порядок дискурсу виникає після скасування патріархальної дихотомії осудність/божевілля та оксюморонного союзу протилежностей. Кінець «Широкого Саргасового моря» свідчить про те, що між здоровим глуздом і нісенітницею є місце для альтернативного способу їх позначення, іншої граматики, яка перетинає межі між внутрішнім і зовнішнім, суб’єктом і об’єктом, розумом і божевілля, але все одно залишається сенс.

Таким чином, в останній частині «Широкого Саргасового моря» простір і час, як ми їх усвідомлюємо, розпадаються. Маркери, які використовує Антуанетта, безпрецедентні, і лише завдяки першотексту читач впізнає місце, де вона ув'язнена. Антуанетта вірить, що її в'язниця знаходиться в якійсь країні, але це не Англія, а будинок зроблений з картону. Простір все ще має значення, але це в жодному разі не звичайний простір. Антуанетта втрачає хронологію перебігу подій, але її червона сукня має значення: вона нагадує їй про минулі часи і про те, що вона повинна зробити найближчим часом (підпалити будинок). Ця сукня знаходиться поза незліченними зсувами у часі, які руйнують хронологічну лінійність протягом всієї третьої частини. У цьому новому порядку час більше не здається незворотним. В кінці сновидіння Антуанетти всі її різноманітні плани стикаються з нечуваним безладом. Небо дає синкретичний підсумок, за якого життя Антуанетти набуває сенсу:

(85) "It was red and all my life was in it. I saw the grandfather clock and Aunt Cora's patchwork, all colours, 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?* and the man who hated me was calling too, Bertha! Bertha!" (Rhys, p. 125) – «Воно все було червоне, і на ньому я раптом побачила все моє минуле життя. Я побачила годинник дідуса і ковдру тітки Кори зі шматочків шовку всіх можливих кольорів і відтінків. Орхідеї, жасмин та дерево життя, охоплене вогнем. Я побачила червоний килим та люстру, побачила зарості бамбука, а також гігантські папороті та бархатистий мох на стіні саду. Я побачила ляльковий будинок, книжки та картину «Дочка мельника». Папуга Коко, який при появі незнайомця питав: «Хто там? Хто там?» Потім я побачила чоловіка, який мене так ненавидів. Він кричав: «Берта! Берта!»»

Це випадковий перелік об'єктів, який виникає і опиняється між природними і культурними елементами та сплутує часи і місця, не задовольняє здоровий глузд у повному обсязі, але це алогічне накопичення предметів призводить до прозріння:

(86) “Now at last I know why I was brought here and what I have to do” (Rhys, p. 125) – «Тепер я знаю, чому мене привезли сюди і що я маю зробити».

Сенс можна шукати у цьому різноманітті, організуючим принципом якого є не хронологія і навіть не асоціативна пам'ять. Єдиним зв'язком між різними елементами є сполучник «і», завдяки якому окремі лексичні одиниці співіснують в синтаксичній та екзистенційній площинах, встановлюючи між ними відносини рівності. Це незвичайне зрощення схоже на функціонування оксюморона. Повторення сполучника «і» можна було б витлумачити як перемогу оксюморонної неможливості над патріархальним «або/або». У граматичній побудові речень Антуанетти існує два несумісних займенники, які вживаються на позначення співіснування того самого антецедента²¹:

(87) “Someone screamed and I thought, *Why did I scream?*” (Rhys, p. 125) – «Хтось закричав і я подумала, *чому Я кричу?*».

Це, звичайно, є порушенням граматики тотожностей, як ми її розуміємо, але ця граматична неправильність аж ніяк не безглузда. Вживання «Я» – це відчуття іншої людини, яка знаходиться поза героїнею, і буквализує це відчуття за допомогою займенника третьої особи («хтось»), що уособлює подолання кордону між суб'єктом і об'єктом та скасування гендерних розмежувань. Розпізнання більше неможливе: Річард Мейсон відвідує Антуанетту, але не впізнає її. Проте і жінка не впізнає себе. Одним з прикметних ознак місця, де вона замкнена, це повна відсутність дзеркал. Тепер вона не знає, як виглядає і ким стала. Хоча за такою ознакою можна легко розбачити остаточне відчуження, проте це також

²¹ Антецедентом називають події, що передують і допомагають пояснити теперішнє.

ознака того, що Антуанетта звільняється від тих обмежень, які накладали чоловіки на жінок і які передавалися через століття: для Антуанетти стає зрозумілим, що вона не Берта. Різниця подолана, але, з точки зору Джин Ріс, така різниця не ідентифікується як божевілля.

Переосмислюючи роман Шарлотти Бронте, Джин Ріс розкриває прихований сюжет «Джейн Ейр» і озвучує те, що міститься у підтексті. У своїх попередніх роботах, за словами Н. Гаррісон, Джин Ріс представляє «тіло мови» і труп чоловічого дискурсу, як вона його розуміє. Вона вносить свою власну мову у тіло чоловічої мови, яка залишається «мовчазною протягом половини діалогу» [44].

Як бачимо, «мовчазна половина» може прийняти форму опору обмеженню нормам і категоріям, в рамки яких потрапляють жінки. Джин Ріс веде партизанську війну проти них шляхом включення критичних коментарів до свого тексту через іронію чи пародійну мімікрію.

«Широке Саргасове море» виштовхує підтекст, який поміщено у дужки, на поверхню, на один рівень з чоловічим текстом. Більше того, не вимовлене слово превалює в останній частині, коли Антуанетта голосно і чітко висловлюється безвідносно до гендерної мови, що виходить за межі чоловічих парадигм жіночого досвіду. Невідома територія, яку досліджує Джин Ріс – як це не парадоксально – її переписування «Джейн Ейр» знаменує собою завершення жіночих пошуків (літературного) самостворення.

3.3. Актуалізація топосу ЯМАЙКА через зображення локусів КУЛІБРІ та МОНАСТИР

Події у першій частині роману «Широке Саргасове море» відбуваються на Кулібрі – цукрова плантація на Ямаїці. Колись багатий, а після скасування рабства занедбаний маєток, стає прихистком Антуанетти та її сім'ї, які поринули у злиденне існування.

Мати Антуанетти, Аннет, виходить заміж за багатого англійця пана Мейсона. Розлючені звільнені раби, що живуть у Кулібрі, спалюють будинок, вбиваючи розумово відсталого молодшого брата Антуанетти, П'єра. Оскільки до цього моменту Аннет мала нестійку психіку, горе від втрати сина послаблює її розум. Пан Мейсон відправляє дружину до чорношкірої пари, яка мучить її аж до самої смерті. Антуанетта зустрічається зі своєю матір'ю після трагічних подій ще лише одного разу.

У свідомості європейця Ямайка – це екзотичний острів, загублений тропічний рай. Створений Ріс образ Ямайки відповідає такому стереотипному сприйняттю, але лише частково. Героїня роману Антуанетта – плоть від плоті острова, де вона народилася та виросла. На становлення її, як особистості гармонійної та імпульсивної, на формування її характеру вплинув об'ємний, яскравий, теплий, сонячний, безмежний, а інколи лякаючи дикий простір:

(88) "... he stayed by the huts to watch the sun go down, the sky and the sea were on fire" (Rhys, p. 14) – «... він зупинився біля хижок і спостерігав, як сідає сонце, аж допоки небо і море не набули кривавого кольору».

Саме на острові розгортаються трагічні події у маленькому психологічно нездоровому просторі сім'ї, що складається з невірніваженої матері, недоумкуватого брата, Антуанетти та її вірної няні – чорношкірої Крістофіни. Читач дізнається про взаємини членів родини з людьми різних рас, чужих етносів – білих, чорних та людей змішаної крові – креолів.

Джин Ріс змальовує події у романі на фоні глибокої соціально-економічної кризи на Карибських островах, що почалася внаслідок поетапного скасування рабства в Британських колоніях, що спровокувало розорення плантаторів, торкнувшись життя як чорних, так і білих мешканців. Посилилася міжрасова ненависть, на острові запалали садиби.

Соціальне зло спотворило райську природу Ямайки, вплинуло воно і на психіку маленької Антуанетти. Смерть батька, відчайдушні спроби красуні-

матері знайти нового чоловіка, щоб врятувати дітей, самогубство сусіда – пана Латрелла, низка епізодів, коли дівчинку відштовхують або зраджують найближчі люди – все це спровокувало у дівчинки-підлітка зародження психологічного страху перед людьми, спілкування з якими їй замінила природа:

(89) “I went to parts of Coulibri that I had not seen, where there was no road, no path, no track. And if the razor grass cut my legs and arms I would think ‘It’s better than people’ ... once I saw a snake. All better than people. Better. Better, better than people” (Rhys, p. 10) – «Я блукала закутками Кулібрі, де раніше не бувала, там, де не було ані доріг, ані доріжок, ані стежок. Якщо осока різала мені руку чи ногу, з’являлася думка: «Все одне люди гірші». ... Якось я зустріла змію. І все одно це було краще, ніж бачити людей. Краще. Набагато краще людей». Авторка використовує ампліфікацію – стилістичний прийом, «який сприяє емоційній насиченості мовлення» [1, с. 90] – *Better. Better, better than people.*

Топос **Ямайки** у романі утворюється за допомогою двох автономних просторів: *садиби Кулібрі*, де проходить раннє дитинство героїні і розгортаються ключові сцени першої частини роману та *монастиря у Спеніш-Тауні*, де Антуанетта навчається після драматичних подій, у результаті яких вона втратила сім’ю.

