

Владимир Туманов *

A TALE TOLD BY TWO IDIOTS:

Крик идиота в «Школе для дураков»

С. Соколова и в «Шуме и ярости»

У. Фолкнера.

Юродивый испокон веков воспринимался в самых разных культурах как носитель правды и божий человек. Эта традиция перешла в литературу, где юродивый тоже часто представлялся рупором правды и иногда голосом провидения. Как пишет Alexandra H. Karriker: "Recurring throughout Russian literature, the figure of the holy fool usually combines a mental or physical infirmity with pronounced spiritual insight and closeness to good and God. An example is 'Stinky' Liza in Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*. Another fruitful comparison is Benjy in Faulkner's *The Sound and the Fury*."¹ В «Борисе Годунове» Пушкина только юродивый говорит правду о преступлении Бориса: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича... Нет нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит».² Шут короля Лира тоже безнаказанно говорит правду в лицо правителю: "When you clovest thy crown i'the middle, and gavest away both parts, thou borest thine ass on thy back o'er the dirt: thou hadst little wit in thy bald crown when thou gavest thy golden one away."³ В «Бесах» Достоевского народ воспринимает юродивого Семена Яковлевича как пророка и придает символический смысл количеству сахара, который юродивый выдает присутствующим.⁴ Однако обычно взгляд дурачка на мир является лишь одной из точек зрения.

В «Школе для дураков» Соколова и в первой части «Шума и ярости» Фолкнера этот взгляд становится главной точкой зрения: из проходного образа идиот становится не только главным героем, но и коммуникативным центром, который представляет читателю мир романа. Таким образом, психическое отклонение от нормы

* Vladimir Tumanov is an Assistant Professor of Russian, Department of Modern Languages and Literatures, University of Western Ontario, London, Ontario, Canada. vtumanov@uwo.ca

становится коммуникативной нормой. Фрагментированность речи, нехронологичность и неясность событий, размытое понятие «я» и другие проявления неполноценного сознания являются своего рода «фильтром», через который читатель по капле «выжимает» фабулу. Воссоздание событий в обоих произведениях — нелегкая задача, требующая активного участия со стороны читателя.

Хотя «Школу для дураков» и «Шум и ярость» разделяют четыре с лишним десятилетия, в потоках сознания русского и американского дурачка наблюдается целый ряд формальных и тематических сходств. Проследить некоторые из них и является задачей данной работы. Как отправной пункт сравнения, возьмем один из главных средств самовыражения обоих идиотов — их крик.

В «Шуме и ярости» и в «Школе для дураков» есть две похожие сцены. Умственно неполноценный герой Соколова сидит на кухне со своей матерью и рассказывает ей о своем отношении к тапочной системе, введенной в его спецшколе директором и обязывающей всех учеников ходить в школе в тапочках: «... один мальчик, — я не помню, а может быть просто не понимаю, как его зовут, а может быть этим мальчиком был я сам, — этот мальчик закричал, вот так: а-а-а-а-а-а-а-а!»⁵ На этот вопль прибегает разбуженный отец героя и возмущается: «Неужели нельзя тише, ты распустила своего щенка донельзя... Он сел на табуретку, причем могло показаться, что вот-вот она рухнет под тяжестью этого навсегда усталого тела...» (87)

Бенджи, слабоумный герой первой части «Шума и ярости», тоже сидит на кухне. С ним старая негритянка Дилси, которая только что испекла пирог к его 33-летию: "I put my hand out to where the fire had been... My hand jerked back and I put it in my mouth and Dilsey caught me. I could still hear the clock between my voice... My voice was going louder every time... My voice went louder then and my hand tried to go back to my mouth..."⁶ На крик Бенджи на кухню приходит его мать-ипохондрик и говорит: "What is it now. Cant I even be sick in peace. Do I have to get up out of bed to come down to him, with two grown negroes to take care of him." Узнав, что Бенджи обжег себе руку, она все равно продолжает в том же

духе: "With two grown negroes, you must bring him into the house bawling" (54-5).

Крик на кухне объединяет целый ряд основных тем в обоих произведениях и выражает суть динамики семейных отношений обоих героев. Они кричат на кухне в присутствии женщин, играющих в их жизни одну и ту же роль. Дилси дает Бенджи любовь, в которой ему отказывает его мать. В «Школе для дураков» эту роль выполняет мать героя, а в любви ему отказывает отец. Именно мать Бенджи и отец героя Соколова «выдергиваются» из постели криком своих нелюбимых и ненормальных сыновей. Их интересует только то, что этот крик нарушил их покой, а до страдания, вызвавшего крик, им нет дела. Отец героя Соколова даже не спрашивает, почему кричал его сын, а мать Бенджи игнорирует тот факт, что мальчик обжегся.

