

**Науменко Н. В.**

Національний університет харчових технологій

**ОСОБЛИВОСТІ РОМАННОЇ ОПОВІДІ В РОМАНІ «ШУМ І ЛЮТЬ»  
ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА**

*Від самого моменту свого виникнення і впродовж усієї історії роман вирізняється тяжінням до експерименту, який виявляється в суположенні різних точок зору та подеколи несподіваних переплетеннях численних сюжетних ліній, ретроспективах і візіях майбутнього в межах одного твору, суміщенні мовних масивів і образних вимірів у творенні образу конкретного персонажа та його оточення.*

*У статті простежено формування особливостей романної оповіді та риси експериментаторства, оприявлені у творі Вільяма Фолкнера «Шум і лють» (“The Sound and the Fury”), опублікованому у 1929 році. Новизну структури роману спостережено передусім у тому, що письменник розвиває загалом нескладний сюжет повісткування у чотирьох різних за формозмістом наративних парадигмах: по-перше, з метою показати одну й ту саму подію та пов’язані з нею колізії очима трьох братів – німого, але чуйного олігофрена Бенджі; неоромантичного за внутрішньою сутністю неврастеніка Квентіна; колись успішного «тверезого» ділка Джейсона та афро-американки Ділсі. Кожен персонаж має свою свідомість, характер та бачення дійсності, що їх виразно помітно у формозмісті твору – застосуванні різноманітних мовленнєвих і образних конструкцій задля показу єдиної події.*

*По-друге, три частини з чотирьох засновано на прийомі «потoku свідомості», внаслідок чого априорі складно простежити певну послідовність та логічність у мові персонажів, однак при уважнішому прочитанні можливо виокремити їхнє ставлення до свого довкілля та інших людей і встановити основні мовностилістичні способи його показу. Своєю чергою, утверджено, що специфіка фолкнерівського «потoku свідомості» у «Шумі та люті» полягає не лише в іманентній для цього прийому спонтанності мовлення (перший та другий розділи), а й наявності певних мисленнєвих концептів (третій розділ), і це, разом із контрастним до перших трьох четвертим розділом, створює широкую картину тогочасного американського світу.*

**Ключові слова:** роман, американська література, творчість В. Фолкнера, «потік свідомості», образ, мова, оповідь.

**Постановка проблеми.** «...It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing» [16, р. 179]. Ці рядки з шекспірівського монологу Макбета, які дали назву романові Вільяма Фолкнера «Галас і шаленство» (інші українські назви – «Шум і лють», «Крик і шал», 1929), певною мірою визначають своєрідність його оповіді. За словами автора, він хотів розповісти «історію» – історію зубожіння й занепаду колись щасливої родини Компсонів, мешканців американського Півдня, – прагнучи якомога глибше проникнути в свідомість і підсвідомість своїх героїв, показати події, пов’язані з родиною, через процес суб’єктивного відчуття й сприйняття дійсності.

Роман як епічний жанр характеризується численними типологічними особливостями (зосередження на долі особистості, на процесі становлення та розвитку її характеру, що свого часу дало підстави Г. Гегелєві назвати роман епосом приватного життя), проте впродовж тривалого періоду своєї

еволюції він набув багатьох рис. Приклад Вільяма Фолкнера є неймовірно цікавим поєднанням збагачення форми вдалим літературним експериментом [1, с. 45], новим прийомом, з абсолютно утилітарною необхідністю якомога адекватніше (наскільки це взагалі можливо) зобразити хід думок двох досить специфічних героїв роману: Бенджаміна Компсона – 33-річного чоловіка, що все життя потерпає від не означених автором проблем із психікою (за різними версіями це – олігофренія, ідіотія або аутизм [20]), та Квентіна Компсона – його брата, який у певний момент починає розмірковувати про самогубство. Саме заради того, щоб спробувати продемонструвати читачеві ту складність та своєрідність бачення світу психічно хворою людиною та провести його ментальними маршрутами, переживаннями та враженнями, що через них Квентін прийшов до думки про суїцид, Фолкнер і застосовує інструмент «потoku свідомості», з чим упорався майстерно [4].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Попри те що «The Sound and the Fury» доволі довго не був предметом детальної уваги українських літературознавців, за останні 15 років фолкнерівський архів досліджують під різними кутами зору, в тому числі компаративним. Лише 2018 року його було видано в українському перекладі О. Мокровольського за назвою «Шум і лють» (тому в даній статті твір цитовано саме під цим заголовком).