Перед очима читача розгортаються картини зображення прекрасної природи Ямайки та занепаду **Кулібрі**:

(90) “Our garden ... had gone wild. The paths were overgrown and a smell of dead flowers mixed with the fresh living smell. Underneath the tree ferns, tall as forest tree ferns, the light was green. 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 a 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. The scent was very sweet and strong. I never went near it. All Coulibri Estate had gone wild like the garden, gone to bush. ... I did not remember

the place when it was prosperous” (Rhys, p. 4) – «Наш сад... здичавів. Стежки позаростали бур'янами, а запах мертвих квітів змішався з ароматом живих. Під високими папоротями повітря здавалося зеленим. Орхідеї росли такими високими, що не залишали жодного шансу доторкнутися до них, а, можливо, це було непотрібно. Одна квітка була схожа на змію, а інша, з довгими тонкими коричневими щупальцями, – на восьминога. Її гілочки без листя, схожі на щупальця, звисали зі звивистого стебла. Двічі на рік орхідея розквітала і тоді, замість щупальців восьминога з'являлася прекрасна лавина білого, фіолетового і бузкового кольору, утворена з квітів з солодким ароматом, які були схожі на дзвіночки. Я ніколи не підходила до неї. Весь маєток Кулібрі здичавів та позаростав, як і сад. ... Я вже не пам'ятала це місце квітучим». Важливо зазначити, що для жителів острова маєток – це «локус відмінної від ямайської культури, він уособлює для них залишки імперії» [11, с. 112].

Кулібрі сприймається читачем, як фіксоване у просторі утворення, яке репрезентується за допомогою лексичного представлення локацій, паралельних конструкцій та емоційних порівнянь:

(91) “We were alone in the most beautiful place in the world, it is not possible that there can be anywhere else so beautiful as Coulibri. The sea was not far off but we never heard it, we always heard the river. No sea. It was an old-time house and once there was an avenue of royal palms but a lot of them had fallen and others had been cut down and the ones that were left looked lost. Lost trees” (Rhys, p. 84) – «Ми були усамітнені у найкрасивішому місці на землі. Важко уявити місце гарніше, ніж Кулібрі. До моря було рукою подати, але ми ніколи не чули моря. Тільки річку. Але море – ніколи. Будинок був старовинний і колись до нього вела алея з королівських пальм, але одні пальми впали самі, інші були зрубані, а ті, що залишились, виглядали якимись самотніми. Самотні дерева». Саме таким запам'ятала героїня маєток, де минуло її безрадісне дитинство:

(92) “I got used to a *solitary life*” (Rhys, p. 3) – «Я звикла до самотнього життя». Прикметник *самотній* уживається авторкою головню у зв’язку з описом емоцій Антуанетти, її життя, ідентифікацією самої себе.

Маєток Кулібрі «оживає» на сторінках роману, що досягається авторкою шляхом використання стилістичного засобу персоніфікації:

(93) “... the *house was sad* when she had gone” (Rhys, p. 3) – «... будинок засумував, коли вона пішла».

Ментально локус репрезентується, як безпечне місце Антуанетти або її прихисток:

(94) “*I am safe. ... The barrier of the cliffs and the high mountains. And the barrier of the sea. I am safe. I am safe from strangers*” (Rhys, p. 9) – «Я у безпеці. ... З одного боку – перешкода зі скель і гір, а з іншого – море. Я у безпеці. Мені нема чого боятися страшних незнайомців». Дівчинка намагається переконати себе, що їй нічого не загрожує. На лексичному рівні емоції дитини репрезентуються за допомогою дистантних та контактних повторів.

Мала Антуанетта обрала місцем дитячих розваг мальовничу річкову заплаву, яку Джин Ріс описує, як райське місце:

(95) “... deep and dark green under the trees, brown-green if it had rained, but a bright sparkling green in the sun. The water was so clear that you could see the pebbles at the bottom of the shallow part. Blue and white and striped red. Very pretty” (Rhys, p. 7) – «... насичено-темно-зелена [вода] під деревами перетворювалася на коричнево-зеленкувату, якщо траплявся дощ та вона ставала схожа на сяючу на сонці коштовність. Вода була така прозора, що на мілині було видно камінчики. Вони були блакитно-біляві і смугасто-червоні. Так гарно».

Джин Ріс використовує зображення природи, як потужний засіб впливу на емоційне сприйняття читача. Пейзаж у Кулібрі камерний, інтимний, створює враження відірваності від решти світу:

(96) “It was a sacred place. It was sacred to the sun!” (Rhys, p. 85) – «Це було священне місце. Присвячене сонцю!» Для створення емоційної картини локусу авторка використовує повторення, порівняння, підсилюючи використані стилістичні засоби пунктуаційним – знаком оклику.

Топос Ямайки можна умовно поділити на два простори: «чорний» і «білий», де перший зображується за допомогою давнього та самобутнього етносу. Антуанетта з дитинства зростала в оточенні чорношкірої няньки Крістофіни та чорношкірих слуг, представників місцевого населення, що сприяло її тонкому розумінню культури мешканців острова, яку не могли зрозуміти інші «білі» жителі.

На сторінках «Широкого Саргасового моря» чорношкірі жителі острова легко поєднують нав'язану білими віру в християнського бога з язичницькими віруваннями африканських племен. Вони визнають природу божеством, наділяють її силами, що здатні керувати долею людини. Мешканці всмоктали ці вірування з молоком матері, вони навчилися помічати найдрібніші деталі та пов'язувати їх з подіями, вгадуючи пересторогу, яку необхідно вміти розпізнати, побачити, розбачити та почути: *півень співає до зради, папуга помирає до біди*. Антуанетті, яка виросла серед мешканців острова, також відомі ці прикмети:

(97) “I heard someone say something about bad luck and remembered that it was very unlucky to kill a parrot, or even to see a parrot die” (Rhys, p. 21) – «Я чула, як хтось вигукнув «Прикмета!», і згадала, що вбити папугу або навіть побачити, як папуга вмирає, вважається передвісником нещастя».

Зосібна Антуанетта «відчуває» передвісники біди:

(98) “I knew the time of day when though it is hot and blue and there are no clouds, the sky can have a very black look” (Rhys, p. 10) – «Я йшла у спекотний день, на небі не було ані хмаринки, але мені здавалося, що все навколо чорніє».

Дівчинка дорослішає і чує розмови чорних мешканців про смерть і пекло. Вона помічає предмети, які використовують місцеві жителі для культових

обрядів. Надчутлива, незміцніла психіка маленької дівчинки не може відокремити вигадки від реальності.

Ф. Віндем висновує, що характер Антуанетти на сторінках роману набуває «логічного розвитку», а її персонаж, сторінка за сторінкою, стає все більш «відчуженим, загрозливим, з дивним відношенням до життя» [79, с. 130]. Навіть яскравим сонячним днем її терзають напади страху:

(99) “I was certain that hidden in the room (behind the old black press?) there was a dead man’s dried hand, white chicken feathers, a cock with its throat cut, dying slowly, slowly. Drop by drop of blood was falling into a red basin and I imagined I could hear it. No one had ever spoken to me about obeah – but I knew what I would find if I dared to look” (Rhys, pp. 12 – 13) – «Я була впевнена, що у кімнаті (за старою чорною шафою) була схована висушена рука мерця, біле куряче пір’я, півень з перерізаним горлом, який помирає повільною смертю. Мені здалося, що я чую, як крапля за краплею дріботить у червоний таз кров. Зі мною ніхто ніколи не розмовляв про обеа, але я знала, аби я наважилася озирнутися, то побачила б усе про що сказала».

Не в змозі відокремити реальне від нереального, Антуанетта в ніч підпалу будинку відчуває містичний зв’язок між собою та чорношкірою Тіа:

(100) “When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face. I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass” (Rhys, pp. 22 – 23) – «Коли я наблизилася, то помітила загострену каменюку у неї в руці, але не побачила, як вона жбурнула її. Я не відчула і сам удар, лише відчула щось мокре та тепле, що струменіло по обличчю. Я подивилася на Тіа – вона скривила обличчя і заплакала. Ми витріщилися одна на одну. Моє обличчя у крові, її – у сльозах. Мені здалося, що в Тіа я побачила своє відображення. Як у дзеркалі». Змішування крові та сліз в описаній сцені, символізує поєднання

чорної та білої ідентичності, але саме у цей момент «Антуанетта вперше усвідомлює свою *інакшість*» [55, с. 22].

Тропічний рай поступово перетворюється на психологічне пекло, де локус Кулібрі ментально репрезентується, як втрачений світ:

(101) “Coulibri looked the same when I saw it again, although it was clean and tidy, no grass between the flagstones, no leaks. But it didn’t feel the same” (Rhys, p. 21) – «Коли я знову повернулася до Кулібрі, там мало що змінилося. Щоправда, в садибі панував порядок, було прибрано сміття, зникли бур’яни між кам’яними плитами, знову запрацювала каналізація. І все-таки щось змінилося до невпізнання».

Кулібрі сприймається Антуанеттою, як Едем, де найменші, навіть позитивні зміни, можуть призвести до руйнування цього відчуття. Дівчина підсвідомо відчуває наближення чогось гнітючого і невідворотного.

Незадовго до трагедії у Кулібрі Антуанетта помічає зміни у природі та поведінці оточуючих, які сприймає передвісниками майбутньої біди: слуги шепочуться поза спинами господарів, море набуває кривавого кольору, тихими безвітряними ночами під вікнами будинку починає шелестіти бамбук, вона бачить жахливі сни.

Однієї з таких ночей чорношкірі острів’яни оточили і підпалили маєток:

(102) “The house was burning, the yellow-red sky was like sunset and I knew that I would never see Coulibri again” (Rhys, p. 22) – «Будинок палав. Небо перетворилося на помаранчево-жовте. Було схоже на захід сонця. Я зрозуміла, що ніколи більше не побачу Кулібрі знову». Акт вандалізму від «вчорашніх» рабів досить символічний, адже «спалення будинку на плантації, повстання чорних слуг та місцевого населення, ліквідація будівлі як символу сили та влади це стирання з лиця землі стилю життя, що підходить до свого кінця» [67, с. 114]. Антуанетта описує пожежу дещо відсторонено, без зайвих емоцій, але читач

відчуває весь жах того, що відбувається. Кульмінацією цього епізоду стає поява на веранді домашнього папуги:

(103) “He made an effort to fly down but his clipped wings failed him and he fell screeching. He was all on fire” (Rhys, p. 21) – «Він спробував злетіти, але підрізані крила перешкодили, і він з диким вереском, охоплений вогнем, впав дотолу».