Описание самого крика в сценах на кухне говорит об отсутствии четкого «я» в личности обоих героев. Ни Бенджи, ни герой Соколова не знает в точности, кого винить за крик и страдание. Бенджи воспринимает это происшествие с позиции постороннего наблюдателя — он не кричит, а слышит свой вопящий голос: "My voice went louder." Точно так же он воспринимает свою обожженную руку, которая, по его словам, сама движется к его рту и делает это будто бы сознательно: "My hand was *trying* to go to my mouth..." Как пишет А. Bleikasten, "there is no distinction [in Benjy's mind] between I and non-I... no boundry between inner and outer space, and nothing to focalize what Benjy does, perceives or suffers."⁷ Это же явление наблюдается в «Школе для дураков»: в сцене на кухне герой Соколова приписывает свой крик не себе, а однокласснику и только допускает возможность, что кричал он сам.

Стирание в сознании героя Соколова границ между его личностью и окружающим миром особенно ярко выражается в символической сцене превращения героя в белую речную лилию:

Я превратился тогда в нимфею... я сидел в лодке, бросив весла.. А потом что-то случилось во мне, там, внутри, в сердце и в голове, будто меня выключили. И тут я почувствовал, что исчез... [я] попытался взять весла, протянул к ним руки, но... ладони мои не ощущали их, дерево гребей

протекало через мои пальцы.. лодку прибило волнами к берегу... Пройдя по пляжу несколько шагов, я оглянулся: на песке не осталось ничего похожего на мои следы. (27)

В ходе своего потока сознания герой Соколова не раз возвращается к этому превращению и саморастворению и даже употребляет слово «нимфея» как свое имя. То же явление выражается в раздвоении личности героя, благодаря которому понятие его «я» становится относительным, так как ему нельзя приписать действия и ощущения. Таким образом он может сидеть на даче своего отца, переписывая статьи из газеты, и одновременно беседовать с академиком Акатовым (100-101).

Но вернемся к крику на кухне. Мир не хочет слышать этот крик тревоги и отчаяния. В сценах на кухне отец героя Соколова и мать Бенджи пытаются заткнуть рот своим кричащим сыновьям, и этот прием повторяется много раз в «Школе для дураков» и в «Шуме и ярости». Бенджи все время ноет, стонет или мычит, и ему постоянно говорят "hush". Герой Соколова наполняет пустые бочки своим криком (100), кричит в классе (82), в вагоне электрички (92), в лицо отцу (88) и т.д. Его тоже пытаются заставить замолчать: Акатов просит его не кричать в бочку (102, 105), Вета Акатова просит его не кричать в электричке (92) и т.п.

Однако крик обоих героев не прекращается, так как кроме него у них ничего нет.

Да, я кричу и буду кричать бессонно-всегда... я желаю быть вам неистово-отвратительным, я буду врываться в ваши сны и явь как хулиган врываться в класс во время урока, врываться с окровавленным языком, и неумолимый, буду кричать... (43)

Бенджи тоже не перестает кричат в «Шуме и ярости». Роман начинается с его крика и им кончается. На первой странице Ластер говорит Бенджи: "Hush up that moaning... Shut up that moaning..." (18) На последней странице Джейсон, ударив Бенджи изо всех сил, кричит: "Shut up!.. Sut up!" (223). Последний вопль Бенджи объединяет все его предыдущие вопли и как бы подводит итог крику идиота в целом:

For an instant Ben sat in an utter hiatus. Then he bellowed. Bellow on bellow, his voice mounted, with scarce interval for breath. There was more than astonishment in it, it was horror; shock; agony eyeless, tongueless; just sound... (223)

Крик обоих героев воплощает протест обездоленных. Их потоки сознания отражают то, как постепенно у них отнимается все, что им дорого. "The majority of Benjy's recollections," пишет E.L. Volpe, "record the existence and then the loss of some important element of his childhood. Every change, destroying his sense of security and order, evokes a howl of protest."⁸ Оба произведения начинаются с воспоминания об утраченном. Бенджи смотрит через забор на луг, который в детстве принадлежал ему, но который продали, чтобы заплатить за свадьбу Кэдди и образование Квентина (18). Герой Соколова вспоминает о даче, которую он обожал в детстве, но которую продал его отец (9, 89).⁹ Утрата невинного счастья, связанного с лугом и дачей, которые являются своего рода «райскими садами» для обоих героев, напоминает утрату библейского Эдема.