На думку науковців, кожна з точок зору, представлених у романі, не лише розкриває неповторну індивідуальність оповідача; через взаємодію й зіставлення цих точок зору читач наближається до осягнення об'єктивної сутності події. Усе це зумовлює, за визначенням сучасної дослідниці творчості Фолкнера Наталії Лазаревич, головну особливість репрезентації персонажів: у перших трьох частинах оповідачі є «ненадійними» (згідно з англійським терміном «unreliable narrator» за класифікацією Дж. Блум), і лише в останній частині з'являється позатекстовий наратор, і таким чином у творі постають щонайменше чотири точки зору, які мало в чому збігаються. При цьому, в перших трьох частинах характер повісткування теж є одним із засобів репрезентації персонажа-наратора. Зовнішність персонажів не деталізована [див. 23, р. 87]: зокрема, про Кедді і її доньку Квентіну відомо тільки, що вони вродливі, але опису їх не подано [6, с. 114].

Головними рисами композиції роману Тамара Денисова визначила оригінальну структуру фрази, що в ній «зібрано не лише теперішнє, а й минуле, на якому воно тримається»; вільну гру з часом, зокрема витворення замкненого в просторі й розімкненого в часі хронотопу; множинність голосів, застосування принципу суміщення точок зору; організацію оповіді як багатопарової цілісності через застосування повторів, лейтмотивів, ключових образів, символіки [3, с. 218–219].

Зображуючи руйнування сім'ї, Фолкнер показав дві сторони цього процесу: існування певних традицій та виникнення нового (що може бути сприйняте двоїсто: як деструкція та хаос, або як постійний плін життя, розвиток історії). Ставлення письменника до «нового життя» є амбівалентним: він і хоче змін, і боїться їх. Єдина людина з персонажів роману, якій певним чином вдалось влаштуватися у житті, – це Джейсон Компсон. Але, за спостереженнями критиків, він «досягає цього лише ціною втрати душі» [5, с. 579]. Отже, у романі відбито спробу персонажів врятувати своє «я» в суспільстві, яке «продалося новому».

З другого боку, у «Шумі та люті» є і критична позиція щодо минулого. Фолкнер спочатку розповідає історію з точки зору трьох братів Компсонів, а згодом дає відсторонений погляд на речі, який втілюється через образ афро-американки Ділсі, служниці у домі Компсонів. Кожен із трьох братів намагається виробити свою модель поведінки перед мінливим життям, дати власне тлумачення подій – зокрема, й активно варіюючи мовні засоби, – але їхні претензії виявляються неспроможними. З цього погляду минуле нібито й було «земним раєм», але таким, що таїв у собі певну порочність, що призвела світ до краху [5, с. 579].

На відміну від нелінійної розповіді у перших трьох частинах, нарратив четвертої частини характеризується послідовністю і причинно-наслідковою логікою. Таку структуру оповіді сучасні науковці ототожнюють із чотирма Євангеліями, де три книги (від Матвія, Марка та Луки) «синоптичні», тобто розповідь ведуть відсторонені наратори, а останню (від Івана) оповідає безпосередній свідок і учасник подій [8, р. 427].

**Постановка завдання.** Мета цієї роботи – на основі послідовного прочитання розділів роману «Шум і лють» установити особливості його формозмісту, нарративної структури та принципи чергування точок зору у тексті, вивести на цьому ґрунті основні мовностилістичні засоби творення образу кожного з оповідачів, а також утвердити поняття часу та його символів як головних сюжетних концентрів повісткування.

**Виклад основного матеріалу.** Чотиричастинну структуру роману автор пояснює так: «Вся ця повість постає вже в першій частині... Я написав другий і третій розділи, щоб пояснити перший, – і побачив, що цього не досить...» [15, р. 45]. Тому було написано й четвертий розділ, у якому голос було надано сторонньому розповідачеві; він являє собою синтез подій і вражень, викладених у перших трьох частинах.

Ґрунтуючись на не так давно сформульованому в американській психологічній практиці понятті «спіральної динаміки», яке «виділяє й описує парадигми мислення, а також пояснює, як мислення розвивається від одних парадигм до інших» [7], можемо зробити висновок, що й оповідь у «Шумі та люті» будується такими самими «спіралями»: читач від першого ряду подій і осіб, зовсім йому незнайомих, переходить до пізнання другого ряду явищ, які вже певною мірою йому відомі. Здійснивши подорож однією й тією самою романною територією чотири рази, український читач починає сприймати багатопарову й різноча-

сову ситуацію в родині американців Компсонів як щось близьке й зрозуміле [24, р. 59].

Починається роман із подій, датованих **7 квітня 1928 року**. Їх викладено у внутрішньому монолозі олігофрена Бенджі Компсона, якому в цей день виповнилося 33 роки («*тридцять літ, як отакій пристрій*»), як його описує Ластер, син Ділсі [10, с. 15]. Монолог насичений несвідомою тугою за минулим (найперші спогади героя пов'язані ще з 1898 роком), за щасливим дитинством, пахощі та звуки якого зринають час від часу в його пам'яті.