Смерть папуги рятує дівчинку та її близьких: чорношкірі «месники» у страху відступають і сім'я рятується, але маленький П'єр незабаром помирає, а мати божеволіє. Антуанетта сприймає матір і Кулібрі, як єдине ціле, ототожнюючи їх:

(104) “She was part of Coulibri, *that had gone, so she had gone*, I was certain of it” (Rhys, p. 25) – «Вона залишалася частиною Кулібрі. Оскільки Кулібрі не стало, вона теж зникла. Я в цьому не сумнівалася». Авторка використовує такі параметри лексичної репрезентації поєднання локусу та суб'єкта, як паралельні конструкції та повторення.

Після описаних трагічних подій Антуанетта кілька років проводить у **монастирській школі у Спеніш-Тауні**. Це наступний локатив, який з'являється у «Широкому Саргасовому морі» і слугує наповненням топосу Ямайка.

В описі монастиря немає стереоскопічних, кольорових та чуттєвих описів. Таке зображення, на нашу думку, продиктоване інтенціями авторки змалювати спокійну, дещо відірвану від реального життя, атмосферу культової споруди:

(105) “But outside I could see cool, blue shadow on a white wall” (Rhys, p. 21) – «Але за вікном я бачила прохолодну блакитну тінь на білій стіні».

На ментальному рівні локус сприймається, як втілення спокою, що досягається за допомогою парадигми лексем із подібною семантикою:

(106) “There was grass on each side of the path and trees and shadows of trees and sometimes a bright bush of flowers” (Rhys, p. 28) – «По обидва боки доріжки зеленіла трава, росли тіністі дерева, а іноді траплявся квітучий кущ».

Джин Ріс використовує кольори як засіб експресивності: у Кулібрі – це яскраві, глибокі, насичені фарби. Для опису життя Антуанетти у монастирі

авторка обирає кольорову гаму з іншим смисловим навантаженням: колір відображає характер дівчини і її ставлення до навколишньої дійсності. Вона вишиває троянди і увага читача акцентується на кольорах, яким героїня віддає перевагу:

(107) “We can colour the roses as we choose and mine are green, blue and purple. Underneath, I will write my name in fire red, Antoinette Mason” (Rhys, p. 28) – «Колір троянд ми вибираємо самостійно і мої кольори – зелений, блакитний і фіолетовий. Нижче я вигаптую своє ім’я вогняно-червоним – Антуанетта Мейсон».

Дещо меланхолічна атмосфера зцілює дівчину, чим обумовлюється її вибір спокійної гами кольорів: зелений – гармонія, синій – замирення, фіолетовий – сум, але вибір яскраво-червоного кольору для свого імені вияскравлює її емоційну і пристрасну натуру. Зосібна активна уява дівчини не дозволяє припустити, що вона пов’яже свою долю зі спокійним монастирським життям. Європейські міста ввижаються їй не у вигляді вулиць або архітектурних споруд, а мисляться асоціаціями:

(108) “Italy is white pillars and green water. Spain is hot sun on stones, France is a lady with black hair wearing a white dress” (Rhys, p. 30) – «Італія – це білі колони і зелені хвилі. Іспанія – це розпечене каміння і сонце. Франція – чорноволоса жінка у білій сукні».

Серед спокою та захищеності монастиря, який Антуанетта сприймає, як притулок, прослизують внутрішній страх і відчуття приреченості, де замкнений простір релігійної споруди лексично вибудовується за допомогою контрастів, емоційного сприйняття, порівняння та паралельних конструкцій:

(109) “This convent was my refuge, a place of sunshine and of death where very early in the morning the clap of a wooden signal woke the nine of us who slept in the long dormitory” (Rhys, p. 30) – «Цей монастир був моїм притулком, оселею сонця і смерті. Рано вранці стукіт дерев’яного клевця був сигналом для нас дев’ятох,

які жили у довгій кімнаті, що час прокидатися». Антуанетта відчуває дуальну природу життя у монастирі. Оселя водночас є символом душевного спокою та його втрати:

(109) “Everything was brightness, or dark. The wall, the blazing colours of the flowers in the garden, the nuns’ habits were bright, but their veils, the Crucifix hanging from their waists, the shadow of the trees, were black. That was how it was, light and dark, sun and shadow, Heaven and Hell” (Rhys, p. 31) – «Навколо усе було або яскравим, або темним. Стіна, яскраві квіти у саду, ряси черниць були яскравими, але їхні вуалі, розп’яття, які кріпилися на поясах, тіні від дерев були чорними. Тож я жила у світі світла і темряви, сонця і пільми, раю і пекла». Свій новий притулок Антуанетта описує крізь призму свого минулого життя, тому навіть у хвилини блаженного спокою вона ані на мить не забуває про морок, який супроводжує її існування.

3.4. Зображення топосу НАВІТРЯНИЙ ОСТРІВ за допомогою локусів СЕЛИЩЕ РІЗАНИНА, ГРАНБУА та МУН МОР

Однією з особливостей роману Джин Ріс «Широке Саргасове море» є зміна оповідача. Так, у другому розділі з подіями, що розгортаються на сторінках художнього твору, читач знайомиться з розповіді пана Едварда Рочестера Фейрфакса, а завершується його дружиною Антуанеттою Мейсон.

Навітряний острів справедливо зараховуємо до топосу, адже він постає перед очима читача, як відкритий природний простір і складається з локусів *селище Різанина, Гранбуа та Мун Мор*.

Перший локус, який змальовує авторка, – це **селище Різанина**, яке ментально репрезентується як фіксоване у просторі утворення, а лексично представлений за допомогою опису кліматичних і географічних особливостей:

(110) “The rain fell more heavily, huge drops sounded like hail on the leaves of the tree, and the sea crept stealthily forwards and backwards” (Rhys, p. 35) – «Дош посилювався, великі краплі дріботіли по листю, наче градини, а море тихо підкрадалося і так само тихо відповзало»;

(111) “The sun blazed out and steam rose from the green behind us” (Rhys, p. 37) – «З-за хмар визирнуло сонце і одразу стало спекотно, а від зелені повалила пара»;

(112) “We rode on again, silent in the slanting afternoon sun, the wall of trees on one side, a drop on the other. Now the sea was a serene blue, deep and dark” (Rhys, p. 38) – «Ми знову рушили і їхали мовчки під променями післяобіднього сонця. Як і раніше, з одного боку була стіна зелені, а з іншого урвище. Море набуло темно-синього кольору»;

(113) “The road climbed upward. On one side the wall of green, on the other a steep drop to the ravine below. We pulled up and looked at the hills, the mountains and the blue-green sea” (Rhys, p. 38) – «Дорога здіймалася вгору. З одного боку височіла стіна із зелені, з іншого крутий укіс, а внизу ущелина. Ми зупинилися і стали дивитися на пагорби, гори та синьо-зелене море».

Селище сприймається, як організований простір. Його загальна картина створюється через включення деталей, а назву читач дізнається за допомогою стилістичного засобу каламбур:

(114) “I looked at the sad leaning coconut palms, the fishing boats drawn up on the shingly beach, the uneven row of whitewashed huts, and asked the name of the village. ‘Massacre.’ ‘And who was massacred here? Slaves?’” (Rhys, p. 35) – «Я поглянув на сумні пониклі кокосові пальми, рибальські човни, які розташувалися на вкритому галькою березі, вилаштовані у нерівний ряд білі хижки і запитав, як називається селище. – Різанина. – Кого ж тут зарізали? Невільників?»

Опис природи у день прибуття молодого подружжя, аби провести там медовий місяць, як і назва селища, не є передвісником їх щасливого майбутнього:

(115) “There we were, sheltering from the heavy rain under a large mango tree” (Rhys, p. 35) – «Нарешті ми на місці, ховаємось від зливи під розлогим манговим деревом». Проте, головний герой сподівається на те, що погода покращиться і він відчує усі принади подружнього життя:

(116) “So this is Massacre. Not the end of the world, only the last stage of our interminable journey from Jamaica, the start of our sweet honeymoon. And it will all look very different in the sun” (Rhys, p. 35) – «Отже, це Різанина. Не кінець світу, лише останній етап нашої нескінченної подорожі з Ямайки, початок нашого солодкого медового місяця. Байдуже, у сяйні сонця усе буде виглядати прекрасно».

Локус описується місцевими жителями, як пустка, що створюється лексичними одиницями із негативною семантикою:

(117) “This a very wild place – not civilized. Why do you come here?” (Rhys, p. 37) – «Жахлива глушина, ніякої культури. І навіщо ви сюди приїхали?». Віддаленість від цивілізації відчуває і пан Рочестер, що у тексті відтворюється за допомогою використання лексичних одиниць та епітетів:

(118) “The windows of the huts were shut, the doors opened into silence and dimness” (Rhys, p. 35) – «Вікна хатин були зачинені, а за відкритими дверима жили тиша і морок».

Незатишність та безрадісне життя у селищі відбивається і на характері його мешканців:

(119) “Sombre people in a sombre place” (Rhys, p. 37) – «Похмурі мешканці похмурого острова».

Концептуалізація сільського простору постає як злостиве прокляття, яке накладає чорну печатку на всіх, хто з ним стикається, зокрема на головного героя:

(120) “There was a soft warm wind blowing but I understood why the porter had called it a wild place. Not only wild but menacing. Those hills would close in on you” (Rhys, p. 38) – «Дмухав приємний вітерець, але я зрозумів, чому тягоноша назвав

ці місця дикими. Вони були не просто дикими, вони несли загрозу. Здавалося, ці гори зімкнуться і розчавлять тебе».