С деревьями, напоминающими чистую природу и райский сад, ассоциируются женщины, которых любят герои и которых они утрачивают: в сознании героя Соколова образ Веты Акатовой фонологически связывается с веткой акации (12), а Бенджи постоянно вспоминает один и тот же запах сестры: "Caddie smelled like trees" (20). Свадьба Кэдди для Бенджи связана с утратой этого святого для него запаха: "Cad put her arms around me, and her shining veil, and I couldn't smell the trees anymore and I began to cry" (42). Потеряв связь с природой и невинностью райского сада (т.е. с деревьями), Кэдди теряет связь с Бенджи, и он отмечает эту утрату очередным воплем.¹⁰ Герой Соколова утрачивает Вету Акатову (в которую он был секретно влюблен в школьные годы), осознав, что она встречается с другими мужчинами:

Вета Вета Вета это я ученик специальной школы такой-то выходи я люблю тебя... Но Вета не слышит. В ночь твоего прихода в Край Одинокого Козодоя тридцатилетняя учительница нашей школы Вета Аркадьевна... танцует в лучшем ресторане города и пьет вино с каким-то... молодым сравнительно человеком (70).

Таким образом, у обоих героев любимую женщину отнимают здоровые мужчины. Ни Бенджи, ни герой Соколова не может примириться с сексуальностью любимых женщин и оба испытывают перед ней страх. Герой Соколова придумывает страшную сказку «Скирлы» о медведе, который уносит и насилует девочку (106). Слово «скирлы», как ономотопея, ассоциируется героем со скрипением пружин матраца во время полового акта, и он говорит, что его «тошнит от ненависти к этому звуку» (106). Он не раз пытается подавить в себе мысли о Вете, совершающей половой акт: «... молодой человек... увезет твою Вету к себе на квартиру и там сделает с ней все, что захочет. Не продолжай, я уже понял, я знаю, там, на квартире, он поцелует ей руку и потом сразу проводит домой...» (71). Бенджи тоже воспринимает отрицательно половое созревание Кэдди, реагируя на каждый этап развития ее сексуальности своим неизбежным криком. Он кричит, когда в первый раз чувствует на сестре запах духов (42); он кричит, когда находит ее с первым ухажером (46); и он кричит, «почуяв», что Кэдди потеряла невинность: "Caddy was still looking at me. Her hand was against her mouth and I saw her eyes and I cried..." (61), после чего он толкает сестру в ванну, подсознательно желая ее «омыть».

Несмотря на боязнь секса, оба героя испытывают половое желание. Однако и тут очередная утрата, так как они оба лишаются возможности удовлетворить это желание. Герой Соколова просит Норвегова объяснить ему, как совершается половой акт, но тот отвечает: «Понимаете, я не могу ничего толком объяснить, я сам уже не знаю, как именно это бывает» (154). Попытка героя Соколова соблазнить женщину на почте кончается еще более плачевно:

... я женюсь, очень скоро, возможно через парутройку недель. Но женщина, которая должна стать моею женой — она чрезвычайно нравственна, вы понимаете, что я имею в виду и она ни за что не согласится до свадьбы. А мне очень нужно, необходимо... поэтому я решил попросить вас помочь мне, оказать мне одну услугу... А может, у вас уже есть некто, с кем вы утоляете свои почули? Боже мой, да какое тебе дело, — говорит женщина, — дерзкий, прямо ужас (121).

Как и герой «Школы для дураков», Бенджи тоже остается невинным до самого конца. Он тоже испытывает половое желание и пытается изнасиловать (или просто обнять?) маленькую девочку, которую он принимает за Кэдди через много лет после исчезновения сестры: "I was trying to say, and I cought her, trying to say, and she screamed..." (50). За это его кастрируют, тем самым лишая его не только удовлетворения полового желания, но и самого его пола. При виде своих изуродованных гениталий, Бенджи остается только одно — крик: "I got undressed and I looked at myself, and I began to cry. Hush, Luster said. Looking for them aint going to do no good. They're gone" (64).

Невинность героев неоднократно подчеркивается в обоих произведениях намеками и символами. Монолог Бенджи, например, начинается с его тридцатитрехлетия, и таким образом герой сразу же сравнивается с агнцем божьим (Христом), т.е. с олицетворением невинности. Тот же намек встречается в проповеди Отца Шегога: "O bredren? O sistuhn? Is you got de ricklickshun en do Blood of de Lamb?" (207). Символом невинности героя Соколова является цветок *Nuphaea alba*, в который он превращается, сидя в лодке на реке Лете: «Я превратился тогда в нимфею, в белую речную лилию с длинным золотисто-коричневым стеблем...» (27). Белая лилия, которая по традиции является символом непорочности, фигурирует в разных местах монолога героя, подчеркивая его невинность и моральную чистоту.