Всі спогади Бенджі сконцентровано навколо його сестри – Кедді. Вона, джерело тепла, любові й ніжності, – моральне опертя родини Компсонів, без чого остання приречена на крах. Герой передбачав біду інтуїтивно, лише побачивши сестру в новому капелюшку, з квітами й довгою вуаллю на голові, – а найстрашніше, що він «*більше не чув духу дерев*» [10, с. 13]. Для героя-олігофрена не існує ні часової послідовності подій, ні причинно-наслідкових зв'язків між ними. Проте окремі епізоди як минулого, так і теперішнього фіксуються в його свідомості з точністю фотографії, й у цьому плані перша частина роману є «найоб'єктивнішим викладом деяких подій із життя Компсонів» [8, р. 425].

Епізоди прогулянки Бенджі й Ластера колишніми володіннями (Бенджиними луками), зустріч із Квентіною та її новим приятелем, сцена на кухні, де негритянка Ділсі готує вечерю, та в їдальні, де родина зібралася за іменинним столом, – своєрідний кістяк оповіді. Попри те, що їхній плин переривається екскурсами в минуле, вони спрямовані до логічного завершення (моменту, коли Кедді вийшла заміж за Герберта Геда і виїхала з дому), й це впорядковує суб'єктивний хаос відчуттів героя.

Поштовхом до минулого, в якому Бенджі відчував аналогічний досвід, є знайоме слово, предмет чи почуття:

«Я йду попід парканом, де проходять школярки зі своїми ранцями.

– Агей, Бенджі! – гукає Ластер. – Катай назад, сюди!

«Ну яке тобі пуття з того, що ти стовбичиш тут і видивляєшся крізь хвіртку на дорогу? – Ті-Пі мені. – Адже міс Кедді далеко від нас заїхала. Все: заміж вийшла та й покинула тебе. Тож ніц тобі не допоможе, якщо отак триматимешся за хвіртку та плакатимеш. Вона ж тебе не почує!» [цитуються в перекладі О. Мокровольського, 2018. 10, с. 16].

Важливу роль відіграє курсив, яким набрано певні епізоди першого розділу: він показує й «мішанину» в голові Бенджі, й окремі часові зсуви. При цьому Фолкнер «навмисно виділяв кур-

сивом і сцени минулого, й сцени теперішнього – не для того, щоб показати, що відбулося, а щоб дати читачеві передбачити черговий перебіг у думці» [19]. Це особливо очевидно, якщо зважати на етимологію слова «курсив», із латинського – «біжучий».

Виділивши курсивом часові плани, які накладаються один на один, Фолкнер витворив також цілу систему ключових слів і образів, які, з одного боку, орієнтують читача, а з другого – підкреслюють конкретність, властиву мисленню Бенджі:

- образ Кедді для нього пов'язаний із пахощами дерев;

- для епізоду зміни імені Морі (Maury) на Бенджі («*Бенджамін – це з Біблії*»), пояснює Кедді ключовими мотивами є дощ, вогонь у каміні та люстро [10, с. 18];

- весілля Кедді асоціюється зі вбранням нареченої та льохом, де Ті-Пі п'є «саспрелеву»;

- похорон пана Компсона – «запах смерті», виття собаки та похмуре пророцтво Роскуса [10, с. 10].

Завдяки авторові герой, німий від народження, отримує голос, а отже – здатність висловити почуття в бодай алогічній, але розповіді. Жодного разу не вдаючись до прямої авторської характеристики, письменник і розкриває психологію й світобачення Бенджі, й відтворює образи головних та епізодичних героїв роману, стосунки між ними. Монологічна за своєю природою оповідь іноді набуває поліфонізму завдяки діалогам, через які увиразнюється кожна постать у романі.

Внутрішній монолог Бенджі – це потік свідомості, в якому якнайхимерніше переплітаються минуле й майбутнє. Своєрідність мовлення героя виражено й лінгвістично. З усіх дієслів англійської мови вживається лише форма минулого тривалого часу Past Progressive (подія, що розгортається в точковому моменті минулого [2, с. 29–30]), але завдяки якій цей самий точковий момент розмикається у широкий часопростір [12, р. 37; 21, р. 267]. Аби показати скороминущий, практично блискавичний характер вражень і подій, герой постійно удається до звуконаслідувань і вигуків: «хап», «глип», «швириць» тощо. Синтаксис – елементарно простий (називні, односкладні речення), фрази поєднуються в довгі ланцюги через сполучник «і» (певною мірою алюзія до біблійної мови): «*Кедді обняла мене, і та блискуча вуаль обняла, і я більше не чув духу дерев, то й заплакав*» [10, с. 13].