Перш, ніж потрапити до наступного локусу – **Гранбуа**, Антуанетта пригощає свого чоловіка водою з гірського джерела. Авторка зосереджує увагу на зміні кольору водного простору:

(121) “Now the sea was a serene blue, deep and dark” (Rhys, pp. 38 – 39) – «Море тепер стало темно-синього кольору».

Порівняйте з описом води у джерелі:

(122) “A bamboo spout jutted from the cliff, the water coming from it was silver blue” (Rhys, p. 39) – «Зі скелі стирчала бамбукова трубка, а вода, що виливалася з неї, була сріблясто-блакитного кольору»;

(123) “It [water] was cold, pure and sweet, a beautiful colour against the thick green leaf” (Rhys, pp. 38 – 39) – «Вона [вода] була холодною, чистою та солодкою, дивного кольору на тлі густого зеленого листя».

Для Антуанетти, Гранбуа – це простір, де людина скидає з себе кайдани повсякденної рутини і стає вільною. Для неї це місце спокою і спогадів, де не потрібно прикидатися або грати роль. Тут можна побачити її справжню:

(124) “‘This is the boundary of Granbois.’ She smiled at me. It was the first time I had seen her smile simply and naturally. Or perhaps it was the first time I had felt simple and natural with her” (Rhys, p. 39) – «За нею починається Гранбуа, – сказала Антуанетта і посміхнулася до мене. Я вперше бачив, як вона усміхалася так просто і природньо. А може, це я вперше відчувався невимушено поряд з нею».

У тексті чітко прослідковується зв’язок простору з відчуттями героїв, адже «зв’язок топосу з художнім простором робить доцільним виділення у його структурі кількох рівнів – реального, перцептуального та концептуального» [13].

Головна героїня намагається справити враження на свого чоловіка, коли вказує на характерні риси простору, які, на її думку, відрізняють острів від інших

земель. Вона скептично ставиться до закидів про те, що цей простір не унікальний:

(125) “‘The earth is red here, do you notice?’ ‘It’s red in parts of England too.’ ‘Oh England, England,’ she called back mockingly, and the sound went on and on like a warning I did not choose to hear” (Rhys, p. 39) – «Ти помітив, що тут червона земля? – В Англії така земля теж зустрічається, – озвався я. – О, Англія, Англія, Англія! – глузливо відгукнулася Антуанетта, і її слова відлунилися, немов попередження, яке я не розпізнав». На ментальному рівні створюються два простори-локуси, де Гранбуа протиставляється Англії. Авторка вдається до стилістичного засобу *foreshadowing*, що сприймається, як передвісник трагічних подій.

Гранбуа в уявленні Антуанетти – райське місце, адже вона відчуває своє єднання з цим місцем через природу, яка «краща за людину». Вона підкреслює:

(126) “This is my place” (Rhys, p. 41) – «Це моє місце», а пізніше додає:

(127) “I love it more than anywhere in the world. As if it were a person. More than a person” (Rhys, p. 53) – «Я люблю його [Гранбуа] більше за все у світі. Неначе це людина. Навіть більше, ніж людина». Проте її чоловік сприймає Гранбуа, як місце, де все «занадто». Джентльмен з туманного Альбіону не відчуває єдності з тропічним світом:

(128) “It was all very brightly coloured, very strange, but it meant nothing to me” (Rhys, p. 43) – «Все навколо було дуже дивним і занадто яскравим, але для мене це зовсім нічого не значило». Пан Рочестер спостерігає гнітючу картину занедбаного будинку й недоглянутої садиби на фоні фіолетових гір:

(129) “Perched up on wooden stilts the house seemed to shrink from the forest behind it and crane eagerly out to the distant sea. It was more awkward than ugly, a little sad as if it knew it could not last” (Rhys, p. 39) – «Будинок на дерев’яних палях здавався маленьким на тлі лісу, що височів позаду, і ніби простягався до моря.

Виглядав він швидше безглуздо, аніж потворно. Сумний, він ніби розумів, що це його останні дні».

На фоні обшарпаного будинку ще яскравішими здаються вражаючі описи природи, які створюють образ локусу:

(130) “Perched up on wooden stilts the house seemed to shrink from the forest behind it and crane eagerly out to the distant sea. It was more awkward than ugly, a little sad as if it knew it could not last” (Rhys, p. 39) – «Я стояв на веранді і вдихав ароматне, п’янке, свіже повітря, розрізняючи у ньому пахощі гвоздики, кориці, троянд, апельсину. Здавалося, що я ніколи не відчував нічого солодшого».

Незважаючи на те, що місцеві жителі не сприймають дівчину *свою*, вона – породження острова. Авторка досить транспарентно натякає на єдність героїні з природою. Навіть зміни погоди, інтенсивність опадів, насиченість кольорів нагадують перепади настроїв Антуанетти, порівняйте:

Опис зміни погоди

(131) “It was often raining when I woke during the night, a light capricious shower, dancing playful rain, or hushed muted, growing louder, more persistent, more powerful, an inexorable sound” (Rhys, p. 54) – «Вночі я часто прокидався від шуму дощу. Це могла бути легка нетривала злива, дощик, краплі якого немов витанцьовували у повітрі або глухий, настирливо-зростаючий звук дощу». Джин Ріс використовує висхідну градацію, що створює художній ефект нагнітання атмосфери та сприяє емоційному відгуку читача.

Опис зміни настроїв героїні

(132) “All day she’d be like any other girl” (Rhys, p. 54) – «Вдень вона поводитися, як будь-яка інша дівчина», а пізніше

(133) “But at night how different, even her voice was changed. Always this talk of death” (Rhys, p. 55) – «Але, коли ніч змінювала день, навіть її голос змінювався. Вона говорила про смерть».

Авторка створює образ локусу на протиставленні описів природи: з одного боку – незайманий тропічний простір, а з іншої – занедбаний фон маєтку, де розгортаються події:

(134) “I saw a clay road, muddy in places, bordered by a row of tall trees” (Rhys, p. 42) – «Я бачив глиняну дорогу, розкислу і з калюжами, уздовж якої височіли дерева».

Читач сприймає локус Гранбуа очима авторки через емоції героїв, адже, як зазначає Ю. Лотман, «сприйняття художнього тексту – завжди боротьба між слухачем та автором ..., поки автор, «перемагаючи» попередній художній текст, естетичні норми та попередній художній досвід, естетичні норми та забобони слухача, не нав’яже йому свою модель світу, своє розуміння структури дійсності» [56, с. 48]. Погоджуючись з позицією науковця, все ж не применшуємо і важливість преференцій читача, які провокують його на чию сторону пристати: представника метрополії чи колонії. Порівняйте:

1. *Антуанетта* – (135) “... London is like a cold dark dream sometimes” (Rhys, p. 46) – «... Лондон подекуди схожий на холодний і похмурий сон»;

пан Рочестер – (136) “... that is precisely how your beautiful island seems to me, quite unreal and like a dream” (Rhys, p. 46) – «... таким здається мені ваш дивний острів, нереальний і схожий на сон»;

2. *Антуанетта* – (137) “But how can rivers and mountains and the sea be unreal?” (Rhys, p. 46) – «Хіба ріки, гори і моря можуть бути несправжніми?»;

пан Рочестер – (138) “And how can millions of people, their houses and their streets be unreal?” (Rhys, p. 46) – «А як можуть бути нереальними мільйони людей, будинки і вулиці»;

3. *Антуанетта* – (139) “Yes a big city must be like a dream” (Rhys, p. 46) – «Насправді, велике місто може бути схоже на сон»;

пан Рочестер – (140) “No, this is unreal and like a dream” (Rhys, p. 46) – «Ні, він [острів] несправжній і схожий на сон».

Для лексичної репрезентації локусів Гранбуа та Англії авторка використовує емоційне сприйняття; порівняння; паралельні конструкції; текстові парадигми, які демонструють різне сприйняття місцевостей героями.

Образ локусу створюється і за допомогою назв представників світу комах, які відрізняються від тих, що можна побачити деінде не лише зовні, але й отримують інші найменування, наприклад:

(141) ““*Crac-cracs,*” she explained, “they make a sound like their name, and crickets and frogs”” (Rhys, p. 46) – «Крек-краки, – пояснила Антуанетта, – вони заглушують своїм крекотінням і цикад, і жаб»;

(142) “Ah yes, fireflies in Jamaica, here they call a *firefly La belle*” (Rhys, p. 46) – «А, так, світлячки – це на Ямайці, тут їх називають вогняними красунями»;

(143) “I took the beautiful creature up in my handkerchief and put it on the railing. For a moment it was still and by the dim candlelight I could see *the soft brilliant colours, the intricate pattern on the wings*” (Rhys, p. 47) – «Я поклав гарне створіння на хустку і переніс на перила. Якийсь час метелик лежав нерухомо, і в слабкому мерехтінні свічок я розгледів його чудове забарвлення, вигадливі візерунки на крильцях».

Прихисток Антуанетти – маєток Гранбуа, перетворився для неї у місце розпачу, але не меланхолійного, що змушує сльози бриніти в очах, а агресивного, з биттям посуду, шматуванням одягу і прокльонами:

(144) “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 like I hate you and before I died I will show you how much I hate you”” (Rhys, p. 96) – «Але я любила це місце, а ти змусив мене зненавидіти його. Раніше я думала, якщо все зникне з мого життя, у мене залишиться це місце, а тепер це неможливо. Тепер це місце, де я була нещасною, а все, що відбувалося раніше не має нічого спільного з тим, що

сталося тепер. Я ненавиджу його зараз, як я ненавиджу тебе, і перед смертю я покажу тобі, як сильно я тебе ненавиджу». Авторка створює яскраву картину локусу минулого і теперішнього через багаторазове повторення займенника *I* та дієслова *hate*, антонімічних порівнянь та паралельних конструкцій.

