

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ru – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

Министерство образования Российской Федерации
Самарский государственный педагогический университет

На правах рукописи

Ненилин Александр Геннадьевич

Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(английская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
кандидат педагогических наук,
профессор Т.А. Якадина

Самара 2006

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Эволюция проблемы детства и образа ребенка в истории английской и американской литературы конца XVIII – конца XX века	
§ 1. Концепция детства и детские образы в литературе Англии и США XIX века.....	14
§ 2. Концепция детства и детские образы в литературе Англии и США XX века.....	38
Глава II. Идейно-эстетические взгляды С. Кинга. Проблемы детства в его творчестве.....	
Глава III. Типология проблемы детства в творчестве С. Кинга.	59
§ 1. Тема инициации в прозе С. Кинга.....	77
§ 2. Мотивы инфантильной регрессии и вытеснения. Невроз и проблема влияния детства на взрослую жизнь в творчестве С. Кинга.....	108
§ 3. Ребенок как жертва и палач. Два модуса выражения социо-культурной критики С. Кинга.....	117
Заключение.....	126
Библиография.....	130
Приложение.....	148

Введение

Тема детства – одна из магистральных тем мировой художественной литературы. Концепции детства и отношение к образу ребенка на протяжении времени кардинальным образом менялись. Научное изучение художественных концепций детства и детских образов как в истории английской и американской литературы в целом, так и в творчестве отдельно взятых авторов, даёт ценную информацию о культуре и ментальности западной цивилизации.

«Детство и смерть – приход и уход – великий цикл человеческой жизни. Все мы вышли из детства и живем ожиданием смерти. Нет ничего более усыпляющего и обманчиво незыблемого, чем наше отношение к детству и смерти»¹.

В творчестве американского писателя С. Кинга, как в зеркале, отражаются самые актуальные проблемы современного постиндустриального общества; более того, автор верно предсказал ряд социальных явлений, не существовавших к моменту написания его книг. В связи с тем, что большинство его книг либо написаны от лица ребенка, либо непосредственно обращаются к теме детства, а аудитория этого популярного автора составляет десятки миллионов читателей, есть основания полагать, что С. Кинг, если и не главный, то, видимо, один из наиболее влиятельных современных писателей, создателей литературных образов ребенка. Тем более важно осознать, чем же обусловлен столь живой интерес американского прозаика к теме детства и к образу ребенка.

Точной отсчета начала эволюции образа ребенка в истории английской и американской литературы нами выбран конец XVIII века, так как очевидно, что «возникновение нового «литературного» ребенка близко связано с революцией чувствительности, с тем, что мы называем «романтическим возрождением» («appearance of the modern literary child was closely related to the revolution in sensibility which we call the «romantic revival»»².

Одним из возможных объяснений этого явления служит намеренный отказ романтиков от канонов классицизма. По Бахтину, у классицистов «взраст

¹ Фатеев Е.Ю. Послесловие // Арье Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. – Екатеринбург, 1999. – С. 414.

² Coveney, Peter. The Image of Childhood. – London, 1967. – P. 29. (Здесь и далее по тексту перевод цитат выполнен автором диссертации. Случай использования чужих переводов отмечается. Оригиналы емких цитат помещены в приложение).

предпочитается максимально удаленный от материнского чрева и от могилы, то есть в максимальном удалении от «порога» индивидуальной жизни. Акцент лежит на завершенной самодовлеющей индивидуальности данного тела»³. Понятно, что ребенок по своей сути существа «становящееся», а не «завершенное». Это не означает, конечно, что до XVIII века фигуры ребенка в искусстве не существовало. Так, английская исследовательница Горация Скаддер в своей книге «Childhood in Literature and Art with some Observation on Literature for Children» утверждает, что уже в эпоху Ренессанса у таких художников, как Рафаэль, Рембрандт и Хогарт, образ ребенка был самоценным⁴, а Николас Орм в своей статье «Children and Literature in medieval England» писал о том, что в средневековом театре в Англии использовались достаточно реалистичные детские характеры⁵. Совершенно очевидным является тот факт, что как символ, выражающий некие философские, мировоззренческие идеи, ребенок существует уже очень давно. Вспомним знаменитое изречение из Нового Завета: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Библия. Матф. 18:3), согласно которому ребенок выступает в качестве нравственной модели человека. Алиса Бернис в работе «The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults» на примере библейского мифа о Давиде и Голиафе и англо-саксонского мифа о Беовульфе акцентирует архетипическую функцию ребенка-спасителя человечества в народном сознании того времени⁶. М.М. Бахтин писал о такой характерной форме гротескного тела, как младенчество, об использовании в карнавале образов детей в качестве «универсальнейшего символа вечно умирающей и обновляющейся жизни»⁷. Джордж Боас в своей книге «The Cult of Childhood» заявляет, что история западной культуры знала несколько периодов так называемого «антиинтеллектуализма», во время которых ребенок, наряду с крестьянином и женщиной, служил моделью «культурного примитивиста»⁸. К.Г. Юнг говорил о том, что в фольклоре мотив ребенка предстает в обликах карлика и эльфа как проявлений сокровенных сил природы⁹. Наконец, Александр Ф. Чемберлен в monumentalном труде

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – Duesseldorf, 1986. – С. 35.

⁴ См. Scudder, Horace Elisha. Childhood in Literature and Art with some Observation on Literature for Children. – Boston, N.Y., 1894.

⁵ См. Orme, Nicholas. Children and Literature in medieval England // British Council virtual library. Infotrac.

⁶ Byrgnes, Alice. The Child: an archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 7 – 10.

⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 276.

⁸ См. Boas, George. The Cult of Childhood. – London, 1966.

⁹ Юнг К.Г. К пониманию психологии архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. Сост. Р.А. Гальцева. – М., 1991. – С. 124.

«The Child and Childhood in Folk-Thought», рассматривая мифы различных народов, выделяет в целом ряду знаковых ролей образ ребенка как лингвиста, актера и изобретателя, поэта и музыканта, учителя и мудреца, судью, оракула, мага, знахаря, героя, святыню и бога¹⁰ и т.д. Но подлинный интерес к феномену детства как к самостоятельному и самоценному явлению, способному служить важнейшим элементом эстетики, объектом поклонения и идеалом человечности, появляется в эпоху романтизма.

Чтобы верно осмыслить многообразие исследовательского материала, при обзоре художественной эволюции образа ребенка в истории английской и американской литературы нами был использован комплексный подход к изучению проблемы. Привлекались источники из различных научных дисциплин: литературоведения, психологии, социологии, философии, культурологии, эстетики. В аналитическом обзоре охватываются два столетия и рассматриваются произведения более пятидесяти английских и американских авторов. В качестве материала были исследованы художественные тексты, сыгравшие важную роль в развитии литературного образа ребенка, а также основные идеи и концепции, связанные с фигурой ребенка и образом детства, возникавшие и отражавшиеся в английской и американской литературе XIX – XX вв. Такой аналитический обзор был необходим, поскольку без учета уже сложившейся традиции невозможно понять специфическую роль проблемы детства в художественной концепции отдельно взятого писателя, в данном случае С. Кинга.

В понятие «детство» мы включаем и биологический возраст, и возраст социальный, измеряемый соотнесением уровня социального развития индивида со статистической нормой, и психический возраст, и, наконец, субъективно переживаемый возраст, имеющий внутреннюю систему отсчета и зависящий от событийной наполненности жизни и субъективно воспринимаемой степени самореализации личности¹¹. В историческом плане понятие детства связывается не только с биологическим состоянием незрелости, сколько с определенным социальным статусом индивида, с кругом его прав и обязанностей, с набором доступных для него форм деятельности.

Теоретические вопросы сущности детства и характеристики его основных периодов были разработаны в трудах отечественных и зарубежных психологов (Л.И. Божович, Л.С. Выготский, В.С. Мухина, Л.Ф. Обухова, Д.Б. Эльконина, М. Мид, Ж. Пиаже, Э. Эриксон

¹⁰ См. Chamberlain, Alexander F. The Child and Childhood in Folk-Thought. – London, 1896.

и др.). С точки зрения современной психологии, детство – это «период, продолжающийся от новорожденности до полной социальной и психологической зрелости; это период становления ребёнка полноправным членом общества»¹². Если нижняя граница детства соответствует в среднем 2-3 годам, то верхний его рубеж весьма подвижен и определяется возрастом от 7 до 12-14 и даже 17-20 лет.

Любое ограничение сужает рамки поиска, хотя, с другой стороны, и увеличивает степень проникновения в материал. Нами было предпринято компромиссное решение вопроса о возрастном лимите: при анализе детских образов в творчестве С. Кинга мы рассматривали фигуры детей и подростков не достигших 17 лет¹³, не соглашаясь с одной стороны с Пиаже, определявшим окончание формирования сознания 11 – 15 годами, с другой же, не разделяя мнения некоторых западных социологов, отодвигающих время окончания детства к 21 году. Кроме того, нами был проанализирован ряд произведений, в которых влияние детских воспоминаний на последующую жизнь героев также позволяет раскрыть особенности концепции детства в художественном мире автора.

Российское литературоведение практически не знает примеров целенаправленного и основательного исследования развития образа ребенка в истории английской и американской литературы. Некоторым исключением является статья М. Эпштейна и Е. Юкиной «Образы детства», затрагивающая, несмотря на малый объем, несколько важных тенденций и особенностей развития образа ребенка в русской и зарубежной литературе; докторская диссертация И.А. Шишковой «Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков. Конец XIX – XX вв.» где рассматриваются тенденции развития темы детства в английской литературе; кандидатская диссертация Л.В. Федотовой «Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе: вторая половина XX века» где несмотря на многообещающее название, речь идет, в основном, о трех произвольно выбранных автором писателях, совсем короткая, но, безусловно, интересная публикация А. Заваровой «Миф о детстве», монография Н.Л. Иткиной «Поэтика Сэлинджера» в которой исследовательница уделяет довольно большое внимание проблеме детства в

¹¹ Кон И.С. Ребенок и общество. Историко-этнографическая перспектива. – М., 1988. – С. 66 – 67.

¹² Обухова Л.Ф. Детская возрастная психология. – М., 2000. – С. 8.

¹³ Исключение было сделано в случае с главной героиней романа С. Кинга «Carrie», поскольку у нее обнаруживается явный признак отставания в биологическом развитии, а также в случае с персонажами короткого рассказа «Raft», который, на наш взгляд, содержит аллегорию инфантильной регрессии.

американской литературной традиции. В основном же российские литературоведы касались этой темы лишь спорадически и фрагментарно. Так, Н.Я. Берковский в своей книге «Романтизм в Германии», в разделе об идеалах немецких романтиков, в числе прочего выделяет значимость для писателей и поэтов образов детей. М.М. Бахтин в своем монументальном труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» высказывает интересные соображения о роли образа ребенка в карнавале. В свою очередь, история советской критики и литературоведения знает несколько примеров изучения подростковых и юношеских образов в английской и американской литературе, но, акцент в этих трудах лежит все же на молодежных образах и они носят, в подавляющей массе, явно идеологический характер, выделяя, впрочем, такую важную особенность развития образа ребенка в западной литературе второй половины XX в., как «отчуждение» («alienation») от мира взрослых. Отметим относящиеся сюда книги Г. Анджапаридзе «Потребитель. Бунтарь. Борец», Т.Л. Морозовой «Образ молодого американца в литературе США»; Р.Орловой, Л.Копелева «Без прошлого и будущего»; Р. Орловой «Потомки Гекльберри Финна»; диссертацию Ю.В. Покальчука «Проблема молодежи в американском романе 50-60-х годов», статью А.А.Елистратовой «Духовный кризис молодежи США в американском романе» и др. Более перспективной для нашего исследования стала книга И. Влодавской «Поэтика английского романа воспитания начала XX в.: Типология жанра», но, как и в случае с вышеперечисленными авторами, речь здесь идет скорее о юношеском возрасте, нежели о ребенке. Не ставя перед собой задачи сравнения тенденций в изображении детей, с одной стороны, английской и американской, а с другой - русской литературы, отметим, что определенный вклад в исследование темы внесла докторская диссертация Л.Н. Савиной «Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX в.» и диссертация голландского ученого Бена Вигерса «The Child and the childlike in Russian Literature (1850 – 1935)».

В условиях дефицита научных исследований по данной теме на русском языке, пришлось обратиться к опыту западного (в основном американского, английского и немецкого) литературоведения.

Особо выделим при этом: книгу Алисы Скаддер «Childhood in Literature and Art with some Observation on Literature for Children» - исследование, опубликованное в 1894 г. и, по сути, явившееся первой попыткой систематизировать детские образы и выявить тенденции в их развитии в истории западного искусства; научный труд Питера Ковени

«The Image of the Childhood», в котором предлагается оригинальная теория противостояния идеи греховности и невинности ребенка как основной движущей силы процесса развития литературного ребенка XIX в. и исследуется творчество таких знаковых писателей, как У. Блэйк, У. Вордсворт, Ч. Диккенс, М. Твен, Л. Кэролл и др.; книгу представителя мифологической критики Алисы Бернис «The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults», в которой автор, используя теорию К. Юнга об архетипах, раскрывает их функции в художественных произведениях целого ряда англоязычных авторов; дважды публиковавшуюся книгу Петера Фризе «Die Initiationsreise», где, исследуя мотивы инициации в истории американской прозы XIX – XX вв., немецкий ученый рассматривает произведения огромного количества американских литераторов; книгу Бертеля Хаферкампа «Das Kind in der anglo-amerikanischen Literatur: von Bret Harte zu William Golding», в которой ученый, изучая литературные образы английских и американских детей, делает несколько важных выводов об особенностях их развития и об их схожести и различии в литературах обеих стран; недавно изданную книгу Элен Пайфер «Demon or Doll. Images of the Child in Contemporary Writing and Culture» - хронологически последнюю крупную работу, касающуюся детских образов в традициях английской и американской литератур, диссертацию Е. Шпанна «Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart», в основе которой лежит интересная работа по анализу образов детей в английской литературе середины и второй половины XX в., замечательную книгу Тони Таннерса «The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature», проясняющую важность позиции детского взгляда для истории американской литературы, диссертацию Бена Вигерса «The Child and the childlike in Russian Literature (1850 – 1935)», хоть и посвященную русской литературе, но заключающую в себе ряд интересных идей о роли фигуры ребенка в творчестве модернистов начала XX в, а также обширное исследование Сабины Бюссинг «Aliens in the Home. The Child in Horror Fiction», посвященное выявлению роли образа ребенка в истории литературы ужасов и т.д. Интересно отметить, что в трудах немецких теоретиков тема эта получила не меньшее распространение, нежели чем у их английских и американских коллег.

Несмотря на то, что широкому российскому читателю имя Стивена Кинга и его произведения известны давно, «серьезных» критических статей российских авторов, не говоря уже о «больших» литературоведческих исследованиях, посвященных творчеству писателя, – очень немного. Среди заслуживающих внимания публикаций, выделим

следующие, имевшие особое значение для нашего исследования статьи: А.М. Шемякин «Мистический роман Стивена Кинга», А. Зверев «Второе зрение», В. Симонов «Неизвестный Стивен Кинг», А. Медведев «Писатель с двусмысленной репутацией», Л. Варустин «Фантастические и реальные прозрения Стивена Кинга», С. Кузнецов «Соблазн большой литературы». Правда, в последнее время в печати появляется целый ряд коротких, но, безусловно, интересных литературоведческих работ, посвященных творчеству американского прозаика. Среди них отметим следующие статьи: П.В. Дерина Система литературно-стилистических приемов создания эффекта ужаса в художественном тексте // Содержание обучения в вузе. Магнитогорск, 2002. С. 124–128.; Т.М. Тимошенкова «Дьяволиада» Стивена Кинга и Михаила Булгакова // Вчен. зап. Харк гуманіт, ін-ту Харків, 1999. Т. 5. С. 396–411.; О.А. Вотяков Художественное пространство и время в произведениях Стивена Кинга // V Царскосельские чтения. СПб, 2001. Т. 7. С. 8–10.; С.В. Сумароков, Н.Н. Мисюров О трансформации элементов античной традиции на примере феномена Стивена Кинга. К проблеме жанра // Античный вестник. Омск, 1999. Вып. 4–5. С. 69–80.; О.В. Зыбко Проблема членности текста // VII Царскосельские чтения. СПб., 2003. Т. 9. С. 97–99.

Западное литературоведение уделяет гораздо большее внимание творческому наследию С. Кинга. Среди прочих публикаций о нем выделим книги Тони Магистрале: «Landscape of Fear», «Second Decade», «The Moral Voyages of Stephen King», в которых автор проводит множество параллелей между изображаемым писателем миром и реалиями американской действительности, исследование Линды Бэдли «Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice», где исследовательница рассматривает творчество писателя в контексте современной постмодернистской культуры, книгу современной немецкой исследовательницы Александры Хебергер «The Supernatural Depiction of Modern American Phobias and Anxieties in the Work of Stephen King», где творчество С. Кинга анализируется с культурологических позиций, публикацию финской исследовательницы Стрэнгель Хэйди «On the Notions of Good and Evil in Stephen King’s Fiction», само название которой освещает суть этой статьи, сборник литературоведческих статей, посвященных творчеству С. Кинга «The Dark Descent», где целый ряд ученых с различных позиций рассматривают творчество С. Кинга, статьюпольской исследовательницы М. Петровски «Мир детства в «ужасах» Стивена Кинга» («Świat dziecko w horrorze Stephena Kinga»), представляющую своеобразную типологию детских образов в произведениях

американского прозаика и ряд других. Ценную информацию мы почерпнули также и из публицистических книг самого С. Кинга «Danse Macabre», «On Writing», и авторских предисловий и многочисленных интервью с писателем.

Анализ произведений о детях С. Кинга дает возможность представить, каким образом его творчество вписывается в концепции детства, характерные для англо-американской литературной традиции и, шире – в контекст мировой литературы. Все это позволяет говорить о несомненной **актуальности** избранной нами темы.

Научная новизна диссертационного исследования определяется тем, что в нем впервые в отечественном литературоведении осуществляется анализ концепций детства в творчестве С. Кинга в широком литературоведческом и культурфилософском дискурсе.

Целью исследования является многосторонний анализ концепции детства и детских образов у С. Кинга в контексте литературных и культурных традиций Англии и США. Цель работы определила следующие **задачи**:

1. Рассмотреть комплекс наиболее значимых общественных, философских, эстетических, культурологических, социальных и психологических идей, влиявших на развитие проблемы детства в англо-американской литературной традиции;
2. Охарактеризовать основные традиции изображения детства и детей в литературе Англии и США;
3. Раскрыть идеально-эстетические позиции С. Кинга, обусловившие художественную интерпретацию проблемы детства в его произведениях;
4. Определить роль и значение детства и образов детей в творчестве С. Кинга;
5. Раскрыть культурно-художественные контексты типологии образов детства в его творчестве.

Объект диссертационного исследования – концепции детства в англо-американской литературной традиции.

Предмет исследования – концепция детства и образы детей в творчестве С. Кинга.

Материалом исследования послужили наиболее яркие в идеально-художественном плане романы, повести и рассказы, принадлежащие перу С. Кинга, в которых образы детей и тема детства занимают важное место. Среди них романы: «The Girl Who Loved Tom Gordon», «It», «The Talisman», «Carrie», «Pet Sematary», «Суjo», «Firestarter», «The

«Shining», «Gerald’s Game», «Dolores Claiborne», «The Dead Zone»; повести: «Low Men in yellow Coats», «The Long Walk», «Rage», «The Body», «The Apt Pupil», «The Library Policeman», «The Langoliers», «The Sun Dog»; рассказы: «Boogeyman», «Children of the Corn», «The Raft», «Sometimes They Come Back», «Suffer the Little Children», «Here there be Tygers», «Cain Rose Up», «The Monkey».

Методология диссертационного исследования носит интегративный характер и основывается на теоретико-методологических идеях, выдвинутых в исследованиях общетеоретического и частного характера. Среди них выделяем труды Н.А. Анастасьева, Л.Г. Андреева, М.М. Бахтина, Н.Я. Берковского, Ю.Б. Борева, И. Влодавской, А.Б. Есина, Я. Засурского, Ю.И. Кагарлицкого, Е.Н. Ковтун, Ю.М. Лотмана, Е.М. Мелетинского, В.Я. Проппа, Б.А. Успенского, М. Эпштейна, Р. Барта, А. Бернис (Byrnes, Alice), Д. Боаса (Boas, George), Л. Бэдли (Badley, Linda), С. Бюссинг (Buessing, Sabine), Б. Вигерса (Wiegers, Ben), У. Дурста (Durst, Uwe), П. Ковени (Coveney, Peter), М. Коллингса (Collings, Michael R.), А. Компаньона, Р. Куна (Kuhn, Reinhard), Т. Магистрале (Magistrale, Tony), Э. Пайфер (Pifer, Ellen), М. Пьетровской (Piotrowska, Małgorzata), Г. Скаддер (Scudder, Horace Elisha), Х. Стрэнгель (Strengell, Heidi), Т. Таннерса (Tanners, Tony), Ц. Тодорова, Б. Хаферкампа (Haferkamp, Bertel), А. Хебергер (Heberger, Alexandra), Н. Фрая (Frye, Northrop), П. Фризе (Freese, Peter), Е. Шпанна (Spann, Ekkehard), У. Эко, и др.

Методологическую значимость для исследования имели работы общетеоретического и частного характера в области психологии (К.Г. Юнг, З. Фрейд, Ж. Пиаже, Б. Беттельгейм, Э. Нойманн, Л.С. Выготский, А.Р. Лuria, Д.Б. Эльконин, Л.И. Божович, В.С. Мухина, Л.Ф. Обухова, М. Мид, Э. Эриксон); философии (Ж.-Ж. Руссо, Т. Карлейл, Р. Эмерсон, Г. Торо, Ф. Ницше и др.); культурологии и антропологии (Ф. Арье, И.С. Кон, К. Леви-Стросс, Д. Кэмпбелл, Александр Ф. Чемберлен и др.).

Основными подходами к исследованию проблемы детства в творчестве С.Кинга явились мифологический, психоаналитический и культурологический. В процессе работы использовались методы текстуального анализа, исторической школы с элементами сравнительной типологии.

Положения, выносимые на защиту:

1. Тема детства, непосредственно связанная со знаковыми культурно-философскими концептами, влиявшими и влияющими на развитие ментальности западной цивилизации, представляет собой индикатор важнейших изменений в культурно-философском климате западной цивилизации.

2. Идейно-философской основой концепций детства в англо-американской литературной традиции являются следующие знаковые культурно-философские концепты:

- положение Ж.-Ж. Руссо о естественном человеке и детстве как идеальном состоянии человечества;

- представления З. Фрейда о детстве, как о времени неврозов, влияющих (как правило, негативно) на дальнейшую судьбу индивида;

- учение К.Г. Юнга о глубинном психологическом значении архетипа ребенка как символе цельности, интеграции сознания с бессознательным, баланса невинности и мудрости, свободы и ответственности, слабости и силы и Ж.Пиаже о когнитивных особенностях детского, приближенного к мифологическому мышления и восприятия.

3. В литературных традициях Англии и США эти и другие концепты осмысливались по-разному. Так, для развития и воплощения в искусстве идей Ж.-Ж. Руссо, «девственная» территория Америки оказалась более благодатной почвой, чем урбанизированная и цивилизованная Англия, и тема детства здесь тесным образом связана с концептом «американского Адама», как неотъемлемой части «американской идеи».

4. Среди сложившегося к последней трети XX века комплекса разнообразных сторон темы детства, применительно к художественному миру С. Кинга мы выделяем три аспекта проблематики детства, характерных для его творчества: социо-культурный, психоаналитический и мифологический, в каждом из которых проблема детства раскрывается по-своему.

5. С. Кинг – один из знаковых писателей современности, художественная ценность творчества которого проявляется в том числе и в его способности отражать в своих произведениях актуальнейшие проблемы современной американской и в целом западной цивилизации. С. Кинг внес значительный вклад в развитие проблемы детства в мировой литературной традиции.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что ее результаты могут послужить основой для сравнительного изучения концепций детства в мировой

литературе, а также для дальнейших исследований, касающихся творчества С. Кинга. В научный обиход вводится целый ряд ранее не известных в российском литературоведении работ западных ученых.

Практическая ценность работы состоит в том, что её результаты могут быть использованы при разработке лекций и практических занятий по истории зарубежной литературы XIX-XX вв., тематики контрольных, курсовых и дипломных студенческих работ. Материалы диссертации будут также полезны при планировании и проведении спецкурсов и спецсеминаров по литературе Англии и США, а также в ходе организации учебной и внеклассной работы со школьниками студентов-практикантов и учителей-словесников.

Апробация диссертации. Основные положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы СГПУ, на международной научно-практической конференции «Культура и Язык» (Самара, 2003 г.), на международной конференции «Культура и текст» (Барнаул, 2005 г.), на зональной межвузовской конференции «Бочкаревские чтения» (Самара, 2006 г.). По результатам исследования опубликовано 5 работ и составлен план практического занятия, включенный в кафедральное учебно-методическое пособие.

Структура работы: Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 382 наименования, из них 131 на английском языке, 35 на немецком, 1 на польском и приложений. Объём текста – 187 с.

Глава I. Эволюция образа ребенка в истории английской и американской литературы XIX – XX века.

§ 1. Концепция детства и детские образы в литературе Англии и США XIX века.

Совершенно очевидно, что для тщательного изучения развития фигуры ребенка в истории литературы рамки одной главы кандидатской диссертации явно недостаточны. Содержание ее, таким образом, сводится к достаточно краткому обзору основных идей и концепций, связанных с фигурой ребенка и образом детства, возникавших и отражавшихся в английской и американской литературе на протяжении последних двух столетий. Возникновение стимула к появлению образа ребенка в английском романтизме со всем основанием можно связать с влиянием французского просветителя Жан-Жака Руссо: «Детальные указания Руссо по просвещенному воспитанию ребенка Эмиля оказывали большое влияние на достигших известности в начале XIX века писателей-романтиков»¹⁴. Ту роль, которую философ отводит детям, можно назвать революционной для общественного сознания того времени. Высказав мысль о том, что: «все выходит хорошим из рук Творца, все вырождается в руках человека»¹⁵, Руссо в числе прочего подвергает сомнению абсолютную ценность взрослого рационального разума. Французский мыслитель провозглашает ребенка как парадигму невинности, говоря о том, что ребенок хороший до того момента, пока его не портят взрослые. Еще одна важнейшая для нашего исследования мысль, высказанная французским философом, заключается в том, что ребенок хороший сам по себе, а не как модель будущего взрослого: «Детства не знают: при тех ложных понятиях, которые имеются о нем, чем дальше идут, тем больше заблуждаются. Они постоянно ищут в ребенке взрослого, не думая о том, чем он бывает прежде, чем стать взрослым»¹⁶. И конечно же нельзя забывать о том, что Руссо рассматривал детство как состояние человека, наиболее близкое к естественному.

Та огромная роль, которую ребенок занимает у романтиков, возникает в результате генерального противоречия XVIII и XIX веков, а именно в

¹⁴ Tanners, Tony. The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature. – London, 1965. – P. 1.

¹⁵ Руссо Ж-Ж. Эмиль, или О воспитании. Педагогические сочинения. Т. 1. – М., 1981. – С. 24.

¹⁶ Руссо Ж-Ж. Эмиль или О воспитании. Педагогические сочинения. Т. 1. – М., 1981. – С. 22.

противопоставлении разума и чувства, где ребенок, разумеется, олицетворяет собой последнее. По выражению немецкого ученого Дитера Рихтера, место просветительского «еще не человека» («Noch-nicht-Mensch») занимает «лучший человек» («der bessere Mensch»)¹⁷.

С другой стороны, новаторская идея изначальной «невинности» ребенка сталкивается с более архаичной концепцией первородного греха, согласно которой все люди, вне зависимости от их возраста, несут на себе бремя тяжкого преступления, совершенного прародителями человечества. В XIX веке ребенок становится столь привлекательным для романтиков образом в силу своей многофункциональности. Он является центральным символом в следующих знаковых для романтического мировосприятия бинарных оппозициях: чувство и разум, цельность и раздробленность, художник и общество, природа и цивилизация, невинность и испорченность, возможность и исполнение¹⁸.

По мнению Питера Ковени, «Ребенок может служить как символ неудовлетворенности художника обществом, которое находится в стремительном развитии. В мире, все более и более отданном прагматическим ценностям и технике, ребенок мог служить символом воображения и чувствительности, символом природы, который противопоставляется внешним силам антиестественного человечества. Через ребенка художник может выразить свое понимание конфликта между человеческой невинностью и нарастающим давлением социального опыта. Детство содержит идеальный образ ненадежности и изоляции, страха и замешательства, уязвимости и потенциального нарушения»¹⁹. С точки зрения немецкого исследователя Райнера Хагена, в ребенке «заключены высшие идеалы романтиков: Невинность, Бессознательное, Поэзия, Красота, Гармония» («die hoechsten Ideale des Romantikers angesiedelt: Unschuld, das Unbewusste, Poesie, Schoenheit, Harmonie») ²⁰. Уместно привести здесь также следующее заявление Н.Я. Берковского: «Возможность – это свобода, внутриприсущая самой природе вещей»²¹. «В детях максимум возможностей, которые рассеиваются и теряются позднее. Внимание романтиков направлено к тому в детях и детском сознании,

¹⁷ Richter, Dieter. Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des buergerlichen Zeitalters. – Frankfurt am Main, 1987. – S. 26.

¹⁸ Похожие антитезы в мироощущении романтиков выделяет В.М. Толмачев. Об этом см. его статью «Романтизм: культура, лицо, стиль» // На границах. – М., 2000. – С. 106.

¹⁹ Coveney, Peter. The Image of Childhood. – London, 1967. – P. 31 – 32.

²⁰ Hagen R. Kinder, wie sie im Buche stehen. – Muenchen, 1967. – S. 24.

²¹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973. – С. 38.

что будет утеряно взрослыми»²². Написанный в 1794-95 годах Фридрихом Шиллером трактат «Ueber naive und sentimentalische Dichtung» позволяет глубже понять идеалы, скрытые для романтизма в образе ребенка: «Ребенок воплощает в себе склонности и человеческое предназначение, мы же воплощаем осуществление, которое всегда остается бесконечно ниже. Поэтому ребенок олицетворяет для нас идеал, но не осуществленный, а тот, от которого мы отказались; и нас трогает отнюдь не представление о недостаточности и ограниченности, а совсем напротив – представление о чистой и свободной силе, о целостности, бесконечности. И вот почему для человека, одаренного просвещенностью и восприимчивостью, ребенок всегда будет священным объектом, то есть таким, какой величием идеи уничтожает величие опыта, и за то, что он может потерять в суждении рассудка, с избытком вознаграждает тем, что он выигрывает в суждении разума. пер. Л.Е. Пинский)²³. У У. Блейка ведущей темой его сборников «Songs of Innocence» (1789/90) и «Songs of Experience» (1794) стала, «потеря невинности и постоянная борьба за новый синтез невинности и познания» («Verlust der Innocence und der staendig waehrende Kampf um eine Synthese zwischen Innocence and Experience»)²⁴. Для него ребенок обладает способностью «пропускать через себя интеграцию, простоту и доброту в мир, который взрослые потеряли и хотели бы вновь найти» («to assume a coherence, a simplicity and a kindness in the world that adults have lost and wish they could regain»)²⁵. Среди его стихов мы также находим строки, обожествляющие сущность ребенка:

«A Cradle Song»

«Sweet babe, in thy face
Holy image I can trace
Sweet babe, once like thee,
Thy maker lay and wept for me,

Wept for me, for thee, for all,
When he was an infant small.
Thou his image ever see,
Heavenly face that smiles on thee

Я в тебе что ни миг
Божий созерцаю лик.
И в своем детском сне
Создатель плакал обо мне

Обо мне, о тебе,
О человеческой судьбе.
Бог младенческих сердец,
Улыбается творец

²² Там же. – С. 43.

²³ Schiller, Friedrich. Ueber naive und sentimentalische Dichtung // Digitale Bibliothek. Band 1. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Basisbibliothek. – Berlin, 2000. – S. 91968.