Проте прості фрази відбивають складність почуттів героя – через тавтологію (повторення реплік на кшталт «*пахла Кедді, мов дерева*», «*Вона пахла деревами*» та «*Я заплакав*»),

плеоназм («*оповила мене руками*»), інверсії («*Кедді каже*», «*Вона деревами пахне*» [10, с. 22]), нанизування сенсорних образів («*Ось я розгледів вікна, там дерева шемрають. Та ось і нітьма вся пішла гладенькими, яскравими плямами...*» [10, с. 22]).

Не випадково саме з першою частиною Фолкнер пов'язував саму назву роману: «Історію розповідає ідіот у першій її частині» [15, р. 38]. Ж.-П. Сартр стверджував, що, висловлена іншим оповідачем, історія «перестає існувати, перетворившись на зовсім іншу історію, без галасу й шаленства» [14, р. 87].

Другу частину роману датовано **2 червня 1910 року**. Це – внутрішній монолог старшого брата, студента Квентіна, «романтичного самогубця» [11, р. 56]. Розповідь також побудовано як потік свідомості, проте алогічність мислення тут глибоко вмотивована, впливає з напруженого психічного стану людини.

Фолкнер застосовує потік свідомості в мовленні від першої особи, що зумовлено особливостями людської пам'яті: минуле в ній не завжди впорядковано, багато випадає з поля зору, можливі часові зсуви. Хоча спогади кожного з оповідачів – Бенджі й Квентіна – досить різні, їх єднає те, що кожен зовнішній натяк (слова, пахощі, предмети) шляхами складних асоціативних градацій приводить героя в минуле, а всі асоціації неодмінно концентруються навколо Кедді [13].

Поява в Джефферсоні спокусника сестри – Дальтона Еймса, спроба Квентіна помститися за честь дівчини, розмова з батьком та нареченим Кедді, весілля – всі ці епізоди, виникаючи в пам'яті Квентіна, перебивають одне одного у гранично напруженому темпі, який передає всю глибину внутрішнього сум'яття героя. Проте зовні він лишається спокійним і безпристрасним, на відміну від Бенджі, який сльозами й розпачливим мугиканням силкується повернути колишню Кедді.

Заміжжя сестри Квентін сприймає не як гріхопадіння, а як зраду. Як і для Бенджі, втрата Кедді для Квентіна рівноцінна втраті всього. Проте якщо для молодшого брата Кедді була лише джерелом тепла й ніжності, опікуючись ним мов мати, для старшого вона – втілення честі й гідності Компсонів. Для обох братів її падіння – катастрофа, яка загрожує тим моделям світу, індивідуальним для кожного з героїв, витвореним їхньою уявою. Бенджі намагається залишити сестру хоча б у спогадах; Квентін же задля цього готовий навіть на самообмовлення, зізнання в інцесті:

«Бо що, коли б отак зразу та головою в пекло. Що, коли б отак зразу й край-кінець усьому. Якби

все отак узяло та й пропало. І нікогісінько на світі – тільки ми з нею удвох. От коли б ми з нею спромоглися вкоїти щось таке жажливе, щоб усі-всі з пекла повтікали, а позоставили тільки нас двійко. Я скоїв кровозмішення, Отче! Я сказав то я скоїв а не Дальтон Еймс...» [10, с. 23–24].

Серед чуттєвих асоціацій у житті Квентіна, так само як і Бенджі, важливу роль відіграють пахощі. Абстрактний «запах дерев» із першої частини набуває конкретизації в другій: спогади оповідача пронизані ароматом жимолості (honeysuckle) – «*дух жимолості, це, як на мене, найпечальніший запах*» [10, с. 43–45, 48]. Сенсорні образи як у Бенджі, так і у Квентіна часом постають у вигляді складних неологізмів: «*Авжеж, авжеж, – заавжежжав дядечко Маврі...*» [10, с. 5], «*Вона випурхнула з дзеркала, з гущі духмянощів*» [10, с. 23], «*гарвардсько-інтелектуальні начебто набутки*» [10, с. 25], «*циферблатлице годинника*» [10, с. 36], «*мухозасиджений план містечка*» [10, с. 42].

Ольга Боднар, зіставляючи прозу Фолкнера та Валерія Шевчука, актуалізує поняття «сенсорного враження», яке, на думку М. Фрідмана, «майже повністю позбавляє існування носія монологу (monologue)», до того ж часто зустрічається не тільки розрив синтаксичних подібностей – фраз, речень, а й слів, що не висловлюються, замовчуються [1, с. 52]. Внутрішній монолог Квентіна, в який включено багатосторінковий, без пунктуаційних знаків діалог із Кедді (через який герой дошукується правди, хто ж звабив сестру), є своєрідним доповненням фрагментарних спогадів Бенджі про подію, драматизм якої посилено через алогічність потоку свідомості Квентіна. Однак варто зазначити, що коло спогадів другого оповідача вужче, і не кожне слово чи явище може викликати асоціації: «Там, де Бенджі будує цілий світ, Квентін плакає лише одну *idée-fixe*» [9, р. 223].