Но эта невинность обоим героям навязана: судьба их изгнала из рая, не дав им вкусить яблока познания (слово «идиот» означает «незнающий» по-латыни). Поэтому они тяготятся своей невинностью и кричат. Кричит Бенджи, видя себя кастрированным; кричит герой Соколова, объясняя Акатову, что он за нимфея: «Ору сударь ибо обманутая нимфея аз есмь лысая слабая плоскостопая с высоким как у настоящего критина лбом» (104).

Утратив Кэдди, Бенджи утрачивает не только любимую женщину, но и единственного члена семьи, который его понимал. Только она пыталась понять нужды своего неполноценного брата, и только она считала его человеком. Поэтому после ее исчезновения Бенджи кричит всякий раз, когда он слышит слово «Кэдди». Это особенно ярко выражается, когда Ластер мучает Бенджи: "'Beller,' Luster said. 'Beller. You want something to beller about.

All right, then. Caddy.' he whispered. 'Caddy. Beller now. Caddy'" (51). И Бенджи кричит; он кричит потому, что только Кэдди видела в его крике страдание, и только Кэдди пыталась это страдание облегчить, как например в сцене, когда мать символически отрекается от Бенджи, переименовав его (58). "Benjy's world no longer has a center," пишет E.L. Volpe по поводу значения утраты Кэдди в жизни героя.¹¹ Для героя Соколова роль такого эмоционального центра играет учитель Норвегов, который является единственным человеком, понимающим и уважающим своего слабоумного ученика. Как и Кэдди, Норвегов понимает страдание, выраженное криком идиота: Так кричите же вы — способнейший из способных, кричите за себя и за меня, и за всех нас, обманутых, оболганных, обесчещенных, оглувленных, за нас, идиотов и юродивых, дефективных и шизоидов... за всех, кому не дано и кому уже заткнули их слюнявые рты... (99-100)

Норвегов является наставником героя, так что его утрата, так же как утрата Кэдди в сознании Бенджи, представляет собой самый страшный удар судьбы. «Почти бесшумные, ваши босые ступни отпечатались в нашем мозгу и застыли там навсегда», говорит Норвегову его несчастный ученик (137). Как Бенджи, который все время возвращается к воспоминанию о Кэдди и постоянно стоит у забора, ожидая ее возвращения, герой Соколова на протяжении всего своего потока сознания беседует с умершим Норвеговым, пытаясь осмыслить его смерть. Все отступления в его потоке сознания неизбежно приводят к этой воображаемой беседе, т.е. к попытке уяснить утрату Норвегова. Центральная роль утраты Норвегова и потеря Кэдди и вытекающие из нее постоянные возвращения к этой теме в беспорядочной речи обоих идиотов придают определенную структуру хаосу мыслей Бенджи и героя Соколова. В этом хаосе появляется какой-то ориентировочный центр, к которому оба идиота постоянно возвращаются как к отправному пункту для своих мысленных ассоциаций. Таким образом эта центральная боль в потоках сознания обоих героев является одновременно тематическим и структурным ядром. В этом проявляется гуманизм обоих произведений: в сострадании и уважении к горю одинокого человека; и

потеря именно этого сострадания является самой страшной из всех возможных трагедий.

Помимо бесконечных утрат, причиной крика обоих героев также является то, что люди, в чьих руках оказывается их судьба, не только не любят, но презирают их. Герой Соколова слышит такие слова от отца: «...убирайся, я не желаю тебя видеть, сукин ты сын, убирайся куда хочешь» (45). Аналогично Джейсон мечтает отослать своего брата (Бенджи) в сумасшедший дом. Те, кто любит героев, либо исчезают из их жизни, либо бессильны им помочь: Норвегов умирает, Кэдди выгоняют из дома, мать героя Соколова полностью подвластна своему деспоту-мужу, Дилси не может защитить Бенджи от сумасшедшего дома после смерти его матери, потому что она негритянка и служанка. Такая жестокость дает обоим героям еще один повод для крика, от которого холодеет кровь у всех «нормальных» в романе Соколова и которым Бенджи действует на нервы всем окружающим.

Функция крика героев «Школы для дураков» и «Шума и ярости» не ограничивается ролью показателя их страданий; в обоих романах крик юродивого это также символ косвенного морального суда. «Но мне мучительно больно, друзья, расстаться с... Теми Кто Пришли и уйдут, унеся с собою великое право судить, не будучи судимыми», говорит Норвегов герою, поощряя его неистовый крик (137). Герои обоих произведений абсолютно невинны и поэтому не подлежат моральному суду. Это подчеркивается противопоставлением их невинности уродству общества. Это противопоставление особенно ярко выражается на последней странице «Шума и ярости», когда Джейсон бьет беззащитного, кричащего Бенджи, чтобы тот замолчал, и ломает его цветок: "The broken flower drooped over Ben's fist and his eyes were empty and blue and serene again..." (224) Сломанный цветок, олицетворяющий жестокость мира нормальных, представляется совершенно чистому и невинному взгляду жертвы этой жестокости, и этот беспристрастный взгляд делает из жертвы судью. Таким образом, крикуны-идиоты выступают в своей традиционной роли юродивых — носителей правды и обвинителей. Как отмечает Александр Богуславский, "[A Schools for Fools] as a whole becomes this shout of protest against socialist realism and a totalitarian system with its disregard for an individual and his imagination."¹²