Пан Рочестер справжній чужинець на острові. Він відчуває ворожість мешканців, непривітність природи та навіть загрозу від маєтку:

(145) “‘I feel very much a stranger here,’ I said. ‘I feel that this place is my enemy and on your side’” (Rhys, p. 83) – «Я відчуваю, що чужий тут, – сказав я. Я відчуваю, що це місце мій ворог, який виступає на вашому боці». Таке містичне відчуття переслідує героя і пізніше, після розмови з Антуанеттою:

(146) “The trees were threatening and the shadows of the trees moving slowly over the floor menaced me. That green menace. I had felt it ever since I saw this place. There was nothing I knew, nothing to comfort me” (Rhys, p. 98) – «Дерева перетворилися на ворогів, і їхні тіні загрозово і повільно рухалися по веранді. Зелена небезпека. Я відчув її відразу, як тільки опинився в цих місцях. Мені не було чим втішитися».

Локус, який описаний на сторінках роману Джин Ріс і де розгортаються важливі події – **Мун Мор**, назва, яка не містить позитивної семантики і на ментальному рівні сприймається як містичне місце з промовистою назвою:

(147) “I came to the rocks. People here call them Mounes Mors (the Dead Ones)” (Rhys, p. 67) – «Я дісталася скель. Місцеві назвали їх Мун Мор, тобто Мертві».

Саме тут жила чорношкіра няня Антуанетти – Крістофіна, яка погодилася приготувати любовне зілля для чоловіка Антуанетти. Дівчина додала суміш у вино, сподіваючись, що він закохається у неї та приворот подіяв, як отрута:

(148) “I woke in the dark after dreaming that I was buried alive, and when I was awake the feeling of suffocation persisted. Something was lying across my mouth; hair with a sweet heavy smell. ... I was cold too, deathly cold and sick and in pain. ... I could not vomit. I only retched painfully. ... I thought, I have been poisoned”

(Rhys, p. 89) – «Я прокинувся у темряві. Мені наснилося, що я був похований живцем. Мене не відпускало відчуття, що я задихаюся. Щось заважало мені дихати, – волосся з насиченим солодким ароматом... Мені було холодно, страшенно холодно, я відчувався кволим, боліло усе тіло. ... Я думав, що мене знудить. Але блювоти не було, лише болючі спазми. ... Промайнула думка, що мене отруїли».

Ставлення пана Рочестера до дружини змінилося від минулого байдужого споглядання до неприхованої ненависті:

(149) “She need not have done what she did to me. I will always swear that, she need not have done it” (Rhys, p. 89) – «Їй не потрібно було робити зі мною те, що вона зробила. Готовий присягнутися, що вона дарма так вчинила». Тепер він сприймає Антуанетту, як «об’єкт, не полишаючи спроби зробити з неї маріонетку» [16, с. 58].

Хоча у другій частині роману головний оповідач пан Рочестер, авторка знайомить читача з місцевістю, через емоції та відчуття Антуанетти. Містичні спокій і тиша створюють локус Мун Мор:

(150) “This is my place and this is where I belong and this is where I wish to stay” (Rhys, pp. 67 – 68) – «Це моє місце, те місце, якому я належу, і саме тут я хочу залишитися». Джин Ріс використовує полісиндетон для привернення уваги читача до повідомлюваного, де «поєднання у межах одного речення протиставних та єднальних сполучників дає змогу отримати цілісне уявлення про ситуацію» [12, с. 128].

3.5. Висвітлення топосу АНГЛІЯ крізь призму локусів ТОРНФІЛДХОЛ і ГОРИЩЕ

У третьому розділі роману читач дізнається історію Антуанетти, яку розповідають Грейс Пул – доглядальниця і покоївка Антуанетти та сама героїня,

яку тепер називають Берта. На сторінках «Широкого Саргасового моря» з'являється економка пані Ефф, яка у Бронте відома, як пані Фейрфакс – далека родичка пана Рочестера Фейерфакса.

Топос **Англія** у розділі прямо не описується, але розуміється завдяки розташуванню маєтку Торнфілдхол та вгадується з роздумів і спогадів Антуанетти. Зосібна Ю. Лотману, визнаємо, що місто – це також текст, адже він придуманий і побудований («написаний») саме як текст, який можна прочитати, по-своєму зрозуміти і по-своєму інтерпретувати [5]. Місто, як текст, – це не більше, ніж метафора, над якою, однак, варто замислитися [69, сс. 24 – 26].

Створюючи роман, письменник повинен уявити собі, спроектувати та втілити у слові кілька чітко позначених та окреслених стилістичними кордонами світів, які найчастіше з'являються в свідомості, відображуються у поведінці та мовленні героїв.

Антуанетта сприймає образ Англії, як символ порятунку від того страхіття та холоду, які заповнили її життя:

(151) “That afternoon we went to England. There was grass and olive-green water and tall trees looking into the water. This, I thought, is England. If I could be there could be well again and the sound in my head would stop” (Rhys, p. 121) – «Того дня ми вирушили до Англії. Пам'ятаю високу траву, світло-зелену воду, в якій відображалися високі дерева. Це Англія, думала я. Якби я жила тут, я би швидко одужала, і нарешті ці дивні звуки замовкли б в моїй голові».

Локус, який розташований у передмісті Англії – маєток **Торнфілдхол**, у романі уособлює справжню англійскість – «міцний дах над головою», як оцінює споруду Грейс Пул, а також придатний прихисток для жінки, якій важко виживати у зовнішньому світі:

(152) “After all the house is big and safe, a shelter from the world outside which, say what you like, can be a black and cruel world to a woman” (Rhys, p. 117) – «Зрештою будинок цей великий, затишний. Це міцний дах над головою, захист

від зовнішнього світу, адже, що не кажи, а світ похмурий і жорстокий, особливо до жінки». Саме ця обставина підштовхнула покоївку погодитися доглядати за «дияволицею».

Часом, Антуанетта викрадає ключ у своєї наглядки від кімнати на горищі і тиняється маєтком, немов привид. Вона не відчуває тієї захищеності про яку говорить Грейс Пул, адже їй здається, що будинок хирлявий, зліплений з картону, а кольорова гамма, яку тепер бачить Антуанетта, різке контрастує з тими яскравими кольорами, які дівчина звикла бачити на островах.

(153) “Then I open the door and walk into their world. It is, as I always knew, made of cardboard. I have seen it before somewhere, this cardboard world where everything is coloured brown or dark or yellow that has no light in it. As I walk along the passages I wish I could see what is behind the cardboard” (Rhys, p. 119) – «Я відмикаю двері і виходжу в їхній світ. Як я й думала, він зліплений з картону. Я бачила його раніше – цей паперовий світ, де все коричневе, темно-червоне чи темно-жовте, де немає нічого яскравого. Я йду коридором і намагаюся зрозуміти, що ховається за цим картоном». У маєтку, так само, як і на островах Антуанетта відчуває себе *інакшою, іншою, чужинкою*, про що свідчить використання словосполучення *their world*.

В уявленні дівчини, вони не дісталися Англії, а загубилися дорогою:

(154) “They tell me I am in England but I don’t believe them. We lost our way to England. When? Where? I don’t remember, but we lost it” (Rhys, p. 119) – «Вони кажуть, що я в Англії, але я не вірю. Ми заблукали шляхом до Англії. Коли? Де це трапилось? Не пам’ятаю, але ми загубилися».

Іронія полягає в тому, що у маєтку точилися плітки про привида, якою вважали Антуанетту, а сама жінка боялася зустрітися з тією примарою, про яку розповідали слуги:

(155) “All the people who had been staying in the house had gone, for the bedroom doors were shut, but it seemed to me that someone was following me, someone was

chasing me, laughing. Sometimes I looked to the right or to the left but I never looked behind me for I did not want to see that ghost of a woman whom they say haunts this place” (Rhys, pp. 124 – 125) – «Усі люди, які були у маєтку, пішли спочивати, бо двері спальних кімнат були зачинені, але мені здавалося, що за мною хтось женеться, сміється. Іноді я озираюся праворуч чи ліворуч, але жодного разу не озирнулася позад себе, бо не хотіла побачити привид тієї жінки, що, як кажуть, оселилася в маєтку». Авторка створює містичний простір через вживання повторів та створення загальної картини споруди за допомогою послідовного опису.

Локус **горище** ми бачимо очима Антуанетти, через протиставлення з місцем її народження: «Буйна, родюча, гаряча Вест-Індія уособлює первинний, дикий світ. З іншого боку, Англія з холодним кліматом, обжитим простором та доглянутими садами асоціюється з контрольованим, надто цивілізованим, одомашненим світом» [39, с. 111]. Жінка народилася і виросла у тропічному кліматі, тож їй холодно і незатишно у похмурій Англії:

(156) “In this room I wake early and lie shivering for it is very cold” (Rhys, p. 117) – «У цій кімнаті я прокидаюся рано вранці та тремчу від холоду». Авторка вживає парадигму лексем із загальною семантикою відчуття холоду.

Вона благає брата, щоб він врятував її:

(157) “Dear Richard please take me away from this place where I am dying because it is so cold and dark” (Rhys, p. 121) – «Дорогий Річард, будь, ласка, забери мене звідси. Я помираю від холоду та темряви». Та її прохання залишаються без відповіді.

Аби підтримувати тепло, Грейс Пул розпалює камінь, але він не дає того тепла і затишку, до якого звикла Антуанетта:

(158) “At last Grace Poole, the woman who looks after me, lights a fire with paper and sticks and lumps of coal” (Rhys, p. 117) – «Нарешті Грейс Пул, жінка, яка

доглядає за мною, розпалює вогонь, складаючи у комин папір, тріски та грудки вугілля».