²⁴ Dreihues, Klara. Das Kind in der englischen Narrativik des 18. Jahrhunderts. – Aachen, 1997. – S. 188.

²⁵ Frye, Northrop. Blake's Treatment of the Archetype. // Blake's Poetry and Designs. ed. by Mary Lynn Johnson. – N.Y., and London, 1979. – P. 512.

(пер. В. Микушевича)²⁶

Поэт использует образ ребенка для выражения острой критики современного ему общества:

«Holy Thursday»

«Is this a holy thing to see
In a rich and fruitful land,
Babes reduc'd to misery,
Fed with cold and usurous hand?

Is that trembling cry a song?
Can it be a song of joy?
And so many children poor?
It is a land of poverty!»

Чем это день весенний свят,
Когда цветущая страна
Худых оборванных ребят,
Живущих впроголодь, полна?

Что это – песня или стон -
Несется к небу трепеща?
Голодный плач со всех сторон.
О, как страна моя нища!

²⁶ Blake, William. Songs of Experience // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 5276

(пер. Маршака²⁷)

Во введении к сборнику «Songs of Innocence» ребенок выступает в роли музы, вдохновителя художника на создание его произведений. Питер Ковени интерпретирует этот отрывок как символ связи поэта с бессознательным, как источником всякого искусства:

«Piping down the valleys wild,
Piping songs of pleasant glee,
On a cloud I saw a child,
And he laughing said to me:

«Pipe a song about a Lamb!»
So I piped with merry cheer.
«Piper, pipe that song again;»
So I piped, he wept to hear»

Дул я в звонкую свирель,
Вдруг на тучке в вышине
Я увидель колыбель,
И дитя сказало мне:

- Милый путник, не спеши.
Можешь песню мне сыграть? -
Я сыграл от всей души,
А потом сыграл опять.
(пер. С. Маршака)²⁸.

У Вордсворда, автора знаменитой фразы «The Child is father of the man» (Дитя – отец человека)²⁹ находим в «Preface to the Lyrical Ballads» (1800) следующее определение целей и задач, поставленных при создании этого сборника: «Итак, главная задача этих стихотворений состояла в том, чтобы отобрать случаи и ситуации из повседневной жизни и пересказать или описать их, постоянно пользуясь, насколько это возможно, обыденным языком... Мы выбрали главным образом сцены из сельской жизни, потому что в этих условиях естественные душевные порывы обретают более благодатную почву для созревания, подвергаются меньшему ограничению и говорят более простым и выразительным языком; потому что в этих условиях наши простейшие чувства выявляют себя с большей ясностью и, соответственно, могут быть точнее изучены и более ярко воспроизведены; потому что сельские нравы, порожденные этими простейшими чувствами и неизбежным характером сельских занятий, понятней и долговечней; и, наконец, потому что в этих условиях человеческие страсти приобщаются к прекрасным и вечным формам природы (пер. А.Н. Горбунова)³⁰.

На взгляд английской исследовательницы Горации Скаддер, практически каждое из этих программных заявлений «выражает желание использовать формы, образы и

²⁷ Blake, William. Songs of Experience // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 5473.

²⁸ Ibid. – P. 5272.

²⁹ Wordsworth. Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 171016.

³⁰ Wordsworth, William. Prefaces // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 171935.

случаи из детства. И хотя о детстве здесь нет ни слова, творчество Вордсворда доказывает это положение»³¹. Мы находим подтверждение идеи всезнания, мудрости ребенка в стихотворениях «Anecdote for fathers» (1798) и в оде «Intimations of Immortality from Recollections of early Childhood» (1802/1804):

«Oh dearest, Oh dearest, dearest boy!

my heart
For better lore would seldom yearn,
Could I but teach the hundredth part

Я стать мудрей бы не мечтал
Когда б, мой дорогой сынок,
Тому, что от тебя узнал,

Of what from thee I learn»

Меламеда)³²

«Thou, whose exterior semblance doth belie
Thy Soul's immensity;
Thou best Philosopher, who yet dost keep
Thy heritage, thou Eye among the blind,
That, deaf and silent, read'st the eternal deep,

Сам научить бы мог

(пер. И.

Ты тот, чей скромный внешний вид
Величие души затмит;
Философ, что в себе стяжал
Премудрость тех, кого уж нет
Хотя незряч и глух ты стал

Haunted for ever by the eternal mind, -

Mighty Prophet! Seer blest!
On whom those truths do rest,
Which we are toiling all our lives to find,
In darkness lost, the darkness of the grave;
Thou, over whom thy Immortality
Broods like the Day, a Master o'er a Slave,
A Presence which is not to be put by;»
Thou little Child, yet glorious in the might»

Пророком, давшим зрячим свет

Хранимый духом вечных сил,
Ты вглубь вещей проник, в их суть
И указал нам верный путь,
Нам кладезь истины открыл,
Не дав растерянным свернуть
Во тьму, где ждет их мрак могил
Господь тебе бессмертье дал,
Его тебе всю жизнь нести,

Ребенок, хоть ты слаб и мал,
Твое могущество в чести

³¹ Scudder, Horace Elisha. Childhood in Literature and Art with some Observation on Literature for Children. – Boston, N.Y., 1894. – P. 146 – 147.

³² Wordsworth. Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 169203.

О бессмертной силе ребенка и тесной связи детства с божественным началом читаем в «Prelude» (1805) и в оде «Intimations of Immortality from Recollections of early Childhood»:

Our simple childhood, sits upon a throne
That hath more power than all the elements.
I guess not what this tells of being past,
Nor what it augurs of the life to come

Our birth is but a sleep and a forgetting:
The Soul that rises with us, our life's Star,
Hath had elsewhere its setting,
And cometh from afar:
Not in entire forgetfulness,
And not in utter nakedness,
But trailing clouds of glory do we come
From God, who is our home:
Heaven lies about us in our infancy!

Нам наше детство – королевский трон,
Простое, но сильнее всех стихий
Оно о прошлом с нами говорит.
О будущем, что к нам еще придет

(пер. А. Бакалова)³⁴

Рожденье наше – сон. Он испарится,
Душа взлетит, мы с нею в звездный час.
Где суждено ей будет опуститься.
Издалека разыскивавшей нас?
Но не было полнейшим забытье.
Он озарял видения ее
След славы, что в сознанье наших сил
Нам наш Господь – наш истый дом - вручил
В младенчестве как в истинном раю!
(пер. А. Бакалова)³⁵

Здесь же мы находим мысль о ребенке как о «стоящем в распоряжении для всех людей средство строить свое будущее» («ein allen Menschen zur Verfuegung stehendes Mittel, das spaetere meistern zu koennen»)³⁶.

«Though nothing can bring back the hour
Of Splendour in the grass,
of glory in the flower;
We will grieve not, rather find
Strength in what remains behind»

Нет проку в грусти и цветах,
Которых след простыл
Воспоминание о них
Придаст нам в жизни сил
(пер. А. Бакалова)³⁷

Идеализированный образ ребенка, получивший столь широкое распространение у романтиков, прежде всего у У. Блейка и У. Вордсворда, и служивший отличным инструментом для выражения их идей, уже в викторианскую эпоху стал, по удачному выражению немецкого исследователя Бертеля Хаферкампа, «тупым орудием»³⁸.

³³ Wordsworth. Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 171023.

³⁴ Ibid. – P. 171185.

³⁵ Ibid. – P. 171020.

³⁶ Dreihues, Klara. Das Kind in der englischen Narrativik des 18. Jahrhunderts. – Aachen, 1997. – S. 198.

³⁷ Wordsworth. Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 171026.

³⁸ Haferkamp, Bertel. Das Kind in der anglo-amerikanischen Literatur: von Bret Harte zu William Golding. – Duisburg, 1985. – S. 12.

Несмотря на то, что образ сохраняет некоторые качества из предыдущего периода, функция его меняется полностью. Соглашаясь с мнением американской ученой, Элисон Лурье, увидевшей связь между двумя периодами в симпатии викторианских писателей к образам невинных детей: «Естественная невинность Блейка и Вордсворда повторяется... в сотнях историй XIX-го века, всегда необъяснимо добрых и чувствительных» («The natural innocents of Blake and Wordsworth reappeared... in hundreds of nineteenth century stories..., always uncannily good and sensitive»)³⁹, мы не можем не отметить, что для писателей-викторианцев невинность детей как тема несла все же иную, нежели чем для романтиков, смысловую нагрузку.

Если для У. Блейка невинность была в целом символом силы, способной противостоять надвигающемуся давлению со стороны антигуманного общества⁴⁰, то для писателей викторианского периода она приобретает пафосный характер и во многом служит целям оправдания их эскапизма. Для викторианского общества характерно «стремление сохранить в целости вселенную, готовую в любой момент взорваться» («... trying to hold together a universe which was exploding»)⁴¹ и «обострившееся восприятие неизбежности прогресса и сильного беспокойства по поводу природы настоящего» («sharpened awareness of the inevitability of progress and of deep disquiet as to the nature of the present»)⁴².

Поэтому не удивительно, что для писателей нового периода – таких, как поздний Ч. Диккенс, Д. Элиот, Ш. Бронте, – дети столь часто становятся невинной жертвой обстоятельств, марионеткой в руках антигуманного общества. Отказ нести ответственность за свою жизнь в обществе приводит героев Диккенса к мысли о том, что «когда болезнь поражает юных, прекрасных и добрых, их дух бессознательно стремится к светлой обители вечного покоя... Мы знаем – да поможет нам небо! – что лучшие и прекраснейшие из нас слишком часто увядают в полном расцвете» (пер. А. Кривцова)⁴³. Нас не может оставить равнодушными подчеркнуто идиллическая сцена смерти Пола Домби в романе Ч. Диккенса «Dealings with the Firm of Dombey and Son» (1846/48). Устами подростка Элен из романа Ш. Бронте «Jane Eyre» (1847) выражена характерная

³⁹ Lurie, Alison. Don't tell the Grown-Ups Why Kids Love the Books They do. – N.Y., 1990. – P. 118.

⁴⁰ Несмотря на то, что центральной темой «Песен Оыта» становится отрицательное влияние общества на «радость воображения», по мнению ряда ученых, в целом в данном произведении все же выражается надежда на гармоничное сочетание невинности и познания.

⁴¹ The short Oxford History of English Literature. Second Edition. – N.Y., 2000. – P. 399.

⁴² Ibid. – P. 399.

⁴³ Dickens, Charles. Oliver Twist. Penguin Popular Classics. – London, 1994. – P. 320.

для тогдашнего общества мысль: «Я очень счастлива, Джен, и когда ты узнаешь, что я умерла, будь спокойна и не грусти – грустить не о чем... Я умираю молодой и потому избегну многих страданий. У меня нет тех способностей и талантов, которые помогают пробить себе дорогу в жизни. Я вечно попадала бы впросак» (пер. В. Станевич)⁴⁴.

И.Г. Волжанская, рассматривая детские образы в рождественских повестях Диккенса, в числе прочих выделяет следующий тип: «дети- мученики (образы, олицетворяющие христианскую идею самопожертвования)»⁴⁵.

Смерть невинного ребенка, его уход от полной опасности и зла жизни до того момента, пока он не успел испортиться, – популярный мотив в викторианской прозе. Как утверждает Л.В. Федотова в своей диссертации «Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе: вторая половина XX века», «замученные дети, ушедшие из жизни, не изведавшие человеческого счастья»⁴⁶, являются одним из характерных типов детских образов в творчестве Ч. Диккенса. И, как удачно выразился Питер Ковени, «примечательным является тот факт, что общество берет ребенка (со всем его потенциалом как символ витальности и роста), а вместо этого создает из него литературный образ, характеризующийся не только слабостью, но жизнью погашенной, жизнью, которую лучше всего погасить, жизнью, так сказать, отклоняемой, отрицаемой в самом ее корне»⁴⁷.

Таким образом, в отличие от романтиков, интерес некоторых писателей к теме детства «служит не для интеграции детского и взрослого опыта, но для создания барьера из ностальгии и сожаления между детством и возможными обязанностями взрослой жизни. Ребенок становится способом эскапизма от давления взрослого контроля, способом регресса к безответственности молодости, детства, младенчества и в конечном итоге - самого незнания»⁴⁸.

Необходимо также отметить связь между образами бедняка и ребенка – связь, игравшую заметную роль в художественных произведениях этого периода. По сути, с самого открытия этих двух фигур в эпоху романтизма их связывали тесные узы. Здесь прежде всего вспоминается У. Вордсворт, но именно Ч. Диккенс объединил образы несчастных (бедняков-взрослых и детей) в один из характернейших героических tandemов

⁴⁴ Brontë, Charlotte. Jane Eyre. Penguin Popular Classics. – London, 1994. – P. 83.

⁴⁵ Волжанская И.Г. Роль и идеальное значение детских образов в «Рождественских повестях» Ч. Диккенса // Христианство и культура. – Самара, 2000. – С. 237.

⁴⁶ Федотова Л.В. Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе: вторая половина XX века. Дисс... канд. филолог. Наук. – Майкоп, 2003. – С. 60.

⁴⁷ Coveney, Peter. The Image of childhood. – London, 1967. – P. 193.

викторианской литературы. «Он вел отсчет людских страданий с позиций детей и бедняков, - пишет М. Тугушева. - Их положение стало той меркой, по которой он судил об обществе»⁴⁹.

Суммируя вклад Диккенса в развитие английского литературного ребенка, мы приводим мнение Г.А. Урунтаевой: «Развенчивая бесчеловечные социальные институты и законы современного ему буржуазного общества, Диккенс в центр своей художественной системы ставит ребенка – как некий эталон, точку отсчета, как наиболее драгоценное, чистое и уязвимое существо. «Эталонность» детского образа в романах Диккенса заключается в том, что ребенок чувствует истину и моральные ценности в их естественном, неизмененном виде»⁵⁰. Таким почти идеальным ребенком является Оливер Твист, попавший в воровской притон, но сохранивший при этом детскую невинность и чистоту. Появляющиеся в романах Ч. Диккенса образы «испорченных» детей свидетельствуют о социальном критицизме писателя. «Дети – жертвы социальных законов, системы воспитания и образования, лицемерия общества, отсутствия тепла и любви»⁵¹.

Кроме того, образ ребенка в викторианской литературе часто оказывается фактором благотворного воздействия на мир взрослых: «Повторяющейся темой является тема святого ребенка, который приходит в жизнь черствого взрослого, и в результате их общения взрослый испытывает обновление. Хотя этот архетипический по сути мотив повторяется на протяжении всей литературной истории, он стал особенно популярным именно в викторианскую эпоху»⁵². Это подтверждается исследованием И.Г. Волжанской. В своей квалификации детских образов рождественских повестей Диккенса она выделяет следующий тип: «дети – чистые и невинные младенцы (образы, проводящие мысль о начале праведной жизни продолжения рода человеческого)»⁵³.

Образ ребенка в викторианскую эпоху становится еще более популярным, чем в эпоху романтизма. Именно в это время появляются первые книги для детей, героями которых они чаще всего и становятся. Некоторые из этих произведений находят аудиторию и среди взрослых. Кроме названных выше авторов и их произведений, для

⁴⁸ Ibid. – Р. 240.

⁴⁹ Тугушева М.Ч. Диккенс. Очерк жизни и творчества. – М., 1979. – С. 265.

⁵⁰ Психология детства в художественной литературе XIX – XX вв. сост. Г.А. Урунтаева. Биогр. Очерки. М.В. Наумлюк. – М., 2001. – С. 11.

⁵¹ Там же. – С. 11.

⁵² Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – Р. 21.

⁵³ Волжанская И.Г. Роль и идейное значение детских образов в «Рождественских повестях» Ч. Диккенса // Христианство и культура. – Самара, 2000. – С. 237.

подтверждения этого факта достаточно вспомнить «Water-babies» (1863) Ч. Кингсли, «Alice's Adventures in Wonderland» (1865) и «Through the Looking Glass» (1871) Л. Кэрролла, «At the Back of the North Wind» (1871) Д. Макдональда, «Treasure Island» (1881/82) Р. Стивенсона.

Но это был период, когда детей можно было увидеть, но не услышать. С полным основанием можно утверждать, что литературные образы детей этого периода «оказываются слишком хорошими, чтобы быть правдой. Викторианцы имели склонность к ангелоподобным детям, которые находятся где-то посередине между небом и землей» («appear too good to be true. Victorians had a penchant for angelic children who seem somewhere between heaven and earth»)⁵⁴.

В отличие от английской литературы этого периода, в Америке развитие фигуры ребенка протекало по-другому пути: «В стране бесконечных возможностей ребенок был свободен развивать и даже контролировать свою судьбу; было только необходимо, чтобы преобладали подходящие условия для самовыражения... Некоторые американские писатели видели в ребенке... символ девственной территории, где преобладает демократия и где есть неограниченные возможности для роста»⁵⁵.

Нельзя забывать, что «американская невинность всегда была амбивалентной... Это не просто состояние детской невежественности, но и идеал зрелости, обновляющийся с каждым поколением» («American innocence has always been ambiguous... It is not a simple condition of childish ignorance, but a mature ideal to be renewed by each generation»)⁵⁶.

Таким образом, ребенок становится знаковой фигурой в контексте знаменитой «американской мечты». Если Америка воплощает собой Эдем, то он, ребенок, является прекрасным символом для нового «американского Адама»⁵⁷, идеальной моделью человека, не вкушившего яблока познания добра и зла. Романтическая идея об интуитивном, непосредственном познании мира ребенком завоевала в истории американской литературы особую роль. Именно этот взгляд выбирают многие американские писатели, ибо основной проблемой, стоявшей перед американскими писателями, была «необходимость осознать и вместить новый континент. Удивленный взгляд был приспособлен как основной метод включения и усвоения» («the need to recognize and contain a new continent. The wondering vision was adopted as a prime method of

⁵⁴ Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 21.

⁵⁵ Shine M.G. The Fictional Children of Henry James. – Chapel Hill. 1969. – P. 5.

⁵⁶ Carpenter, Frederic I. ««The American Myth»: Paradise to be regained». – PMLA, 1959. – P., 602.

⁵⁷ Термин введен Льюисом в его книге „The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century». – Chicago, 1995. («Американский Адам: невинность, трагедия и традиция в XIX веке»).

inclusion and assimilation»)⁵⁸. И, по мнению Тони Таннерса, этот взгляд остается предпочтительным для многих американских писателей как XIX, так и XX века^{59 60}.

С другой стороны, ведущей темой американской литературы стала тема инициации⁶¹, причем часто инициация, нередко выступающая в контексте американской литературы как синоним потери невинности, приравнивается с авторской позиции и в читательском восприятии к акту приобщения к злу.

Начало этой традиции положил Н. Готорн, рассказ которого «Young Goodman Brown» (1835) заслуживает в этом отношении особого внимания. Инициация толкуется в нем как «познание зла, приобщение к злу, нечто вроде грехопадения»⁶². Американская исследовательница Мэри Джейн Харст также считает ключевыми американскими темами темы невинности и ее потери⁶³. «Конец невинности… стал, по крайней мере со временем горторнского «Нежного мальчика», главной темой в нашей литературе» («The end of innocence… has, at least since Hawthorne's «The gentle Boy», been a major theme in our fiction»)⁶⁴.

Американский исследователь Дэвид В. Ноубл по поводу значимости противопоставления идей невинности и опыта в контексте американской литературы высказывался следующим образом: «Наши важнейшие литераторы от Джеймса Фенимора Купера до Сала Белоу одновременно являются публичными философами и теологами, кто постоянно проверяет национальную веру в Адама, живущего в Эдеме, веру, противостоящую опыту с человеческой сущностью; они должны проверять действенность невинности как американское состояние»⁶⁵.

Особая роль, отведенная в американской литературе ребенку, теоретически была подготовлена деятельностью американских трансценденталистов. Для них «взгляд, освобожденный от груза культурно-исторических ассоциаций, сосредоточенный на

⁵⁸ Tanners, Tony. The Reign of Wonder. Naivety and reality in American Literature. – London, 1966. – P. 10.

⁵⁹ См. Tanners, Tony. The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature. – London, 1966. – P. 12.

⁶⁰ Для того чтобы понять насколько сильна традиция наивного взгляда в современной американской культуре, достаточно вспомнить огромный успех фильма Роберта Земекиса «Форрест Гамп», где главным героем становится идиот с «мудрым сердцем». Впрочем, не менее известны герои сверхпопулярных мультиков «Бивис и Батхет» и «Южный парк», также репрезентирующие роли культурных примитивов. Несмотря на огромную смысловую разницу между перечисленными произведениями, несомненно одно - критика американского образа жизни с помощью культурных примитивов – вещь, характерная и для современной американской культуры.

⁶¹ Об этом см. Freese P. Die Initiaionsreise. – Tuebingen 1998.

⁶² Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. – М., 1993. № 1. – С. 24.

⁶³ Hurst, Mary Jane. The Voice of the Child in American Literature. Linguistic Approaches to fictional Child language. – Kentucky, 1990. – P., 185.

⁶⁴ Stone E. Albert. Childhood in Mark Twain's Imagination. – Yale, 1970. – P. 275.

настоящем моменте, - это взгляд ребенка»⁶⁶. Именно в этом качестве ребенок представляет особый интерес для искусства. Способность детского глаза созерцать предмет, не делая логических умозаключений, отмеченная еще Ж.-Ж. Руссо, уже полностью была оценена Карлейлем и романтиками.. «Детский взгляд на мир давал им освобождение от обременительных уз времени и пространства, обещал возможность «божественного» пребывания в вечном «здесь и сейчас»»^{67 68}. По мнению Н. Иткиной, лишь у американского писателя эта идея нашла свое полное воплощение.

«Перед детски-простодушным взглядом, смотрящим на мир без всякой иной выгоды и интереса, кроме интереса к настоящему, преклоняются Эмерсон и Торо. От Марка Твена до Сэлинджера детская точка зрения утверждается как истинная, совпадающая с точкой зрения самого творца художественного мира, т. е. автора. Даже там, где она не главенствует формально, ее нравственное и эстетическое влияние всегда ощутимо. Если «прекрасное мгновение» Гёте – вершина зрелости, то прекрасное мгновение американского писателя, напротив принадлежит детству. Недаром Хемингуэй видел в каждом американце мальчишку и называл своих соотечественников «American boy-men». Пребывая в детстве, американский писатель пребывает в «вечном настоящем» («everlasting now»). Его мечта - остановить мгновение, продлить его до бесконечности»⁶⁹.

Р. Эмерсон, внесший, по мнению американского исследователя Альберта Е. Стоуна, наибольший вклад в осознание американцами потенциала романтического образа ребенка, писал: «Солнце светит взрослому в глаза, а ребенку – в глаза и сердце. Его сердце – в правильном месте. Много глаз скользят по поляне, но немногие замечают цветы на ней» («The sun illuminates the eye of the man but the eye and the heart of the child. His heart is in the right place. Many eyes go through the meadow, but few sees the flowers in it»)⁷⁰. А также! «Благословен ребенок, ибо бессознательное – это проявление бога» («Blessed is the child; the Unconscious is ever the act of God himself»)⁷¹.

⁶⁵ Noble, David W. The Eternal Adam and the New World Garden. The Central Myth in the American Novel since 1830. – N.Y., 1968. – P., 5.

⁶⁶ Иткина Н.Л. Поэтика Сэлинджера. – М., 2002. – С. 64.

⁶⁷ Там же. – С. 64 – 65.

⁶⁸ Любопытно отметить, что современные психологи отмечают такую особенность детского доречевого сознания, как неспособность по-настоящему разделять прошлое, настоящее и будущее. Для детей все воспринимаемое является как-бы «вечно дляящимся настоящим».

⁶⁹ Иткина Н.Л. Поэтика Сэлинджера. – М., 2002. – С. 65.

⁷⁰ The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson / ed. by William H Gilman, Alfred R. Ferguson, Merrell A. Davis, Merton M. Sealts, Jr., Harrison Hayford Cambridge. – Mass., 1960 – 64. Band IV, - P. 292.

⁷¹ Ibid. – P. 309.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

Эти мысли, столь сильно выражавшие идею невинности ребенка и его близости к Богу, были в поэтической форме переданы в стихотворении Г. Лонгфелло «Children» из сборника «Birds of Passage» (1858):

«Ah! what would the world be to us
If the children were no more?
We should dread the desert behind us
Worse than the dark before.

Ах, грустно жить на свете
Без ласковых детей
Пустыня за плечами
И мрак грядущих дней!

What the leaves are to the forest,
With light and air for food,
Ere their sweet and tender juices
Have been hardened into wood, -

Как для деревьев листья,
Чья жизнь – в лучах, в тепле
Пока не затвердеет
Прозрачный сок в стволе,

That to the world are children;
Through them it feels the glow
Of a brighter and sunnier climate
Than reaches the trunks below.

Так и для мира дети;
Их дни в лучах, светлы, -
Сквозь них тепло струится
В суровые стволы

...For what are all our contrivings,
And the wisdom of our books,
When compared with your caresses,
And the gladness of your looks?

... Зачем тому вся мудрость,
Вся изощренность книг,
Кто тайну вашей ласки,
Ваш ясный взор постиг?

Ye are better than all the ballads
That ever were sung or said;
For ye are living poems,
And all the rest are dead»

Вы лучше чем баллады,
И лучше песен вы,
Ведь вы – стихи живые
Другие все мертвы!
(пер. Б. Лейтина)⁷²

Аналогично и в более раннем стихотворении «To a Child» из сборника «The Belfry of Bruges and Other Poems» (1846):

«O child! O new-born denizen
Of life's great city! on thy head
The glory of the morn is shed,

Дитя! Безвестный, новый житель
Людского града на земле,
С лучом рассветным на челе

⁷² Longfellow. Birds of Passage // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 98431.

Like a celestial benison!...

Сошедший в дольнюю обитель!

Like the new moon thy life appears;
A little strip of silver light,
And widening outward into night
The shadowy disk of future years;

С чуть народившейся луной
Младая жизнь твоя сравнима:
Тончайший серп и диск незримый
И все же бледная канва,

And yet upon its outer rim,
A luminous circle, faint and dim,
And scarcely visible to us here,
Rounds and completes the perfect sphere;

Для смертных видима едва,
Во мгле небесной проступает;
И круг ущербный обнимает
Лучистый контур световой,

A prophecy and intimation,
A pale and feeble adumbration,
Of the great world of light, that lies
Behind all human destinies»

Как весть об участи иной,
Как символ радости нетленной
Сокрытой в глубине вселенной
(пер. М. Бородицкой)⁷³

Г. Торо писал: «Чувства детей не богохульны» («The senses of children are unprofaned»)⁷⁴, «Родители напоминают мне демонов; но дети – бога» («The parents remind me of the devils, but the children of God»)⁷⁵, «Молодой человек полубог; взрослый, к сожалению, – обычно всего лишь смертный» («The young man is a demigod; the grown man, alas! Is commonly a mere mortal»)⁷⁶.

Своеобразным американским ответом на знаменитую фразу У. Вордсворда «The Child is father of the Man» прозвучали строки не столь известного американского писателя Д.Г. Уиттьера (John Greenleaf Whittier):

We need love's tender lessons taught
As only weakness can;
God has his small interpreters;

Урок любви лишь тот, кто слаб,
Нам может преподать;
Так пусть же божеской любви

The child must teach the man

Дитя научит матъ

(пер. А. Бакалова)

Как и в английском общественном сознании, в Америке столкнулись две противоположные идеи, а именно – религиозный догмат, исходящий из постулата изначальной греховности человека, и гуманская идея о невинности ребенка. Впрочем, в

⁷³ Longfellow. The Belfry of Bruges and Other Poems // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 98431

⁷⁴ The Journals of Henry D. Thoreau / ed. by Bradford Torrey und Francis H. Allen. – N.Y., 1962. Band I. – P. 217.

⁷⁵ Ibid. Band II. – P. 1475.

⁷⁶ Ibid. – P. 1561.

Америке это привело к тому, что как преодоление этой дихотомии разработка реалистичных образов детей произошла несколькими десятилетиями раньше, чем в Англии. Алиса Бернис полагает, что здесь «ребенок... изображается более реалистично» («child ... is handled more realistically»).

А ее немецкий коллега Петер Фризе высказался следующим образом: «С середины XIX века дети и молодежь неудержимо врываются в американскую литературу, и через кальвинистскую идею о ребенке как о существе греховном и проклятом, которое только с возрастом через обряд конверсации может стать членом духовной общины, преодолевая экстремальную противоположность романтических идей прославления невинности ребенка, приходили к пониманию существования своих законов детства и юношества и индивидуальности их бытия. Ребенок был освобожден от представления о нем как о «легкой добыче дьявола», был поднят на трон романтического прославления, чтобы затем начать указывать ему его место в структуре человечества и видеть как его сильные, так и слабые стороны»⁷⁷.

Тони Таннерс считает, что именно в американской литературе мы находим «первое воплощение по-настоящему правдоподобного детского повествователя» («the first incarnation of the fully plausible child narrator»)⁷⁸.

Роман Т.Б. Олдрича «The Story of a bad Boy» (1869) как раз и принес новый – как для истории американской, так и в целом для европейской литературы – тип детей, так называемых «плохих мальчиков» («Bad boys»)⁷⁹. В этой связи следует вспомнить, прежде всего, хорошо всем известные романы Марка Твена, а также менее известный в России роман Д. Хаббертона «Helen's Babies» (1876).

Роман Олдрича положил начало целой традиции «романов о взрослении (созревании)» («novel of adolescence»)⁸⁰. Определение «bad boy» означало в этом контексте не столько отрицательных персонажей, сколько персонажей являющихся таковыми в глазах взрослых. Этот роман стал в оппозицию к традиции изображения детей ангельскими существами, не имеющими ничего общего с действительностью. «Роман Олдрича, который воспринимает детство всерьез и сознательно отказывается от морализирования и дидактики... « («Aldrichs Roman, der die Kindheit ernstnimmt und bewusst auf Moralisieren und didaktische Untertoene verzichtet...»)⁸¹.

Впрочем, и в американской литературе было достаточно примеров ангелоподобных детей: достаточно вспомнить Еванджелину из романа Г. Бичер-Стую

⁷⁷ Freese P. Die Initiaionsreise. – Tuebingen, 1998. – S. 15.

⁷⁸ Tanners, Tony. The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature. – London, 1966. – P. 12.

⁷⁹ См. Hagen, R. Kinder, wie sie im Buche stehen. Muenchen, 1967. и Freese P. Die Initiaionsreise. – Tuebingen 1998.

⁸⁰ Freese P. Die Initiaionsreise. – Tuebingen, 1998. – S. 17.

«Uncle Tom’s Cabin» (1852), Тома Лака из рассказа Б. Гарта «The Luck of Roaring Camp» (1868), Эмили Грэнджерфорд из романа М. Твена «Adventures of Huckleberry Finn» (1885) или образ Энни из короткого рассказа Н. Готорна «Little Annie’s Ramble» (1835).

Что касается знаменитого романа М. Твена, то здесь, на наш взгляд, заслуживает внимания точка зрения Алисы Бернис, сделавшей по поводу главного героя следующее заявление: «Гек не является невинным в том смысле, что он наивен, как впрочем и не из-за того, что он лишен недостатков. И тем не менее Гек невинен, невинен потому, что он ведом своей чистой совестью» («Huck is not innocent in the sense that he is naive, nor is he innocent in the sense that he is without fault. Nevertheless, Huck is innocent because he is guided by a correct conscience»)⁸². В киндеровском энциклопедическом словаре мировой литературы мы находим следующее объяснение значимости этого романа: «Что касается того, что объединяет устремленные в разные стороны части романа, то это позиция повествователя, этого (отчасти наивного) 14-летнего нарратора, который является аутсайдером внешнего мира и так высказывается, как он чувствует. Это, а также наивно-критический, юмористически окрашенный взгляд на вещи глазами естественного, необразованного юноши, дало сочетание, оказавшее непреходящее влияние на всю эпоху реализма»⁸³.