Через потік свідомості, де внутрішній світ людини, його ірраціональні злами показано без авторського втручання, Фолкнер доводить, що Бенджі й Квентін «не стільки розповідають про те, що сталося, скільки виливають змучену душу» [9, р. 225]. До такого висновку підводить порівняння оповідної манери в першій і другій частинах.

На противагу асоціативності мислення Бенджі й рефлексивності Квентіна, герой третьої частини роману – Джейсон – не схильний ні до розумувань, ні до переживань. Усі проблеми родини Компсонів отримують у нього просте розв'язання. Квентін для нього – «*слабкодухий невдаха*»; батько – алкоголік, який «*пияцтвом загнав себе в могилу*»; німого Бенджі він радить «*віддати взажиток у*

бродячий цирк» [10, с. 57]. Що ж до Кедді, падіння якої глибоко переживають старші брати, – то й на це в Джейсона лаконічна точка зору: «*як удалася шльондрою, то шльондрою й вік звікує*» [10, с. 52]. Ця речення, якою починається третя частина, датована на добу раніше від першої (**6 квітня 1928 року**), підкреслює контраст у характерах, думках і почуттях Джейсона й Квентіна.

У цій частині занепад родини Компсонів показано через сприйняття «найздоровішого» з її членів. Унаслідок цього виникає ще одне тлумачення чільного компонента в заголовку роману – «sound» – не лише як іменника «звук», а й як прикметника з широким асоціативним полем: «здоровий», «розумний», «неушкоджений», «спокійний», «доброякісний» і навіть «платоспроможний». Проте уважніший погляд на оповідь, яка є внутрішнім монологом «у його первісному вигляді, без тенденції переростання в потік свідомості» [4], виявляє різкий контраст між бездоганним формальним наповненням та зовсім недобррозумним змістом. Структура її, порівняно з першими двома, видається простою й виразною. Тут нема несподіваних поворотів від одного часового плану до іншого, все впорядковано, «все на своїх місцях». Але «істеричну непослідовність і суперечливість» у вчинки й слова Джейсона вносить «типово компсонівська» одержимість: якщо для Бенджі це – одержимість спогадами, а для Квентіна – думкою про те, що Кедді «зрадила» дім, то Джейсон одержимий ненавистю.

Розіграючи з себе зразкового господаря, який працює день і ніч, аби прогодувати стару матір, брата-ідіота, племінницю та ще й цілу кухню «чорнюків», герой водночас ненавидить їх усіх, часто пожираючи плоди своєї ненависті:

*«Що вже є тут один чоловік, що й сам себе за пояс заткне, а ви й його круг пальця водите...»*

*– Хто ж він, той чоловік? – питаю Джоба.*

*– А містер Джейсон Компсон! – відказує...»* [10, с. 74].

Послідовність, із якою Джейсон розставляє пастки, й оберненість їх проти його самого – співвідносяться з послідовністю та замкненістю оповіді. Але навіть такого логічного й тверезого монологу, де кожна подія має причину й наслідок, було не досить. Тому, пишучи четвертий розділ, Фолкнер мав на меті витворити з окремих фрагментів цілісну історію. Коли раніше життя Компсонів було показано зсередини, то тепер його подано через сприйняття стороннього спостерігача, яким став сам автор. Іншими словами, постає формальна відмінність від Четвероєванге-

лія – три частини оповідаються від першої особи, а четверта від третьої, – зі збереженням змістового наповнення (події та пов'язаних із нею колізій).

Відстороненість художника дала змогу побачити те, що минули перші три оповідачі. «Спіраль» розповіді отримує новий виток, – перед читачем виникають знайомі персонажі, але їх можна не лише почути, а й побачити:

1. *«Дебелий чоловік, чиє велике тіло немовби усе складалося з часточок, які чомусь чи не могли, чи й не хотіли злагоджено співпрацювати одна з одною, а чи бодай з кістяком, на якому сиділи. Шкіра його була земисто-мертвотна, безволоса; весь одутлуватий, він клишав ногами, подібно до вченого ведмеда. Біляве, тонесеньке волосся гладенькою гривкою було зачесане на лоб, немов на старовинних дитячих світлинах-дагеротипах. Очі – чисті, ніжно-волошкові, а товста спідня губа одвисла»* [10, с. 80]. Це – Бенджі.

2. *«Він – холодний і гостропроникливозорий, із карими очима-крем'яшками в чорній облямівці, з коротко підстриженим чубом, що хвалився прямим проділом та двома жорсткими каштановими кучериками, бараноріжно на чоло спущеними, немов у того бармена з карикатури»* [10, с. 82]. Це – Джейсон.