Чоловік отримав усі статки дружини, але для неї зміг організувати лише занедбану кімнатку на горищі маєтку, із доглядальницею, яка полюбляла хильнути з пляшки:

(159) “There is one window high up – you cannot see out of it. My bed had doors but they have been taken away. There is no much else in the room. Her bed, a black press, the table in the middle and two black chairs carved with fruit and flowers. They have high backs and no arms. The dressing-room is very small, the room next to this one is hung with tapestry” (Rhys, p. 118) – «У кімнаті одне вікно, але воно розташоване так високо, що не дотягтися. На моєму ліжку були бильця, але їх зняли. Більше нічого в кімнаті немає. Її [Грейс Пул] ліжко, чорна шафа, стіл посередині і два чорні стільця, з вирізьбленими фруктами та квітами. У них високі спинки і немає підлокітників. Гардеробна дуже маленька, кімната поруч з цією завішана гобеленом». Перед очима читача постає організований простір, який на лексичному рівні створюється за допомогою опису загальної картини приміщення та включення деталей.

Натомість, свій простір пан Рочестер облаштував досить заможного:

(160) “There was a door to the right. I opened it and went in. It was a large room with a red carpet and red curtains. Everything else was white. I sat down on a couch to look at it and it seemed sad and cold and empty to me, like a church without an altar. I wished to see it clearly so I lit all the candles, and there were many. I lit them carefully from the one I was carrying but I couldn’t reach up to the chandelier. Then I looked round for the altar for with so many candles and so much red, the room reminded me of a church” (Rhys, p. 124) – «Праворуч були двері. Я відчинила їх й увійшла. Це була велика кімната з червоним килимом і червоними шторами. Все інше було біле. Я сіла на канапу і почала розглядати кімнату. Вона здалася сумною, холодною та порожньою, як церква без вітваря. Я хотіла краще усе роздивитися,

а тому запалила всі свічки, а їх було багато. Я обережно запалювала одну за іншою свічки від тієї, що принесла з собою, але не змогла підпалити ті, що були на люстрі. Потім я озирнувся, шукаючи вівтар, адже кількість свічок і червоний колір перетворили кімнату на церкву».

Пан Рочестер дотримав слова і знищив Антуанетту. Спочатку дав їй інше ім'я, а потім позбавив її власного відображення, намагаючись знищити ідентичність дівчини:

(161) “There is no looking-glass here and I don’t know what I am like now” (Rhys, p. 118) – «У кімнаті немає дзеркала і тепер я не знаю, як виглядаю».

«Божевільна на даху» – вираз, що часто вживається для позначення чогось таємного. У кожного є свої скелети у шафі, але, вочевидь, пан Р. постає наймерзеннішим у цій історії: спочатку він вбив кохання і довіру дівчини, потім зруйнував її ідентичність, позбавив статків і замкнув на горищі, як непотріб. У холодній кімнатці з єдиним віконцем під стелею Антуанетта поступово поринає у безумство. І це цілком провина пана Рочестера. Це мета, якої він добивався і досяг. На нашу думку, душевна хвороба не була зумовлена поганою спадковістю, але усі події, які розгорталися у житті дівчини з самісінького дитинства і аж до заточення, крок за кроком наближали її до божевілля.

Джин Ріс, як і Шарлотта Бронте, розкривають внутрішній світ своєї героїні через сновидіння. Так, у романі Ріс тричі описується один і той самий сон, у якому з'являється незнайомиць, що ненавидить Антуанетту. Героїня підкоряється йому, навіть не намагаючись врятуватися від жахливої невідомості. Кожний наступний раз сон доповнюється новими деталями та подіями, безпосередньо пов'язаними з життям героїні.

Зі сном героїня порівнює Англію, в існуванні якої вона сумнівається. Англія і є те таємниче і страшне місце, в яке вів її незнайомиць уві сні. Зазначимо, що сон є ключовим моментом у третій частині роману. Не витримавши страждань,

Антуанетта зрештою підпалює Торнфілхол, де вогонь постає не символом тортур, а уособленням звільнення.

Незважаючи на те, що першу і третю частини роману оповідає один і той самий персонаж, різниця очевидна та разюча. У першій частині від імені Антуанетти Мейсон, уродженої Косвей, ведеться лінійна оповідь, де вона розповідає про острівну культуру, історію своєї родини, а також про свою *інакшість*, через відсутність виразного відчуття ідентичності. Останнє підкреслюється і тим, що ім'я головної героїні вперше згадується лише на 27 сторінці, коли вона потрапляє у монастир:

(162) “The new nun wiped my eyes with a large handkerchief, gave it to me and asked my name. ‘Antoinette,’ I said” (Rhys, p. 27) – «Нова черниця витерла мені очі великою хусткою, простягла її мені і запитала, як мене звуть. – Антуанетта, – була моя відповідь».

Третій розділ роману – найкоротший. Він міститься лише на дев'яти сторінках, де на двох перших історію розповідає Грейс Пул, а на семи – Берта, сповідь якої – це змішання галюцинацій, спогадів і снів. Заплутаний та дещо істеричний стиль Берти пояснюється її божевіллям, яке викликане жорстокістю пана Рочестера та головно її ув'язненням на горищі Торнфілдхола.

Однак, уважний аналіз мовного матеріалу дозволяє дійти висновку, що тепер, як це не парадоксально, у поведінці та мовленні жінки відчувається незалежність та рішучість. Вона, не зважаючи на хаос думок, здається цілеспрямованою, свідомою і навіть стриманою.

На противагу більшості критиків, які вважають, що Рочестер відбирає і стирає особистість Антуанетти, англійська дослідниця В. Грегг стверджує, що він своїми діями «розщеплює» її на дві частини: «перейменувавши Антуанетту на Берту, чоловікові вдається не змінити, а розколоти її особистість. Ця розщеплена суб'єктивність стає долею, з якою вона повинна зіткнутися» [40, с. 98]. Науковиця доводить, що на горищі Торнфілхолу дівчина стає цілісною

особистістю, об'єднавши і замиривши в собі два антиподи *Антуанетта – Берта*, прийнявши подвійність двох ворогуючих частин.

Висновки до третього розділу

Мовознавці у своїх дослідженнях продовжують вивчати простір, який мислиться, як єдине ціле. Людина усвідомлює себе у двох видах реальності, які здатна відчувати: предмет та місце.

Лінгвістичні дослідження вміщують ті, що розглядають простір, враховуючи фактор спостерігача, розробляючи категорію локативності, виявляючи особливості мовної орієнтації у просторі, виокремлюючи кордони, відносно людини і простору.

Особлива роль щодо мовної репрезентації та змалюванню просторових образів належить лексиці, при вивченні якої виокремлюються семантичні класи імен, що позначають об'єкти реального фізичного простору. Саме тому науковці у дослідженнях художніх текстів виокремлюють та аналізують окремі денотативні класи та лексичну репрезентацію фрагментів дійсності.

Категорія простору у нашому дослідженні розглядається через виокремлення та аналізу категорій *топосу* та *локусу*. Детальне вивчення роману Джин Ріс «Широке Саргасове море» дозволило визначити топос Ямайка у першій частині, Навітряні острови у другій і Англія у третій.

Перший підпункт дослідження присвячений аналізу *топосу Ямайка*, який вміщує *локуси Кулібрі і Монастир*. Оповідач цієї частини – головна героїня роману, Антуанетта.

Локус Кулібрі вияскравлений на сторінках роману за допомогою ментальної репрезентації: втрачений світ, самотність, фіксоване у просторі утворення, дуальний вимір, прихисток / безпека, жива істота. Параметри лексичної репрезентації містять вираження позитивних змін, що призводять до негативних наслідків; негативне емоційне нагнітання; паралельні конструкції, повторення; образне порівняння; лексичне представлення локацій, паралельні конструкції,

емоційне порівняння; емоційне сприйняття; дистантний та контактний повтори; використання епітетів, персоніфікації.

Для зображення *локусу Монастир* використані наступні способи ментальної репрезентації: втілення спокою, захист / віра, притулок, дуальний вимір, які на сторінках роману отримують лексичне наповнення через парадигму лексем із загальною семантикою спокою; ритуальні атрибути; протиставлення; емоційне сприйняття, порівняння, паралельні конструкції.

У другому підпункті розглядається *топос Навітряний острів*, який складається з *локусів селище Різанина, маєток Гранбуа та невеличке село Мун Мор*. Історію розповідають Антуанетта та її чоловік, пан Рочестер.

Локус селище Різанина зображений за допомогою такої ментальної репрезентації, як фіксоване у просторі утворення, організований простір, ненависть, пустка / віддаленість від цивілізації, незатишність / загроза, індивідуальні гештальти селища. Виокремлені наступні параметри лексичної репрезентації: лексичне представлення кліматичних та географічних особливостей; створення загальної картини селища за допомогою включення деталей; використання лексичних одиниць та епітетів, дистантні повтори; негативне сприйняття простору; емоційне сприйняття, персоніфікація, каламбур; зооморфізми / орнітологізми.

Маєток Гранбуа детально представлений на сторінках роману через таку ментальну репрезентацію: два простори-локуси, занедбаність / бідність, описи природи, зміна погоди, надмірність, паралельні образи / антитеза Англії, індивідуальні гештальти селища, маєток як загроза, маєток-ненависть. Було виокремлено такі параметри лексичної репрезентації: протиставлення Гранбуа Англії; поетапне відтворення образу простору з використанням тематичних лексем; використання лексичних одиниць зазначеної семантики; виокремлення вишуканих деталей інтер'єру для підкреслення загального фону занедбаності; використання лексем для опису інтер'єру; персоніфікація; застосування

стилістичної фігури висхідна градація, ступені порівняння, повтори; використання конструкції прислівник + прикметник; емоційне сприйняття; паралельні конструкції; текстові парадигми, які демонструють різне сприйняття місцевостей; назви представників світу природи; протиставлення; антоніми.

Локус Мун Мор з'являється у романі епізодично, але містить глибоке значення для розуміння подій, які описані в романі. Для зображення місцевості використані наступні способи ментальної репрезентації: мертве місце, містика, спокій, рослинний світ, які отримують лексичне наповнення через промовисту назву місцевості; описи поведінки тварин / людей; стилістичні засоби повторення, емотивні конструкції, полісиндетон; назви рослин.

У третьому підрозділі наукової розвідки *топос Англія* розглядається через призму двох простороорганізуючих *локусів маєтку Торнфілдхол і Горища*.