Все это позволило Бертелю Хаферкампу сделать следующий вывод: «Выдающаяся роль Марка Твена в американском представлении ребенка заключается в том, что он объединил различные образы ребенка в новый образ, ставший характерным для XX века» («Twains herausragende Position innerhalb der amerikanischen Kinderdarstellung geht darauf zurueck, dass er die auseinandergehenden Kinderbilder seiner Zeit zu einem neuen, fuer die Literatur des 20. Jahrhunderts richtungweisenden Bild zusammenfuegte»)⁸⁴.

М. Твен открывает американскую традицию использования образа ребенка в целях острой критики общества: «Если в американской литературе XX-го века снова и снова появляются молодые герои-повествователи, пренебрежительно повествующие разговорным языком о сложностях взросления, от Шервуда Андерсона до Сэлинджера (чей «Ловец во ржи» без Гека Финна был бы совершенно немыслим) и до многочисленных работ 80-х годов, то при этом роман Марка Твена действует как

⁸¹ Freese P. Die Initiaionsreise. – Tuebingen, 1998. – S. 15.

⁸² Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 20.

⁸³ Kindlers neues Literatur-Lexikon. Das 23-baendige Werk auf CD-ROM. – Muenchen, 2003.

⁸⁴ Haferkamp, Bertel. Das Kind in der anglo-amerikanischen Literatur: von Bret Harte zu William Golding. – Duisburg, 1985. – S. 16.

неиссякаемый двигатель»⁸⁵. В этой связи резонно вспомнить высказывание Ю.В. Покальчук о том, что «Твен впервые взял образ подростка как человека, которого можно противопоставить антигуманному обществу»⁸⁶. Но, в отличие от традиции Ч. Диккенса, для которого образ ребенка также выполнял социально-критическую роль, американские дети более активны как герои. В целом про образ американского ребенка можно сказать, что он на данном историческом этапе отличается большей динамичностью, чем английские образы детей: «Вслед за Марком Твеном и другие американские писатели – Хемингуэй в рассказах о Нике Адамсе, У. Фолкнер («Свет в Августе»), Т. Вульф («Взгляни на дом свой, ангел»), Сэлинджер («Над пропастью во ржи») и другие – подчеркивают в детстве силу естественности, но не созерцательной, а действенной...»⁸⁷. «Американский мальчик меньше старается понять действительность такой, какова она есть, и больше пытается ее изменить, пересоздать в соответствии со своим желанием и выдумкой»⁸⁸.

Мастер психологического портрета Г. Джеймс внес свою лепту в разработку детских образов. У него по-своему отражается идея противоборства невинности и греховности ребенка. Никто не может с уверенностью сказать, чисты ли или порочны его дети в «The Turn of the Screw» (1898) или в «What Maisie knew» (1897). В современной литературной критике существует огромное количество интерпретаций образов детей в первом из названных романов. Они воспринимаются и как «аллегория христианского дуализма Добра и Зла, в которой дети воплощают собой падших ангелов, а гувернантка выполняет роль спасительницы душ» («Allegorie des christlichen Dualismus von Gut und Böse, in der die Kinder gefallene Engel verkörpern und die leidenswillige Gouvernante als Seelenretterin fungiert»)⁸⁹, и как действие, искаженное через восприятие гувернантки, страдающей психическим расстройством, связанным с «подавленными сексуальными желаниями» (unterdrückten sexuellen Wünschen)⁹⁰ и «мучительным внутренним одиночеством» («quälender innerer Vereinsamung»)⁹¹. Существует также интерпретация, согласно которой сознание гувернантки реагирует на действительно заложенные в детях

⁸⁵ Kindlers neues Literatur-Lexikon. Das 23-bändige Werk auf CD-ROM. – Muenchen, 2003.

⁸⁶ Покальчук Ю.В. Проблема молодежи в американском романе 50-60-х годов. Автореф... канд. филолог. Наук. – Киев, 1969. – С. 30.

⁸⁷ Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. – М. 1979. № 12. – С. 253.

⁸⁸ Там же. – С. 252.

⁸⁹ Kindlers neues Literatur-Lexikon. Das 23-bändige Werk auf CD-ROM. – Muenchen, 2003.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

пагубные наклонности и извращенные представления и материализует их в виде призраков.

По мнению немецкого ученого Петера Фризе, образы детей в «The Turn of the Screw» или в «What Maisie knew» представляют собой интерес, так как в этих романах с особой, невиданной до сих пор силой раскрывается процесс инициации детей во взрослую жизнь. Именно с творчеством Г. Джеймса немецкий исследователь Бертель Хаферкамп связывает начало традиции пристального интереса писателей XX века – таких, как Д. Джойс, К. Мэнсфилд, В. Вульф, Д. Г. Лоуренс, – к психологии детей.

§ 2. Концепция детства и детские образы в литературе Англии и США XX века.

Известному французскому историку Филиппу Арьесу принадлежат слова, относящиеся к XX веку: «Наш мир просто помешан на физиологических, моральных и сексуальных проблемах детей»⁹². И действительно, казалось бы, что может сказать нового двадцатое столетие об образе, получившем столь широкое распространение в западной культуре, литературе и философии предыдущего века! Оказалось, может, и прежде всего это связано с трудами деятелей новой, быстро развивающейся науки – психологии.

Точно так же, как XIX век отринул доктрину о первородном грехе и воспринял культ изначальной невинности ребенка, XX век отверг это положение и пришел к научному, объективному исследованию младенческого и детского сознания. Новая дисциплина психология, и в первую очередь психоанализ, сделали невозможным для литературы оставаться на позициях века XIX в изображении внутреннего мира человека - сама идея психологизма в литературе стала абсолютно иной.

Понятие «сексуальность» З. Фрейд трактует очень широко. Это для него, по сути, всякая витальная, органическая энергия, энергия влечений; можно сказать, это и есть сама жизнь во всех ее проявлениях - и в первую очередь в биологическом смысле. Это универсальный «принцип удовольствия», как естественное стремление живого избежать опасности, боли. Но мы не должны забывать, что «несмотря на то, что он [Зигмунд Фрейд. прим. наше] придавал такое исключительное значение бессознательной мотивации человеческой активности, и на то, что он посвятил свою жизнь ее анализу, абсолютно неверно распространенное мнение, с которым так часто встречаешься, о том, что все это было своеобразным поклонением «иррациональности». Скорее он искал возможность через «психоанализ» установить контроль – единственное, как он считал, что может обеспечить настоящую свободу»⁹³. В связи с этим нелишне вспомнить высказывание самого З. Фрейда: «Но как неблагодарно, как, в общем, близоруко стремиться к отмене культуры! Тогда нашей единственной участью окажется природное состояние, а его перенести гораздо тяжелей. Правда, природа не требовала бы от нас никакого ограничения влечений, она дала бы нам свободу действий, однако у нее есть особенно действенный способ нас ограничить, она нас губит, холодно, жестоко и, как нам кажется, бездумно, причем как раз в связи с удовлетворением нами своих влечений»⁹⁴.

⁹² Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. – Екатеринбург, 1999. – С. 408.

⁹³ Coveney, Peter. The Image of childhood. – London, 1967. – P. 293.

⁹⁴ Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М., 1992. – С. 27.

Таким образом, попытка найти подтверждение религиозной догме об изначальной греховности человечества в факте инфантильной сексуальности ребенка не нашла бы поддержки у самого создателя теории, поскольку З. Фрейд сильно критикует религию, называет ее «аналогией невроза» и «иллюзией»⁹⁵, но, противопоставляя природу культуре и, несомненно являясь приверженцем последней, он выступает не только как «последовательный и убежденный рационалист»⁹⁶, но и как анти-русскоист в том смысле, что не питает иллюзий относительно «золотого века» человечества – естественного первобытного состояния – и золотого времени человека – состояния детства. Ему принадлежит высказывание о том, что «человек не может вечно оставаться ребенком. Он должен в конце концов выйти в люди...»⁹⁷. Являясь прежде всего ученым, З. Фрейд предлагает нам тщательно исследовать всякое состояние человека, в том числе и даже прежде всего детство. Многие писатели XX века внесли свою лепту не только в развитие литературного образа ребенка, но и в тщательную разработку психологии детской души.

По мнению Питера Ковени, в начале XX века функция образа ребенка перестает нести романтические идеалы и быть «символом самосожаления, повторствующего пафоса или эскапизма» («self-pity, indulgent pathos, or escape»)⁹⁸. Английский исследователь считает, что «если он [ребенок. прим. наше] «нечист», злонамерен, жесток, нежен, добр, болезненно чувствителен – а чаще всего сочетание всех этих качеств, – тогда так он и будет представлен: ни ребенок «чистоты», ни «гнева», ни обязательно «счастливый» в обманчивой, романтической природе, ни дитя безнадежно и неизбежно «несчастное» как «жертва» индустриального общества. Он будет передан именно как ребенок, его сознание будет передано так, как оно было воспринято, изнутри»⁹⁹.

Мы не можем согласиться с этой точкой зрения английского ученого. Несомненно то, что начиная с XX века в ситуации исчезновения табуированных тем и появления новых художественных и стилистических приемов (использование различных культурных кодов, «поток сознания», употребление разговорной лексики и т.д.) вооруженные знаниями психоанализа писатели стали обладать большими возможностями для изображения ребенка. И многое говорит в пользу того, что общая тенденция развития образа ребенка лежит в «стремлении к психологически более точному наблюдению и к

⁹⁵ Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. – М., 1991. – С. 406.

⁹⁶ Сурова О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М., 2001. – С. 250.

⁹⁷ Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М., 1992. – С. 58 – 59.

⁹⁸ Coveney, Peter. The Image of childhood. – London, 1967. – P. 306.

⁹⁹ Ibid. – P. 306.

большой научной обоснованности» («Streben nach psychologisch genauerer Beobachtung und groesserer Wissenschaftlichkeit»)¹⁰⁰. В качестве доказательства можно привести произведения Д. Джойса, Д.Г. Лоуренса, В. Вульф, Г. Джеймса, У. Фолкнера, К. Мэнсфилд, Э. Боуен. Так, В. Вульф в своей статье «Современная художественная проза», на наш взгляд, выражает именно эту мысль: «во всяком случае, именно в этом мы ищем определение качеству, которое отличает творчество нескольких молодых авторов, среди которых самый примечательный мистер Джойс, от творчества их предшественников. Они пытаются приблизиться к жизни и сохранить более искренне и точно то, что интересует их и движет ими; чтобы делать это, они должны отказаться от большинства условностей, которых обычно придерживаются романисты»¹⁰¹.

Тем не менее, наряду с этой реалистической тенденцией в начале XX века, именно у модернистов ребенок становится одним из важнейших символов. По утверждению А. Заваровой, обращение к детству на рубеже веков - это «...стремление вернуть расколотому миру единство, вернуть человеку дорефлексивную цельность восприятия и мировидения»¹⁰². Ф. Ницше, провозвестник мировоззренческого кризиса западной цивилизации, писал: «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения»¹⁰³.

Примитивизм и инфантилизм – популярные направления художественной мысли начала XX века: «художник упрощает мир, чтобы справиться с его сложностью»¹⁰⁴.

Если для психологического статуса реалистического героя XIX века характерны были: «внешняя самоуверенность, вечная неудовлетворенность уже достигнутым, внутреннее беспокойство, острое ощущение собственной уязвимости»¹⁰⁵ (причем, по мнению Т.Д. Венедиктовой, символическим аналогом этого состояния становится молодость), то вместе с отказом многих писателей от, на их взгляд, мнимых ценностей XIX века, с переменой культурного модуса с реалистичности на фантастику, с правдоподобия на иллюзорность, с конкретности на абстракцию образ ребенка, в силу

¹⁰⁰ Haferkamp, Bertel. Das Kind in der anglo-amerikanischen Literatur: von Bret Harte zu William Golding. – Duisburg, 1985. – S. 16.

¹⁰¹ Вульф В. Современная художественная проза // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 473.

¹⁰² Заварова А. Миф о детстве (осмысление детства в искусстве конца XIX – начала XX веков) // Детская литература. 1994. № 3. – С. 72.

¹⁰³ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М., 1990. – С. 24.

¹⁰⁴ См. Теория литературы. Литературный процесс / ред. Ю.Б. Борев. – М., 2001. – С. 278.

¹⁰⁵ Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М., 2001. – С. 195.

своей многофункциональности, становится привлекательным героем для модернизма XX века.

Точно так же, как и романтики XIX века, модернисты используют фигуры младенца и дикаря для выражения своих идей. Среди важнейших из них выделим идею неприятия цивилизации. Идеал Ж.-Ж. Руссо («естественный человек») переживает, таким образом, акт своего второго рождения: «Интерес к первозданному, чистому, наивному, нетронутому, цельному – всему тому, что лежит в основе примитивизма, противопоставляющего «вечные природные ценности цивилизации», и «декадентству», выдвинул в качестве предмета поэтизации либо экзотического героя (таитяне, бретонцы, «киргизы» - жители Средней Азии и т.п.), либо «естественного» человека – дитя, мальчика и т.д»¹⁰⁶. Ю. Борев также видит непосредственную связь между идеями французского философа и новым художественным направлением: «Сентименталистское и романтическое почитание человека, растворенного в природе, созданный Руссо культ благородного дикаря стали опорой для примитивизма»¹⁰⁷. «В новой картине бытия самым новым считается отношение к природе, само содержание понятия природы. С этим понятием связаны и эстетические идеалы классицизма, и основные идеи просвещения, и представление о «естественному человеке»»¹⁰⁸. Именно интерес к «первозданному, чистому, наивному, нетронутому, цельному» подкрепленный монументальными исследованиями Ж. Пиаже и К.Г. Юнга в области детского сознания¹⁰⁹, обуславливает

¹⁰⁶ Заварова А. Миф о детстве (осмысление детства в искусстве конца XIX – начала XX веков) // Детская литература. 1994. № 3. – С. 71.

¹⁰⁷ Теория литературы. Литературный процесс / ред. Ю.Б. Борев. – М., 2001. – С. 278.

¹⁰⁸ Мириманов В.Б. Европейский авангард и традиционное искусство (проблема конвергенции) // Мировое древо. – М., 1993. № 1. – С. 98.

¹⁰⁹ Ж. Пиаже, опытным путем рассматривая особенности мышления ребенка, выявил его синкретическую сущность (что характерно для мифического сознания первобытного человека). Его мышление лишено понятий субъекта и объекта, материального и идеального, единственного и множественного, статического и динамического, существенного и атрибутивного, пространственного и временного. К.Г. Юнг, кроме того, выявил, что ребенок, так же, как и древний человек, находится в гораздо более тесной связи с так называемой «коллективной душой» - комплексом врожденных представлений, идей и архетипов, существовавших всегда. В дальнейшем исследователи не раз указывали на аналогии между особенностями первобытного и детского мышлений (см. напр. Л.С. Выготский, А. Лuria, Р. Этюды по истории поведения. Обезьяна. Примитив. Ребенок. – М., 1993. – С. 137 – 154.; Л.С. Выготский Избранные психологические исследования. Мысление и речь. Проблемы психологического развития ребенка. – М., 1956. – С. 168 – 172; Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. № VI. Вып. 308. – Тарту, 1973. – С. 290 – 191.; Е.М. Мелетинский Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 14, 173 и др. В свою очередь, для К.Г. Юнга духовная составляющая первобытного мифологического мышления также принадлежит не только давнему прошлому, но и настоящему. Для него коллективное бессознательное это биopsихологическая константа, важнейшее измерение человеческого бытия, он отделяет его от индивидуального бессознательного и это обуславливает принципиальную разницу в отношении К.Г. Юнга к детству. В отличие от З. Фрейда (для которого детство по большей части является временем неврозов, влияющих на всю последующую жизнь человека, и исходя из этой концепции, популярный в литературе образ ребенка вполне может рассматриваться как признак наличия у автора либо у наивного взрослого персонажа комплекса, так как там, где у человека имеется комплекс, мы неизбежно сталкиваемся с

интерес к детскому сенсорному восприятию и к возможностям ребенка-творца. «Начиная с 1900 года, русская (так же как и европейская) культура открывает ребенка как эстетическую категорию. Развитие модернизма в искусстве и литературе рука об руку идет со все возрастающим интересом к детскому сенсорному восприятию и к его творческим способностям»¹¹⁰ ¹¹¹. Это тем более подтверждает тот факт, что теоретики модернизма – такие, как Б. Кроче и Г. Рид в своих эстетических системах утверждали важность восприятия художника, приближенного к детскому восприятию. В статье «Эстетика», написанной для Британской Энциклопедии в 1946 г., Кроче дает следующее определение искусства: «Искусство – это выражение чувств, простой, но имеющий первостепенное значение акт воображения. Оно конкретизирует бесформенный поток непосредственного опыта. Не связанное с понятиями истины или нравственности, искусство является переходом человека от детского восприятия к четкой членораздельной речи... В «своей автобиографии Г. Рид пишет о потере человеком детской непосредственности, связывая с недооценкой интуиции. В течение четырех столетий человек основывал свою деятельность на математической рассудочности и накоплении положительных фактов. Это сделало его активным, сильным, энергичным и хладнокровным, но лишило его непосредственности и живости чувств»¹¹². В этом тезисе Г. Рид опирался на философию А. Бергсона, считавшего интуитивный способ общения с действительностью более утонченным, отличающимся большей глубиной проникновения, нежели рассудочность. Нерациональные, импульсивные отношения с миром отличают сюрреалистов, которые также отдавали предпочтение детям и инфантильным героям. Детство – это сюрреалистическая пора в жизни человека. «Дух, погрузившийся в сюрреализм, - пишет Бретон, - заново, с восторгом проживает лучшую часть своего детства... Детские, а также некоторые другие воспоминания возбуждают ощущение неустроенности, а следовательно, неприкаянности, которое мне кажется самым плодотворным из всех ощущений. Быть может, именно детство более всего приближается к «настоящей» жизни - детство, за пределами которого у человека, кроме пропуска, остается всего лишь несколько контрамарок, детство, где, между прочим, все

понижением умственного уровня), К.Г. Юнг видит в ребенке существо, имеющее более непосредственный, нежели чем у взрослых, контакт с «фундаментальным содержанием души человечества». К.Г. Юнг научно обосновывает веру романтиков и модернистов в мудрость ребенка, теоретически подкрепляя тех авторов XX века, которые продолжают придерживаться романтической традиции в изображении детей.

¹¹⁰ Wieggers, Ben. The Child and the childlike in Russian Literature (1850 - 1935). – Maastricht: Shaker, 2000. – S. 147.

¹¹¹ В числе прочего этот интерес находится во взаимодействии с влиянием „мифологизма“ (в смысле, вкладываемом в это понятие Е.М. Мелетинским в книге „Поэтика мифа“), на эстетику модернизма.

¹¹² Никитич Л.А. Эстетика. – М., 2003. – С. 304.

благоприятствовало полному, лишенному малейшего риска обладанию самим собой»¹¹³. «Сюрреалисты, вслед за судебным процессом над материалистической точкой зрения, намеревались «устроить суд над точкой реалистической» - и начинать «с нуля», с бессознательного импульса, очищенного от напластований цивилизации»¹¹⁴. Немного переосмыслив утверждение М. Эпштейна и Е. Юкиной, мы полагаем, что у модернистов детство «из конкретной темы литературы все более превращается во всеобщий угол зрения»¹¹⁵.

Итак, интерес модернистов к примитивизму и инфантилизму обусловлен, во-первых, «манифестацией их антитрадиционистских художественных методов» («as a manifestation of anti-traditionalism»)¹¹⁶, когда стали популярны эстетические нормы и способы выражения игнорируемых ранее культурных традиций и этапов жизни. Во вторых, теми особенностями восприятия, которые были приписаны ребенку (так же, как и дикарю) и которые, как предполагалось, не были испорчены рассудком. По мнению немецкого ученого К. Шерпе, «эстетическое самосознание модернизма сопричастно бунту против инструменталистского разума»¹¹⁷. На взгляд М. Эпштейна и Е. Юкиной, возрастание эстетизма в некоторых направлениях искусства XX века обусловлено «возвращением к младенческому (внеэтическому и внеутилитарному) видению мира»¹¹⁸.

«Для инфантилизма важно, чтобы артист стал снова ребенком, так как ребенок рассматривался как прирожденный творец» («It holds for infantilism that the artist had to become like a child again, for the child was considered to be a born artist»)¹¹⁹. Важно также отметить, что известный интерес модернистов к творческим способностям наркомана и сумасшедшего также, как и в случае с ребенком и дикарем, связан с невербальными особенностями их мировосприятия¹²⁰.

¹¹³ Бретон А. Первый манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 67.

¹¹⁴ Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М., 2001. – С. 295.

¹¹⁵ Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. 1979. № 12. – С. 245.

¹¹⁶ Wiegers, Ben. The Child and the childlike in Russian Literature (1850 - 1935). – Maastricht: Shaker, 2000. – S. 147.

¹¹⁷ Scherpe K.R. Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs // Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. – Hamburg, 1986. – S. 272.

¹¹⁸ Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир 1979. № 12. – С. 245.

¹¹⁹ Wiegers, Ben. The Child and the childlike in Russian Literature (1850 - 1935). – Maastricht: Shaker, 2000. – S. 148.

¹²⁰ Идея сравнить мировосприятие ребенка с ощущениями наркомана – отнюдь не изобретение эстетики модернизма XX века. Даже в этом вопросе мы находим предшественников в романтизме. Например, известный писатель той эпохи Де Квинси описывая в своей знаменитой «Исповеди» состояние наркомана, проводит эту параллель.

В качестве третьего тезиса назовем то, что в условиях глубочайшего мировоззренческого кризиса рубежа веков, когда художники обратились к иррациональным способам гармонизации мира, «только горизонт, перестроенный на основе мифа, может привести целое культурное движение к завершению»¹²¹. В этой ситуации вполне понятным становится стремление вернуть расколотому миру единство, вернуть человеку дoreфлексивную цельность восприятия. Как удачно выразились Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский в своей совместной научной статье, посвященной семиотике мифа, в «семиотическом аспекте устойчивость мифологических текстов можно объяснить тем, что являясь порождением специфического номинационного семиозиса, - когда знаки не приписываются, а узнаются и самый акт номинации тождествен акту познания, - миф в дальнейшем историческом развитии начал восприниматься как альтернатива знаковому мышлению. Поскольку знаковое сознание аккумулирует в себе социальные отношения, борьба с теми или иными формами социального зла в истории культуры часто выливается в отрицание отдельных знаковых систем (включая и такую всеобъемлющую, как естественный язык) или же принципа знаковости как такового. Апелляция в таких случаях к мифологическому мышлению (параллельно, в ряде случаев – к детскому сознанию) – представляет в истории культуры достаточно распространенный факт»¹²².

Таким образом, мотив детства был в культуре рубежа веков важным методом дистанцирования от нормированной этики и эстетики. Миф о детстве расширил и углубил представление о человеке, о его духовном потенциале, о его связях с миром иррационального. «Обращение к детскому, изначальному, не тронутому рефлексией, внесло важные корректизы в понимание красоты, прекрасного в искусстве»¹²³.

В истории английской литературы первой половины XX века особый вклад в историю развития детского образа внесли Д. Джойс, Д.Г. Лоуренс, В. Вульф, К. Мэнсфилд и Э. Боуен.

Творчество этих авторов во многом автобиографично. В одном из исследований о Д. Джойсе тяга реалистического романа к «автобиографизму» в начале века объяснялась следующим образом: «растущие требования к социальным и психологическим деталям,

¹²¹ Самосознание европейской культуры XX века / Сост. Р.А. Гальцева. М., 1991. С. 10.

¹²² Лотман Ю.М. Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. № VI. Вып. 308. – Тарту, 1973. – С. 295 – 296.

¹²³ Заварова А. Миф о детстве (осмысление детства в искусстве конца XIX – начала XX веков) // Детская литература. 1994. № 3. – С. 74.

предъявляемым автору, требовали личного опыта»¹²⁴. В. Шкловский обозначил эту тенденцию как стремление создать «убежище прошлому и возмещение былым обидам»¹²⁵. Д.Г. Лоуренс высказывается более определенно: «Ты изливаешь свою боль в книгах – снова и снова возвращаешься к своим переживаниям, чтобы преодолеть их»¹²⁶. Может быть, по большей части из-за этого желания писателей поведать правдивую историю своего детства отличительной чертой творчества этих писателей является более тонкое, по сравнению с предыдущей эпохой, проникновение в детскую психологию.

Начиная с Г. Джеймса и Д. Джойса, событийный ряд произведений отодвигается на второй план; по мнению И. Владавской, «центр тяжести переносится на жизнь сознания, на субъективно-преломленное восприятие действительности»¹²⁷.

Д. Джойс в своем романе «A Portrait of the Artist as a young Man» (1914/15) воссоздает стилистику речи различных этапов детского сознания – достижение, новаторское по своей природе. К. Мэнсфилд, используя похожую же технику в своих рассказах «How Pearl Button was Kidnapped» (1910), «The Child who was tired» (1910) и «Prelude» (1918) достигает огромной степени достоверности образа ребенка.

Жестокость, тираничность, садисткие наклонности, лицемерие составляют в произведениях этих авторов часть детской натуры, точно так же, как человечность, самоотверженность, жертвенность, фантазия. Такой широкий диапазон характеристик, обусловливаемый иррациональным элементом детской сущности, вызывает эффект высокой степени реалистичности образа. У Д. Джойса, К. Мэнсфилд и Э. Боуен негативные качества детской души еще уравновешиваются позитивными. Авторы признают наличие зла в ребенке, но это темное начало пока еще не доминирует в них. Перверсии человеческой натуры, наблюдаемые в рассказах К. Мэнсфилд «The Child who was tired» и «Woman at the Store», еще редкость. Авторы видят ребенка, как и взрослого человека, в сочетании их противоречивых качеств, одинаково удаленных как от «изначальной греховности», так и от «врожденной невинности».

Оценка этими авторами степени сознания ребенка также меняется, дети у них больше не наивны и легковерны, а умны и критичны. По характеристике И. Владавской, герой Стивен у Д. Джойса «более впечатлителен, ум его злее и острее, скептичнее»¹²⁸.

¹²⁴ Levin H. James Joyce. A Critical Introduction. – London, 1960. – P. 361.

¹²⁵ Шкловский В. Художественная проза: размышления и разборы. – М., 1961. – С. 361.

¹²⁶ Lawrence D.H. Collected Letters in 2 vol / ed. by T.N. Moore. – Heinemann, 1962. Vol. 1. – P. 182.

¹²⁷ Владавская И. Поэтика английского романа воспитания начала XX века: Типология жанра. – Киев, 1983. – С. 161.

¹²⁸ Там же. – С. 106.

Отношения детей со школой, обществом и семьей показаны еще не разрушенными. Дети в рассказе Д. Джойса «An Encounter» (1914) покидают знакомый им мир только на короткий срок. Персонажи К. Мэнсфилд чувствуют себя защищенными под семейным кровом, но уже здесь появляются бесчувственные матери Линда Бартелл, миссис Шеридан, а также непонятливые отцы («The little Girl», «Sixpence»).

Продолжается традиция критического изображения воспитательных методик. В окружении детских образов полностью отсутствует авторитетная фигура. Социальное окружение в произведениях авторов составляет широкий диапазон. Образы взрослых варьируются от любящих защитников (родители в «Charity», учительница в «Daffodils»), до некомпетентных воспитателей («Maria», «The Little Girl's Room»).

Психология детей также варьируется в диапазоне от нормальных до неуравновешенных, от бунтующих демонят до страдальцев и жертв воспитательного насилия.

Все же социальное окружение литературных детей первой половины XX века более дружественное, чем то будет в последующую эпоху, в которой значительную роль начнут играть так называемые «проблемные» дети (Problemkinder)¹²⁹, вырастающие из неблагополучных, разрушенных семей, брошенные сироты или же подвергающиеся в детстве насилию со стороны родителей. По сравнению с ними, дети В. Вульф, Д. Джойса, Д.Г. Лоуренса, К. Мэнсфилд, Э. Боуен выглядят относительно невинно. Сексуальность детей – долгое время табуированная тема в английской литературе, – эпизодически появляясь в литературе первой половины XX века, впоследствии становится обычной темой. По мнению И. Влодавской, наиболее «смелым» среди английских писателей начала ХХ века был Д.Г. Лоуренс, который «уже в своих ранних романах шире других приоткрыл занавесу над этой потаенной сферой и, поэтизируя ее, стремится к ее реабилитации»¹³⁰. Но в отношении детских сексуальных переживаний первооткрывателем по праву считается все же Д. Джойс, как никто иной обнажавший «всей глубины и драматизма борения духа и плоти в подростке»¹³¹.

Тема одиночества детей, заметно проявляясь у перечисленных авторов первой половины ХХ века, в дальнейшем перерастает в свою крайнюю форму – в тему непонятности и отчуждения личности маленького героя.

¹²⁹ Термин разработан в диссертации Э. Шпанна «Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart» Tuebingen, 1970.

¹³⁰ Влодавская И. Поэтика английского романа воспитания начала ХХ века: Типология жанра. – Киев, 1983. – С. 107.

¹³¹ Там же. – 107.

В целом можно утверждать, что для второй половины XX века характерно дальнейшее развитие основных тенденций в изображении ребенка – как заложенных на рубеже веков, так и начатых еще романтиками. Все же нельзя не отметить, что по сравнению с предыдущими периодами, «дальнейшей особенностью современного изображения ребенка является несомненный перевес негативных качеств в противовес позитивным. При этом речь идет не только о детских проказах и недостатках, но и об аномальном развитии... Жестокость, грубость, жажда убийства, садизм, испорченность, беспощадность, бесчеловечность – это лишь неполный список примеров»¹³².

Как уже было сказано выше, героями книг все чаще становятся дети из неблагополучной социальной среды. Ее исследование показывает нам «разрушенные отношения с семьей, школой и обществом... Внешний мир выступает в образе равнодушной матери, непонимающих и безразличных родителей, в виде семейного кризиса и угрозы развода, через некомпетентность воспитателей»¹³³.

Устами героя С. Чаплина Артура, целое поколение подростков выражает свою основную проблему – отсутствие понимания к себе.

«Куда ни сунься, всюду тупик. Каждую субботу вечером я выхожу из дома с пятью или шестью фунтами в кармане и не знаю, куда деваться. У меня есть проигрыватель, но ведь с ним долго не просидишь – он не заменит друга»¹³⁴. Конфликт поколений, особенно ощутимый в подростковом возрасте, находит отражение на страницах многих книг, адресованных не только тинейджерам (именно в это время появляются первые книги для подростков), но и взрослой аудитории. Примером тому могут служить следующие произведения: Дж. Сэлинджер. «The Catcher in the Rye» (1951), С. Чаплин. «The Day of the Sardine» (1961), У. Фолкнер. «The Reivers: A Reminiscence» (1962), Д. Косински. «The painted bird» (1965), Д. Де-Лилло. «White Noise» (1985), Т. Моррисон «Beloved» (1987), П. Рид. «Professor's Daughter» и мн. др.

Лучше всего, на наш взгляд, эта проблема выражена устами реально существовавшей девочки, чей дневник в свое время приобрел скандальную известность в Америке: «Быть подростком очень неприятно: не чувствуешь себя в безопасности, взрослые смотрят на тебя, как на ребенка, в то же время ожидая, что ты будешь вести себя как взрослый. Они командуют нами, как щенками, а надеются, что мы будем реагировать,

¹³² Spann E. Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 150 – 151.

¹³³ Ibid. – S. 152.

¹³⁴ Чаплин С. День Сардинь. – М., 1964. – С. 299.

как настоящие взрослые люди. Это тяжелое, потерянное время. Возможно, я уже преодолела самые плохие моменты. Во всяком случае надеюсь на это, потому что знаю: у меня не хватило бы ни сил, ни воли еще раз пройти через такое»¹³⁵.

Как в американской, так и в английской литературе ближе к середине XX века появляется целый ряд действительно порочных детей¹³⁶, и в этой связи характерно следующее высказывание У. Фолкнера: «Когда взрослые говорят о невинности ребенка, они сами не понимают, что разумеют под этим. Если потребовать у них объяснения, они сделают уступку и скажут «ну, тогда неведенье», но и это неверно. Нет такого преступления, которое давным-давно не пришло бы в голову мальчику одиннадцати лет. Невинность его состоит единственно в том, что он еще, пожалуй, недостаточно созрел и поэтому ему не нужны плоды преступления, а это уже вопрос не столько невинности, сколько меры корысти; неведенье же его в том, что он не знает, как совершить преступление, а это вопрос не столько неведенья, сколько меры опыта» (пер. Э. Линецкой и Н. Рахмановой)¹³⁷.