Что же обличает крик героев Фолкнера и Соколова? Героя Соколова со всех сторон окружает тоталитарная советская система. В спецшколе садист-директор Перилло символически подавляет проявление индивидуальности учеников своей «тапочной системой» (83), а ведьма-завуч Тинберген называет экзистенциалистскую проповедь Норвегова о раздвоенном Христе крамолой (137). Прокурор, отец героя, заставляет его читать «шедевры» соцреализма, отнимает у него «антинашу» книгу, данную ему Норвеговым (41), и усаживает его переписывать статьи из советских газет. Невинными глазами героя Соколова мы также видим преследуемую науку и интеллигенцию в лице академика Акатова:

... отец Веты, натуралист, старый ученый с мировым именем, который в молодости пытался доказать, что так называемые галлы — вздутия на различных частях растений — не что иное, как жилища вредных личинок насекомых... Но ему, академику Акатову, мало кто верил, и однажды к нему в дом пришли какие-то люди в заснеженных пальто, и академика куда-то надолго увели, и где-то там, неизвестно где, били по лицу и в живот... (52)

За счет этого остранения, зло, окружающее героя Соколова, как бы отдалается от читателя, а невинный мир идиота наоборот становится более близким и приемлимым.

В «Шуме и ярости» состояние семьи Компсонов можно описать одним словом — разложение. В ней господствуют предрассудки, тупая жестокость и эгоизм. Отношение семьи Компсонов (в особенности Джейсона) к негритянской прислуге отражает самую зловещую моральную болезнь американского юга и одну из самых главных тем многих произведений Фолкнера — расизм. Отец Бенджи спивается. Его брат Квентин топится из-за своей патологической озабоченности сексуальностью своей сестры Кэдди. Дядя героя живет приживалкой в доме Компсонов и поддерживает любовную связь с женой соседа. Поведение Кэдди, а позже и ее дочери Квентин, отличается поразительным промискуитетом, который, в свою очередь, частично является формой протеста против попыток их семьи ограничить свободу обеих женщин. Кэдди изгоняют из родительского дома после того, как ее отвергает жених и она становится

матерью незаконнорожденного ребенка (девочки Квентин). Мать Бенджи — абсолютная эгоистка, которая прогоняет собственную дочь из дома и делает жизнь ужасной для всех домочадцев. Джейсон крадет деньги у своей племянницы Квентин и угнетает всю семью и прислугу. Со смертью отца Бенджи и изгнанием Кэдди, в доме Компсонов торжествует зло (в лице Джейсона) и равнодушие (в лице матери Бенджи). И, наконец, после смерти матери, Джейсон отправляет Бенджи в сумасшедший дом.

«Крик идиота» как явление — это отражение социальной среды и психологических черт героев, которые определяют литературные приемы и стилевые особенности обоих романов. В связи с этим следует еще раз вернуться к сценам крика на кухне и отметить некоторые формальные аспекты потоков сознания героев Фолкнера и Соколова. Сцены на кухне находятся примерно в середине обоих романов, но это ничего не значит, так как в потоке сознания героя Соколова и в монологе Бенджи хронология отсутствует. Оба героя переходят от одной сцены к другой с помощью мысленных ассоциаций, обычно «цепляясь» за какое-нибудь слово или фразу.

В «Школе для дураков» герой переходит к беседе с матерью на кухне, ассоциативно прерывая «беседу» с Норвеговым в школьном туалете: «Мы же будем стоять растерянно... на плиточном полу... и жидкая грязь, оставленная второй сменой, будет чавкать и медленно... просачиваться в брезентовые тапочки, за которыми столь долго мучилась в очереди наша бедная мать» (82). Упоминание этих тапочек, то есть буквально одного слова «тапочки», приводит к воспоминанию о тапочной системе Перилло, о которой герой рассказывает своей маме на кухне (см. выше).