Про трагічні події, які розгортаються на сторінках роману, читач дізнається від Грейс Пул і Антуанетти, яку пан Рочестер перейменовує на Бертю. Торнфілдхол вияскавлений за допомогою таких способів ментальної репрезентації: організований простір, прихисток, дуальний вимір, містика, заможність / розкіш, через створення загальної картини споруди за допомогою включення деталей; використання лексичних одиниць; емоційне сприйняття, порівняння, повтори; створення загальної картини споруди за допомогою послідовного опису. Створення образу *горище* відбувається за допомогою ментальної репрезентації незатишність / холод, організований простір, через парадигму лексем із загальною семантикою відчуття холоду; створення загальної картини приміщення за допомогою включення деталей.

Дослідження щодо створення художньої картини світу демонструють існування постійних і змінних ментальних феноменів.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Художня література відбиває вторинну реальність. Незалежно від того, до якого жанру належить текст, він охоплює опис подій, явищ, психічну діяльність людини. Головними критеріями, які необхідні, щоб створити вигаданий або реалістичний сюжет – просторово-часові відношення.

Художній світ залишається вигадкою, навіть, якщо зображує досить реалістичний сюжет. Якщо йдеться про історичні романи, не плутати з науково-популярною літературою, де автори намагаються відтворити на сторінках видань реальні події, хоча подекуди і вони звертаються до декорування минулого, художній світ – лише відображення, образ реального. Тож, умовними стають простір і час, до яких звертається письменник.

На відміну від категорії часу, категорія місця отримала належну увагу у дослідженнях літературознавців порівняно недавно. Отже, ми розглядаємо простір, як один з головних критеріїв відображення реальності. Автор розглядає аркуш, на якому створюється твір, як простір, що потроху заповнюється описами природи, погоди, а ще емоціями, мовленням та роздумами персонажів. Читач сприймає простір, як відкрите поле, яке заповнюється об'єктами та суб'єктами, тобто він водночас і предметний, і антропоцентричний.

У науковій розвідці пропонуємо наш погляд на виокремлення *топосів* і *локусів* на матеріалі роману Джин Ріс «Широке Саргасове море». Саме цей роман був обраний для дослідження з декількох причин. По-перше, вітчизняні науковці, за дуже незначним винятком, не звертали уваги на зазначений твір, як матеріал для доведення або спростування гіпотез, що висувалися літературознавцями. На нашу думку, роман так майстерно зорганізований, що не дозволяє відволіктися від обраної теми і разом із задоволення від прочитання твору, дослідник отримує структурований матеріал для вивчення й аналізу.

По-друге, авторська організація художнього матеріалу дозволяє випрацювати струнку методику для проведення дослідження, що особливо

приваблює під час роботи з категоріями *топосу* і *локусу*, адже композиційна побудова роману співвідноситься з простором островів, на яких відбувається події: це Ямайка в першій частині, Навітряні острови у другій та Англія у третій.

По-третє, постколоніальний роман відображає постколоніальну відповідь. Цей жанр зацікавив нас у зв'язку з темою дослідження, що зумовило організацію наукової розвідки у запропонованому вигляді і відображено у плані роботи, де звернено увагу на вияскравлення постколоніальних мотивів у неовікторіанському романі.

Роман Джин Ріс «Широке Саргасове море» стає однією з перших відповідей колоніальному центру оскільки стоїть біля витоків ще одного літературного напрямку – «переписування» вікторіанської прози.

Критики неодноразово зазначали, що проза письменниці автобіографічна, але набагато важливішим є відображення її внутрішнього переживання, унікального досвіду існування дівчини з колонії – креолки. Джин Ріс свідомо пройшла шлях подвійної маргіналізації, не намагаючись змінити власну ідентичність чи мімікувати. Фактично у своїй творчості письменниця виступає з позиції постколоніальної культурної жертви. Авторка не лише не приховує, а часом культивує свою колоніальну особливість, не зупиняється перед вибудовуванням дихотомічної опозиції «колонія – метрополія», в якій, на відміну від звичної літературної норми, метрополія далеко не завжди стає позитивним членом опозиції.

Постколоніальна теорія стверджує, що у світі не може існувати лише одна правда, що належить лише одній культурі, чи одній нації, чи одній мові. Немає і не може бути домінуючого погляду лише однієї культури на історію, політику, літературу. Немає культур центральних і периферійних, є культуросфера, що існує лише як єдність її складових. У культурологічному аспекті постколоніалізм тісно пов'язаний з поняттями кроскультурності, гібридності, міграції, інакшості,

центру / периферії, мімікрії, що передбачає пародійне осміяння колонізованими колонізаторів.

Існує дві категорії для позначення простору у художньому тексті: *топос* і *локус*. У нашому дослідженні ми зосереджуємося на такому тлумаченні термінів: *топос* – відкритий простір (не географічно, хоча існує і така форма розуміння категорії), а *локус* – закрите місце розгортання подій. Саме таке трактування дозволило нам виокремити і детально проаналізувати топоси ЯМАЙКА, ОСТРІВ, АНГЛІЯ через локуси КУЛІБРІ І МОНАСТИР, СЕЛИЩЕ РІЗАНИНА, ГРАНБУА ТА МУН МОР, ТОРНФІЛДХОЛ і ГОРИЩЕ, що їх зображують. .

Для виділення *топосу* з інших подібних йому елементів важливим є виявлення специфіки його структури. Оскільки *топос* виступає у творі і як складова хронотопу, і як різновид художнього образу (універсальний образ), він має не лише реальний, предметний, або конкретно-чуттєвий план, але й абстрактний, понятійний, той, що мається на увазі. Структура *топосу* у предметному плані є розгалуженою мережею просторових образів (*локусів*), об'єднаних різними смисловими зв'язками і відносинами. *Локуси* як елементи *топосу* відбивають не абстрактне простір загалом, а конкретне місце у цьому континуумі (місце дії). Проте проблема співвідношення *топосу* та простору залишається не до кінця з'ясованою, адже слід враховувати два аспекти: простір тексту та образ простору. На думку деяких літературознавців, *топос* у художньому тексті може виступати як елемент, що організує простір твору.

Отже, у першій частині роману образ Ямайки передає емоції та переживання головної героїні. У свідомості європейця Ямайка – екзотичний острів, загублений тропічний рай. Створений Ріс образ Ямайки відповідає такому стереотипному образу, але лише частково. Вона народилася на острові, який вплинув на становлення її як особистості гармонійної та імпульсивної, сформував її характер. Простір Ямайки в романі складається з двох автономних просторів-

локусів: садиби Кулібрі та її околиць, де проходить раннє дитинство героїні та монастиря в Спеніш-Тауні, де вона навчається після того, як втратила родину.

Якщо в першій частині роману ми бачимо екзотичний карибський острів немов «зсередини», очима Антуанетти, то в другій частині це вже критичний погляд Рочестера «зовні». У віддаленій садибі Гранбуа на Навітряних островах молоді проводять медовий місяць і одразу проявляється психологічна несумісність подружжя, не схожих один на одного, різних немов простори Ямайки та Англії. На контрасті метрополії та тропічного острова будується їхній психологічний конфлікт.

Справжня «доросла Антуанетта» постає перед очима читача у Мун Морі – важливий локус, події в якому призвели до трагічних подій. Дівчина їде просити Крістофіну повернути їй кохання Едварда, котрому подарувала своє тіло і душу. Епізод наповнений символами, що передвіщають крах надій, зраду та трагічний розвиток подій.

У третій частині роману Едвард привозить напівбожевільну Антуанетту в Англію, де дівчина втрачає відчуття реальності та часу на чужому острові. Світ її звужується до простору кімнати на даху, де вона ув'язнена.

Топоси і локуси, що містяться у романі, – це просторові концепти ієрархічної структури, що співвідносяться з культурним об'єктом реальної дійсності, які містять справжні або уявні кордони. Вони репрезентуються у тексті у вигляді ключових слів-номінацій, які вияскравлюють *топоси* через детальне зображення *локусів*.

Топоси створюються через ментальне усвідомлення *локусів*, що досягається репрезентацією лексичних одиниць різних параметрів у художньому тексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Боговик О. А. Гемінація як один з принципів вербалізації вираження емоційного стану персонажів (на матеріалі роману-антиутопії Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом»). *Південний архів : Філологічні науки : зб. наук. пр. Херсон. держ. ун-т.*, 2021. Випуск 86. С. 88 – 95.
2. Боговик О. А. Гендерна специфіка вербальної репрезентації емоційних станів (на матеріалі роману Сідні Шелдона «Nothing Lasts Forever»). *Закарпатські філологічні студії*, 2020. Випуск № 14. С. 196 – 200.
3. Боговик О. А. До питання класифікації немодальних значень модальних предикатів (на матеріалі української, російської та англійської мов). *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*, 2018. № 4. (55). С. 50 – 54.
4. Боговик О. А. Парцеляція як один з елементів експресивності у системі ідіостилю Рея Бредбері (на матеріалі твору «451 градус за Фаренгейтом»). *Вісник Запорізького національного університету*. Вип. 1. 2021. С. 38 – 47.
5. Боговик О. А. Підходи до визначення категорії валентності. Аналіз студій вітчизняних та зарубіжних учених, присвячених дослідженню категорії валентності. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2011. Вип. 9. С. 42 – 49.
6. Боговик О. А. Семантико-синтаксична типологія предикатів знання в англійській, українській та російській мовах : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.17 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2016. С. 111.
7. Боговик О. А. Семантична класифікація предикатів. *Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст.* 2009. Вип. XXII. С. 480 – 491.
8. Боговик О. А. Структурно-семантичні особливості речень із предикатами знання. *Науковий вісник. Серія: Філологічні науки. Мовознавство: зб. наук. пр. ВНУ ім. Лесі Українки*, 2011. Випуск № 3, ч. 2. С. 5 – 9.
9. Боклах Д. Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів,

хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 74. С. 249 – 257.