Несмотря на то, что данная точка зрения писателя была сформирована в том числе под влиянием «августиниано-католическо-янсенистской философии южных штатов» («augustinisch-katholisch-jansenistische»)¹³⁸, которая по сути своей близка к пуританско-викторианской морали в отношении к ребенку, ибо для нее ребенок наименее подготовлен к искушению, нельзя не заметить, что образ порочного, изначально злого ребенка все чаще и чаще стал появляться в литературе XX века.

В западном искусстве XX века вообще популярен мотив дегуманизации детства. «Получается, что ребенок не есть полный, изначальный, высший человек, как думали романтики, а не-человек, некая чужеродная и даже враждебная человечеству, как бы инопланетная цивилизация»¹³⁹.

«В последние годы романтическое преклонение перед божественным либо трансцендентным происхождением ребенка открыло свою темную сторону. Культ божественного детства обернулся катаринским, вытесняя ангелоподобных детей демоническими, служащими силам тьмы»¹⁴⁰.

¹³⁵ Синяя трава, дневник одной американки // Детская Литература № 5. 1994. – С. 81.

¹³⁶ Впрочем, провозвестниками этого типа детей послужили герои произведения, опубликованного еще в 1929 году, речь идет о романе Ричарда Хьюза «A High Wind in Jamaica».

¹³⁷ Faulkner, William. Novels 1957 – 1962. Reivers. The Library of America. – N.Y., 1999. – P. 762.

¹³⁸ Hagen R. Kinder, wie sie im Buche stehen. – Muenchen, 1967. – S. 43.

¹³⁹ Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир 1979. № 12. – С. 247.

¹⁴⁰ Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the child in contemporary writing and culture. – Virginia, 2000. – P. 15.

Элен Пайфер, прослеживая в своей книге основные тенденции развития образа ребенка в американском искусстве XX века, отмечает тот факт, что «в шестидесятых в фильмах появляется новый тип ребенка, из марионеточных, нежных и идеализированных Ширли Темпл или Маргарет О’Брайен, из киношного ребенка вырастает монстр. Сначала... малолетний убийца в «Плохом семени» (1956), потом, в «Деревне проклятых» (1962) дети с милыми лицами обрачиваются злобными существами из космоса. «Ребенок Розмари» был первым легким упражнением в жанре ужасов по сравнению с «Экзорцистом», который впервые показал настоящего подростка-оборотня, милую девочку, превратившуюся на пороге полового созревания в беснующуюся, сексуально ненасытное, тяготеющее к убийствам создание»¹⁴¹.

Современная американская исследовательница Сабина Бюссинг также считает, что по сравнению с XIX веком с ребенком произошли значительные изменения: «стал более активным, развиваясь от преимущественно жертвы в агрессора, в убийцу, в настоящее чудовище» («He has displayed more and more activity, developing from mere victim into a frequent aggressor, killer, a veritable monster»)¹⁴².

С одной стороны, нельзя не признать, что образы изначально злых, демонических детей являются по большей части продуктом массовой культуры, отражающей страхи общества. Так, например, по мнению самого С. Кинга, основным смысловым содержанием нашумевшего в свое время фильма «Экзорцист» была не история о столкновении добра и зла с религиозным привкусом, а завуалированный протест старшего поколения против антивоенных выступлений своих детей¹⁴³. Следовательно, в образе 14-летней девочки Рейджин, постепенно превращающейся в дьявольское отродье, родители видели своих собственных детей, становящихся неуправляемыми и опасными для их благополучия. Это подтверждает исследование испанского литературоведа Сары Мартин Алегре, утверждающей: «Точно так же, как в прошлом дети были инфантилизированы, что отражало полный патриархальный контроль над семейной жизнью, сейчас они демонизированы, дабы отразить родительский провал в попытках контроля над ними» («Just as children were infantilised in the past to signify the patriarch’s total control of family life, they are now demonised to express the parent’s failure to control them»)¹⁴⁴.

¹⁴¹ Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the child in contemporary writing and culture. – Virginia, 2000. – P. 15.

¹⁴² Buessing, Sabine. Aliens in the home. The child in horror fiction. – Westport, 1987. – P. XIV.

¹⁴³ См. Bare Bones. Conversations on Terror with Stephen King. Ed. by Tim Underwood and Chuck Miller. – N.Y. 1988. – P. 8 – 9.

¹⁴⁴ Alegre, Sara Martin. Nightmares of childhood: the child and the monster in four novels by Stephen King // Atlantis. 2001. № 1. – P. 107.

Ребенок потому столь часто появляется в популярной сечас на Западе литературе ужасов, что для этого жанра он является идеальным образом – жертвой или палачом: «Грубо говоря, ребенок выполняет две основные функции, а именно, жертвы и палача. Говоря о первой из них, нужно признать, что традиционный литературный образ ребенка, этот вековой символ невинности и уязвимости, имеет огромное преимущество. В этой древней форме ребенок является идеальной жертвой для жанра, который абсолютно зависим от количества качественных жертв... Удивительно, что традиционный образ ребенка как чистого, невинного создания имеет преимущество и в тех случаях, когда он действует как чудовищный убийца. Эта последняя функция, ставшая распространенной в последние три десятилетия, в принципе типична для моды XX века. В отличие от более ранних периодов, литература ужасов сейчас существует за счет тонких извращенных шоков, направленных на читателя. Новых монстров уже не распознать по их внешности; готические злодеи в черных одеяниях с порочными блестящими глазами вынуждены примириться с восхождением новых видов, выглядящих святыми, безобидными, одним словом, ангельски. Возможность того, что такое существо может скрывать в себе наиболее отвратительные намерения, что оно может встать против своих собственных любящих родителей и убить их (что часто и происходит), кажется идущим против самого естества законов природы. Таким образом, эффект, который ребенок производит на читателя, сильный и длительный»¹⁴⁵.

Последняя функция вполне отвечает идеям, высказанным Цветаном Тодоровым в своей книге «Введение в фантастическую литературу». Он считает, что важнейшей социальной функцией фантастической литературы, к которой он относит и часть литературы ужасов, состоит в исследовании границ, табу¹⁴⁶. Причем заметим, что появление психоанализа не привело к отмене всех табу. Просто они, как выразился французский ученый, «переместились на другие темы»¹⁴⁷, что и подтверждается огромной популярностью литературы ужасов, а внутри нее «ужасной» популярностью детских образов. Обе рассмотренные функции образа ребенка не могут оставить читателя равнодушными. Тем более если говорить о США, стране с сильной теологической традицией, то, как утверждает Е.А. Стеценко, «анализ современного романа показывает, что и прошлое, и будущее Америки связывается прежде всего с решением этических проблем»¹⁴⁸. И как это ни покажется нам странным, но одной из социальных целей

¹⁴⁵ Buessing, Sabine. Aliens in the Home. The Child in horror Fiction. – Westport, 1987. – P. XVI – XVII.

¹⁴⁶ См. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – С. 119 – 120.

¹⁴⁷ Там же. – С. 121.

¹⁴⁸ Стеценко Е.А. Судьбы Америки в современном романе США. – М., 1994. – С. 225.

литературы ужасов является утверждение нормального мира с его нормальными ценностями, моралью и нравственностью¹⁴⁹.

Мы соглашаемся с теми учеными, которые считают, что современная литература ужасов также подпитывается «нарциссическим комплексом» западной цивилизации: «почти все герои новой американской готики в той или иной форме склонны к нарциссизму... это слабые люди, которые пытаются понять суть своих тревог»¹⁵⁰. Ребенок и является этим идеальным зеркалом для человека, для его планов и желаний и не только в смысле, вложенном в него С. Кингом, но и как лучшее отражение «нашего обнаженного, оригинального естества – того, чем когда-либо были и о чем сейчас можем лишь с трудом вспомнить или его реконструировать» («of our naked, or original, selves: what we once presumably were but now can only faintly recall or reconstruct»)¹⁵¹. Ребенок еще по одной причине столь привлекателен для литературы «ужасов». Наивное прочтение произведений этого жанра, в которых повествователями выступают дети, автоматически позволяет читателю проникнуться всем тем ужасом почти мифического восприятия ребенком непонятной для него действительности, которому нет рациональных объяснений.

Симптоматично также появление таких рассказов Рея Брэдбери, как «The Veldt» (1950) и «The small Assassin» (1946), где дети с обдуманной жестокостью убивают своих родителей. Как и некоторые другие писатели-утописты, Брэдбери видит гибель так называемого «цивилизованного» мира в том числе и из-за «инфантильных людей» («Infantil-Menschlichen»)¹⁵², в данном случае детей.

Эти предчувствия связаны, прежде всего, с развитием общества массового потребления, общества благополучия, для которого мысль о возвращении «в природу», об отказе от нажитого комфорта кажется не столь уж и привлекательной. Вспомним мысль, высказанную З. Фрейдом в его самой «немедицинской» книге: «Именно из-за опасностей, которыми нам грозит природа, мы ведь и объединились и создали культуру, призванную, между прочим, сделать возможной нашу общественную жизнь. В конце концов главная задача культуры, ее подлинное основание – защита нас от природы»¹⁵³. «Если верна пословица «Где тонко, там и рвется», то прорваться вся богатая и уплотненная ткань

¹⁴⁹ В следующей главе, на примере творчества С. Кинга мы остановимся более подробно на этой и других социо-культурных, психологических и эстетических функциях литературы ужасов.

¹⁵⁰ Цит. по Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 276.

¹⁵¹ Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the child in contemporary writing and culture. – Virginia, 2000. – Р. 3.

¹⁵² Kindlers neues Literatur-Lexikon. Das 23-baendige Werk auf CD-ROM. – Muenchen, 2003.

¹⁵³ Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М., 1992. – С. 27.

человеческой морали и культуры может именно в детях, с детского-то бунта и начнется всемирный катаклизм»¹⁵⁴.

Итак, в литературе XX века бывшая жертва нередко превращается в палача, причем бывший палач становится жертвой. Э. Шпант в своей диссертации «Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart» высказывает мысль, что «серезному, энергичному, самостоятельному и независимому ребенку диаметрально противопоставляется частично по-детски наивный, незрелый и беспомощный взрослый... И если мы сегодняшний тип ребенка можем назвать «взрослым», то взрослые с их недостаточным жизненным опытом рассматриваются незрелыми, несовершеннолетними и инфантильными»¹⁵⁵.

Таким образом, если ранее с помощью инфантильного образа ребенка, писатели XIX столетия выражали критическое отношение к суровому бесчеловечному обществу взрослых, то в XX веке бесчеловечные и суровые (читай взрослые) дети часто становятся критиками общества инфантильных взрослых¹⁵⁶.

Элен Пайфер считает, что среди сегодняшних родителей широко распространен страх, будто «предсказуемые дети внезапно обернутся в заклятых врагов, в отщепенцев в школе или ненасытных сексуальных сладострастников» («manageable children will turn overnight into dope fiends, school dropouts, or voracious sexual voluptuaries»)¹⁵⁷.

Не секрет, что ребенок – существо «донравственное», в том смысле, в каком Адам в приведенной ранее аналогии, не познавший еще яблока добра и зла: «он абсолютно добро и абсолютно зло одновременно – он имморален. В XX веке у некоторых западных писателей эта трактовка часто заостряется в сторону антиморальности детства: двузначность снова сменяется однозначностью, но уже противоположного свойства»¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир 1979. № 12. – С. 248.

¹⁵⁵ Spann E. Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 153.

¹⁵⁶ Инфантилизм как одна из отличительных черт современной западной цивилизации не подлежит сомнению. По удачному выражению Милана Кундеры, «дети – будущее не потому, что однажды они станут взрослыми, а потому, что человечество с течением времени будет становиться все инфантильнее: детство – это образ будущего». См. Кундера, Милан. Книга смеха и забвения // Иностранный литература. № 8. 2003. – С. 61. Так, некоторые современные американские учены-социологи определяют предел детству 21 годом. Существует также точка зрения, согласно которой завершение подросткового возраста достигается посредством «реализации способности к продолжению рода, в результате которой и происходит становление взрослым». См. Полюда, Ева. «Где ее всегдашнее буйство крови?». Подростковый возраст женщины: «Уход в себя и выход в мир» // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. – М., 2003. – С. 126 – 127. Вполне возможно, что это одно из следствий обратной реакции на фактическое отсутствие детства во времена Средневековья. Об этом читай: Арье Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. – Екатеринбург, 1999.

¹⁵⁷ Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the Child in Contemporary Writing and Culture. – Virginia, 2000. – P. 14.

¹⁵⁸ Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир 1979. № 12. – С. 247.

У. Голдинг показал в романе «Lord of the Flies» (1954), как легко ребенок утрачивает привитые ему извне правила нравственности и превращается в существо примитивное и страшное. Заметим, что робинзонада детей заканчивается результатом, противоположным тому, чем кончались приключения самого Робинзона на его необитаемом острове. Очутившись вне общества, он собственными силами реконструирует его практические и моральные заповеди и создает вполне зрелую человеческую цивилизацию, приобщая к ней местного дикаря Пятницу.

Дети же у У. Голдинга, напротив, сами деградируют до дикарского состояния. У. Голдинг спорит как с просветительской, так и с романтической «робинзонадой». В одном из своих интервью У. Голдинг утверждал, что он «осознал глупость наивного, либерального, почти руссоистского взгляда на человека»¹⁵⁹.

Герой Ф.Р. Шатобриана, оказавшись среди дикой природы, не только не замышляет ее переделать, но, наоборот, с радостью стряхивает с себя последние узы цивилизации, сам становится Пятницей, чувствует себя как бы дитятей, только что рожденным и не знающим ветхих условностей. У. Голдинг же берет в человечестве самое близкое природе – детство и поселяет его поглубже в природу, на том же необитаемом острове в окружении океана. В итоге же получается не только не осуществление, но прямое отрицание человеческого в человеке.

Бертель Хаферкамп, прослеживая развитие ребенка со временем Брета Гарта, отметил: «Изменения в концепции ребенка, произошедшие со времени Брета Гарта, невозможно не заметить. Если у него невинный ребенок смог стать носителем благости и превратить дикий лагерь мужчин в цивилизованное поселение, то у Голдинга дети превращают цветущий остров в море огня, в место жестокой охоты за человеком»¹⁶⁰.

В получившем широкую известность в Англии романе «Повелительница камней» (или «Жестокосердая королева», 1982) писательница Э. Тэннант, используя возможности «романа ужасов», изображает нескольких заблудившихся в лесу девочек, которые убивают, точнее ритуально обезглавливают, самую непривлекательную и несчастную среди них. В романе воссоздано представление девочек о себе и окружающих как результат чтения книжек, восприятия телепередач, общения с родителями, учебы в школе. Вместе с тем в виде досье и всякого рода отчетов излагаются официальные мнения о

¹⁵⁹ Красавченко Т.Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман. Опыт исследования. – М., 1990. – С. 150.

¹⁶⁰ Haferkamp, Bertel. Das Kind in der anglo-amerikanischen Literatur: von Bret Harte zu William Golding. – Duisburg, 1985. – P. 199.

происшедшем (с точки зрения работника социального обеспечения, священника, журналиста, фрейдиста-аналитика); пародируются расхожие толкования психологии девочек во фрейдистском духе (в комментариях типа: «психопатология развивающейся женщины», «мифология, содержащая наше представление о феминизме»).

Роман английского писателя Д. Уиндема «The Midwich Cuckoos» (1957) следует традиции рассказа «The small Assassin» Р. Брэдбери и повествует о целой серии зловещих детей-телепатов, обязанных своим рождением инопланетной расе. Абсолютно лишенные чувства нравственности, они разрушают все на своем пути, являясь воплощением доведенной до абсурда идеи Ницше о сверхчеловеке (даже их внешний облик – «голубоглазые и светловолосые» - говорит о принадлежности к некой высшей расе).

Роман Х. Во «Kate's House» (1983) – своеобразная пародия на идею божественного правления миром. В роли бога выступает при этом маленькая девочка Кейт, которой родители подарили кукольный дом. Все то, что происходит в этом домике, по ее детской, алогичной жестокой воле повторяется в реальной жизни с настоящими людьми.

Нашумевший роман В. Набокова «Лолита» (1955) продемонстрировал другую крайность в интерпретации мифа о «золотом веке», о естественном человеке: «для Гумберта «бегство в природу» проявляется в его страсти к малолетним. Сама эта страсть к духовно еще не созревшим существам говорит о том предпочтении, которое он оказывает «цветущей и благоухающей плоти» перед всеми благами мира. В мании Гумберта угадывается падшая, растлившаяся романтическая мечта о «первозданной природе», которая теперь обращается против человека в его внутреннем развитии, искушая тем возрастом, когда он еще не утратил своей «дشهубийственной вкрадчивой прелести». Едва же девочки вырастают, приближаются к пятнадцати, они перестают быть привлекательными для героя – видимо, потому, что неминуемо приходится делить с ними душевный опыт, а это убийственно для сладострастия, живущего исключением всего душевного»¹⁶¹.

Уже упомянутые выше романы американских писателей А. Левина «The Rosemary's Baby» (1968) и Д. Зельтцера «The Omen» (1976) являются (в большей степени «Омен») апокалиптическим по своему настроению изображением прихода в этот мир антихриста и очень натуралистично изображают ребенка в образе «князя мира сего».

С другой стороны, для литературного процесса второй половины XX века характерно еще и продолжение романтической традиции в изображении ребенка. По

мнению Э. Шпанна, «тема «деструктивной невинности» - как непосредственное продолжение романтической и викторианской идеализации детской невинности – проходит красной нитью по современной литературе. Детская невинность и детскость характера понимаются сегодня как бегство от реальности и требований взрослого бытия»¹⁶².

Элен Пайфер, исследуя образы детей в произведениях современных английских и американских писателей, приходит к выводу, что и сегодня существуют как бы две основные тенденции в изображении ребенка. С одной стороны, это «разрушенные и даже гротескные» («shattered and even grotesque»)¹⁶³ образы в творчестве таких писателей как У. Голдинг, Д. Косински, Д. Лессинг, М. Кундера, Т. Моррисон. С другой же стороны, тип ребенка, несущий романтические идеалы у таких писателей как Я. Мак Ивен и Д. Де-Лилло.

В творчестве Рея Брэдбери причудливым образом переплетаются обе крайности. С одной стороны, это уже приведенные нами в пример жестокие дети в рассказах «The Veldt» и «The small Assassin», далее «The Playground» (1953), «Песочный человек», «Раковина», а с другой, – целая галерея идеальных, «романтических» образов в таких произведениях, как «The Smile» (1959), «Dandelion Wine» (1957), «Something Wicked this Way comes» (1962).. Точно так же, как Дж. Сэлинджер, Х. Ли и другие продолжатели романтической традиции в изображении ребенка, Р. Брэдбери «настойчиво подчеркивает эту потребность видеть мир глазами мальчика, нетерпеливо жаждущего чуда. Для него, как художника, детская непосредственность и свежесть восприятия – необходимая питательная почва и жизни, и искусства. Все это – излучения вечно молодой, трепетной, ищущей и удивленной души»¹⁶⁴. Культовый роман Дж. Сэлинджера «The Catcher in the Rye» (1951) продолжает «извечную» тему американской литературы, а именно тему утраты невинности в философском смысле понятия. Понятно нежелание главного героя интегрироваться в мир взрослых, в то время как носителями истины являются дети. Конечно же, правы и те, кто видит в главном образе опасность морального оправдания инфантилизма, но мы не должны забывать, что существует огромная разница между теми писателями, кто, по меткому выражению Питера Ковени, «хочет вернуться назад, чтобы

¹⁶¹ Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988. – С. 233 – 234.

¹⁶² Spann E. Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 153.

¹⁶³ Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the Child in Contemporary Writing and Culture. – Virginia, 2000. – P. 2.

¹⁶⁴ Хмельницкая Т. От научной фантастики к детской сказке // Звезда. 1970. №9. – С. 197.

начать все снова, и теми, кто просто хочет вернуться назад» («wanted to go back to the beginning to begin again, and others who wanted just to go back»)¹⁶⁵ ¹⁶⁶.

Так же, как и у М. Твена, общество у Дж. Сэлинджера критикуется устами подростка. Еще в более выраженной форме читателю предлагается посмотреть на правила социума и схемы поведения людей так, как если бы он делал это впервые, имея при этом возможность выбора. Ведь главная заслуга Дж. Сэлинджера в том, что он в своем романе «раскрывает мир, воспринятый так, как будто никто до Холдена ничего подобного не видел, не ощущал, не писал об этом»¹⁶⁷. Главное в его произведении - «интимность нарратора-ребенка (подростка)» («intimacy of the child (or adolescent) narrator»)¹⁶⁸, которая «устанавливает рамки тому, что Сэлинджер может утверждать сам, в то время как искренняя исповедь остается не нарушенной» («sets a limit to what Salinger can assert and Holden's confessional sincerity is never intruded on»)¹⁶⁹.

Такая широкая поляризация образа ребенка (от ангельской до демонической) может, по мнению Элен Пайфер, помочь нам «указать на пункт, связанный с амбивалентностью взрослого» («to prove the point concerning adult's deepseated ambivalence»)¹⁷⁰. То, что отмечал Питер Ковени по поводу романтиков, остается верным и по отношению к авторам XX века, а именно в их трактовках образа ребенка проявляются их концепции мира и человека: «В процессе написания произведений о ребенке, их непрерывным интересом был взрослый; функции детей находились в контексте их глобального ответа взрослому опыту. Говоря о ребенке, они говорили о жизни» («In writing of the child, their interest was continuously adult; their children function within their

¹⁶⁵ Coveney, Peter. *The Image of childhood*. – London, 1967. – P. 35.

¹⁶⁶ Мы оставляем за рамками этой главы обсуждение несомненно интересного вопроса о том, является ли образ Колфилда и ему подобных героев для американской литературы в большей степени выражением эскапизма либо здоровой критики общества со стороны естественного, мудрого человека (впрочем, в отношении С. Кинга вопрос этот будет подниматься нами в последующих главах). В случае с романом «Ловец во ржи», на наш взгляд, присутствуют оба элемента. Это отчетливо выражается в сцене с гостиничной проституткой. Нежелание главного героя распрошаться со своей невинностью (интересно отметить, что, например, для Питера Ковенея именно это является важнейшим признаком авторской тяги к эскапизму), с одной стороны, может быть объяснено неврозом, и этом случае его собственное объяснение своему отказу является вытеснением психической проблемы. С другой стороны, этот отказ может объясняться его высокой моральностью, для которой «переспать» с девушкой без любви равносильно инициации во взрослую жизнь путем приобщения ко злу. Как это часто бывает, истина должна лежать где-то посередине, ибо Колфилду, как и любому чувствительному подростку, присущи как проблемы психического порядка, так и повышенное чувства стыда, которое, например, для русского философа Владимира Соловьева есть основа нравственного (божественного) начала.

¹⁶⁷ Орлова Р. Потомки Гекльберри Финна. – М., 1964. – С. 195.

¹⁶⁸ Tanners, Tony. *The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature*. – London, 1966. – P. 342 – 343.

¹⁶⁹ Ibid. – 343.

¹⁷⁰ Pifer, Ellen. *Demon or Doll. Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*. – Virginia, 2000. – P. 15.

total response to adult experience. In talking of the child, they were talking of life.)¹⁷¹. Вместе с усложнением мира усложняется любой образ искусства, обладающий большим смысловым потенциалом.

Совершенно прав Э. Шпантин, когда он утверждает, что «детская враждебность означает враждебность человека. Детская агрессивность и жажда разрушения как реакция на эту опасность, так же, как и терроризирование сверстников и взрослых, указывают не только на негативный образ ребенка, но и раскрывают протест взрослых против враждебного им окружения, против многозначности и сложности человеческого индивидуума, против мира насилия. В конце концов появление «проблемного ребенка» указывает на то, что человек стал для самого себя проблемой»¹⁷².

Таким образом, мы видим, что в XX веке образ ребенка не утратил своей силы. По своему потенциалу он остается практически трансцендентным символом для человеческой мысли. Ведь даже если согласиться с теми, кто утверждает, что в западной цивилизации XX века «человек низложил Бога, взяв на себя роль Создателя»¹⁷³, а «взрослый в духовном отношении человек – это, как правило, тот, кто полагается только на себя, принимает на себя все ответственность, считая себя источником и конечной причиной всего происходящего»¹⁷⁴, то ребенок продолжает «персонифицировать будущее и надежды человечества» («it personifies the future and the hopes of mankind»)¹⁷⁵.

На наш взгляд, совершенно справедливы слова Элен Пайфер, заявившей: «То же самое, что делает образ ребенка столь сильным образом человеческого творчества и потенциала – священная душа или самость, перед которой поклонялись романтики и которая до сих пор воплощается сегодня в различных обликах, – именно это делает наши темные видения о детской мистической природе и происхождении столь ужасными»¹⁷⁶.

С одной стороны, именно двадцатый век принес литературе роман американской писательницы М. Белл «Whistle down the Wind», в котором выражены самые сокровенные мысли религиозных романтиков. В этом произведении дети аллегорически представлены

¹⁷¹ Coveney, Peter. The Image of Childhood. – London, 1967. – P. 240.

¹⁷² Spann E. Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart. Dissertation. – Tuebingen, 1970. S. 156 - 157.

¹⁷³ Андреев Л.Г. От «заката Европы» к «концу истории» // На границах. Зарубежная литература от средневековья до современности. – М., 2000. – С. 248.

¹⁷⁴ Сурова О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М., 2001. – С. 247 – 248.

¹⁷⁵ Buessing, Sabine. Aliens in the Home. The Child in Horror Fiction. – Westport, 1987. – P. XVI.

¹⁷⁶ Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the Child in Contemporary Writing and Culture. – Virginia, 2000. – P. 15 – 16.

тем избранным народом, с которым общается Христос во время второго пришествия. Именно у них он находит поддержку, понимание и защиту. Свообразным контрдоводом и постоянным оппонентом данной идеи в современной культуре выступает мысль о поистине жестокой натуре детей.

«Рождественский стих» из романа современной английской писательницы Э. Фройд «Wild» (2001) как ничто другое выражает эту идею:

«When Jesus Christ was yet a child
He had a garden fair and wild
Wherein he cherished roses fair
And wove them into garlands there

Now once as summer time drew nigh,
There came a group of children by,
And seeing roses on the tree,
With shouts they plucked them merrily.

Do you bind roses in your hair?
They cried in scorn to Jesus there.
The boy said humbly «Take I Pray
All but the naked thorns away»

Then of the thorns they made a crown,
And with rough fingers pressed it down,
Till on his forehead fair and young
Red drops of blood like roses sprung»

Когда Иисус был млад,
Был у него прекрасный сад,
И в том саду растил Христос
И плел венки из дивных роз

Однажды летнею порой
Вбежал в тот сад мальчишек рой
И, видя розы по кустам,
Их стали рвать под шум и гам

«Тебе они нужны, видать,
Чтоб в волосы свои вплетать», -
Крича Христу. На тот навет
Им мальчик скромно дал ответ:

«Возьмите розы для толпы,
Оставьте мне одни шипы!»
Тогда, нарвав колючек сноп,
Они сплели их и на лоб
Ему надвинули, смеясь...
Кровь цвета роз из ран лилась
(пер. А. Бакалова)¹⁷⁷

Между этими двумя крайними представлениями современная английская и американская проза знает большое количество авторов, в разных ипостасях использующих образы ребенка. Сюда отнесем нашумевшую в 80-ых книгу Сью Таунсенд «The Secret Diary of Adrian Mole aged 13 ¾ (1985) и не менее нашумевший в конце 90-х роман Ника Хорнби «About a Boy» (1998), замечательные произведения Яна Мак Ивена и Дона де Лилло. Не будем забывать и знаменитого «Гарри Поттера», книгу, которая переносит эстафету популярности образа ребенка и подростка в XXI век. Всемирная и всевозрастная любовь, завоеванная этой книгой, объясняется в том числе и привлекательностью его главных героев – с психологической точки зрения удивительно точно изображенных детей и тинейджеров.

¹⁷⁷ Freud, Esther. The Wild. – London, 2001. – P. 53 – 54.

Мы полагаем, что далеко не последнюю роль в репрезентации детских образов в современной литературе играет С. Кинг, в книгах которого, в том или ином виде, дети – либо в виде героев-нarrаторов, либо занимающих ключевые позиции действующих персонажей – присутствуют в большинстве его произведений¹⁷⁸. Поскольку, на наш взгляд, анализ детских образов в работах писателя невозможен без краткого экскурса в систему его эстетических взглядов, наиболее правильным будет закончить эту главу его достаточно пространной цитатой – словами тем более уместными, что они тематически перекликаются с содержанием следующей, второй главы нашего исследования, касающейся идеино-эстетических взглядов С. Кинга: «Я представляю себе взросление как явный случай развития ограниченности мысли и постепенного окостенения воображения… Дети видят все и думают обо всем; типичное выражение лица ребенка, если он сът, сух и не спит, - широко раскрытый взгляд, полный любопытства: «Здравствуйте, очень рад встрече, мне здесь очень интересно!». У ребенка еще не выработались шаблоны поведения, которые мы одобрительно называем «хорошими манерами». Он еще не усвоил мысль о том, что прямая есть кратчайшее расстояние между двумя пунктами.

Все это приходит позже. Дети верят в Санта Клауса. Ничего особенного: просто избыточная информация на всякий случай. Точно так же они верят в привидения, в кролика «Трикс», в Макдоналдсленд (где на деревьях растут гамбургеры и одобряется умеренное воровство – свидетель чему замечательный Гамбурглар), в Зубную фею, которая забирает выпавший зуб и оставляет взамен монетку… все это считается в порядке вещей… Постепенно, с развитием и укреплением логики и рационального мышления, происходят перемены. Ребенок начинает гадать, как Санта Клаус может на углу квартала звонить в колокольчик Армии Спасения и одновременно управлять своими эльфами на Северном полюсе. Он начинает понимать, что хотя наступил уже на сотни щелей, с его мамой ничего не случилось. На его лице появляются следы взросления. «Не будь ребенком! – нетерпеливо говорят ему. – У тебя вечно голова в облаках!» И самое неизбежное: «Неужели ты так и не повзрослеешь?»

И немного погодя, как поется в песне, волшебный дракон Пафф перестает заглядывать в дом на Вишневой улице, чтобы повидаться со своим другом Джеки

¹⁷⁸ Учитывая то, что суммарный тираж произведений С. Кинга насчитывает сотни миллионов экземпляров, трудно переоценить его роль в формировании современного представления читателей о литературном ребенке.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

Пайпером. Венди и ее братья расстанутся с Питером Пеном и его дикими мальчишками. Больше никакой волшебной пыли, и лишь изредка приходят в голову счастливые мысли...

Дети гибки. Они способны заглядывать за угол. Но примерно с восьми лет, когда начинается вторая великая эпоха детства, гибкость постепенно утрачивается. Мы двигаемся дальше, и границы мысли и зрения сужаются, образуя туннель. Наконец, уже неспособные извлекать какую-нибудь выгоду из Невероятной Земли, мы поступаем в младшую лигу местного клуба диско... или смиряемся с февральскими или мартовскими поездками в Диснейленд.

Воображение – во взгляде, оно в чудесном третьем глазе, но он, к сожалению, недолговечен. У детей этот глаз способен на стопроцентное зрение. Но по мере того, как мы растем, этот глаз слабеет... и однажды вышибала выпускает вас в бар, не спрашивая никаких документов. Это в ваших глазах. Поглядите в зеркало и скажите, ошибаюсь ли я?

Задача автора фэнтези или произведений ужасов – чуть расширить стены этого туннеля, ограничивающего зрение, предоставить возможность воспользоваться третьим глазом. Иными словами, задача писателя – на какое-то время вернуть вас в детство»¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 396 – 398.

Глава II. Идейно-эстетические взгляды С. Кинга.