Ці деталі стосуються здебільшого зовнішнього образу героїв – таких, якими їх бачить Ділсі, – але в сукупності з тими враженнями, які читач отримав раніше, вони є «останнім штрихом, який оживлює мертву картину» [18, р. 313]. Образи героїв очуднено – читач бачить їх уперше, а настанову на пізнання, властиву епічній оповіді, дано в порівняльних зворотах «немов на старовинних дитячих світлинах-дагеротипах», «як у бармена з карикатури».

Кульмінацією четвертого розділу – «частини Ділсі», за Фолкнером, – є сцена великодньої відправи Божої в негритянській церкві, куди Ділсі приходить разом із Бенджі, – своєрідний апофеоз любові, милосердя та єдності в світі зла та насильства: *«Я бачу годину останнього суду, чую сурми золоті, що сурмлять славу з небес, я чую, як повстають із мертвих ті, хто зберіг пам'ять про Агня й пролиту кров Його!»* [10, с. 87].

Однією з найскладніших і найважливіших у наративістиці роману «Шум і лють» є проблема часу. Час постає як складова хронотопу; як чинник, який визначає поведінку й відповідно манеру оповіді героїв; як лейтмотив другої частини, закладений у наскрізному символі *годинника*.

Розімкненість хронології оповіді виявляється в співіснуванні минулого й теперішнього в межах

однієї доби, яка є висхідним часовим виміром кожної частини. Особливо складною в цьому плані є перша частина, в якій дослідники вирізняють від 7 до 13 часових рівнів: смерть бабусі (1898 р.); зміна імені Бенджі (1900 р.); весілля Кедді (1910 р.); епізод зі школярками (1910 р.); і так далі аж до дати оповіді – 7 квітня 1928 року [5, с. 577; 17, р. 242; 18, р. 311].

Від багатоплановості оповіді в першій частині відбувається перехід до двовимірності в другій – тут увагу приділено реальним подіям і нескінченній розмові про Кедді та її заміжжя, яку веде сам із собою Квентін.

Продовжуючи порівняння перших двох частин, варто звернути увагу на категорію часу: для першого оповідача вона є структуротворчим компонентом оповіді (суміщення різних часових планів), для другого ж – водночас і нагальною проблемою людського існування. Для Бенджі час зупинився десь у 1898 році: «Якраз тридцять літ, як йому три роки» [10, с. 7]. Для Квентіна, який ламає стрілки годинника, «час уже помер, а воскресне він, аж як годинник зупиниться» [10, с. 25]. Від ранку 2 червня 1910 року час набуває ознак видимої реальності: дзвін курантів, цокання годинника, рух сонця, тіні, які стають довшими, – все це викликає в героя майже фізичні відчуття миттєвостей, які відходять у безвість. І з годинником порівнюються абсолютно всі предмети довкілля:

*«Високо, десь аж у сонці, виріс у небі наді мною годинник, і я подумав, як це так, що от надумався відкинути прикру звичку, а м'язи твої, все тіло самі, силоміць, ніби поза свідомістю твоєю, так і стараються знову затягти тебе в отой, вже ж начебто відкинутий непотріб. Я відчував, як напружилася шия, аби таки крутнути голову до того годинника, але тут я вчув свого годинничка в кишені й його цоканням витіснив усю решту. То я круть і притьмом назад, до тієї вітрини годинникової. А за нею за столом годинника сидить, працює. На тім ї лисина. А в оці – луна, руркою металевою, в обличчя йому вкрученою»* [10, с. 25]

На відміну від першої частини, кількість часових планів другої скорочено, а занурення в минуле мають характер цілісних подій (весілля Кедді, зустріч із Дальтоном Еймсом, розмова з Гербертом Гедом). Власне, весь другий розділ, порівняно з рештою трьома, є суцільним екскурсом у минуле, яке «пов'язано з тією золотою порою дитинства, яка навки закарбувалася в серцях братів» [21, р. 275].

Третя частина повертає до фабульного часу – квітня 1928 року. Джейсон, який розповідає її, до

минулого звертається лише у зв'язку з невдалою кар'єрою, але в основному живе теперішнім.

Відповідно можна вивести закономірність, як саме час зумовлює поведінку героїв та стиль їхнього мовлення:

1. Бенджі не усвідомлює плину часу, причиново-наслідкових зв'язків між подіями, для нього минуле неможливе без теперішнього й навпаки. Манера його оповіді – потік свідомості, заснований на digressive method [22, р. 353].

2. Квентін настільки переймається ідеєю часу як застиглого минулого, що намагається або втекти, або зупинити його. Оповідь у нього – всуціль ретроспективний потік свідомості.