Сцена на кухне начинается в «Школе для дураков» так же ассоциативно, как она кончается в «Шуме и ярости». После крика обожженного Бенджи и скандала с его матерью Ластер уводит героя в библиотеку: "We went to the library... Luster turned on the light... It went onto the cushion in Mother's chair... 'Hush up.' Luster said... *Your name is Benjy. Caddy said. Do you hear. Benjy. Benjy* " (55). Курсивом в монологе Бенджи автор обозначает ассоциативный

переход от одной сцены к другой.¹³ Тут, увидев подушку в библиотеке, Бенджи кричит (как видно из "hush up" Ластера), потому что эта подушка напоминает ему утраченную Кэдди, и он переносится в тот день 28 лет назад, когда эту подушку в этом же месте держала Кэдди. В этот день герой был переименован матерью, а чтобы он не плакал, Кэдди перед ним держала его любимую подушку (56).

Как видно из этих примеров, время в восприятии Бенджи и героя Соколова нехронологично и не имеет определенного направления. Трехлетний Бенджи играет со своим давно умершим братом Квентином в день своего тридцатитрехлетия (27-8), а герой Соколова беседует со своим покойным учителем Норвеговым (73, 125). Это восприятие времени очевидно с первых страниц «Шума и ярости», когда, зацепившись за гвоздь в заборе, Бенджи мысленно цепляется за ассоциацию, вызванную этим гвоздем и переносится из настоящего в раннее детство: "Wait a minute' Luster said. 'You snagged on that nail again. Cant you never crawl through here without snagging on that nail.' *Caddy uncaught me and we crawled through*" (18). Таким же ассоциативным способом герой Соколова переносится из эпизода посещения в детстве с матерью могилы бабушки в более поздний (или вымышленный) эпизод свидания в электричке со своей школьной учительницей Ветой Акатовой. Он гонится по кладбищу за «снежной бабочкой», которая

тут и там, совсем пропадает, и ты остаешься один посреди кладбища. Ты не знаешь, как вернуться тебе к скорбящей матери твоей, и направляешься в ту сторону, откуда слышны гудки паровоза... сегодня я назначил свидание моей бывшей учительнице, написав ей взволнованную записку, и... вот она сидит здесь, в нашем электрическом вагоне... (91-92)

Это восприятие времени, присущее обоим героям и определяющее фрагментированность их речи, очень ясно формулируется героем Соколова в начале романа: «...могут ли вообще дни следовать друг за другом, это какая-то поэтическая ерунда — череда дней. Никакой череды нет, дни приходят когда какому вздумается, а бывает, что и несколько сразу» (23).

Благодаря произвольно ассоциативному движению во времени, поток сознания в обоих романах состоит из прерывающихся и возобновляющихся фабульных линий (например, линия рождения Бенджи в «Шуме и ярости» или линия разговора героя с Академиком Акатовым в «Школе для дураков»). Эта фрагментированность и нехронологичность приводит к неясности, которую читатель может устранить, только дойдя до конца каждой отдельной фабульной линии. Каждый фрагмент данной линии является как бы проблеском в сознании героя, и хотя в начале эти проблески читателю трудно связать и понять, каждый следующий такой информационный отрезок несет все больше и больше информации. Как пишет А. Bleikasten, "scenes separated in time [in Benjy's monologue] tend to fall into groups and to form chains by reason of their common elements..."¹⁴ Fred Moody описывает такое же явление у Соколова как "the narrator's enchanted circles."¹⁵

Можно привести два конкретных примера фрагментированного развития фабульных линий в «Шуме и ярости» и в «Школе для дураков»: линия любовной связи между дядей Бенджи и женой Патерсона у Фолкнера и линия Веты Акатовой у Соколова. Роман дяди Бенджи с женой Патерсона начинается как совершенно непонятный ассоциативный проблеск в сознании героя: "*Uncle Maury said to not let anybody see us, so we better stoop over, Caddy said*" (18). Из-за постоянного ассоциативного потока сознания повествователя-идиота, эта линия ассоциативно обрывается и сменяется целым рядом проблесков других фабульных линий: тридцатитрехлетие Бенджи, поездка на кладбище и т.п. Через некоторое время Бенджи возвращается (опять с помощью ассоциации) к линии своего дяди и жены Патерсона, и нам становится ясно, почему его дядя хотел, чтобы детей никто не увидел:

"You want to carry the letter." Caddy said... "It's a Christmas present... We got to give it to Mrs Patterson without letting anybody to see it..." Mr. Patterson was chopping in the green flowers... Mrs Patterson said, I told him never to send you alone again. Give it to me quick... Give it to me, she said... Mr. Patterson climbed the fence. He took the letter (24-5).

Теперь читатель узнает, что дядя посылает Кэдди и Бенджи с секретными записками к жене Патерсона, и за счет смещения во времени (ср. "Christmas present" и "Mr. Patterson was chopping in the green flowers") мы понимаем, что их связь уже длится не первый день. Тут линия опять обрывается и завершается только в середине повествования Бенджи, когда очередная ассоциация ("Uncle Maury's room") приводит к описанию фонаря под глазом, который его дядя получил от мужа своей любовницы: "Uncle Maury was sick. His eye was sick, and his mouth" (44).