*Люди, читающие об ужасах, чокнутые;
но если ты слегка не свихнулся,
тебе не совладать с жизнью в последней четверти двадцатого века.
(С. Кинг);*

*Художник – счастливец. Он способен подарить окружающим мир таким,
каким видит его сам. Художник-фантаст – счастливец вдвойне.
Его мысленный взор видит то, что недоступно никому на свете...*

Аркадий и Борис Стругацкие.

Целью этой главы является краткий анализ идейно-эстетических взглядов С. Кинга, без которого невозможно понять роль проблематики детства в художественной концепции писателя, определением которой и является «идейно эстетическая направленность, как отдельного произведения, так и творчества художника в целом»¹⁸⁰. Не закрывая глаза на современную «проблему автора» и художественной интенции в целом, в этом вопросе мы придерживаемся традиционной точки зрения, полагая, что в случае с таким писателем, как С. Кинг, и в контексте выбранной нами темы данная позиция себя вполне оправдывает. Наше мнение основывается на том, что сам писатель в своих теоретических книгах «Danse Macabre» (1981), «On writing» (2000), а также в многочисленных интервью много сделал для прояснения своей идейно-эстетической позиции. С другой же стороны, на уже сложившуюся в литературоведении традицию рассмотрения фантастической литературы XX века¹⁸¹ как явления, связанного с «жанрами

¹⁸⁰ Эстетика. Словарь. Под ред. А.А. Беляева. – М., 1989. – С. 159.

¹⁸¹ В данном случае термин «фантастика» используется в самом общем объеме этого термина как: «специфический метод отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются не свойственным ей в принципе способом – невероятно, «чудесно» сверхъестественно». См. Краткая литературная энциклопедия. Под ред. А.А. Суркова. Т. 7. – М., 1972. – С. 887. Таким образом, «ужасное» включено в понятие фантастического. Кроме того, во французском языке в рамках которого впервые этот термин был осмыслен теоретически (об этом см. Durst, Uwe. Die Theorie der phantastischen Literatur. – Tübingen; Basel, 2001. – S. 18), понятие «fantasique»: «всегда выражает страх, и контакт с реальностью никогда полностью не прерывается» («always expresses fear, and the contact to reality is never fully interrupted»). См. Buessing, Sabine. Aliens in the Home. The Child in horror Fiction. – Westport, 1987. – С. XV. В исследовании Сабины Бюссинг, термин science fiction, (научная фантастика), полностью игнорируемый Ц. Тодоровым и У. Дурстом в их исследованиях фантастического, вместе с fantasy и horror literature включен в понятие «фантастическая литература XX в.». Данная точка зрения отвечает целям и задачам, поставленным нами в рамках нашего исследования. Наша позиция подкрепляется исследованием Е.Н. Ковтун, которая в своей книге «Поэтика необычайного: Художественные

философской эссеистики, политической сатиры, социального прогноза и утопии»¹⁸², где конфликт переводят в «нравственную плоскость»¹⁸³, а использование вымысла повышает «степень обобщения проблемы»¹⁸⁴, т.е. литературы, в которой мировоззренческая позиция автора, пафос утверждения определенных систем ценностей, злободневная публицистичность позволяют в комплексе говорить о богатой идейной составляющей литературного творчества.

Несмотря на то, что в целом творчество С. Кинга выходит как за рамки «жанра ужасов», так и за рамки фантастики и, по мнению некоторых исследователей, «если слава Стивена Кинга как автора фантастики из-за постоянно повышающегося качества его книг вполне обоснована, все же его важнейшие работы либо вовсе не относятся к фантастическому жанру, либо относятся лишь косвенно»¹⁸⁵. Нам представляется невозможным осознать эстетическую и мировоззренческую систему ценностей писателя, не поняв его стремления использовать в подавляющей массе своих произведений элементы фантастического.

По мнению ряда исследователей, это продиктовано тем, что, являясь социально направленным писателем, С. Кинг продолжает традиции социально-критической ветви научной и философской фантастики для которой, по меткому выражению Р. Брэдбери, характерно стремление задеть «те струны, которые предостерегают людей»¹⁸⁶. Иными словами, «серьезная» фантастика рассматривается как остро-злободневная, чуть ли не публицистическая по своей сути литература. «Научная фантастика не имеет ничего общего с будущим, - утверждает Р. Брэдбери, - она связана лишь с настоящим. Хотя то, чем занимаются фантасты сегодня, способно изменить будущее»¹⁸⁷. Советский ученый А.Е. Левин объяснял этот эффект следующим образом: «Фантастика оказывается способной порождать и передавать общественно-значимое содержание потому, что ее образы оказываются порой на весьма глубинных уровнях аналогами современной реальности...»¹⁸⁸. А вот что говорил по поводу своего творческого метода сам С. Кинг: «Я

миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа» обосновывает общую для перечисленных в названии жанров категорию необычайного как тождественную явлому вымыслу, вторичной условности, в целом фантастике как тому, что не имеет непосредственных аналогов в реальной действительности.

¹⁸² Эстетика. Словарь. Под ред. А.А. Беляева. – М., 1989. – С. 369.

¹⁸³ Разумовская Т.Ф. К вопросу о фантастике, сатире и романтизме // Вопросы взаимовлияния литератур Западной Европы и Америки. Межвузовский сборник. – Нижний Новгород, 1998. – С. 87.

¹⁸⁴ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М., 1999. – С. 42.

¹⁸⁵ Bibliographisches Lexikon der utopisch phantastischen Literatur. Band 6. – S. 5.

¹⁸⁶ Брэдбери Р. Рей Брэдбери: «И тут творятся чудеса...» // Лит. газета. 1986. 10 дек. – С. 15.

¹⁸⁷ Цит. по: Парнов Е. Волшебник из «Страны звезд» // Лит. газета. 1980. 9 апреля. – С. 15.

¹⁸⁸ Левин А.Е. Англо-американская фантастика как социокультурный феномен. Вопросы философии. 1976. № 3. – С. 146.

не просто имею дело с сюрреальным и фантастическим, но, что гораздо важнее, используя сюрреальное и фантастическое, исследую мотивацию людей, и общества, и тех институтов, которые они создают»¹⁸⁹. Анализируя социальную направленность американского писателя, Тони Магистрале высказывает следующие мысли: «настоящие ужасы кинговского канона являются по природе своей социо-политического характера. Его произведения – документы современной напряженности в американских социальных институтах. Сюрреалистические и фантастические события, имеющие место в его творчестве, являются символическими показателями огромного культурного кризиса»¹⁹⁰. Таким образом, мы рассматриваем художественную деятельность С. Кинга в генетической связи с традициями фантастической литературы XX в. (Р. Брэдбери, К. Воннегут, Д. Вэнс, Д. Оруэлл, О. Хаксли, М. Замятин, К. Чапек, Ф. Дик, У. Ле Гuin, Дж.Р.Р. Толкиен, А. Кларк, А. Азимов, Ф. Герберт, Р. Сильверберг, Аркадий и Борис Стругацкие, С. Лем, Ф. Лейбер, Р. Желязны).

Касаясь многообразных разрушительных тенденций, которыми изобилует западная цивилизация, С. Кинг «указывает читателю на несоответствие идеалов и действительности, на обостряющийся конфликт человека с его собственной природой, вышедшей из-под контроля здравого смысла и нравственности»¹⁹¹. В своем творчестве С. Кинг демонстрирует то, что ужасно в повседневной жизни. Это прежде всего «технологические опасности: внутрисемейные напряженности, особенно в образе нечутких, открыто антагонистических родителей; деструктивная сила алкоголя и наркотиков во вседозволяющем обществе, которое часто прославляет их использование; в целом неспособность социальных институтов поддержать свою действенность в мире меняющихся ценностей и нужд; трагические последствия патриархальных привилегий и злоупотреблений»¹⁹².

При самом поверхностном обзоре творчества С. Кинга становится понятным, что критика как фантастических, так и реалистических произведений писателя направлена против пороков таких социальных институтов американского общества, как семья («Shining», «Cujo», «The Stand», «Boogeyman», «Children of the Corn», «Thinner»), школа («The Rage», «Carrie», «Suffer the little Children», «Christine»), политическая власть («The Long Walk», «Running Man», «The Dead Zone», «Firestarter», «The Mist»), религиозный

¹⁸⁹ Цит. по: Heberger, Alexandra. The supernatural depiction of modern american phobias and anxieties in the work of Stephen King. – Osnabrueck, 2002. – P. 95.

¹⁹⁰ Magistrale, Tony. Landscape of fear. – Ohio. 1988. – P. 40.

¹⁹¹ Шемякин А.М. Мистический роман Стивена Кинга // Лики массовой литературы США. – М., 1991. – С. 322 – 323.

фанатизм («Children of the Corn», «The Dead Zone», «Carrie», «The Talisman»), а также против того влияния, которое имеет в современном западном обществе техника и рациональное знание («The Stand», «Christine», «Pet Sematary», «Tommyknockers»).

Идет ли в его произведениях речь о подростке, застрелившем учительницу и держащем в заложниках своих одноклассников, ради прихода краткого часа истины¹⁹³, во время которого они могли бы рассказать о себе и окружающих правду («Rage»), или о школьнице, в ярости спалившей целый город («Carrie»), о полицейском, оказавшемся маньяком-убийцей («The Dead Zone»), о девочке, уничтожившей десятки сотрудников сверхсекретной организации («Firestarter»), - причин зла следует искать в безразличии и жестокости родителей, в индифферентности системы образования, в религиозном фанатизме, в алчности представителей власти, вызывающем в художественном мире С. Кинга тот самый сон разума, который порождает чудовищ. Конечно, можно согласиться с А. Зверевым в том, что С. Кинг «чересчур пристрастен к изображению всякого рода патологии и жестокости, порою живописуемых в таких выразительных подробностях, что невольно закрадывается сомнение: да полно, стремился ли писатель обличить и осудить или, может быть, просто потакал нездоровому обывательскому интересу к «темным» сторонам будничности»¹⁹⁴. С другой же стороны, преувеличивая силу противодействия своих героев/антигероев враждебному окружению, писатель неукоснительно исходит из жестоких реалий современной жизни либо прогнозирует события американской действительности¹⁹⁵.

С. Кинг ни в коей мере не преувеличивает порочности социальных институтов, просто, в отличие от реальности, в его художественном мире сила противодействия героев/антигероев враждебному окружению прямо пропорциональна степени пагубности оказываемого на них со стороны общества негативного влияния. В лучших традициях американской литературы (достаточно вспомнить Н. Готорна, У. Фолкнера, Т. Вульфа,

¹⁹² Reference Guide to American Literature. Fourth edition / Ed by Thomas Riggs. – Drake, 2000. – P. 484.

¹⁹³ Несмотря на всю «брутальность» главного героя, он прямой продолжатель идеиной линии сэлинджеровского Колфилда, также ищущего крупицы истинного и правдивого в мире фальши и лжи. В свете того, что следующие слова принадлежат никому иному, как герою Сэлинджера: «I'd rather push a guy out the window or chop his head off with an ax than sock him in the jaw» (Мне легче было бы выкинуть человека из окошка или отрубить ему голову топором, чем ударить по лицу (пер. И. Бернштейн)) См. Salinger J.D. The Catcher in the Rye. – М., 1979. – Р. 104. мы считаем наше сравнение вполне обоснованным.

¹⁹⁴ Зверев А. Второе зрение // Иностранный литература. 1984. № 1. – С. 71 – 72.

¹⁹⁵ Так, например, сюжеты романа «Rage» (1977), повести «The Apt Pupil» (1982), рассказа «Cain Rose Up» (1968), где подростки расстреливают учителей, прохожих, сокурсников, были созданы в то время, когда подобные precedents в истории США еще не были известны.

Дж. Апдейка, Дж. Сэлинджера), социализация воспринимается С. Кингом как зло, порождающее еще большее зло.

Лучше всего отношение писателя к социальной структуре западного общества характеризует герой его романа «The Stand» (1978): «Покажите мне мужчину или женщину, и я покажу вам святого. Дайте мне двух, и они влюбятся друг в друга. Дайте мне трех, и они изобретут очаровательную вещь, которую мы называем «общество». Дайте мне четырех, и они построят пирамиду [речь идет о социальной пирамиде. прим. наше]. Дайте мне пятерых, и они сделают одного козлом отпущения. Дайте мне шестерых, и они вновь откроют предрассудок. Дайте мне семерых, и в течении семи лет они изобретут войну. Может быть, человек и был создан по образу Бога, но человеческое общество было создано по подобию его антипода, и оно всегда стремится попасть обратно»¹⁹⁶.

Такое отношение к «прогрессу» человеческой цивилизации можно обнаружить практически во всех произведениях автора. Возможный источник этих бед находится в культурной атмосфере так называемого «нarcиссического общества», для которой характерно то, что «свобода характеризуется возможностью того или другого сохранить себя от ловушек социума путем избежания зла, которое присуще социальной жизни» («freedom is defined in terms of one's ability to survive the pitfalls of society by escaping from the evil assumed to be endemic to social life»)¹⁹⁷.

По мнению американской исследовательницы Александры Хебергер, такая ситуация была вызвана неспособностью социальных институтов «обеспечить удовлетворительный социальный опыт, в результате чего возникла вера в то, что персональное выживание – единственная реальная цель, вследствие чего «сохраненчество» стало доминирующей идеологией современной культуры» («to promote satisfying social experiences results in individual believing that personal survival is the only realistic goal, and so survivalism has become the dominant ideology of contemporary culture»)¹⁹⁸.

Важным для понимания особенностей идейно-эстетических взглядов С. Кинга является то, что кроме внешних факторов, автор критикует и индивидуальные пороки человека: эгоизм, нравственную слабость, зависимость от власти – все то, что, по его

¹⁹⁶ King, Stephen. The Stand. – N.Y., 1979. – P. 253.

¹⁹⁷ Lasch, Christopher. The Culture of Narcissism. – N.Y., 1979. – P. 27.

¹⁹⁸ Heberger, Alexandra. The Supernatural depiction of Modern American Phobias and Anxieties in the Work of Stephen King. – Osnabrueck, 2002. – P. 41.

мнению, губит человеческое достоинство и те ростки доброго, которые есть в каждом человеке («Needful Things», «Thinner», «The Green Mile», «Tommyknockers»). Таким образом, источником зла для С. Кинга становится не только процесс социализации, но и «нравственная» слабость человека, его внутренняя готовность пойти на компромисс со злом, все это и приводит к появлению в жизни героев «гротескных и яростных выражений мизантропических сил» («grotesque and furious manifestations of misanthropic forces»)¹⁹⁹ в виде сверхъестественных ли, либо вполне объяснимых, но от этого не менее ужасных явлений: продавца, готового осуществить любое желание клиента взамен согласия того совершить какую угодно подлость («Needful Things»), инопланетных сил, высасывающих энергию из жителей маленького североамериканского городка («Tommyknockers»), безликого зла, заставившего безобидного человека совершить страшное преступление («The Green Mile»)²⁰⁰, отрицательной энергии дома, которая, благодаря пагубным пристрастиям и агрессивности главного героя, овладевает его сознанием («Shining») и др.

Как утверждает финская исследовательница Хэйди Стрэнгель, в художественном мире С. Кинга «свободная воля и ответственность не могут быть отделены от концепции добра и зла. Помещенные в тяжелую ситуацию, кинговские характеры обязаны сделать выбор: либо бороться со злом просто потому, что оно существует как угрожающая сила, либо уступить ему»²⁰¹. Следовательно, несмотря на окружающий героев «плохой» мир, каждый (в том числе и детские персонажи) несет ответственность не только за свои поступки, но и за поступки окружающих. Х. Стрэнгель считает, что «Кинг является моралистом, он просит как своих героев, так и читателей осознать, что существование зла требует моральных действий не только без какой-либо гарантии своего собственного выживания, но в целом и гарантии победы» («King is a moralist who asks both his characters and his readers to realize that the existence of evil calls for moral action without any guarantee of survival, let alone victory»)²⁰².

С. Кинг не создает в своем художественном мире оригинальной идеально-эстетической структуры. С одной стороны, он отталкивается от традиционной, сформулированной еще Аристотелем функции искусства как средства достижения

¹⁹⁹ Magistrale, Tony. Landscape of Fear. – Ohio. 1988. – P. 40.

²⁰⁰ Разумеется, речь идет не о главном герое Джоне Коффи, а о его сокамернике Делакруа.

²⁰¹ Strengell, Heidi. On the Notions of Good and Evil in Stephen King's Fiction. // Perspectives on Evil and Human Wickedness. Vol. 1, № 3. www.wickedness.net P. 136.

²⁰² Strengell, Heidi. On the Notions of Good and Evil in Stephen King's Fiction. // Perspectives on Evil and Human Wickedness. Vol. 1, № 3. www.wickedness.net P. 136.

катарсиса («прочистке и очищении эмоций, таких как *страх* и *жалость*»²⁰³ ²⁰⁴), с другой – отталкивается от так называемых общечеловеческих ценностей, существующих в сознании читателя.

С культурологической точки зрения, в детских образах находит свое выражение авторская критика по отношению к духовному состоянию современной западной цивилизации. Как невинные, так и порочные дети часто становятся жертвой/продуктом порочной социализации, самые жестокие проявления агрессии и насилия над ними или с их стороны обусловлены воздействием окружающего мира. При этом особенность авторской концепции в том, что детерминированность поведения героев уравновешивается идеей свободы их морально-этического выбора. Этот принцип распространяется и на взрослых, и на детских персонажей.

С другой стороны, принадлежность С. Кинга к особому поджанру фантастики «horror»²⁰⁵ накладывает свой отпечаток на идейный мир писателя: он соединяет в своих произведениях не только острую критику реалий, но и глубинную «терапевтическую» проработку фобий современного общества, главной из которых является страх смерти.

Совершенно прав был У. Эко, когда в особом пристрастии к ужасному и таинственному усматривал некий скрытый смысл, связанный с самим феноменом тайны и сакральности, что напрямую, по его мнению, связано с проблемами религии и религиозного сознания²⁰⁶. Именно в век рационализма и технократии, когда «отчаянные потуги современного массового сознания сформировать себе идеальный образ совершенного и неуязвимого тела, оккультируя его неизбежную смертность и эrotичность, связаны именно с желанием забыть, вытеснить эту дискомфортность человеческого удела»²⁰⁷, религиозное сознание выражается и в такой «крайней» форме, как литература ужасов. В свою очередь, американский ученый Г.В. Кроуфорд считает, что «современная литература о сверхъестественном ужасе есть литература сознания... Литература ужасов XX века смотрит на историю и относится к человеку как к одинокому существу в безразличном космосе, обладающему только одним – сознанием самого себя.

²⁰³ Цит. по: Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М., 2001. – С. 41.

²⁰⁴ Впрочем, у писателя выражена и вторая пара функций, выделяемая как Аристотелем, так и Горацием. Речь идет о таких функциях, как: «поучать и доставлять удовольствие (prodesse aut delectare)». Цит по: Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М., 2001. – С. 41.

²⁰⁵ Именно так Сабина Бюссинг классифицирует литературу ужасов в своей книге «Aliens in the Home. The Child in Horror Fiction. – Westport, 1987». («Чужие в доме. Ребенок в литературе ужасов») мы придерживаемся аналогичной точки зрения.

²⁰⁶ Об этом см. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – СПб., 2003.

²⁰⁷ Зенкин С.Н. Ролан Барт – теоретик и практик мифологии. Вступительная статья // Барт Р. Мифология. – М., 1996. – С. 38.

Современная литература космического и психологического ужаса почти ритуально напоминает нам, что мы должны всегда помнить о темноте; и этот элемент ритуала, сознательного обращения к нашим демонам с целью их изгнания, элемент повторяющейся формы и языка, все сказанное делает литературу ужасов этого столетия отражением себя, сознательной формой, созданной сознательным существом»²⁰⁸.

Сам С. Кинг считает что «основная притягательность литературы ужасов сводится к тому, что на протяжении веков она служила как бы репетицией нашей смерти»²⁰⁹, и это, по его мнению, становится необходимостью в обществе, где «такое большое значение придается хрупким преимуществам молодости, здоровья и красоты... Смерть и разложение неизбежно воспринимаются с ужасом и со временем превращаются в табу»²¹⁰. Известный французский культуролог Филипп Арьес высказался почти в тех же словах: «Современный человек Запада живет в постоянном страхе смерти, вся его повседневная жизнь выстраивается таким образом, чтобы как можно меньше думать и тем более учитывать грозную неизбежность. Смерть вообще исключается из жизни, она непривлекательна и не престижна. Общая же ориентация на здоровье и вечную молодость есть воплощение своеобразного эскапизма. Но если смерть неотделима от жизни, если многие нравственные ориентиры и принципы не могут обойтись без учета феномена смерти, то отрицание ее ведет к серьезнейшему искажению в сознании и психике современных людей»²¹¹.

В своем романе «Pet Sematary», (1983) С. Кинг ставит своеобразный эксперимент над своими героями, типичными представителями современной цивилизации, для которых смерть давно уже вытеснена из повседневной жизни. Молодой врач (С. Кинг специально выбирает персонаж, чье мировоззрение выражает суть материалистического и рационального мышления) приезжает со своей семьей в новый дом, расположенный в уютном местечке неподалеку от студенческого кампуса. Теперь главный герой (его имя Луи Крид) уверен, что жизнь встала на прочные рельсы. В лице престарелого заботливого соседа он даже приобретает «нового отца», готового всегда, даже в самых исключительных и неправдоподобных ситуациях прийти ему на помощь. Например, в эпизоде, когда на дороге погибает любимый кот его дочки. Чтобы не расстраивать ребенка, Луи, пока дочь в другом городе проводит каникулы, отправляется с соседом на старое индейское кладбище, обладающее особой магической силой. Здесь некогда

²⁰⁸ Crawford, Gary William. The Modern Masters. Horror Literature. – N.Y., London, 1981. – P. 276.

²⁰⁹ Кинг С. К читателю // Кинг С. Ночная смена. Сб. рассказов. – М., 1998. – С. 20.

²¹⁰ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 135.

²¹¹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М., 1992. – С. 483.

обитало индейское племя каннибалов, хоронившее свои жертвы с совершением неких магических обрядов. Именно злой индейский дух может вернуть неожиданно погибшего любимца к жизни. Таким образом, проблема смерти оказывается легко разрешимой, а человек в этом случае уподобляется Богу. Вслед за ожившим котом Луи решил вернуть к жизни своего трагически погибшего сына. Но оказывается, что жизнь и смерть – не просто физиологические состояния организма. Выясняется, что жизнь без смерти – невозможна, и смерть, помимо тления и разрушения, несет в себе мощное созидающее начало. Иными словами, по мнению автора, идея смерти дана человеку как некое испытание, и отрицая смерть, человек может figurально превратиться в некое подобие зомби (что и происходит, но уже в прямом смысле с несчастными жертвами этого «слишком человеческого» эксперимента). Как сказал С. Кинг в предисловии к своему роману, «смерть это таинство, а похороны священны»²¹². Получается, что автор в своем произведении рассматривает чуть ли не «карамазовский вопрос», только вместо спора о Боге или его отсутствии у него разворачивается борьба идей о возможности индивидуальной смерти либо же бессмертия человека. Второе предполагает наличие нравственного божественного принципа Вселенной, первое – экзистенциальный ужас, отсутствие всякого заданного смысла человеческой жизни. Да и сам С. Кинг утверждает, что вот уже более 20 лет он только и делает, что пишет «о Боге, о возможности существования Бога и последствиях для человечества факта его существования» («about God – the possibility of God and the consequences for humans if God does exist»)²¹³.

Среди прочих фобий, важных для понимания социально-культурологической сущности жанра ужасов, выделим следующие: страх экзистенциального одиночества и враждебности окружающего мира; страх неконтролируемой болезни как физиологического, так и психического, как индивидуального так и эпидемического характера; страх апокалипсиса. В целом все эти фобии можно охарактеризовать как страх перед неконтролируемыми изменениями относительно благополучного состояния человека, достигнутого в современном западном обществе потребления²¹⁴. Интересно

²¹² Кинг С. Кладбище домашних животных. – М., 1998. – С. 4.

²¹³ Цит. по: Strengell, Heidi. On the notions of good and evil in Stephen King’s fiction. // Perspectives on evil and human wickedness vol 1 № 3 www.wickedness.net Р. 133.

²¹⁴ Пугающий эффект фильма «Чужие» в этом контексте легко объясняется тем, что реципиент подсознательно видел в образе вируса-монстра, избавившись от которого после заражения невозможно, личную угрозу заболеть такой болезнью, как рак (само название которой намекает на ее животную сущность). Быть укушенным вампиром равносильно тому, что потерять обладание собой, т.е. стать сумасшедшим. Многочисленные апокалиптические фильмы выражают массовый страх перед реальной угрозой конца света. Нет более образной метафоры неотвратимости и тотальности смерти, чем постоянно повторяющийся в фильмах ужасов мотив погони некоего чудовища за человеком. Чудовище настигает жертву несмотря на отчаянное сопротивление последней, несмотря на то, что человек, например,

отметить, что жанр ужасов реагирует на более «насущные» страхи человека, в отличие от, скажем, традиции антиутопии, где рассматриваются не только проблемы политического характера, но также нравственные вопросы современного общества – такие, как вопрос о возможности клонирования людей, продления жизни и конечного обессмерчивания человека.

В сущности, в современной культурной ситуации экзистенциального страха, литературу ужасов вполне можно рассматривать и анализировать и как невроз, и как и средство его лечения – своеобразную «кушетку психоаналитика» для массового читателя – явление, где симптом и терапия объединены в одном феномене. Сам С. Кинг не отрицает влияния идей австрийского ученого на свое творчество: «Мир Фрейда столь доступен для писателя, такой податливый материал для того, что писатель делает» («Freud's world is so accessible for a writer, and it's so malleable to what a writer does»)²¹⁵.

С психоаналитической точки зрения и в соответствии с традициями литературы ужасов, с помощью использования С. Кингом образов детства, в ряде произведений демонстрируется пагубность регрессии в инфантильное состояние («The Raft» (1985), «Sometimes they Come Back» (1978), «The Library Policeman» (1990)). Особенность эта вполне вписывается в традицию литературы ужасов, где «фактом является то, что энергия Танатоса или желание смерти, часто связанные с возвращением в детство и надеждой найти покой в сглаживании или полном устраниении всех «взрослых» страстей и напряжений, находит в литературе ужасов свое отражение. ...Желание взрослой личности вернуться к своим корням [в данном случае имеется в виду детство. прим. наше] всегда связано разрушительными и иногда фатальными обстоятельствами; желание перехода и очевидное наказание идут, так сказать, рука об руку»²¹⁶. Основательное исследование Сабины Бюссинг подтверждает то, что идея непроницаемости друг для друга детского и взрослого миров, невозможности осуществления перехода и фатальности такой попытки относится к числу характерных для традиции литературы ужасов.

Другой «фрейдовской» идеей, непосредственно связанной с авторской концепцией детства и составляющей своеобразие художественного мира писателя, становится идея преодоления невроза, связанного с вытеснением неприятных детских воспоминаний и комплексов и их влияние на дальнейшее формирование личности. Это

многократно стреляет из оружия, всеми силами стремясь отвратить неотвратимое, но все предпринимаемые попытки избежать смерти оказываются бессмысленными.

²¹⁵ Magistrale, Tony. The writer defines himself: an interview with Stephen King // The second Decade, Danse Macabre to the Dark Half. – N.Y., 1992. – P. 4.

подтверждает исследование Александры Хебергер: «Долгосрочное влияние детской вины и беспокойства, по большей части обусловленных взрослыми, является фундаментальным компонентом кинговского творчества о детях. Ряд произведений С. Кинга имеет дело со связью между детскими страхами и взрослыми неврозами. Множеству его взрослых характеров не удается вписываться во взрослый мир, потому что они преследуемы прошлым, основной психологический фундамент их жизни заложен в детстве»²¹⁷. Примерами здесь служат «*Gerald's Game*» (1992), «*The Library Policeman*», «*The Monkey*» (1985), «*Rage*» (1971), «*Blind Willie*» (1999), «*The Dead Zone*».

В так и не наступившую эпоху ницшеанского «сверх-человека» в западном обществе наблюдается кризис чересчур рационалистического типа мышления, с необычайной силой о себе заявляет необходимость создания новых мифов, восприятие которых связано с особенностями мифологического мышления (парадоксальным образом обеспечиваемых сегодня самыми современными техническими средствами масс-медиа). Так, обращаясь к третьей важнейшей доминанте творчества С. Кинга, а именно к ярко выраженному мифологизму его произведений, обратим внимание на присущую всему жанру ужасов архаичность вызываемого им воздействия на аудиторию. В этом контексте нам представляется интересным следующее заявление американской исследовательницы Линды Бэдли: ««Жанр ужасного» возвращает аудиторию к долитеатурному, соматическому способу познания, и фильмы, телевидение и рок-концерты наиболее полно воссоздают атмосферу пещеры или дикарского костра. Находясь в неосвещенном театре, мы вновь сталкиваемся с нашими ранними фантазиями. Визуальные и электронные медиа несут прямую ответственность за современный феномен «ужасов»»²¹⁸.

По мнению все той же исследовательницы, рассматривающей творчество писателя в рамках традиции так называемой «постлитературной» эпохи, С. Кинга отличает его осознанное активное воздействие на публику посредством использования в своих произведениях особой «сказовой» манеры письма. «Он пишет в формулах, похожих на те, что использовали старые барды, обращаясь к соматической памяти: он использует печатный текст иконографически, с одной стороны, отрицая текст и текстуальность, с другой, включая мультимедийный и гипертекстуальный эффекты. Позиционируя себя как некоего шамана от масс-медиа, Кинг переносит в текст слуховые, визуальные и

²¹⁶ Buessing, Sabine. *Aliens in the Home. The Child in Horror Fiction.* – Westport, 1987. – P. 140.

²¹⁷ Heberger, Alexandra. *The supernatural depiction of modern american phobias and anxieties in the work of Stephen King.* – Osnabrueck, 2002. – P. 63.

²¹⁸ Badley, Linda. *Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice.* – Westport, 1996. – P. 2.

кинетические ощущения, ссылается на картинки из фильмов, телевидения, шоу, и повествует голосом, который читатели скорее чувствуют, чем читают»²¹⁹. Вероятно, что одним из источников такого научного обобщения американской исследовательницы послужило собственное высказывание С. Кинга, сделанное им во время интервью с репортером журнала «Playboy»²²⁰ Эриком Норденом: «Моя манера рассказывать истории находится в рамках долгой и уважаемой традиции древнегреческих сказителей и средневековых миннезингеров. Такие, как я, между прочим, являются современным эквивалентом старинных уэльских «пожирателей грехов» - бродячих бардов, которых звали в дом когда кто-нибудь находился при смерти. Семья отдавала такому лучшую пищу и питье, потому что во время того, как он потреблял эти продукты, он одновременно пожирал все грехи умирающего человека, так что когда душа отделялась от тела, она летела, незапятнанная, прямо в рай, отмытая дочиста. Бродячие барды совершали это из года в год и все знали, что когда они, с переполненными животами, умирали, то они отправлялись прямиком в ад»²²¹.

Таким образом, С. Кинг утверждает за литературой ужасов некую регуляторную социальную функцию, присущую ментальности архаичных обществ, но, судя по популярности писателя, применимую и к современной действительности. С. Кинг подтверждает это следующим высказыванием: «Произведение ужасов, под своими клыками и страшным париком, на самом деле так же консервативно, как иллинойский республиканец в полосатом костюме-тройке; главная цель его – подкрепить норму, показав, какие ужасные вещи случаются с людьми, ее нарушившими. В большинстве произведений ужасов мы находим моральный кодекс такой строгий, что заставил бы улыбнуться пуританина»²²². Полемизируя с французским исследователем Цветаном Тодоровым, С. Кинг полагает, что «цель литературы ужасов не только в том, чтобы исследовать территории табу, но и в том, чтобы подкрепить наше положительное отношение к статус-кво путем демонстрации того, какой жуткой может быть альтернатива»²²³. Нарушая какие-либо нравственные принципы бытия, герои его книг обязательно несут наказание, вызывая своими поступками, как выразился С. Кинг,

²¹⁹ Badley, Linda. Writing horror and the body. The fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice. – Westport, 1996. – P. 12.