10. Бронте Ш. Джен Ейр. Пер. Т. Денисової. Харків : Фоліо, 2004. 478 с.

11. Бурко В. Наративні домінанти роману Джин Рис «Широке Саргасове море». Тернопіль : ТНПУ, 2011. Вип. 32. С. 111 – 113.

12. Головня А. В. Особливості синтаксичної організації художньої прози Редьярда Кіплінга. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/54960/53-Golovnia.pdf?sequence=1>

13. Дацер Е. С. Топос моря в романах Джона Фаулза. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*. URL : http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/1_2020/part_4/9.pdf

14. Ігнат'єва С. Є. Топоси й локуси як складники щоденникової моделі. *Психолінгвістика. Психологія. Мовознавство. Соціальні комунікації*: зб. наук. праць. Держ. вищ. навч. закл. « Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди». 2015. Вип. 17. С. 176 – 183.

15. Крістева Ю. Самі собі чужі. Київ : Основи, 2004. 262 с.

16. Anderson P. G. Jean Rhys's Wide Sargasso Sea: The Other Side /“Both Sides Now”. *Caribbean Quarterly*. № 28. 1982, pp. 57 – 65.

17. Ashcroft B. Postcolonial Studies: the key concepts. Croydon: Routledge, 2013. 355 p.

18. Athill D. Life Class. The Selected Memoirs Of Diana Athill. Granta Books, 2010. 784 p.

19. Bakhtin M. Questions of Literature and Aesthetics. Gallimard, 1987. 488 p.

20. Barker Ch. The SAGE Dictionary of Cultural Studies. Publisher : SAGE Publications Ltd. 240 p.

21. Barthes R. The Pleasures of the Text. New York : Cape., 1976. 67 p.

22. Bellamy R. V., McDonald D. G., Walker J. R. The spin-off as television program form and strategy. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 34 (3).
23. Bezrukov A., Bohovyk O. Creating Communicative Space and Textual Reality via Emotiogenic Means in Fictional Discourse. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. Vol. 13, No. 1, 2021. P. 1-14 DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v13n1.21>
24. Bezrukov A., Bohovyk O. Emotion Concepts for Representing the Vicissitudes of Fate in Markus Zusak's *Bridge of Clay*. *Synopsis: Text, Context, Media*. 2022. Vol. 28. No 1. P. 14–20. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.1.3>
25. Bezrukov A., Bohovyk O. Historical Narratives, Fictional Biographies, and Biblical Allusions in Aleksandar Hemon's *The Lazarus Project* as a New Literary Hybrid. *Forum for World Literature Studies*. 2021. Vol. 13. No. 2. P. 270–289.
26. Bohovyk O., Bezrukov A. Symbols of a Perfect Chaos in Markus Zusak's *Bridge of Clay*: Through Traumatic Past to Better Future. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*. 2022. Vol. 32. No. 1. P. 267–294. <https://doi.org/10.26650/LITERA2021-901447>.
27. Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford : Oxford University Press, 1973. P. 5.
28. Bronte Ch. *Jane Eyre*. URL: <https://www.planetebook.com/jane-eyre>
29. Capello S. Postcolonial Discourse in “Wide Sargasso Sea”: Creole Discourse vs. European Discourse, Periphery vs. Center, and Marginalized People vs. White Supremacy. P. 148 – 151. URL : <http://www.jstor.org/stable/40986298>
30. Carreiras M. Language across the mind and brain. *Frontiers in Psychology*. 2010. 1, 14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2010.00014>
31. Castro J. Jean Rhys: (Critical Essay). *The Rev. of Contemporary Fiction*. Summer, 2000. Vol. 20, iss. 2. P. 8 – 46.
32. Cesar V. *Hacia el Reino de los Sciris. Narrativa completa*. Madrid.: Ediciones Akal, S.A., 1996.

33. Cook J. K. Back and down: narrative, psychoanalysis and progress in the novels of Jean Rhys. Doctoral thesis , UCL (University College London), 2016. Pp. 231 – 293.
34. Curcius, E. R. Literatura europejska I łacińskie średniowiecze / E.R. Curcius; tłum. i oprac. A. Borowski. Krakow, s. 2.
35. Emery M. L. Modernist Crosscurrents. Wide Sargasso Sea Jean Rhys. New York : WW Norton & Company, 1999. 265 p.
36. Friederici A. D., Chomsky, N., Berwick, R. C., Moro A., & Bolhuis, J. J. Language, mind and brain. *Nature Human Behaviour*, 2017. 1, 713-722. <https://doi.org/10.1038/s41562-017-0184-4>
37. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1957. p. 187.
38. Genette G. Figures II. Paris : Seuil, 1969, pp. 96 – 97.
39. Ginver J. Katherine Anne Porter: a life. New York : University of Georgia Press, 1991. 576 p.
40. Gregg V. M. Jean Rhys's Historical Imagination: Reading and Writing the Creole. London : University of North Carolina Press, 1995.
41. Groot J. de The Historical Novel. London, New York : Routledge, 2010. 200 p.
42. Gutleben C. Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2001. 248 p.
43. Hall S. Cultural identity and diaspora. Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, Hemel Hempstead. 1993. Pp. 222 – 237.
44. Harrison N. R. Jean Rhys and the novel as women's text. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1988. 289 p.
45. Heilmann A., Llewellyn M. Neo-Victorianism. The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009. Palgrave Macmillan, 2010. 323 p.
46. Helbig G., Schenkel W. Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben. Leipzig: VEB. Bibliogr. Inst., 1975. 458 S.
47. Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method New York : Cornell

University Press, 1980. p. 67.

48. Helenius M.-L. Wide Sargasso Sea – The Dark Continent of Jean Rhys. URL: <http://marjaliisa.wordpress.com/2009/03/21/wide-sargasso-sea-the-dark-continent-of-jean-rhys/>

49. Hope T. *Revisiting the Imperial Archive: “Jane Eyre”, “Wide Sargasso Sea”, and the Decomposition of Englishness College Literature*. Vol. 39, No. 1. 2012, pp. 51 – 73.

50. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London : Routledge, 1981. P. 97.

51. Jameson F. *Magical Narratives: Romance as Genre, New Literary History*. No 7, 1975, p. 158.

52. Jolley S. A. Teaching “Wide Sargasso Sea” in New Jersey. P. 61 – 66. URL : <http://www.jstor.org/stable/30046421>

53. Kennedy A. L. Introduction. Rhys J. *Good morning, Midnight!* London : Penguin Books, 2000. P. V–XII.

54. Kirchknopf A. *(Re)workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts’, Neo-Victorian Studies*. 2008. Vol. 1, No. 1. Pp. 53 – 80.

55. Lawson L. *Mirror and Madness: A Lacanian Analysis of the Feminine Subject in Wide Sargasso Sea*. *Jean Rhys Review*. № 4.1991, pp. 19 – 27.

56. Lotman Ju. *The Structure of the Artistic Text*. University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures. 1977. 300 p

57. Luengo E. A. *Wide Sargasso Sea and the Gothic Mode. World Literature Written in English*, 1976. Pp. 230 – 45.

58. Mellow E. W. *Characters and themes in the novels of Jean Rhys. Critical Perspectives on Jean Rhys*. Washington, D.C. 1990. Pp. 103 – 117.

59. Nethersole R. *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*. Unisa Press. 2005. 249 S.

60. Phillips J. Two theories of fictional discourse. *American Philosophical*

Quarterly, 37 (2), 2000. Pp. 107 – 119.

61. Predelli S. Fictional discourse: A radical fictionalist semantics. Oxford University Press. 2020. URL : <https://doi.org/10.1093/oso/9780198854128.001.0001>
62. Reventós M. D. *The Obscure Maternal Double: The Mother / Daughter Relationship Represented In and Out Of Matrophobia*. Atlantis, 18. 1996. 286 – 294 p.
63. Rheingold H. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Cambridge : MIT P, 2000. p. 19
64. Rhys J. *Letters 1931 – 1966*. Harmondsworth : Penguin, 1985. P. 154.
65. Rhys J. *Smile Please: An Unfinished Autobiography*. New York : Harper and Row Publishers, 1979.
66. Rhys J. *Wide Sargasso Sea*. New York : Norton and Co, 1992. 125 p.
67. Rodriguez I. *Space, Gender and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women*. Durham : Duke UP, 1994. 250 p.
68. Rosaldo R. *Culture and Truth*. Boston : Beacon Press, 1989. 253 p.
69. Rybicka E. *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków, 2003. S. 24 – 26.
70. Savory E. *Jean Rhys*. New York : Cambridge UP, 2004. 136 p.
71. Seshagiri U. *Modernist Ashes, Postcolonial Phoenix: Jean Rhys and the Evolution of the English Novel in the Twentieth Century*. *Modernism / modernity*, 2006. V. 13. No 3.
72. Shiller D. *Neo-Victorian Fiction: Reinventing the Victorians*. University of Washington, 2006. 226 p.
73. Simpson A. B. *Territories of the psyche: the fiction of Jean Rhys*. New York : Palgrave Macmillan, 2005. 136 p.
74. Smith M. *Neo-Victorianism: An Introduction*. *Australasian Journal of Victorian Studies*. Vol. 18, No. 3. URL: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/AJVS/article/view/9381>

75. Stamou A. G. Sociolinguistics of fiction. *Discourse, Context & Media*. 2018, pp. 1 – 5. URL : <https://doi.org/10.1016/j.dcm.2018.03.003>
76. Stone D. D. *The Romantic Impulse in Victorian Fiction*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1980. P. 113.
77. Todorov T. *The Poetics of Prose*. New York : Cornell University Press, 1977. P. 65.
78. Winterhalter T. Narrative Technique and the Rage for Order in *Wide Sargasso Sea*. *Narrative*. № 2. 1994, pp. 214 – 229.
79. Wyndham F. Appendix: Introduction To the First Edition (1966), in *Wide Sargasso Sea*. London : Penguin, 2000. P. 130.