3. Джейсон намагається встигати за часом, але постійно запізнюється. Оповідь – внутрішній монолог, у якому «показано наслідки трагедії Компсонів» [21, р. 279].

4. Ділісі знає теперішній час, як і теперішнє життя; в її оповіді час повертається в свої нормальні межі.

**Висновки.** Оповідну манеру «Шуму і люті» науковці порівнювали з євангельськими книгами, акцентуючи на відмінності принципів оповіді у четвертій частині від трьох попередніх. Однак цю аналогію можливо розглядати під протилежним кутом зору: останній, «синоптичний» масив повісткування, який належить служниці Ділісі, у зіставленні з трьома розділами «від першої особи» (відповідно Бенджі, Квентін і Джейсон), котрі, своєю чергою, різняться між собою за мовою, тропікою, синтаксисом, але суголосні у ключі проблематики (заміжжя сестри Кедді та її від'їзду). Відтак доцільно семантику заголовка роману інтерпретувати не лише як алюзію до шекспірівського “story told by an idiot,” а й як бінарну опозицію *fury* (лють) та *sound*: адже, окрім іменника «звук», останнє слово має значення прикметника «розумний, розважливий», а у поєднанні з артиклем воно стає збірним поняттям (the sound – «розумні»).

З другого боку, така «розумність» виступає ще одним чинником контрасту у повістувальній структурі Фолкнерового архітвору. Бездоганна літературна мова Джейсона, оповідача розділу третього, відтінює «ненормальність» успішного ділка у ставленні до людей, які його оточують, нездатність персонажа знайти добре слово для іншого. Тим часом плутана, подекуди переважана образними конструкціями мова Квентіна, а тим паче Бенджі, цілком вірогідно знаменує пошук обома братами відповідей на животрепетні питання, опрідечені у звуках довкілля та реаліях.

Деталі-лейтмотиви, навколо яких організовано оповідь перших двох розділів (дерева, дощ, дім, дорога), складають широку концептосферу людини та її місця у мінливому часопросторі, яким для В. Фолкнера була Америка першої чверті ХХ століття. Чільне місце в цій концептосфері посідають осмислення героями часового плину, заздалегідь приречені на невдачу спроби його прискорити, уповільнити або й зовсім зупинити. Цей аспект особливо виразний в оригіналі першого розділу, де головною часовою парадигмою оповіді є граматична конструкція Past Progressive, іншими словами – побудова великої картини з сукупності

точкових моментів у минулому, що є безсумнівною новизною у структурі «Шуму і люті».

Подальші дослідження у царині епічних творів доби модернізму та наступних періодів літературного процесу передбачають виявлення специфіки сюжетобудови у романі, зокрема суміщення кількох точок зору, окреслення ролі формозмістового експериментування у становленні індивідуального стилю прозаїка та простеження його еволюції, а також зіставне вивчення української та зарубіжної романістики задля утвердження неперервності та взаємодії традицій створення панорамних полотен доби.