²²⁰ Вопреки расхожему мнению об исключительно эротической направленности этого издания, «Playboy» кроме всего прочего представляет собой своеобразный индикатор американской культуры. Человек, попавший на обложку этого журнала (именно это и произошло со Стивеном Кингом в июньском номере 1983 года), может быть уверен в том, что его имя навсегда внесено в анналы американской истории.

²²¹ Norden, Eric. Playboy Interview: Stephen King // Beahm, George. The Stephen King Companion. – London, 1990. – P. 44.

²²² Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 386 – 387.

«прорыв какого-либо дионисиева безумия в аполлониево существование... Ужас будет продолжаться до тех пор, пока дионисиевые силы не будут повергнуты и не восстановится аполлониева норма»²²⁴. Итак, в эпоху релятивизма концепций и критичности мышления в образе такого жанра, как литература ужасов, мы обнаруживаем наследницу догматического миропонимания, присущего более ранним эпохам или более примитивным цивилизациям.

Согласно исследованиям современного российского ученого Е.В. Жаринова, при анализе социальных функций массовой литературы нельзя забывать о том, что своей схематичностью и упрощенностью она в целом «дает человеку шанс выжить и сориентироваться в сошедшей с ума действительности»²²⁵. Так же и литература ужасов, являющаяся частью феномена современной массовой литературы, воздействует на читателей, которые: «так же, как дики, спрятавшиеся в темноте – т.е. в хаосе сигналов, что мы называем «информационным веком», – ждут чистого и бесспорного знака» («like the primitives huddled in the darkness – the chaos of signals that we call the information age – waiting for a clear and indisputable sign»)²²⁶.

Как выразился А.М. Шемякин, художественный мир С. Кинга «всегда морально поляризован, и герои его книг чувствуют себя в неразрывном контакте с силами Добра и силами Зла». В связи с этим представляется весьма интересным определение произведений С. Кинга, данное Н.М. Пальцевым: «страшные сказки, где понятие «сказка» - не антитеза «действительности», а условный жанр, позволяющий представить борьбу света и тьмы с абсолютной определенностью олицетворений»²²⁷. Да и сам С. Кинг называет литературу ужасов «сказками для взрослых» («fairy tales for grown ups»)²²⁸.

На структурном уровне мы выделяем такие, характерные для сказки и мифа и часто встречающиеся в произведениях С. Кинга элементы, как: поляризация сил добра и зла, особая сказовая манера письма, нарушение запрета (табу) как основа сюжета, сила проклятия, испытание героя препятствиями, наличие беды и противодействие ей (в целом хаос versus космос), паттерн ритуала инициации и др.

²²³ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 275 – 276.

²²⁴ Там же. – С. 386 – 387.

²²⁵ Жаринов Е.В. Фэнтези и детектив – жанры современной английской литературы. – М. 1996. – С. 4.

²²⁶ Badley, Linda. Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice. – Westport, 1996. – Р. 23.

²²⁷ Шемякин А.М. Мистический роман Стивена Кинга // Лики массовой литературы США. – М., 1991. – С. 320.

²²⁸ Magistrale, Tony. The writer defines himself: an interview with Stephen King // The Second Decade, Danse Macabre to the Dark Half. – N.Y., 1992. – Р. 4.

Последний элемент особенно важен для понимания особой роли образа ребенка в «мифологической» части творчества американского автора, ведь инициация героя во взрослый мир становится ключевой темой практически для всех его произведений, где героями-нarrаторами выступают дети и подростки. Многочисленное использование детей-протагонистов сам С. Кинг объясняет желанием помочь читателям наконец-то вырасти, и, по его мнению, один из способов стать взрослым – это «открыть путь к ребенку, каким ты был. Сами по себе истории не страшны, просто они обеспечивают доступ к целому отрезку времени в нашей жизни, когда мы были испуганы большим количеством вещей, когда мы были более ранимы, чем сейчас, когда мы взрослые»²²⁹. По мнению Линды Бэдли, одной из культурных задач С. Кинга как раз и является «пробуждение «внутреннего ребенка» в сердцах разновозрастной читательской аудитории» («evoking the «inner child» in his multi-generational audience»)^{230 231}. С. Кинг сам подтверждает это в своем интервью с Тони Магистрале: «Я интересуюсь мифической властью, которую детство имеет над нашим воображением и в, частности, тем моментом, когда взрослый способен связать себя со своим собственным детским прошлым и с силой, которая находится там» («I'm interested in the mythic power that childhood holds over our imagination and, in particular, the point at which the adult is able to link up with his or her own childhood past and the powers therein»)²³².

Таким образом, демонстрируя свое знакомство с юнговской теорией архетипов²³³, С. Кинг использует положительные свойства архетипа ребенка, как символа начала «пробуждения индивидуального сознания из стихии коллективно-бессознательного...»²³⁴ и связи с «изначальной бессознательной недифференцированностью»²³⁵.

Теория К.Г. Юнга предполагает, что примитивный человек, наблюдавший внешние явления, находил в них аналогии с внутренними психическими процессами,

²²⁹ Ibid. – P. 4.

²³⁰ Badley, Linda. Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice. – Westport, 1996. – P. 24.

²³¹ Термин «внутренний ребенок» заимствован из популярной западной психологии, это понятие напрямую связано с ролью архетипа ребенка в теории К.Г. Юнга.

²³² Magistrale, Tony. The writer defines himself: an interview with Stephen King // The Second Decade, Danse Macabre to the Dark Half. – N.Y., 1992. – P. 4.

²³³ То, что идеи К.Г. Юнга сыграли важную роль в формировании писательского мировоззрения С. Кинга, подтверждает сам автор: «If I had to come down on one side or the other, I'd definitely be Jungian rather than a Freudian. Jung's sense of myth and symbol is very provocative, very rich» («Если бы мне пришлось вставать на чью-либо сторону, я определенно был бы более юнгианцем, чем фрейдистом. Смысл, вкладываемый Юнгом в миф и символ, очень провоцирующий, очень богатый» (пер. Наш)). См. Magistrale, Tony. The Writer defines himself: an interview with Stephen King // The second Decade, Danse Macabre to the Dark Half. – N.Y., 1992. – P. 4.

²³⁴ Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. М., 1993. № 1. – С. 10.

происходившими в его внутреннем мире. Так, например, созерцая восход и закат солнца, он видел в них «судьбу Бога или героя, который... нигде не обитает, лишь в душе человека» («the fate of a god or hero who... dwells nowhere except in the soul of man»)²³⁶. Иначе говоря, все природные процессы были мифологизированы с тем, чтобы обеспечить символическое выражение внутренней психической драмы людей. По мнению К.Г. Юнга, «человеческая психика содержит в себе все образы, которые когда бы то ни было давали почву для возникновения мифов... наше бессознательное является действующим и страдающим субъектом со своей внутренней драмой, которую примитивный человек средствами аналогии повторно обнаруживает в природных процессах – как больших, так и малых» («The psyche contains all the images that have ever given rise to myths... our unconscious is an acting and suffering subject with an inner drama which primitive man rediscovers, by means of analogy, in the processes of nature both great and small»)²³⁷. Архетип ребенка является важнейшим мифологическим символом, который, по мнению К. Юнга, через различные свои проявления выражает «цельность» («wholeness») и «баланс... невинности и мудрости, свободы и ответственности, так же, как слабости и силы» («balance of... innocence and wisdom, freedom and responsibility, as well as gentleness and strength»)²³⁸.

Идеальным героем в художественном мире С. Кинга как раз и является тот, в ком интегрированы сознательное и бессознательное, взрослость и детскость, познание и невинность. Такой герой (взрослый ребенок, «детский» взрослый) в состоянии справиться с проявлениями иррационального хаоса, врывающегося в повседневный мир. Это обусловлено тем, что в нем нет пропасти, отделяющей рациональное и иррациональное, поэтому он, как правило, первым узнает о присутствии хаоса, лучше понимает его природу и знает, как с ним бороться. Он, с одной стороны, не потерял детской способности удивляться, а с другой, обладает взрослым чувством ответственности, иными словами, тот, кто на деле соединил сильные стороны невинности и познания. Таким примером положительного героя для Стивена Кинга является Хэлоуей, герой повести Рея Брэдбери «Something Wicked this Way comes». Вот что С. Кинг говорит по этому поводу: «Хэлоуей – библиотекарь, живущий в своем мире мечты; он в достаточной степени мальчик, чтобы понять Вилла и Джима [сына Хэлоуя], но и в достаточной степени взрослый, чтобы дать в конце то, что не в состоянии дать мальчики, этот финальный

²³⁵ Там же. – С. 10.

²³⁶ Jung, Carl. The Archetypes and the Collective Unconscious. – Princeton, 1969. – P. 6.

²³⁷ Ibid. – P. 7.

²³⁸ Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 2.

ингредиент аполлониевой морали, нормы и честности – простое осознание своей ответственности»²³⁹.

Одним из способов достижения такой гармонии для читателей представляют собой возможности, скрытые в литературном описании «архетипического путешествия» («archetypal adventure»)²⁴⁰, которое, согласно Д. Кэмпбеллу и Алисе Бернис, символизирует «происходящий процесс развития, благодаря которому личность стремится стать цельной» («the on-going process of development through which the person strives to become whole»)²⁴¹. Таким образом, мы считаем, что многочисленное использование С. Кингом мотива «инициационного путешествия»²⁴² следует трактовать как «метафору внутреннего путешествия» («a metaphor of the inward journey»)²⁴³, подкрепляемую свойствами архетипа ребенка, который, по мнению видного последователя К.Г. Юнга Айры Прогофф, обладает «специальным спасительным качеством» («special saving quality»)²⁴⁴. Исследователь утверждает, что необходимость «архетипического ребенка» в литературе обусловлена потребностью человеческой психики в обновлении: «Основная идея Юнга в том, что ребенок-герой – потому стал универсальным мотивом в мифологии и религии, что он воплощает в себе архитипический психический процесс. Это означает, что так или иначе психологически необходимым для каждого индивидуума становится пройти через опыт, запечатленный в словах «если не обратитесь и не будете как дети...»²⁴⁵ (потому что опыт обновления свойствен процессу индивидуации. Если личность может сделать это возможным в своей жизни, она не нуждается в символе, но так как большинство людей не могут это сделать сами по себе, они обращаются к «мифологической проекции», и в этом случае архетип ребенка и психический процесс, который он олицетворяет, испытываются опосредованно... в живом символе»²⁴⁶.

Подытоживая сказанное, сделаем предварительный вывод о том, что пугающий эффект кинговских произведений ужасов амбивалентен. С одной стороны, этот резонанс

²³⁹ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 326 – 327.

²⁴⁰ Campbell, Joseph. The Power of Myth. – N.Y., 1988. – P. 38.

²⁴¹ Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 55.

²⁴² Термин «Initiationsreise» (инициационное путешествие) обоснован в одноименной книге немецкого литературоведа Петера Фризе.

²⁴³ Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 55.

²⁴⁴ Progroff, Ira. Jung's Psychology and its social Meaning. – N.Y., 1973. – P. 169.

²⁴⁵ Известная библейская цитата «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Матф.18:3), ставшая по-своему знаковой как для романтиков, так и для модернистов, не обязательно обозначает то, что имел ввиду Юнг и его последователи. С точки зрения христианской концепции нравственности, эта цитата выражает прежде всего такие качества истинного верующего, имплицитно присутствующие в каждом ребенке, как: скромность, зависимость и доверие.

²⁴⁶ Progroff, Ira. Jung's Psychology and its social Meaning. – N.Y., 1973. – P. 170 – 171.

обусловлен выделенной нами способностью литературы ужасов аллегорически обозначать некий реальный устрашающий опыт, преподносимый метафорически. С другой, этому способствует свойственный творческому методу С. Кинга психологизм, способность реалистично копировать образ мышления и поведения детей²⁴⁷, что позволяет автору при использовании детей-повествователей, наряду с другими характерными для его письма техниками²⁴⁸, подталкивать наивного читателя на короткое время поверить в реальность происходящих фантастических событий, делать перцепцию более «детской», осуществлять интеграцию взрослого и детского, рационального и иррационального.

Кинговская трактовка задач «сказок для взрослых» перекликается с объяснением особенностей «волшебных сказок», предложенным известным американским психоаналитиком Бруно Беттельгеймом. Ученый полагает, что в волшебных сказках «внутренние процессы переведены на внешний уровень и становятся понятными через действующих лиц и события, отраженные в повествовании» («Internal processes are externalized and become comprehensible as represented by the figures of the story and its events»)²⁴⁹, а сами волшебные сказки: «обладают терапевтическим действием, потому что пациент находит свои собственные решения через размышления о том, что в истории может быть связано с ним лично, и с его внутренними проблемами на данный момент его жизни. Содержание выбранной истории обычно не имеет ничего общего с его внешней жизнью, но прочно связано с его внутренними проблемами, которые кажутся непостижимыми и, следовательно, нерешаемыми»²⁵⁰. Как и в сказках, содержание литературы ужасов обычно не имеет ничего общего с внешней жизнью читателя, но прочно связано с его внутренними нерешенными проблемами. «Просто удивительно, - отмечал видный представитель мифологической школы Джозеф Кэмпбелл, - что самая незатейливая детская сказка обладает особой силой затрагивать и вдохновлять глубинные пласты творчества... ибо мифологические символы – не продукт произвола: их нельзя вызывать к жизни волею разума. Они представляют собой спонтанный продукт психики, и каждый из них несет в себе нетронутой всю силу своих парадоксов»²⁵¹.

²⁴⁷ За исключением тех редких случаев, когда детские образы выступают в виде обобщенных символов некоторых идей («Suffer the Little Children», «Pet Sematary», «Children of the Corn»).

²⁴⁸ Особая сказовая манера письма, реалистичность изображаемого, достигаемая путем перенесения в текст слуховых, визуальных и кинетических ощущений, заставляющих воспринимать содержание соматически, умелое использования деталей повседневного быта и др.

²⁴⁹ Bettelheim, Bruno. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales. – N.Y., 1976. – P. 25.

²⁵⁰ Ibid. – P. 25.

²⁵¹ Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. – М., 1997. – С. 17.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

С. Кинг усиливает это свойство иносказательных жанров, используя теорию К.Г. Юнга: в ряде его произведений архетип ребенка выступает как символ связи с бессознательным, обладающим силой трансформировать психику человека. Идеальным примером является повесть «The Body», анализом которой мы и займемся в первом параграфе следующей главы.

Глава III Типология образов детства в творчестве С. Кинга.

§ 1.Архетип ребенка и тема инициации в прозе Стивена Кинга.

There's a high ritual to all fundamental events, the rites of passage, the magic corridor where the change happens (С. Кинг «The Body»)

You lost your innocence when you grew up, all right, everyone knew that, but did you have to lose your hope, as well? (С. Кинг «Low Men in yellow Coats»)

«Магический коридор, где происходят изменения», - часто встречающийся мотив в книгах Стивена Кинга. Это пространство, наделенное необыкновенной силой, на протяжении всего творчества американского писателя принимало множество очертаний. Бен Хэнском, один из главных персонажей романа «Оно» («It» 1986), поддерживает связь со своим детством, постоянно возвращаясь в памяти к стеклянному переходу, соединявшему детский и взрослые отделы библиотеки его родного города. В конечном итоге эта связь была полностью осознана им в конце произведения, когда он и его друзья вернулись в город, тем самым, соединив миры взрослого настоящего и детского прошлого. Мы соглашаемся с Майклом Коллингсом, считавшим, что в этом произведении «повествование является продолжительным обрядом инициации, с внешним монстром, который буквально представляет собой глубочайшие страхи детства, с которыми нужно столкнуться и которые нужно победить, перед тем как взрослый сможет развиться в независимую и здоровую личность» («the narrative is an extended rite of passage, with externalized monster that represents (literally) the deepest fears of childhood that must be faced and overcome before the adult can develop into an independent and healthy individual»)²⁵².

В «Талисмане» («The Talisman» 1984) – другом романе американского прозаика, написанном совместно с Питером Страубом, - странствие Джека Соера по фантастическим и реальным землям становится настоящим «инициационным путешествием»²⁵³, которое, по меткому выражению Антона Уве, означает для главного героя «путешествие от ребенка к взрослому человеку» («die Reise des Kindes zum Mann»)²⁵⁴.

²⁵² Collings, Michael R. The Stephen King Phenomenon. – Waschington, 1987. – P. 25.

²⁵³ Несмотря на то, что роман «Талисман», несомненно, представляет интерес с точки зрения многостороннего раскрытия в нем темы инициации, мы не рассматриваем его по той причине, что, как и в любом совместно написанном произведении, в нем невозможно отличить, где заканчивается творчество одного автора и начинается деятельность другого.

²⁵⁴ Uwe, Anton. Wer hat Angst vor Stephen King. – Muenchen, 1994. – S. 105.

В рамках этого параграфа мы подробно рассматриваем повести Стивена Кинга «Тело» («Body») из сборника «Четыре сезона» («Different seasons», 1982), и «Низкие люди в желтых плащах» (Low Men in Yellow Coats) из книги «Сердца в Атлантиде» («Hearts in Atlantis», 1999), где тема инициации как перехода от детского этапа жизни во взрослый была раскрыта в разных аспектах и, в наиболее яркой форме.

Основная тема повести «Тело» («Body») - инициация главного героя, двенадцатилетнего мальчика Горди, прохождение им серии символических обрядов посвящения, благодаря которым он осознает себя и как будущего писателя и как взрослого человека. Целый ряд эпизодов говорит нам о том, что Стивен Кинг использовал мифологическую схему архаичного обряда посвящения, подробно описанную в известной книге английского антрополога Джозефа Кэмбелла «Тысячеликий герой». В одном из своих интервью Кинг подтверждает, что книга этого ученого оказала на него особое влияние «Особенное впечатление на меня произвела книга «Тысячеликий герой»» («I was particularly taken by the book «The Hero with a Thousand Faces»»)²⁵⁵.

В своей книге Джозеф Кэмбелл следующим образом суммирует схему обряда инициации: «Путь мифологического приключения героя обычно является расширением формулы всякого обряда перехода: уединение – инициация – возвращение, которую можно назвать центральным блоком мономифа. Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного: там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу: из этого, исполненного таинств приключения, герой возвращается наделенным способностью нести благо своим соплеменникам»²⁵⁶.

Для современных критиков и литературоведов стало привычным делом рассматривать путешествие литературного героя – такого, например, как Одиссей (как гомеровский, так и джойсовский), с мифологической точки зрения. Известный американский критик Нортроп Фрай видел большую проблему для современных писателей именно в интеграции «мифической структуры в реалистическую литературу» («a mythical structure into realistic fiction»)²⁵⁷. Решение он видит в «замене на, по существу маскирующие и неподчеркивающие мифические элементы – с тем, чтобы достичь убедительности» (displacement, essentially deemphasizing and disguising the mythic elements

²⁵⁵ Magistrale, Tony. The writer defines himself: an interview with Stephen King // The second Decade, Danse Macabre to the Dark Half. – N.Y., 1992. – P. 3.

²⁵⁶ Кэмбелл Д. Тысячеликий герой. – М., 1997. – С. 37 – 38.

²⁵⁷ Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. – Princeton, 1957. – P. 136.

in order to achieve plausibility)²⁵⁸. Именно рассмотрение того, каким образом приключение, пережитое главными героями рассматриваемых нами произведений, обобщает в «маскирующей» и «неподчеркивающей» форме опыт архаичного обряда инициации, и является целью нашего анализа.

Место действия повести «Тело» – небольшой, созданный фантазией автора городок Касл-Рок, - вот уже в течении трех месяцев изнемогает от невыносимой жары. Своеобразным повелителем этого жалкого мира выступает отец главного героя, символ тщетности, стоящий посреди своего высушенного сада и поливающий его, а точнее: «создающий бессмысленные радуги в воздухе» («making useless rainbows in the air»)²⁵⁹. Он выглядит «печальным, усталым и потрепанным. Ему было 63 года - достаточно стар, чтобы оказаться моим [главного героя. прим. наше] дедушкой» («sad and tired and used. He was sixty-three years old, old enough to be my grandfather»)²⁶⁰.

Повелитель потерял свои силы, и его «королевство» страдает от этого. Его дуальная связь с миром напоминает, описанные известным американским представителем мифологической школы Д.Л. Уестоном в книге «От ритуала к роману» («From Ritual to Romance») отношения древней фигуры «Короля-рыбака» («Fisher King») со своим царством: «Когда-то считалось, что между властителем и его страной существуют особо близкие отношения – отношения, большей частью связанные с идентификацией Короля со священными основами жизни и плодородия» («The intimate relation at one time was held to exist between the ruler and his land; a relation mainly dependent upon the identification of the [Fischer] King with the divine principle of Life and Fertility»)²⁶¹. У Кинга отец Горди и городок также находятся в тесной связи – они оба изнемогают от бесполия и бесплодия.

Интересны обстоятельства рождения Горди. Его мать, долгое время страдавшая от бесплодия, после трех выкидышей родила Дэнни, старшего брата Горди, сам Горди был рожден через десять лет после этого, когда его матери уже исполнилось 42 года, при не совсем обычных обстоятельствах: по его собственному выражению, «Доктор вынужден был использовать щипцы, чтобы вытащить меня» («the doctor had to use forceps to yank me out»)²⁶². Несмотря на то, что сами родители часто рассказывали ему об этом «чуде», желая привить ему мысль о том, что он: «был специальным подарком от Бога» («was a special

²⁵⁸ Ibid. – P. 136 – 138.

²⁵⁹ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 324.

²⁶⁰ Ibid. – P. 305.

²⁶¹ Weston, Jessie L. From Ritual to Romance. – N.Y., 1957. – P. 114.

²⁶² King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 306.

delivery from God»)²⁶³, Горди видел и понимал, что родители все внимание и заботу сосредоточили на более талантливом и одаренном старшем брате. В этой ситуации мальчик чувствовал себя как герой «Человека-невидимки» Ральфа Элиссона, с которым он себя сравнивал: «Никто никогда не замечает его до тех пор, пока он не взбунтуется» («Nobody ever notices him at all unless he fucks up. People look right through him»)²⁶⁴.

После того, как Дэнни погиб при трагических обстоятельствах, его родители стали вести себя так, как будто им незачем больше жить. Отец оказался королем без наследника: «в апреле он потерял сына, в августе – сад» («He'd lost a son in April and a garden in August»)²⁶⁵. Если отец и замечает оставшегося сына, то только для того, чтобы обругать его друзей: «Один воришко и два придурка. Миленькая компания у моего сына» («A thief and two feeb. Fine company for my son»)²⁶⁶. Равнодушные своей матери Горди объясняет тем, что ее «единственный ребенок был мертв («only kid was dead»)²⁶⁷.

Одним из результатов таких взаимоотношений с родителями стало то, что Горди рос неврастеником с прогрессирующими чувством вины за случившееся с братом несчастье. Он начал бояться духа своего брата, который, как он был уверен, скрывается в шкафе. В своих кошмарах он видел, как искалеченный и окровавленный труп брата появляется из шкафа и говорит ему: «Это ты должен был оказаться на моем месте, ты!» («It should have been you, Gordon. It should have been you»)²⁶⁸. Подсознательно Горди чувствует, что сам факт его выживания каким-то образом делает его ответственным за смерть брата, а также за душевные страдания родителей. Он боится, что «это» все еще может произойти и с ним. Результатом сублимации его неврозов стали первые написанные Горди книги, в которых темы вины и смерти превалируют.

Теория Джозефа Кэмбелла помогает нам понять ту роль, которую будет играть Горди в совершенном им путешествии. Согласно этой теории, герой мономифа живет в мире, где он или мир, в котором он находится, страдает от некой недостаточности: «Обычное приключение героя начинается с кого-то, у кого что-то было отобрано или кто чувствует, что чего-то недостает доступному или разрешенному членам его общества опыту» («The usual hero adventure begins with someone from whom something has been taken,

²⁶³ Ibid. – P. 305.

²⁶⁴ Ibid. – P. 306.

²⁶⁵ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 304.

²⁶⁶ Ibid. – P. 305.

²⁶⁷ Ibid. – P. 304.

²⁶⁸ Ibid. – P. 309.

or who feels there's something lacking in the normal experience available or permitted to the members of his society»)²⁶⁹.

В повести эта «недостаточность» двоякая: и личностная, и социальная. Горди испытывает острый личный кризис, он страдает не столько от неуверенности в том, кто он, сколько в том, существует ли он вообще. Само существование Горди поставлено под сомнение. Поэтому когда Верн рассказывает о том, что поблизости нашли тело мертвого мальчика, Горди сразу же начинает сочувствовать несчастному: «Мне стало немного не по себе, когда я представил этого парнишку так далеко от дома, упорно идущего вдоль рельсов, страшно перепуганного из-заочных шумов леса...» («I felt a little sick, imagining that kid so far away from home, scared to death but doggedly following the CS&WM tracks, probably walking on the ties because of the night-noises from the overhanging trees and bushes...»)²⁷⁰. Личность Горди еще настолько не развита, что ему необходимо увидеть мертвое тело собственными глазами, чтобы быть уверенным, что это не он сам умер. Подсознательно им также движет желание познать смерть как таковую, как неотъемлемую часть жизни, то, что он не смог сделать в случае со своим братом. Таким образом, тело Рэя Брауера представляет из себя воплощение ответов на многие тревожащие Горди вопросы. Только решив эту задачу, он будет способен конfrонтировать со своими проблемами.

Вторая, символическая, «недостаточность» связана с тем миром, в котором мальчик живет, с бесплодной и выжженной землей. На поверхности причиной этой засухи является продолжительное и жаркое лето 1960 года, но на более символическом уровне причиной несчастья стала душевная черствость общества этого городка, которое не способно любить. Это то место, где родители калечат своих детей физически и душевно (все четверо участников похода в той или иной мере пострадали от своих семей), где учителя воруют, чтобы затем переложить вину на своих учеников, где продавцы бес совестно обманывают своих маленьких клиентов и т.д.

С мифологической точки зрения, целью Горди становится исправление как собственной «недостаточности», так и недостаточности города. Двенадцатилетний Горди – неподходящий кандидат в героя, но таковы практически все герои волшебной сказки. По Кэмбеллу, архетипический герой мономифа всегда выполняет требования определенной схемы. Кэмбелл описывает два варианта типа героя и цели его путешествия: «Как правило, герой сказки добивается локальной, в пределах своего

²⁶⁹ Campbell, Joseph. The Power of Myth. – N.Y., 1988. – P. 123.

²⁷⁰ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different Seasons. – N.Y., 1983. – P. 300.

микрокосма, победы, а герой мифа – всемирно-исторического, макрокосмического триумфа. В то время как первый – младший или презираемый ребенок, который становится обладателем необычайных способностей, одерживает победу над своими притеснителями, последний в результате своего приключения добывает средство для возрождения своего общества в целом»²⁷¹.

Так же, как и у героя волшебной сказки, у Горди было необычное рождение, он младший и презираемый сын, то и дело сталкивающийся со своими угнетателями: родителями, старшими ребятами, хозяином магазина и т.д. Только пройдя через определенные препятствия, герой сможет идентифицировать себя. Но в качестве сына, наследника «Fisher King» он выполняет более глобальные функции, а именно функции спасителя земли (отметим, что эта функция, по К.Г. Юнгу, является одной из присущих детскому архетипу). Через обряды он сможет обрести силу, которая поможет ему возродить общество.

Началом его путешествия послужил так называемый «зов к странствиям»²⁷²: «Ребята, хотите посмотреть на мертвеца?» («You guys want to go see a dead boy?»)²⁷³, произносит Верн и приносит новости об обнаружении тела мальчика, пропавшего три дня назад, «озвучивает зов». Произнося эти слова, он напоминает герольда, который зовет героя на путешествие. Крис Чамберс поддерживает зов заманчивой идеей: «Мы разыщем тело и заявим в полицию! Мы попадем в газеты» («We can find the body and report it! We'll be on the news»)²⁷⁴ (три друга Горди - Верн, Крис и Тедди так же, как и он, угнетаемы миром взрослых и игнорируемы им. Ребята видят в этом путешествии возможность привлечь внимание или даже симпатию к своим персонам).

Д. Кэмпбелл утверждает, что: «... зов к странствиям означает, что судьба позвала героя и перенесла центр его духовного тяготения за пределы его общества, в область неизвестного»²⁷⁵. Горди был брошен вызов о необходимости путешествия, которое обещает духовное возрождение через смерть и воскрешение. Последователь К.Г. Юнга Крис Нойманн объясняет психологическую сущность этого процесса следующим образом: «Сражение с драконом первого периода [начало полового созревания. прим. наше] начинается со встречи с бессознательным и заканчивается героическим рождением

²⁷¹ Кэмпбелл, Джозеф. Тысячеликий герой. – М., 1997. – С. 43.

²⁷² Первая стадия мифологического путешествия. Об этом см. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. – М., 1997. – 378 с.

²⁷³ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 295.

²⁷⁴ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 301.

²⁷⁵ Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. – М., 1997. – С. 68.

«эго»)²⁷⁶. Принимая вызов, Горди, сопровождаемый своими друзьями, приступает к выполнению задания, которое, в отличие от их существования в Касл-Роке, жизнеутверждающе и морально однозначно: «Мы точно знали кто мы есть и куда мы идем» («We knew exactly who we were and exactly where we were going»)²⁷⁷.

Несмотря на то, что их приготовления были скучны (они состояли в основном из придумывания «легенд», прикрывающих их отсутствие), мальчики интуитивно чувствуют значение предстоящего приключения. Путешествие начинается в самый разгар полдня. Двадцать лет спустя писатель, которым стал Горди, вспоминает об этом так: «Я никогда не забуду этого момента, каким бы старым я ни был» («I'll never forget that moment, no matter how old I get»)²⁷⁸.

Оставляя позади безопасность родных домов, ребята идут жарким днем, пока не приходят к свалке, складу «всех американских вещей, которые могут стать пустыми, изношенными или вообще бесполезными» («all the American things that get empty, wear out, or just don't work any more»)²⁷⁹. Находящееся на самом краю города и кишащее беспризорными псами, крысами, чайками, это место отмечает границы известного им мира. Склад – это то, что Кэмпбелл в своей схеме называет порогом, за ним находятся «области неизведанного, которые являются открытым полем для проекции бессознательного»²⁸⁰.

Находящимся на пороге зрелости детям предстоит перерasti старые привычки. Чтобы развиваться, они должны двигаться вперед. Но сначала им придется пройти «порог». В качестве стражей порога здесь выступают Мило Пресман и его собака Чопер. Кэмпбелл утверждает, что функции стража – это функции охранителя установленных границ сознания: «Лишь переступив эти границы и пробудив другой, деструктивный аспект этой же силы, человек – живой или умерший - переходит в новую область реального»²⁸¹. Напоминая Цербера, Чопер характеризуется как «самый ужасный... пес Касл-Рока» («the most feared...dog in Castle Rock»)²⁸². Собака была натренирована не только на нападение, но по команде хозяина она вцеплялась в определенные части тела.

²⁷⁶ Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. – М., 1998. – С. 421.

²⁷⁷ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 335.

²⁷⁸ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 328.

²⁷⁹ Ibid. – P. 332.

²⁸⁰ Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. – М., 1997. – С. 85.

²⁸¹ Там же. – С. 87 – 88.

²⁸² King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 333.

Команду, которую боялся услышать каждый мальчик, была: «Чопер!... Яйца!» («Chopper!... Balls!»)²⁸³.

Как это подтверждает последующая история с пиявками, самая страшная фобия ребят был страх лишиться мужского достоинства. Еще не окрепший мальчик-подросток боится любой опасности, реальной или воображаемой. Ребячие остроты, как правило, связанные с сексуальностью, выражают центральность этой инициационной темы кинговских произведений.

Так же, как и Цербера, Чопера называют «собакой с того света»: «выпускающей из одной ноздри пламя, из другой лед, от топота которой дрожала земля, а из пасти вырывалась сера» («shaking the earth, blurting fire out of one distended nostril and ice out of the other, dripping sulphur from his jaws»)²⁸⁴. Только когда Горди перескочил забор, он замечает, что Чопер всего навсего дворняжка средних размеров: «Мой первый урок об огромной разнице между мифом и реальностью» («My first lesson in the vast difference between myth and reality»)²⁸⁵.