У Соколова фабульная линия Веты развивается по тому же принципу. Сначала в потоке сознания героя появляется совершенно непонятный ассоциативный проблеск: «Это пятая зона, стоимость билета тридцать пять копеек, поезд идет час двадцать, северная ветка, ветка акации...» (11). Потом в этом же отрезке слово «Ветка» пишется с большой буквы, что подготавливает почву для ассоциативного перехода от «ветки акации» к «Вете [Акатовой]» (12). Линия Веты Акатовой продолжается ассоциативными проблесками в этом отрезке, переплетаясь с образом ветки акации:

... я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отцветаю это совсем недорого я на станции не стою больше рубля я продаюсь по билетам а хотите езжайте бесплатно ревизора не будет он болен погодите я сама расстегну видите я вся белоснежна... (12)

Чтобы понять все аллюзии в этом потоке сознания, читатель должен связать его с дальнейшим развитием линии Веты Акатовой, которое, как у Фолкнера, прерывается проблесками других линий и возобновляется за счет разных ассоциаций. Из очередного проблеска мы понимаем, что Вета это женщина, в которую влюблен герой: «... Вета, ее зовут Вета, я люблю женщину по имени Вета Акатова» (51). Потом мы узнаем, что Вета была учительницей героя в спецшколе, а сексуальные намеки в первом (и сначала совершенно непонятном) проблеске линии Веты объясняются болезненным отношением героя к половому акту и сексуальности предмета его любви: «Вот, например, ты боишься, вдруг я стану рассказывать

тебе правду о том, что делал с твоей Ветой в ночь твоего прихода тот сравнительно молодой человек у себя на квартире» (71). Таким образом, вся линия Веты, как и линия связи между дядей Бенджи с женой Патерсона, представляется в виде фрагментов, которые возникают и прерываются при помощи ассоциаций, отражая хаотическое мышление и восприятие времени обоих героев.

В «Школе для дураков» мы находим микросхему коммуникативного стиля героя в описании того, как он сам читает: «... мы читаем сначала одну страницу одной книги, а потом одну страницу другой. Затем можно взять третью книгу и тоже прочитать одну страницу, а потом уже вернуться к первой книге. Так легче, меньше устаешь» (41). Герой Соколова как будто подает пример, намекая, что «Школу для дураков» нельзя читать традиционным образом. То же самое можно сказать о монологе Бенджи, который A. Bleikasten называет "a brutal summons to give up our reading habits."¹⁶ «Школа для дураков» и «Шум и ярость» требуют неоднократного чтения, терпения и совершенно иного подхода к развитию сюжета.

Намекая читателю, как следует читать «Школу для дураков», герой также указывает на то, что он сам не настоящий душевнобольной, а продукт литературного творчества. Металитературная сторона его потока сознания встречается в самых разных проявлениях. В разговоре с Акатовым он говорит: «... извините, я говорю как в романе и оттого мне как-то неловко и смешно...» (104). Вторая глава «Школы для дураков» состоит из рассказов, якобы написанных героем на веранде, в которых он иногда фигурирует сам (см. «Как всегда в воскресенье» [56]). В тексте встречается множество намеков и пародий, связанных с разными литературными произведениями, и в частности очень смешно стилизованный под Кавабату разговор о погоде на железнодорожной станции, включающий даже японский жанр хокку:

С. Николаев, вставая с табуретки: «Цветы весной, кукушка летом. И осенью — луна. Холодный чистый снег зимой.»... Как вы говорите: холодный чистый снег зимой? С. Николаев: зимой. Ф. Муромцев: это

уж точно, Цунео Данилович, у нас зимой всегда снегу хватает, в январе не меньше девяти сяку, а в конце сезона на два дзе тянет. Ц. Николаев: два не два, а полтора-то уж точно будет. Ф. Мурوماцу: чего там полтора, Цунео-сан, кагда два сплошь да рядом (38).

Под конец в поток сознания героя вмешивается сам автор и уходит с героем за бумагой, которая ему нужна, чтобы закончить роман. Вымышленность героя Соколова подчеркивается посвящением романа «слабоумному мальчику Вите Пляскину, моему приятелю и соседу», так как это не что иное, как намек на виттову пляску (хорею): заболевание, вызывающее произвольные движения и психические нарушения.

Название романа Фолкнера также привлекает внимание к литературности героя-идиота: это цитата из знаменитой предсмертной речи Макбета, который сравнивает жизнь с повествованием идиота (действ. V, явл. V).