### Список літератури:

1. Боднар О.Б. Проза Вільяма Фолкнера і Валерія Шевчука: типологічні паралелі, художня своєрідність: дис. ... канд. філол. наук (10.01.05). Тернопіль, 2010. 199 с.
2. Верба Л.Г., Верба Г.В. Граматика сучасної англійської мови : довідник. Київ : ТОВ «ВП Логос-М», 2016. 352 с.
3. Денисова Т.Н. Південна школа в літературі США. *Історія американської літератури ХХ століття*. Київ : Вид-во «Довіра», 2002. С. 90–102.
4. Дзюбенко В. Книга дня: «Шум і лють» Вільяма Фолкнера [Електронний ресурс]. URL: <https://plomin.club/book-of-the-day-sound-and-the-fury-by-william-faulkner/> (дата звернення 10.03.2024).
5. Кеба О.В. Вільям Фолкнер. *Зарубіжна література межі ХІХ-ХХ та ХХ століття: підручник / за заг. ред. С.К. Криворучко*. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2023. С. 577–587.
6. Лазаревич Н.Ю. Специфіка персонажів у романах-метафорах «Процес» Ф. Кафки, «Галас і шаленство» В. Фолкнера та «Сто років самотності» Г.Г. Маркеса: порівняльний аналіз. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія Філологічна*. Вип. 59. С. 113–115.
7. Пекар В. Різнобарвні світи. Популярне введення в спіральну динаміку [Електронний ресурс]. URL: <https://www.ar25.org/article/riznobarvni-svity-populyarne-vvedennya-v-spiralnu-dynamiku.html> (дата звернення 18.03.2024)
8. Castille, P.D. Dilsey's Easter Conversion in Faulkner's *The Sound and the Fury*. *Studies in the Novel*. Vol. 24 (4). P. 423–433.
9. Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia. 1957-58. Charlottesville: University of Virginia Press, 1995. 294 p.
10. Faulkner, W. *The Sound and the Fury* [Electronic resource]. URL: <https://knigoed.club/9171-shum-i-ljut-viljam-folkner.html> (access date 09.03.2024)
11. Howe, I. *William Faulkner: A Critical Study*. New York: Random House, 1952. xiii, 203 p.
12. Naumenko, N. Continuous Tenses Functioning in the Song Lyrics by Sting. *Research Journal of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Series: Philological Sciences (Linguistics)*. № 20, 2023. P. 35–41.
13. Rome, A. The Necessity of Benjy as an Opening Narrator in *The Sound and the Fury* [Electronic resource]. *Center for Faulkner Studies*. URL: <http://www.semo.edu/cfs/teaching/45455.html> (access date 10.03.2024)
14. Sartre, J.-P. *We Have Only This Life to Live: The Selected Essays of Jean-Paul Sartre, 1939–1975* / ed. by R. Aronson and A. van den Hoven. New York: New York Review Books, 2013. 592 p.
15. *Selected Letters of William Faulkner*. New York: Vintage Books, 1978. 488 p.
16. Shakespeare, W. *The Tragedy of Macbeth* by William Shakespeare [Electronic resource] / ed. by B.A. Mowat and P. Werstine. URL: [https://folger-main-site-assets.s3.amazonaws.com/uploads/2022/11/macbeth\\_PDF\\_FolgerShakespeare.pdf](https://folger-main-site-assets.s3.amazonaws.com/uploads/2022/11/macbeth_PDF_FolgerShakespeare.pdf) (access date 12.03.2024)
17. Slatoff, W. *Quest for Failure*. Ithaca: Cornell University Press, 1960. 275 p.
18. Szydłowska, I. William Faulkner as a Philosophical Writer. *Kultura i Wartości*. 2018. P. 305–325.
19. 'The Sound and the Fury.' *The Study Guide*. URL: <https://www.coursehero.com/lit/The-Sound-and-the-Fury/things-you-didnt-know/> (access date 17.03.2024).
20. 'The Sound and the Fury.' *The New Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/The-Sound-and-the-Fury-novel-by-Faulkner> (access date 18.03.2024).
21. Vickery, O.W. Language as Theme and Technique. *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1964. P. 266–282.

22. Volpe, E.L. A Reader's Guide to William Faulkner. New York: Syracuse University Press, 2003. 448 p.
23. Wellek, R., Warren, A. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace & Company, 1949. 403 p.
24. Widiyantari, Yu., Annaningtyas, C. Comprehending the Modern Psychological Novel 'The Sound and the Fury' by William Faulkner. *Orientasi dan Pendekatan Belajar Berbahasa Inggris*. 2015. P. 57–66.

**Naumenko N. V. SPECIFICATIONS OF NOVEL NARRATION IN WILLIAM FAULKNER'S  
*THE SOUND AND THE FURY***

*The novel, from the very moment of its emergence and throughout the entire development period, is distinctive for its tendency to the experiment, which is evident in viewpoint juxtaposition, sometimes unpredictable interweaving of plot lines, retrospectives of the past and visions of the future within one written work, combination of linguistic massifs and imagery dimensions in creating an image of a character and one's environment.*

*The author of this article followed the formation of the novel narrative specifications and the experimental traits in William Faulkner's *The Sound and the Fury* (1929). What was confirmed as the novelty of the novel's structure is that the writer evolved an actually simplex plot in four narrative paradigms differing by their form-and-substance: primarily, to show the same event and the collisions connected with it from the viewpoints of three brothers – Benjy, dumb but sensitive insane; Quentin, a typically neo-romantic neurasthenic student; Jason, a 'sober' businessman, successful for the time being; Dilsey, an Afro-American servant woman. Each of the characters has one's own consciousness, temper and worldview, perfectly noticeable in the form-and-substance of the work which is the use of various speech and conceptual constructions in order to show the same event.*

*Along with that, three parts of the novel out of four are built on the 'stream of consciousness,' hence it is a priori difficult to trace the certain consequence and logicity in the characters' speech. However, the closer reading would allow a researcher to outline their attitude to the environment and the people around, thereafter affirming the essential linguostylistic means to display it. In turn, the author of this article confirmed that the specific features of Faulknerian 'stream of consciousness' used in *The Sound and the Fury* are not only spontaneity, typical for this method (Parts 1 and 2), but also the presence of certain mental concepts (Part 3), which, together with Part 4 contrasting to three previous, created the broad picture of America of those times.*

**Key words:** *novel, American literature, W. Faulkner's works, 'stream of consciousness', image, language, narration.*