Прохождение «порога» позволяет Горди пройти за пределы обыкновенного существования в Касл-Роке, через испытание ему открывается путь к новым возможностям. Вместе со своими друзьями он покидает свалку так же, как Улисс покидает циклопа, выкрикивающего проклятия. Порог пройден, и герои перемещаются для новых испытаний духа на неизведанные доселе территории. Выполнив первую фазу обряда инициации – расставание с известным миром, - Горди и его друзья должны будут пройти более суровые испытания. Пока речь идет о путешествии мифического характера компания из трех друзей Горди определенно выполняет второстепенную функцию. Они напоминают толкиеновских хоббитов, поддерживающих Фродо на его пути в Мордор. Крис Чамберс как лучший друг, конечно, выделяется среди прочих, точно так же, как Сэм во «Властелине колец», но хотя он и другие ребята выполняют те же задания, что и Горди, испытываемым оказывается только Горди. Он – единственный герой, чья инициация призвана преодолеть не только его личную недостаточность, но и недостаточность общества.

Зрелый рассказчик характеризует обряд посвящения как: «Магический коридор, где происходят изменения» («the magic corridor where change happens»). Для героев этим

²⁸³ Ibid. – P. 333.

²⁸⁴ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 342.
²⁸⁵ Ibid. – P. 342.

коридором становятся: «те близняшки-рельсы, и мы шли между ними вприпрыжку по направлению к тому, что бы нас ни ждало впереди» («those twin rails, and we walked between them, just hopping along toward whatever this was supposed to mean»)²⁸⁶. Эти рельсы представляют более чем символическую угрозу, высота железнодорожного моста, через который им предстояло перебраться, – около 17 метров в высоту над рекой, и около 100 метров длиной. Но самое страшное то, что ребятам неизвестно время прохождения следующего поезда. Это испытание воспринято как проверка на мужество: «Ну, есть здесь трусы? - спросил Крис» («Any pussies here? Chris asks»)²⁸⁷. Горди принимает вызов: «и как только я это сказал, в желудке у меня возникло довольно неприятное чувство» («and as I said it some guy pole-vaulted in my stomach»)²⁸⁸. Крис и Тедди возглавляют группу, за ними следует Верн, Горди же замыкает шествие.

На полпути Горди приходится остановиться, чтобы унять дрожь в коленках и преодолеть головокружение. Внезапно он осознает, что подходит поезд и, что он умрет, если поезд застанет его на эстакаде. Ужас охватывает его, он больше не контролирует свой организм, время для него останавливается. Он не может сдвинуться с места. «Образ Рэя Брауера, ужасно изуродованного и сброшенного в яму, как какой-то порванный мешок с тряпьем, пронесся перед моими глазами» («An image of Ray Brower, dreadfully mangled and thrown into a ditch somewhere like a ripped-open laundry bag, reeled before my eyes»)²⁸⁹. Страх, который Горди почувствовал впервые, когда услышал о мертвом теле мальчика, был своеобразным предзнаменованием. Сейчас он мысленно разделяет судьбу Рэя Брауера, и именно эта мысль выводит его из ступора, заставляя мчаться со всех ног по направлению к берегу.

Когда четверо мальчиков находят спокойное, тенистое место, где они могут отдохнуть и восстановиться, Горди признается в своем страхе: «Я был чертовски напуган» («I was fuckin petrified»)²⁹⁰, но этот страх дает Горди силу: «Мое тело чувствовало тепло, стало натренированным, я был в гармонии с самим собой» («My body felt warm, exercised, at peace with itself. Nothing in it was working crossgrain to anything else. I was alive and glad to be»)²⁹¹. Через это соприкосновение со смертью Горди обретает новое для него чувство целостности. Дважды он сталкивался с препятствиями: первый раз – в виде создания

²⁸⁶ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 399.

²⁸⁷ Ibid. – P. 353.

²⁸⁸ Ibid. – P. 354.

²⁸⁹ Ibid. – P. 356.

²⁹⁰ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 359.

²⁹¹ Ibid. – P. 359.

природы, второй раз – в виде создания техники. Дважды он конфронтировал с худшими страхами своего подсознания и выжил.

Продвинувшись только на милю вперед, группа подростков устраивает привал. После импровизированного ужина они валяются на лежаках и, попыхивая сигаретами, говорят о вещах, о которых разговаривают обычные 12-летние американские мальчишки: о машинах, бейсболе и учителях. Горди размышляет о том, как отличаются сумерки в лесу от домашнего света и голосов матерей, зовущих своих чад в безопасные дома. Тедди рассказывает о том, как однажды он чуть не стал очевидцем того, как тонут люди.

Единственное, чего они не касаются в своем разговоре, это Рэй Брауэр, но Горди как раз думает о нем «таком одиноком и беззащитном... Если что-нибудь захочет им полакомиться, никто этому помешает. И мамы его там нет, чтобы предотвратить это» («so alone and defenceless... If something wanted to eat on him, it would. His mother wasn't there to stop that from happening»)²⁹². Необходимостью для каждого мальчика, проходящего обряд инициации во взрослую жизнь, становится разрыв инфантильной связи со своей матерью. Горди чувствует боль от этого отделения и опасность, которой он при этом подвергается. Он пока еще не понимает потенциальных плюсов нового для него жизненного статуса, заключающихся в свободе и силе.

Когда Горди наконец засыпает, он видит сон о том, будто он купается и внезапно обнаруживает тонущего поблизости Криса, которого тянут за ноги вниз Верн и Тедди: «Глядя в чистую воду я мог видеть два вздутых, обнаженных трупа, держащих его лодыжки. Одним был Верн, другим Тедди, и их открытые глаза были такие же, как у древнегреческих статуй – белые и лишенные зрачков. Голова Криса появилась вновь. Он протягивал ко мне руку, издавая режущий уши женский вопль, который все усиливался и усиливался, отражаясь эхом в жарком летнем воздухе. Я дико оглянулся на пляж, но никто ничего не слышал. Спасатель... просто продолжал улыбаться девушке в красном купальнике»²⁹³.

Глаза Криса умоляют Горди о помощи, «но вместо того, чтобы нырнуть и попытаться его спасти, я поплыл, как сумасшедший к берегу» («but instead of diving down and trying to save him, I stroked madly for the shore»)²⁹⁴. Перед тем, как он доплыл до берега, он почувствовал как чья-то рука схватила его за ногу и потащила в омут. Проснувшись он видит, что это Тедди будет его на дежурство.

²⁹² Ibid. – P. 383.

²⁹³ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 387 – 388.

²⁹⁴ Ibid. – P. 388.

Все элементы сна связаны либо с произошедшими с ним в недавнем времени событиями и его страхами, либо предсказывают будущее, подсказанное бессознательным. Так, сон вновь соединяет Горди с Рэем Брауером, - ребенком, загнанным в угол превосходящими его силами. Трупы Верна и Тедди вырастают из недавнего замечания Криса: «Твои друзья тянут тебя вниз... они словно утопающие, которые держат тебя за ноги. Ты не можешь их спасти. Единственное, что ты можешь сделать – утонуть вместе с ними» («your friends drag you down.... They're like drowning guys that are holding onto your legs. You can't save them. You can only drown with them»)²⁹⁵.

Их трупы предрекают раннюю смерть. Умоляющая фигура Криса отражает его уверенность в Горди, как в настоящем, понимающем друге и как в будущем помощнике. Однако, боясь за свою собственную жизнь, Горди не ныряет, чтобы спасти Криса. Вместо этого он в надежде на спасение смотрит в сторону находящихся на пляже взрослых. Взрослый мир в образе спасателя игнорирует просьбы Горди точно так же, как его родной город делал это в реальности.

Остаток ночи Горди проводит в полудреме. В конечном итоге он пробуждается от легкого сна, с наступлением рассвета. Он наслаждается своим одиночеством, когда обнаруживает олениху, стоящую менее чем в десяти метрах от него. Это зрелище ошеломляет его: «мое сердце подскочило к глотке... Я не смог бы сдвинуться с места, даже если бы захотел этого» («My heart went up into my throat.... I couldn't have moved if I had wanted to»)²⁹⁶. Горди проецирует себя на существо «смотрящее на парнишку с взлохмаченными после сна волосами» («seeing a kid with his hair in a sleep-scarecrow of whirls»)²⁹⁷, как будто частица него перешла в ее тело и смотрит на него оттуда. Олениха подчеркивает свое доверие Горди тем, что начинает пасть неподалеку «Она не посмотрела назад на меня, да и не было такой необходимости» («She didn't look back at me and didn't need to»)²⁹⁸. Они сосуществуют в состоянии идеального доверия и гармонии. Олень остается с Горди до тех пор, пока его не спугнул шум поезда. «То что я увидел, было своего рода подарком, чем-то, что было дано с пугающей небрежностью» («What I was looking at was some sort of gift, something given with a carelessness that was appalling»)²⁹⁹. Для того, чтобы понять психологическую сущность этого «подарка», нужно вспомнить, что фигура оленя (либо родственной ему газели) символически означает

²⁹⁵ Ibid. – P. 380.

²⁹⁶ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 389.

²⁹⁷ Ibid. – P. 389.

²⁹⁸ Ibid. – P. 389.

²⁹⁹ Ibid. – P. 389.

человеческую душу³⁰⁰. Таким образом, «подарок» есть символ пробуждения духовной сущности Горди. Олень – его душа, которую он не ощущал прежде. И хотя мальчик этого не знает, он интуитивно переживает важность происшедшего с ним: «для меня это была лучшая, самая чистая часть нашего путешествия, и этот момент – тот самый, куда я автоматически возвращаюсь, едва в моей жизни случаются неприятности» («for me it was the best part of the trip, the cleanest part, and it was the moment I found myself returning to, almost helplessly, when there was trouble in my life»)³⁰¹.

Встреча с оленихой не случайна, она заслужена внутренней готовностью Горди выдержать предстоящие испытания. Когда мальчик возвращается в лагерь, он не рассказывает остальным о произошедшем с ним, что свидетельствует о понимании Горди важности этого события.

Цель финального для него препятствия – осознание Горди своего эго. В фольклоре таким препятствием обычно бывает дракон, охраняющий сокровище. В своих рассуждениях о сущности архетипа ребенка К.Г. Юнг утверждает, что «угроза сокровенной сущности человека, исходящая от драконов и змей, указывает на опасность обретенному в недавнем времени сознательному быть съеденным инстинктивной психикой, бессознательным» («the threat to one's inmost self from dragons and serpents points to the danger of the newly acquired consciousness being swallowed up again by the instinctive psyche, the unconscious»)³⁰². Все, что произошло с Горди во время его путешествия, – преодоление порога, побег от поезда, видение оленя – развили и укрепили его сознательное эго и его духовную сущность. Но он еще не в безопасности. Как указывал Э. Нойманн, дракон должен быть повержен для того, чтобы распутать путы, «связывающие [личность. прим. наше] с матерью и детством, а также с бессознательным»³⁰³. В случае с Горди в виде дракона символически выступают пиявки, кишащие в пруду, в котором герои решили искупаться. Когда четыре мальчика выползают из пруда после купания, они обнаруживают, что их тела сплошь покрыты кровососами. Наконец Горди замечает, что «их дедушка прицепился к его мошонке, и его туловище в четыре раза превосходило обычные пиявочные размеры» («the granddaddy of all of them clinging to my testicles, its body swelled to four times its normal size»)³⁰⁴. Монстр-пиявка, угрожая мужскому началу Горди, как бы пытается предотвратить его взросление, последующую независимость эго.

³⁰⁰ Об этом см. Тресиддер Л. Словарь символов. – М., 1999; Cirlot J.E.A. Dictionary of Symbols. – N.Y., 1962.

³⁰¹ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 390.

³⁰² Jung, Carl. The Archetypes and the Collective Unconscious. – Princeton, 1969. – P. 166.

³⁰³ Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. – М., 1998. – С. 414.

³⁰⁴ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 393.

Объятый страхом, Горди не может заставить себя дотронуться до пиявки и обращается к Крису, чтобы тот убрал ее, но Крис не может ему помочь. Горди должен сам сразиться с «драконом». «Я снова засунул руку и оторвал ее и она лопнула в моих пальцах. Моя собственная кровь теплой струей текла по ладони и запастью» («I reached down again and picked it off and it burst between my fingers. My own blood ran across my palm and inner wrist in a warm flood»)³⁰⁵. Хотя Горди и убил пиявку, сам он ранен. Пиявка – хтонический символ бессознательного – достигла своей цели в момент своей собственной смерти. Символически его рана фатальна. Так и должно быть: герой должен умереть, чтобы возродиться. Жертвенная кровь, которую он проливает, – причина его роста и искупления грехов общества. Эрих Нойманн следующим образом объясняет это: «трансформация героя через битву с драконом – это преобразование, победа, апофеоз. Ее центральной чертой является рождение личности более высокого уровня» («transformation of the hero through the dragon fight is a transfiguration, a gloryification, indeed an apotheosis, the central feature of which is the birth of a higher mode of personality»)³⁰⁶. К.Г. Юнг вспоминает о сне одного из своих пациентов который удивительно напоминает ситуацию с Горди. В этом сне «одному из моих больных приснилось, что из сырой пещеры вырывается змея и жалит спящего в генитальную область. Сон этот явился в тот момент, когда он стал убеждаться в правильности анализа и освобождаться от материнского комплекса. Он чувствовал, что делает успехи и способен гораздо больше контролировать себя»³⁰⁷. Эта трансфигурация отмечает для Горди значительный шаг в его переходе от детства к зрелости, устанавливает независимость сознательного эго.

Как только четверо ребят достигают цели назначения, погода начинает меняться. Приход штормовых облаков сигнализирует конец трехмесячной засухи. Тени мальчиков превращаются в «нечеткие и деформированные» («fuzzy and ill-defined»)³⁰⁸. Потом скрылось солнце: «Я посмотрел вниз и увидел, что моя тень исчезла полностью» («I looked down and saw that my shadow had disappeared entirely»)³⁰⁹. В данном контексте интересно отметить, что образ тени в юнговской теории архетипов предстает как примитивная, инстинктивная часть души. При этом мы ни в коей мере не стремимся подменить понятия означаемого физического явления одним из возможных означающих, ведь речь идет не о научной работе психолога-юнгианца, а о произведении писателя. Все

³⁰⁵ Ibid. – P. 394.

³⁰⁶ Neumann, Erich. The Origins and History of Consciousness. – Princeton, 1970. – P. 149.

³⁰⁷ Юнг К.Г. Символы трансформации. – М., 2000. – С. 377.

³⁰⁸ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 400.

³⁰⁹ Ibid. – P. 401.

же нельзя не отметить, что теория артефактов применима и к художественной деятельности писателей, тем более что само творчество является, по Фрейду, одним из таких артефактов.

Бело-голубые шаровые молнии пролетают мимо ребят и скрываются без следа. Горди стоит на краю открытия. Когда Верн – тот, кто «озвучил зов» к странствиям, обнаруживает бледную руку Рэя Брауера, небеса разверзаются, проливаясь ливнем. «Это было так, как будто мы были наказаны за наше открытие, и это было устрашающее» («It was as if we were being rebuked for our discovery, and it was frightening»)³¹⁰. Может быть, и наказаны, и тем не менее дождь означал конец засухи, которая месяцами угнетала землю. Последствия для жизни общества от путешествия Горди уже начались.

В своей смерти Рэй Брауэр беззащитен против хтонических сил: жуки и муравьи ползают по нему. Горди становится плохо, на него производит особое впечатление то, что ноги Рэя – босы. Его ботинки застряли в кустах ежевики. Осознание этого ударяет Горди: «Поезд вытряхнул его из кед, так же, как жизнь из тела» («The train had knocked him out of his keds just as it had knocked the life out of his body»)³¹¹. Кеды сильный символ для Горди – символ молодости, жизни, в конце концов символ путешествия. При помощи пары грязных теннисных ботинок Горди наконец-то оказывается в состоянии преобразовать смерть из абстракции в конкретность и осознать ее как нечто абсолютное: «Малыш был мертв. Он не был болен, не спал. Ему никогда не придется проснуться утром...» («The kid was dead. The kid wasn't sick, the kid wasn't sleeping. He wasn't going to get up in the morning anymore...»)³¹².

Когда приехавшие на машине старшие ребята попытались заявить свои права на находку, они встречают достойный отпор. Благодаря Крису, который демонстрирует в действии оружие, отцовский пистолет, компания старших ребят отступает. То, что Крис, а не Горди, употребляет оружие, происходит в соответствии с тем, что Крис обладает статусом лидера группы, военного вождя племени, в то время как Горди скорее играет роль шамана, рассказчика историй, врачевателя душ, находящегося в соприкосновении с духовным миром³¹³.

³¹⁰ Ibid. – P. 404.

³¹¹ Ibid. – P. 404.

³¹² King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 405.

³¹³ Именно эти два типа лидера выделял К.Г. Юнг. В случае с Горди это подтверждается тем, что он обладает даром рассказчика и способностью тонко чувствовать мир. Нельзя забывать о том, что впоследствии он станет писателем.

В течение всего путешествия Горди проецировал себя на пропавшего мальчика. Его собственное чувство своей идентичности было под вопросом, так что ему непременно нужно было увидеть мальчика, чтобы понять, что это не он сам погиб, его замешательство очевидно во время размышлений его как взрослого писателя, когда он вспоминает о своем путешествии к телу и на время становится тем мальчишкой, каким он был ранее: «И мысль, которая последовала далее окатила меня словно ушат холодной воды: Каким именно мальчиком?» («And the thought which follows, chilling me like a dash of cold water, is: *Which boy do you mean?*»)³¹⁴

В отличие от «путешествия к телу», возвращение назад не богато событиями. Идя по своим собственным следам, ребята пересекают эстакаду и свалку без инцидентов. Город по-прежнему спит, когда они возвращаются в него в начале шестого утра в воскресенье (благоприятное время для перерождения!).

Выполнена ли цель Горди? Преодолены ли дефекты микро- и макрокосмоса? Резюмируя изменения, произошедшие во внутреннем мире Горди, можно с уверенностью утверждать, что первая задача выполнена успешно. Мальчик поднялся над теми ограниченными возможностями, в которые он был заключен до начала приключения, символически он нашел источник силы, направивший его в дальнейшую жизнь. Столкнувшись со своими страхами, он сумел их перебороть и, наконец, он осознал себя как свободную личность.

Что касается «макро-изъянов» в обществе, то, в нем, несмотря на вызванный путешествием дождь, на первый взгляд, мало что изменилось. Но и в этом аспекте наметились кое-какие сдвиги. Так, Горди буквальным образом вытаскивает своего друга Криса из болота, каковым была социальная среда Касл-Рока. Главное же «макро-влияние» связано с той функцией писателя и писательства, которую Стивен Кинг подчеркивает в своем интервью с Тони Магистрале. На вопрос о том, обладают ли писатели особой силой, он делает следующее заявление: «Да, мы обладаем силами. Парень из «Темной Половины» [один из романов С. Кинга] говорит о том, что писатели, актеры и актрисы – единственные признаваемые медиумы нашего общества» («Well, we do have powers. The guy in «The Dark Half» says that writers, actors, and actresses are the only recognized mediums of our society»)³¹⁵. Таким образом, главным положительным макро-результатом магического путешествия Горди оказывается его собственный рассказ, который

³¹⁴ King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 419.

³¹⁵ Magistrale, Tony. Stephen King. The second Decade, Danse Macabre to the Dark Half. – N.Y., 1992. – P. 16 – 17.

предлагает читателю вновь стать ребенком и пройти испытание вместе с остальными героями. Тем самым «архетипическая литература: «обладает силой трансформировать наши собственные жизни и мир вокруг нас. В частности, архетип ребенка приглашает нас к более близкому контакту внутри нас самих же и к более близкой коммуникации с остальными людьми» («has the power to transform our own lives and the world around us. In particular, the archetype of the child invites each of us to a deeper union within ourselves and into closer communion with all people»)³¹⁶. То есть, метафора путешествия-инициации позволяет наивному читателю проникать внутрь своей собственной психики и положительным образом влиять на происходящие в ней процессы. Подводя итог, можно утверждать, что несмотря на второе название повести «Выпадение из невинности» («Fall from Innocence») приземление для прошедшего инициацию Горди было достаточно благоприятным.

Однако в творчестве Стивена Кинга существуют примеры менее удачной инициации ребенка. Пример одного из таких «обряда инициации» («rite of passage») дает повесть «Низкие люди в желтых плащах», в которой взросление главного героя Бобби Гарфилда происходит в непосредственной связи с трагической утратой им иллюзий, связанных с окружающим миром и с разочарованием в самом себе. Негативной силой, ввергающей Бобби в отчаяние и разочарование, становится образ жестокого, пошлого, эгоистичного, прозаичного мира взрослых. Основой же «иниционного» путешествия становится избавление от подавляющего влияния матери, что символически выражает преодоление героем своего инфантильного эго.

Одним из эпиграфов, которым Кинг открывает повесть, послужил отрывок из голдинговского «Повелителя мух» (по мнению Шерона Рассела, использование автором многочисленных аллюзий из романа У. Голдинга объясняется тем, что Кинг стремился показать то, как «дети обладают ограниченными возможностями выдерживать трудные испытания взрослого мира» («have a limited ability to cope with the difficult challenges of the adult world»)³¹⁷). Таким образом, эпиграф намечает основной конфликт повести – трагическое столкновение невинности с жестокостью жизни. «Саймон остался, где был, – темная, скрытая листвой фигурка. Он жмурился, но и тогда свиная голова все равно стояла перед ним. Прикрытые глаза были завоочены безмерным цинизмом взрослой жизни. Они убеждали Саймона, что все омерзительно» (пер. Е. Суриц)³¹⁸.

³¹⁶ Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 100.

³¹⁷ Russel, Sharon A. Revisiting Stephen King. A critical companion. – Westport., 2002. – P. 117.

³¹⁸ Golding, William. Lord of the flies. – London, 1969. – P. 151.

В своей повести (на наш взгляд, лучшем произведении из когда-либо написанных автором) писатель достигает стилевого совершенства, одной из черт которого стала необычайная содержательность текста: «Отец Бобби Гарфилда был одним из тех ребят, которые начинают терять волосы на третьем десятке, а к сорока пяти годам сияют лысиной во всю голову. Этой крайности Рэндолл избежал, умерев от инфаркта в тридцать шесть. Он был агентом по недвижимости и испустил дух на полу чьей-то чужой кухни. Потенциальный покупатель пытался в гостиной вызвать «скорую» по невключенному телефону, когда папа Бобби скончался. Бобби тогда было три года. Он смутно помнил мужчину, который щекотал его, а потом чмокал в щеки и в лоб. Он не сомневался, что это был его папа. «ОСТАВИЛ В ПЕЧАЛИ» - гласила могильная плита Рэндолла Гарфилда, но его мама вовсе не казалась печальной, а что до самого Бобби – какая может быть печаль, если ты его совсем не помнишь?»^{319 320}.

Такой же информативной оказывается и вся последующая глава, в ней мы узнаем, что мать Бобби, Лиз Гарфилд, озлобленная после преждевременной смерти своего мужа, делает все, чтобы сделать для Бобби образ отца как можно менее привлекательным: «Твой отец, знаешь ли, не оставил нас купаться в деньгах, Твой отец... на любой неполный стрет клевал» («Your father didn't exactly leave us well off, you know... Your father,... 'never met an inside straight he didn't like»)³²¹. В тяжелой экономической ситуации конца 50-х ей приходится работать секретаршей у бывшего шефа своего мужа, часто оставаться вечерами на работе и, по всей видимости, вступать с ним в половые сношения. Жизненными девизами ей служат многочисленные присловья, которыми она буквально нашпиговывает сына, такие как: «Жизнь несправедлива», «До того, как умереть, успеешь глотнуть грязи», «Я ему (или ей) настолько доверяю, насколько поднимаю рояль одной рукой», «лишнего не болтай» ('Life isn't fair,' «You have to eat a peck of dirt before you die», «I'd trust him (or her) as far as I could sling a piano», «Best keep yourself to yourself»)³²². Детали поведения, досконально изученные сыном, как ничто другое характеризует мелочную, ограниченную, ожесточенную, жадную и бесконечно одинокую натуру его матери. Если ей что-то не нравится, то изменения в положении ее губ напоминали кошелечек, который «когда потянешь за шнурок, то отверстие сузится, почти спрячется в

³¹⁹ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 9.

³²⁰ Здесь и далее по тексту повести пер. И. Гуровой.

³²¹ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 10 – 11.

³²² King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 10, 11, 13, 24, 76, 101, 107, 132, 203.

складках» («when you pulled on the drawstrings, the hole at the top got smaller»)³²³, если Лиз нападала, то она «не брала пленных» («took no prisoners»)³²⁴, если ей кто-то не понравился, то «мнение Лиз о людях затвердевало мгновенно. Когда она подписывала НИКУДА НЕ ГОДИТСЯ под мысленным вашим портретом, она писала это чернилами» (Liz's opinions of people hardened swiftly; when she wrote BAD under her mental picture of you, she almost always wrote in ink)³²⁵. В сыне она видит олицетворение своего умершего мужа, а так как в последнем она нашла объяснение всем своим бедам и тяжелой судьбе, то, соответственно, к сыну она очень редко относится с нежной материнской заботой. «...рядом с ней стоял худенький мальчик с рисковыми рыжими волосами своего покойного отца. Она никогда не прикасалась к его волосам, а в редких случаях когда ей хотелось его приласкать, она обычно прикасалась к его плечу или щеке» («... standing beside her was a skinny boy with his dead father's risky red hair. She hardly ever touched his hair; on the infrequent occasions when she caressed him, it was usually his arm or his cheek which she touched»)³²⁶.

Вместо того, чтобы подарить Бобби на одиннадцатилетие заветный велосипед, она презентует ему взрослый читательский билет во взрослую библиотеку. Но Бобби предстоит узнать взрослую жизнь не из книг. Лиз своей жесткостью, черствостью, злой, в целом всей формульностью своего поведения подчас напоминает злую мачеху из сказки³²⁷. Мастерство Кинга заключается в том, что вопреки всем этим негативным качествам (отчасти выдающим субъективизм Бобби в его описании произошедших событий, писателю удается создать сложную, многогранную картину взаимоотношений матери и сына, где обида мальчика соприкасается с нежностью и отчаянным желанием быть любимым. Совершенно прав Шэрон Рассел, когда писал о том, что «повествование двигается взад и вперед между детским опытом и его взрослым пониманием этого критического периода» («the narrative moves back and forth between the boy's childhood experiences and his adult understanding of this crucial period»)³²⁸. «Иногда он изнывал без нее, словно от голода, а она даже и не знала... И вот тогда, когда он уже задремывал, она вошла, села на край кровати и сказала, что жалеет, что была неразговорчивой, но работы было очень много и она устала. Она провела пальцем по его лбу, а потом поцеловала в это

³²³ Ibid. – P. 11.

³²⁴ Ibid. – P. 10.

³²⁵ Ibid. – P. 30.

³²⁶ Ibid. – P. 12.

³²⁷ Образ злой матери/мачехи, хтонической матери традиционен в волшебной сказке. Как угроза развивающемуся мужскому началу он является одним из внешних стимулов для начала «инициационного путешествия» мальчика-подростка.

место – он даже задрожал. Сел на постели и изо всех сил ее обнял. Она было напряглась от его прикосновения. Но потом расслабилась и даже сама его обняла на секунду»³²⁹. «...намазала душистым детским кремом его спину и руки до плеч и шею – даже щеки. Ощущение было приятное, и он снова подумал о том, как любит ее, как ему нравится, когда она вот так его гладит («...smeared the fragrant Baby Oil on his back and arms and neck - even on his cheeks. It felt good, and he thought again how much he loved her, how much he loved to be touched by her»)³³⁰.

Но все же Бобби должен был освободиться от ее влияния, чтобы начать развиваться во взрослую личность. По Кэмпбеллу, «ритуалы примитивных инициационных церемоний мифологически все обоснованы и имеют дело с убийством инфантильного эго и развитием взрослого человека... Вначале мальчик должен оторваться от своей матери, самостоятельно получить энергию, и тогда уже идти дальше»³³¹.

Этот процесс начинается вместе с приездом нового жильца Теда Бройтигена, который приехал на такси как раз в тот момент, когда Бобби с Лиз выходили из дома. Тед сразу же не понравился Лиз, и хотя она объяснила это тем, что не доверяет людям, которые «перевозят свои вещи в бумажных пакетах» («who move their things in paper bags»)³³², скорее всего здесь дело в том, что Лиз в принципе недолюбливает мужчин: «Дураки-мужчины напакостят, а всем женщинам в мире приходится потом убирать за ними» «Foolish men make messes, and it's usually the women of the world that have to clean them up later on»³³³, при этом она не делает исключение для своего сына «он точно такой же, как его папочка и все они остальные» («he's just like his daddy and your daddy and all the rest of them»)³³⁴, «- Мне она не доверяет. По-моему, я ей вообще не нравлюсь. Губы Теда сжались, и Бобби понял, что наткнулся на правду, которую Тед видел в сознании его матери» «she doesn't trust me. I don't think she even likes me.' Ted's mouth tightened, and Bobby understood he had struck upon some truth Ted had seen in his mother's mind»³³⁵.

Тед оказывается тем самым ментором, о котором Алиса Бернис говорит в своем исследовании: «В литературе архетипический ребенок показан не в изоляции, но в

³²⁸ Russel, Sharon A. Revisiting Stephen King. A critical companion. – Westport. 2002. – P. 107.

³²⁹ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 27 – 28.

³³⁰ Ibid. – P. 93.

³³¹ Campbell, Joseph. The Power of Myth. – N.Y., 1988. – P. 138.

³³² King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 14.

³³³ Ibid. – P. 11.

³³⁴ Ibid. – P. 189.

³³⁵ Ibid. – P. 194.

контексте взаимно поддерживающих отношениях с ментором. Согласно юнгианской психологии, продолжающийся процесс индивидуации требует баланса противоположных качеств, с одной стороны, ассоциируемых с ребенком, с другой, - со взрослым. Поэтому символичные отношения протеже и ментора служат метафорой личной интеграции... Хороший ментор культивирует те качества, которые еще не развиты в его протеже»³³⁶. К.Г. Юнг утверждает, что ментор «появляется в ситуации, где необходимы проницательность, понимание, хороший совет, решительность, планирование и т.д., - необходимы, но не могут быть обеспечены собственными ресурсами» («appears in a situation where insight, understanding, good advice, determination, planning, etc. are needed but cannot be mustered on one's own resources»)³³⁷ Во многом Тед со своей житейской мудростью заменит Бобби отца, которого тот никогда не знал: «Руководя неопытным молодым на пути к взрослому миру, спонсор выступает в качестве хорошего друга и заместителя отца. Хотя ментор появляется в литературе в самых разных формах, роль ментора - помогать переходу молодого на следующую стадию развития. Часто ментор появляется в образе мудрого, старца»³³⁸. Для 11-летнего Бобби, который делил людей на три категории, Тед как раз и оказался таким старцем: «Для Бобби все люди распадались на три категории: ребята, взрослые и старище. Старичье - это были взрослые с седыми волосами. Новый жилец был из них» («To Bobby people fell into three broad categories: kids, grownups, and old folks. Old folks were grownups with white hair. The new tenant was of this third sort»)³³⁹.

С самым моментом его приезда связано первое серьезное осознанное противостояние, оказанное Бобби матери после того, как она холодно и даже несколько высокомерно поприветствовала новоприбывшего «Взгляд Лиз Гарфилд метнулся мимо него на сына. «Иди!» - скомандовали ее глаза, - не говори ни слова. Он незнакомый человек, неизвестно откуда, вообще ниоткуда, и половина его вещей в бумажных пакетах. Не говори ни слова, Бобби, просто иди дальше, и все». А вот и нет! Может, потому, что на день рождения он получил библиотечную карточку, а не велик. – Рад был познакомится, мистер Бротиген, - сказал Бобби. – Надеюсь, вам тут понравится. Всего хорошего»³⁴⁰.