One would perhaps do well to keep the phrase ["шум и ярость"] between quotation marks, пишет A. Bleikasten, and to bear in mind its literary source, for if it applies to Benjy's monologue, it does so literarily, not literally. Nothing was further removed from Faulkner's intentions than to provide an accurate record of what really goes on in an idiot's mind, and his superb indifference to the tenets of naturalism is attested by contradictions too obvious not to be deliberate: Benjy is dumb, and yet he speaks; he is deaf, and yet he can hear. Which is to say that he belongs with the idiots of literature, not with those of the asylum.¹⁷

Невероятна и фотографическая память Бенджи, который передает разговоры почти тридцатилетней давности с точностью магнитофона. Эта литературная особенность идиота проявляется по-разному в «Шуме и ярости» и в «Школе для дураков», но в обоих романах нам ни на минуту не дается забыть, что мы имеем дело с литературой, а не просто с криком сознания двух умственно неполноценных людей.

Для художественной цели Фолкнера и Соколова было очень важно вывести юродивого из коммуникативной периферии, где он по традиции находился, в центр. Этот

шаг имел далеко ведущие последствия в литературном плане: оказавшись в текстуальном **центре**, юродивый делает сам текст неизбежно «юродивым». Отсутствие четкой коммуникативной структуры, информационные пробелы и неясность намеков, выяснение которых требует от читателя, чтобы он вчитывался в текст и перечитывал его, а также ассоциативный поток, определяющий внезапные переходы от одного отрезка фабулы к другому: все это говорит о том, что мы имеем дело не с повествованием, т.е. не с текстом с установкой на внешнего адресата (читателя). Перед нами поток мыслей героев, который мы как бы подслушиваем. Поэтому информация в обоих произведениях передается косвенно, и картина жестокости и несправедливости, окружающих обоих идиотов, всплывает как бы сама собой: казалось бы самым беспристрастным образом все это зло выставляется на всеобщий суд. Такое косвенное изобличение намного эффективнее, чем открытое негодование. Следовательно, подслушанный нами внутренний шепот двух невинных дурачков звучит громче чем возмущенный крик всех моральных судей в мире. В этом проявляется исторически революционное значение потока неполноценного сознания у обоих авторов: содержание романов, выбранное Фолкнером и Соколовым, как будто бы обусловило определенную сходную форму, а эта форма в свою очередь оказала влияние на содержание «Школы для дураков» и первой части «Шума и ярости».

СНОСКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Aleksandra H. Karriker, "Double Vision: Sasha Sokolov's *School for Fools*," *World Literature Today*, 53 (fall, 1979), p. 40.
2. А. С. Пушкин, Собрание сочинений в десяти томах. Москва: Художественная литература, 1975, т. 4, стр. 241-42.
3. William Shakespeare, *King Lear* in *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. W. J. Craig, M. A. (London: Humphrey Miford Oxford University Press, 1943), p. 914.
4. Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в тридцати томах (Ленинград: Наука, 1974), стр. 258. В своей полной биографии Достоевского, G. Kjetsaa проводит связь между христианским

добром и юродством в творчестве автора «Идиота»: "The model for Dostoevskiy's 'absolutely good person' was thus Christ, or more correctly the holy Russian 'fool' - yurodivyy." [Geir Kjetsaa, *Fjodor Dostoevskiy: A Writer's Life* (New York: Fawcett Columbine, 1989), p. 221.] Как мы увидим ниже, эту связь, которая очевидно является архетипом, можно отнести и к умственно отсталым героям наших двух романов.

5. Саша Соколов, «Школа для дураков» Ann Arbor, Michigan: Ardis Publishers, 1983), стр. 83. [все следующие номера страниц относятся к этому изданию].
6. William Faulkner, *The Sound and the Fury* (New York: The New American Library of World Literature, Inc., 1959), p. 54. [все следующие номера страниц относятся к этому изданию].
7. André Bleikasten, *The Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1976), p. 71.
8. Edmund L. Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner* (New York: The Noonday Press, 1964), p. 101.
9. Когда он узнает, что его отец намеревается продать дачу, он выражает всю свою боль отчаянным криком: «Я заорал так громко, как никогда в жизни еще не кричал, я хотел, чтобы он услышал и понял, что означает крик сына его: а-а-а-а-а-а-а!» (88)
10. Volpe, p. 102.
11. Volpe, p. 103.
12. Alexander Boguslawski, "Sokolov's *A School For Fools*: An Escape from Socialist Realism," *Slavic and East European Journal*, Vol. 27, No. 1 (1983), p. 95.
13. У Соколова похожие переходы иногда обозначаются разрядкой (133).
14. Bleikasten, p. 87.
15. Fred Moody, "Madness and the Pattern of Freedom in Sasha Sokolov's *A School for Fools*," *Russian Literature Triquarterly*, 16 (1979), p. 7.
16. Bleikasten, p. 68.
17. Bleikasten, p. 67.