³³⁶ Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 71, 41.

³³⁷ Jung, Carl. The Archetypes and the Collective Unconscious. – Princeton, 1969. – P. 216.

³³⁸ Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 41.

³³⁹ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 14.

³⁴⁰ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 16.

Отношения Бобби с матерью, с Тедом и его друзьями Кэрол и Джоном формируют линии сюжета повести. Главной же линией становится история взаимоотношений Теда и Бобби с матерью.

Узнав о желании Бобби приобрести велосипед, Тед нанимает его на работу с заданием втайне от матери искать признаки присутствия таинственных и опасных существ – неких низких людей в желтых плащах, которые преследуют Теда из-за его сверхъестественных способностей. Признаки эти чрезвычайно любопытны для нашего исследования: броские и вульгарные машины, на которых они катаются, объявления о пропавших собаках и кошках на стенах, объявления такого рода, которые прилеплены к доске вверх ногами, звезды или луна, нарисованные разноцветными мелками рядом с детскими квадратами для «классиков», хвосты воздушных змеев, висящих на проводах, сообщения о мелком вандализме в церквях. Тед объясняет следующим образом сущность этих «низких» людей: «Слово «низкий» я употребил в диккенсовском смысле, подразумевая субъектов, который выглядят дураками... и к тому же опасными. Люди того пошиба, что, так сказать, играют в кости в темных закоулках и пускают вкруговую бутылку спиртного в бумажном пакете. Того пошиба, что прислоняются к фонарным столбам и свистят вслед женщинам, идущим по тротуарам на той стороне, и утирают шеи носовыми платками, которые никогда не бывают чистыми. Люди, которые считают шляпы с перышком на тулье высшим шиком. Люди, которые выглядят так, словно знают все верные ответы на все глупые вопросы, поставленные жизнью»³⁴¹.

Таким образом, с одной стороны такие атрибуты «низких людей», как их вульгарность, самонадеянность, пошлость, броскость, бездуховность, позволяют сравнить их с негативным выражением неких общих, характерных и ясных для ребенка черт взрослого человека (не зря на протяжении книги проводятся аналогии между «низкими людьми» и людьми «обыкновенными»: мистером Бидерменом - шефом его мамы, шулером Маккуоном, с которым Бобби познакомился во время совместной с Кэрол и Джоном поездки на пляж, педофилом, приставшим к Бобби в городском парке, когда тот кормил уток, и т.д. Кроме того, оценочный эпитет «nimrod», так же, как и «low», по своей эмоциональной окраске родственный сэлинджеровским «phony», «moron», «pervert», употребляется Бобби в отношении как «низких», так и обычных людей).

С другой стороны, сама нелепость признаков их появления – это некие элементы мифического хаоса, доступные для мифического сознания ребенка и недоступные для

³⁴¹ Ibid. – P. 47.

рационального понимания и восприятия взрослых людей, не зря Тед говорит Бобби о том, что, в отличие от взрослых, «дети их видят. Дети видят всех» («children see them. Children see them all») «А ты, Бобби, ты все еще ребенок» («And Bobby, you are still a child»)³⁴² – напоминает ему Тед. Поэтому, несмотря на то, что первой мыслью Бобби была мысль о том, что Тед – сумасшедший (нельзя забывать о том, что Бобби уже находится в кризисном для детского мифического сознания возрасте), он все же доверяет Теду³⁴³.

Магия детского восприятия необычного, чудесного, загадочного, сверъестественного в художественном мире Кинга отнюдь не регресс. Напротив, регressiveным для дальнейшего развития Бобби является влияние матери, которая настолько ограничена, насколько может быть ограниченным взрослый человек. Именно после того, как Бобби принимает сознательное решение (что очень важно, при этом он осознает его возможные последствия), начинает ослабевать регressiveное влияние матери – то, что Тед называет «силой матери»: «- Да, - ответил Бобби без запинки, хотя и понимал, что это означает большое изменение в его жизни.., и очень рискованное. Он боялся своей мамы - очень боялся, и страх этот лишь отчасти был связан с тем, как сильно она могла рассердиться и как долго заставлять его расплачиваться. Главное же заключалось в горьком ощущении, что любят его самую чуточку, и хотя бы такую любовь надо оберегать»³⁴⁴.

«-Бобби? - Это был голос его матери, а затем вверх по ступенькам зашуршали ее субботние тапочки. - Бобби, ты наверху?». Бобби и Тед виновато переглянулись. Оба выпрямились, как будто не просто вели чокнутый разговор, а и занимались чем-то чокнутым. «Она заметит, что мы что-то затеяли, - в отчаянии подумал Бобби. - Это же у меня на лице написано». – «Нет, - успокоил его Тед. - Совсем нет. Ее власть над тобой в том, что ты этому веришь. Такова власть матери»³⁴⁵.

Итак, приняв самостоятельное решение втайне от матери помочь Теду, Бобби начинает все более открыто сопротивляться влиянию тиранничной Лиз. Это сопротивление достигает предельного напряжения вскоре после того, как Лиз была вынуждена оставить

³⁴² King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 50.

³⁴³ В отличие от первой стадии (5 – 7 лет), когда реальный и ирреальные миры модально тождественны, в 8 – 12 лет наблюдается более сложное соотношение двух миров. Об их тождестве говорить уже нельзя, но вера в чудесное еще сохраняется. Нельзя не отметить, что отдельные признаки появления «низких» людей своей вещественностью связаны с миром детей: хвосты воздушных змеев, звезды или луна, нарисованные разноцветными мелками рядом с детскими квадратами для «классиков», что заставляет нас вспомнить о такой категории, как детский миф, подробно изученной в книге Чередниковой М.П. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. – Ульяновск, 1995.

³⁴⁴ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 49.

³⁴⁵ Ibid. – P. 53 – 54.

Бобби на пару дней в компании Теда, так как ей необходимо было сопровождать своего шефа на конференцию. К тому времени мальчик уже обнаружил явные признаки присутствия «низких людей», и «первое в жизни взрослое решение» («the first adult decision of his life»)³⁴⁶, принятое Бобби (решение ничего пока не сообщать Теду), было продиктовано эгоизмом, за что Бобби в конечном итоге и поплатится.

Тед везет Бобби в соседний город Бриджпорт, чтобы поставить деньги на боксера (обладающий особым чутьем, он давно уже почувствовал необходимость скрыться). Для Бобби это оказывается знаковым путешествием, впервые он пересекает территорию, отмеченную материнским табу: «В Бриджпорте есть такие места, где мужчины теряют деньги» («There are places in Bridgeport that take men's money»)³⁴⁷, то, что называется «Там внизу» («Down there»)³⁴⁸.

Совершенно случайно оказывается, что отца Бобби знала Аланна – хозяйка того бара, куда Тед пришел, чтобы сделать ставку. Она развеивает миф матери о том, какой был на самом деле отец Бобби. Символически можно говорить о том, что Бобби выполняет одну из задач архетипического приключения, а именно находит своего отца, и этим власти матери и ее влиянию на личность Бобби наносится мощный удар. «Он приходил сюда играть на билльярде? - Не-а. Говорил, что с кием у него не задается. Просто выпьет пива, а иногда... - Она быстро задвигала рукой, будто сдавала карты. Бобби вспомнился Маккуон. - Угу - сказал Бобби. - Он на любой неполный стрет клевал, как мне говорили.- Ну, этого я не знаю. Но он был хороший человек. Приходил сюда по понедельникам вечером, когда тут всегда ну просто как в могиле, и через полчаса с ним все начинали смеяться. Он играл песню Джо Стэффорда - не помню названия, - заставлял Лена включать проигрыватель. Настоящий миляга, малыш, потому-то я его и помню; миляга с рыжими волосами - большая редкость. Пьяных он не угощал, был у него такой пунктик, а так - последнюю рубашку был готов для тебя снять. Только попроси - и пожалуйста. - Но он вроде бы много денег проигрывал, - сказал Бобби. - Рэнди? - Она вроде бы удивилась. - Не-а. Заглядывал выпить - раза три в неделю, ну, понимаешь, если оказывался поблизости... Я только знаю, что здесь он раза два в месяц сидел со своими

³⁴⁶ Ibid. – P. 70.

³⁴⁷ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 11.

³⁴⁸ Этимологически «Там внизу» вполне сравнимо с «На дне» Горького - кварталы, где живет беднота, где высока преступность, а по наличию элементов особой карнавальной атмосферы даже со двором чудес «Собора Парижской Богоматери». Но ввиду использования нами принципов мифологической школы для прочтения произведений С. Кинга, связанных с темой инициации и учитывая особый интерес писателя к мифическим структурам, возможна и мифологическая трактовка «Там внизу» как загробного мира, в который спускается герой на своем пути к цели (то что Бобби «обретает» здесь давно умершего отца, тем

знакомыми, играл, может, до полуночи, а потом отправлялся домой. Просаживай он много или выигрывай, я бы, наверное, помнила. А я не помню. И значит, он почти каждый вечер сколько проигрывал, столько и выигрывал. А это, кстати, показывает, что в покер он хорошо играл. Получше всех этих»³⁴⁹.

Бобби размышляет о том, что на протяжении всей жизни говорила ему мать об отце: «Твой отец не оставил нас купаться в деньгах», - любила повторять его мама. Аннулированная страховка, пачка неоплаченных счетов. «А я даже ничего не знала», - сказала она еще весной,... Так неоплаченные счета - выдумка? А что, если?.. Если страховая премия была получена и где-то спрятана, может, на счете в банке вместо страниц каталога? Пугающая мысль: Бобби не мог себе представить, зачем бы его матери понадобилось внушать ему, будто его отец был (*низкий человек, низкий человек с рыжими волосами*) скверный человек, раз он таким не был, и все-таки.., все-таки ему чудилось, что это - правда. Она умела злиться, вот что отличало его мать. Умела так злиться! И тогда она могла сказать что угодно. И, значит, возможно, что его отец - мать никогда не называла его «Рэнди» - раздал слишком много последних рубашек прямо со своей спины и разозлил Лиз Гарфилд до безумия. Лиз Гарфилд рубашек не раздавала - ни со своей спины, ни с чьей-нибудь чужой. В этом мире свои рубашки надо беречь, потому что жизнь несправедлива»³⁵⁰.

Впоследствии Бобби начинает хорошо понимать мотивацию матери в этом вопросе: «Черт бы тебя побрал - ну вылитый папаша!... Так оно и было. Он заглянул в нее, и Рэндола Гарфилда там не было - только коробка с его именем на ней.., именем и выцветшим лицом, которое практически могло принадлежать, кому угодно. В эту коробку она складывала все, что причиняло ей боль. Она ничего не помнила о том, как ей нравилась песня Джо Сгэффорда, не помнила (если вообще когда-нибудь знала), что Рэнди Гарфилд был настоящий миляга, готовый снять для тебя свою последнюю рубашку. Для такого в ее коробке места не было. Бобби решил, что, наверное, просто жуть - нуждаться в такой коробке»³⁵¹.

В этом случае речь идет о типичном задании «найти отца», которое по Кэмпбеллу, необходимо выполнить герою на своем пути инициации³⁵². Что касается Бобби, то

самым психологически налаживая связь между прошлым и настоящим, только подтверждает эту идею). См. также примечание на стр. 116.

³⁴⁹ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. N.Y., 1999. – P. 130 – 131.

³⁵⁰ Ibid. – P. 132.

³⁵¹ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 233.

³⁵² Campbell, Joseph. The Power of Myth. – N.Y., 1988. – P. 138.

«отделение от перспективы матери, что является частью перехода во взрослый мир, подкрепляется этим знанием» («The separation from his mother's perspective that is part of the transition to the adult world is increased by this knowledge»)³⁵³. Бобби наконец-то обретает своего отца: «Его охватило странное чувство, будто он и плакал, и смеялся сразу. «Мой папа бывал здесь», - подумал он. Пока это было куда-куда важнее любой лжи его матери. «Мой папа бывал здесь, может, стоял на этом самом месте, где сейчас стою я». - Я рад, что похож на него, - выпалил он вслух»³⁵⁴.

Значимость этого путешествия осознается сразу после приезда домой: «Бобби пошел к себе, и бросил четыре монеты, которые захватил с собой в Бриджпорт, назад в банку «Велофонда». Он оглядел комнату, видя все по-другому: ковбойское покрывало на кровати, фото его матери на одной стене и фото с автографом Клейтона Мура в маске (полученное за талоны из коробок с кукурузными хлопьями) - на другой роликовые коньки в углу (один с лопнувшим ремешком), стол у стены. Комната теперь выглядела маленькой - не тем местом, куда возвращаются, а тем местом, откуда уходят. Он понял, что вырастает до своей оранжевой библиотечной карточки, и какой-то горький голос внутри него восстал против этого. Закричал: нет, нет, нет!»³⁵⁵.

При возвращении домой в буквальном смысле на перекрестке дорог и на границе владений двух городов (знаковость этих пространственных пунктов для фольклорной традиции слишком хорошо известна, чтобы останавливаться на них подробнее) Бобби и Тед почти натыкаются на низких людей: «А впереди показался перекресток трех магистралей: Эшер-авеню, Бриджпорт-авеню и Коннектикут-Пайк сходились, образуя площадь Пуритан-сквер... Главная его достопримечательность, как-то сказала Бобби его мама, заключалась в том, что бар находится внутри городской границы Харвича, а собственно ресторан - в Бриджпорте» («Ahead was a three-way intersection, Asher Avenue, Bridgeport Avenue, and the Connecticut Pike all coming together at a place known as Puritan Square... Its main claim to fame, his mom had once told Bobby, was that the bar was over the Harwich town line, but the restaurant proper was in Bridgeport»)³⁵⁶.

Впрочем, настоящая катастрофа разворачивается позже, когда следующим днем мать неожиданно возвращается домой. С самого начала этого дня стало понятно, что все предвещает быструю и трагическую развязку. Глава так и называется «Омерзительный

³⁵³ Russel, Sharon A. Revisiting Stephen King. A critical companion. – Westport. 2002. – P. 108.

³⁵⁴ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 133.

³⁵⁵ Ibid. – P. 145 – 146.

³⁵⁶ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 139 – 140.

четверг» («Ugly Thursday»). Вышедший из дома Бобби обнаружил, что приметы, указывающие на присутствие низких людей, интенсифицировались: городские часы стали давать невероятные данные, повсюду появились откровенные объявления, практически прямо указывающие на Теда: «ВЫ НЕ ВИДЕЛИ БРОТИГЕНА! Он просто СТАРЫЙ ДВОРЯГА, но МЫ ЛЮБИМ ЕГО! У БРОТИГЕНА БЕЛЫЙ МЕХ И ГОЛУБЫЕ ГЛАЗА! ОЧЕНЬ ЛАСКОВЫЙ БУДЕТ ЕСТЬ ОБРЕЗКИ ИЗ ВАШИХ РУК! МЫ уплатим ОЧЕНЬ БОЛЬШУЮ НАГРАДУ (\$\$\$) ЕСЛИ ВЫ ВИДЕЛИ БРОТИГЕНА! ПОЗВОНИТЕ ХОуситоник 5-8337!(ИЛИ) ДОСТАВЬТЕ БРОТИГЕНА в № 745 Хайгет-авеню! Дом СЕМЬИ САГАМОР!»³⁵⁷. Но низкие люди – не единственная неприятность, с которой столкнулся Бобби, низкими людьми оказываются и вполне обыкновенные люди. Произошло несчастье с Кэрол, которую жестоко покалечили подростки. «Может, все началось как шутка, а потом вышло из-под контроля? Ведь почти то же самое случилось в «Повелителе мух»? Все чуточку вышло из-под контроля?» («Maybe it had started as a joke and gotten out of hand. Wasn't that pretty much what had happened in Lord of the Flies? Things had just gotten a little out of hand?»)³⁵⁸.

Бобби донес ее до своего дома, где Тед вправил ей плечо, которое было вывихнуто. В этот самый момент совершенно внезапно для всех вернулась мать, подвергшаяся сексуальному насилию со стороны своего шефа и его дружков: «Тут она умолкла. Потом годы и годы Бобби вновь и вновь проигрывал этот момент, видел все больше и больше того, что увидела его мать, когда вернулась из своей катастрофической поездки в Провиденс: ее сын на коленях у кресла, в котором старик, который ей никогда не нравился и не внушал доверия, сидит с девочкой на коленях. У девочки ошеломленный вид. Ее волосы слиплись от пота. Блузка с нее сорвана - лоскутья валяются на полу - и, хотя ее собственные глаза сильно заплыли, Лиз, конечно, заметила синяки Кэрол - один на плече, один на ребрах, один на животе. И Кэрол, и Бобби, и Тед Бротиген увидели Лиз с той же поразительной вневременной четкостью: два подбитых глаза (собственно говоря, правый глаз был лишь злым блеском в посиневшей припухлости), вздувшаяся, лопнувшая в двух местах нижняя губа, все еще в присохшей крови, будто в мерзкой засохшей помаде, сдвинутый на сторону нос, крюком нависший надо ртом, будто нос ведьмы из комикса»³⁵⁹.

³⁵⁷ Ibid. – P. 171.

³⁵⁸ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 176.

³⁵⁹ Ibid. – P. 183 – 184.

Бобби увидел свою мать после того, что произошло с ней: «Она была совсем не похожа на его маму. Она была похожа на старуху, которой место не на тенистой Броуд-стрит, а «там, внизу», где люди пьют вино из бутылок в бумажных пакетах и не имеют фамилий» («She didn't look like his mom at all. She looked like some old woman who belonged not on shady Broad Street but down there, where people drank wine out of bottles in paper sacks and had no last names»)³⁶⁰. Находящейся в шоке после произошедшего с ней матери Бобби, давно подозревавшей Теда в сексуальной нечистоплотности, и не нужно было других доказательств своей правоты, кроме зрелища кресла, «в котором старик, который ей никогда не нравился и не внушал доверия, сидит с девочкой на коленях» («chair where the old man she had never liked or really trusted sat with the little girl in his lap»)³⁶¹. Происходит ужасная сцена, в которой Лиз изливает всю свою бессильную злость и которую лучше всего характеризуют две брошенные Тедом фразы: «В этой комнате есть опасный взрослый, - сказал Тед. - Но это не я... Не в этом ее состоянии, - сказал Тед. - В этом ее состоянии она может только кусаться» ('There is a dangerous adult in this room,' Ted said, 'but it isn't me... И «As she is now», she can't stop biting.')³⁶². Мать отказывается от идеи посадить Теда в тюрьму и отпускает его. Бобби, совершенно обессиленный после произошедшего, отправляется к себе в комнату и проваливается в четырехчасовой полуубморок-полусон. Позже, тем же днем, Бобби обнаруживает то, что его мать, возвращаясь после того, как она проводила Кэрол до дома, увидев объявления низких людей, решила выдать Теда. Бобби решает предупредить Теда, который в назначенный час должен прийти за выручкой в бар, в Бриджепорт, но низкие люди опрежают его. Теперь перед ним встает выбор в прямом смысле пожертвовать собой и отправиться вместе с Тедом и кошмарными низкими людьми в их ужасный мир, либо сдаться и остаться вместе с матерью, по примеру горновского героя пойти на компромисс со злом этого мира и сделаться трусом и предателем. По сути в этой ситуации Бобби напоминает героя, пересказываемой Джозефом Кэмпбеллом в книге «Сила мифа» («The Power of Myth») легенды о сэре Гавэйне и Зеленом рыцаре, когда сэр Гавэйн выдержал испытание чести, но не выдержал испытание страхом смерти. Так же, как и сэр Гавэйн, Бобби «faces two tests. He passes one and fails the other» (сталкивается с двумя испытаниями. Он выдерживает одно и не выдерживает другое)³⁶³. Интересно отметить, что за один день до этого в Бриджпорте (во время совместной поездки с Тедом) Бобби в первый раз в своей

³⁶⁰ Ibid. – P. 184.

³⁶¹ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 183.

³⁶² Ibid. – P. 189, 190.

³⁶³ Russel, Sharon A. Revisiting Stephen King. A critical companion. – Westport. 2002. – P. 117.

жизни сталкивается с примером настоящего героизма (когда на кон было поставлено самое ценное – собственная жизнь) в местном театре он посмотрел киноверсию романа Джона Уиндема «The Midwich Cuckoos»: «Бобби был потрясен, когда герой погиб - Рэндолф Скотт никогда не погибал на субботних дневных сеансах в «Ампире». И Оди Мэрфи - тоже, И Ричард Карлсон - но он понял, что Джордж Сандерс пожертвовал собственной жизнью ради Общего Блага» («Bobby was shocked that the hero died - Randolph Scott never died in the Saturday-matinee movies at the Empire, neither did Audie Murphy or Richard Carlson - but he understood that George Sanders had given his life For the Greater Good of All»)³⁶⁴. Характерно, что повествователь называет эту картину «последним и самым лучшим фильмом детства Бобби Гарфилда. Она была первым и самым лучшим фильмом того, что пришло после детства: темного периода, когда он часто был скверным и все время - сбитым с толку, был Бобби Гарфилдом, которого, как ему чудилось, он по-настоящему не знал» («the last and greatest movie of Bobby Garfield's childhood; it was the first and greatest movie of what came after childhood - a dark period when he was often bad and always confused, a Bobby Garfield he felt he didn't really know»)³⁶⁵.

Трагедийность «главного» выбора лучше всего иллюстрирует следующий пассаж: «- Или предпочешь остаться с матерью? - продолжал журчащий голос, игнорируя Теда. - Ну конечно же нет. Мальчик с твоими принципами? Мальчик, открывший для себя радости дружбы и литературы? Конечно же, ты отправишься с этим старым хрипуном камай, верно? Или нет? Решай, Бобби, Сейчас же. Зная, что ты решишь, то и будет. Теперь и во веки веков. Бобби, как в бреду, вспомнились красные, будто вареные раки, рубашки карт, мелькающих под длинными белыми пальцами Маккуона. «Вверх и вниз, понеслись, туда-сюда, смотри куда, все по мерке для проверки». «Я не прошел, - подумал Бобби. - Я не прошел проверку».

- Отпустите меня, мистер, - сказал он тоскливо. - Пожалуйста, не берите меня с собой. - Даже если это означает, что твой те-ка должен будет остаться без твоего чудесного и живительного общества? - Голос улыбался, но Бобби почти языком ощутилsarcasticкое презрение под его добродушием и вздрогнул. С облегчением, так как понял, что скорее всего его отпустят. Со стыдом, так как знал, что струсили, поджал хвост, пошел на попятный. Все то, в чем герои в фильмах и книгах, которые он любил, никогда повинны не были. Но героям в фильмах и книгах никогда не приходилось сталкиваться с

³⁶⁴ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 121.

³⁶⁵ Ibid. – P. 118.

чем-либо вроде низких людей в желтых плащах или кошмара черных точек. И то, что Бобби увидел здесь перед «Угловой Лузой», ведь далеко не было самым худшим. Что, если он увидит остальное? Что, если черные точки затащат его в мир, где он увидит людей в желтых плащах такими, какие они на самом деле? Что, если он увидит фигуры внутри личин, в которые они облекаются для этого мира? - Да, - сказал он и заплакал. - Что - да? - Даже если ему придется отправиться без меня. - А! И даже если ты должен будешь вернуться к своей матери? - Да. - Быть может, ты теперь лучше понимаешь свою стервумать? - Да, - сказал Бобби в третий раз. Он почти стонал. - Наверное. - Хватит, - сказал Тед. - Прекрати. Но голос не прекратил. Пока еще нет. - Ты узнал, каково быть трусом, Бобби.., верно? - Да!!! - закричал он, все еще прижимаясь лицом к рубашке Теда. - Сопляк, трусливый сопляк, да, да, да! Мне все равно! Только отпустите меня домой! - Он сделал глубокий судорожный вдох, и воздух вырвался наружу воплем. - К маме хочу! - Это был отчаянный крик малыша, который вдруг увидел зверя из воды, зверя из воздуха»³⁶⁶.

Выбор, сделанный Бобби был компромиссом со злом, выводы, сделанные Бобби, неутешительны: читая оставленную ему в подарок от Теда книгу, он размышляет над вопросом Теда о том, похожи ли он и его друзья на парней «вроде нас» из повести Стейнбека «О мышах и людях», и приходит к неутешительному выводу: «Книжка про Джорджа и Ленни заставила его заплакать. «Парни вроде нас, которые работают на ранчо, это самые одинокие парни в мире». Вот как это виделось Джорджу. «Парням вроде нас ничего впереди не светит». Ленни-то думал, что у них будет ферма и они будут разводить кроликов, но Бобби еще задолго до конца понял, что для Джорджа и Ленни не будет ни ферм, ни кроликов. Почему? А потому, что людям надо на кого-то охотиться. Находят какого-нибудь Ральфа, или Хрюшу, или глупого могучего Ленни и превращаются в низких людей. Надевают свои желтые плащи, заостряют палку с обоих концов и идут охотиться»³⁶⁷.

Мысль о трагическом конце детства как чистой, незапятнанной поры, отчетливее всего выражает «язык тела» главного героя: «Но спал он на боку, подтянув колени к груди. Ночи, когда он вольно распластывался на спине, кончились навсегда» («But he slept on his side with his knees drawn up to his chest. His nights of sleeping wide open on his

³⁶⁶ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 226 – 227.

³⁶⁷ King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 240.

back were over»)³⁶⁸. Период фрустрации, наступивший после описанных событий, отчаянность и ожесточенность, с которыми Бобби пытается повернуть события вспять, показывают бессмысленность бегства от своего прошлого и от принятия ответственности за свою судьбу.

Чтобы понять важность темы инициации для Стивена Кинга, необходимо вспомнить слова Рэя Брэдбери (во многом повлиявшего на творческий метод С. Кинга), который сказал, что суть зла находится: «в стремлении извратить тот тонкий переход от невинности к опыту, который должны проделать все дети»³⁶⁹. Для С. Кинга идеальным результатом инициации является такое состояние человека, когда детская невинность соединяется со взрослым познанием (последнее по Кингу предполагает наличие сильного чувства ответственности). Если первую повесть «The Body» по выделяемым нами признакам можно причислить к, так называемой, «архетипической литературе»³⁷⁰, где архетип «дитя» как раз и позволяет читателю пробудить своего «внутреннего ребенка», а инициационный путь героя увлекает читателя в странствие внутрь собственной психики, ради достижения интеграции между рациональным и иррациональным, то несмотря на широкое использование мифологических схем в «Low Men in Yellow Coats», социально-критический пафос повести может заставить вспомнить традицию Н. Готорна, Дж. Сэлинджера, У. Фолкнера у которых столкновение с жестокостью и непониманием взрослого мира и заложенной в целом в человеке и в ребенке нравственной слабостью часто обираются для ребенка гибелью невинности, приобщением к злу, инфантильной регрессии или протестом. Все же идея самостоятельности морально-этического выбора, а также концовка повести, где герой осознает возможность контролировать свою судьбу и выйти за пределы порочного круга *like father, like son* позволяет нам оптимистически смотреть на итог тяжелого инициационного пути Бобби Гарфилда: «- Ах, Бобби, - сказала она. - Мы столько всего напортили, ты и я. Что нам делать?- То, что мы сможем» («'Oh Bobby,' she said. 'We've made such a mess of things, you and me. What are we going to do? 'The best we can»)³⁷¹.

³⁶⁸ Ibid. – P. 235.

³⁶⁹ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 323 – 324.

³⁷⁰ Термин «архетипическая литература» разработан в книге Алисы Бернис. *The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults.* – N.Y., 1995.

³⁷¹ King, Stephen. *Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis.* – N.Y., 1999. – С. 254

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

§ 2. Мотивы инфантильной регрессии и вытеснения. Невроз и проблема влияния детства на взрослую жизнь в творчестве С. Кинга.

*У каждого человека свои природные координаты:
уровень высоты не определяется ни притязаниями,
ни достоинствами – все решает детство
(Ж.П. Сартр)*

В художественном мире С. Кинга широко представлены как положительные черты детскости, так и негативные качества инфантильности. И если первое в соответствии с теорией архетипов Юнга было рассмотрено нами в предыдущем параграфе, то цель этого параграфа – проанализировать часто встречающиеся в творчестве С. Кинга «фрейдистские» мотивы инфантильной регрессии и вытеснения как сюжетообразующие и раскрывающие своеобразие проблемы влияния детства на взрослую жизнь³⁷².

Так, короткий рассказ «**The Raft**» из сборника «**Skeleton Crew**» (1985) в наглядной форме демонстрирует фатальность для взрослой личности попытки ухода в инфантильное состояние. Герои этого произведения, находящиеся к моменту повествования на самой верхней границе подросткового возраста, решают провести свободный вечер вдали от Университета, в котором учатся: «От Хорликского Университета в Питтсбурге до Каскадного Озера было сорок миль, и хотя они не могли приехать раньше шести часов, все равно на небе еще было немного света, когда они добрались до туда» («It was forty miles from Horlicks University in Pittsburgh to Cascade Lake, and although they didn't get going until six o'clock, there was still a little light in the sky when they got there»)³⁷³.

Их целью было насладиться последним теплым днем и, символически, проститься с навсегда уходящим детством. Плот, находящийся на середине озера, олицетворяет для героев лето, время беззаботности и детства «маленький кусочек лета, который кто-то забыл убрать и положить в кладовку до следующего года» («a little bit of summer that someone forgot to clean up and put away in the closet until the next year»)³⁷⁴. Они пытаются реанимировать свои детские ощущения и решают доплыть до плота, желая «сказать до-

³⁷² В первой главе на с 40-41, 44-45, а также во второй главе вкратце раскрыты коренные различия между фрейдизмом и юнгианством в отношении к феномену детства.

³⁷³ King, Stephen. The Raft // Skeleton Crew. – N.Y. 1986. – P. 278.

³⁷⁴ King, Stephen. The Raft // Skeleton Crew. – N.Y. 1986. – P. 281.

свидания лету и поплыть обратно» («To say goodbye summer and then swim back»)³⁷⁵. В этом контексте плот символизирует неосязаемый переходный барьер, который отделяет невинность от познания, детство от взрослости. Когда же они доплывают до него, то обнаруживают, что вокруг этого оазиса детства кружит нечто непонятное и угрожающее: «Оно плавало в воде, круглое и четкое, похожее на верхушку большого стального барабана, но исходящая от него рябь показывала, что это не было поверхностью твердого объекта» («It floated on the water, round and regular, like the top of a large steel drum, but the limber way it rode the swells made it clear that it was not the surface of a solid object»)³⁷⁶. Внешний вид существа приковывает к себе внимание и вводит смотрящего в гипнотическое состояние, соприкосновение с ним вызывает жуткую боль, в конце концов, монстр убивает всех.

Как в юнгианской, так и в фрейдистской терминологии вода служит символом бессознательного, таким образом «остров детства» окружен иррациональным, бессознательным (так же, как и детство более тесно связано с бессознательным), а монстр, обитающий в воде, символизирует иррациональные силы детства, с которыми по-сущи взрослым уже персонажам справиться не под силу, устоять на плоту дано лишь ребенку. Стремление героев повернуть реку времени вспять оборачивается катастрофой, то, что позволительно детям, не позволительно взрослым, ведь по мнению, С. Кинга «только дети достаточно вооружены, чтобы справиться с детскими мифами, ужасами и увлечениями»³⁷⁷.

Смерть героев является наказанием за их попытку ухода в инфантильное состояние. По мнению Майкла Коллингса, «эта история фактически становится символом детского страха непосредственного вступления во взрослый мир. Несмотря на их поверхностное притворство взрослости и сексуальности, они возвращаются на плот слишком поздно; они тоскуют по простоте детства» («That story in fact becomes a symbol for the child afraid to engage the adult world directly. In spite of their surface pretensions to adulthood and sexuality, they return to the raft too late in the year; they yearn for the simplicity of childhood»)³⁷⁸. Их тяготит то, что в отличие от детства, когда «лето, казалось, длилось вечность» («summers had seemed to last forever»)³⁷⁹, сейчас, когда они стали взрослыми, «с

³⁷⁵ Ibid. – P. 281.

³⁷⁶ Ibid. – P. 283.

³⁷⁷ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 324.

³⁷⁸ Collings, Michael R. The Stephen King Phenomenon. – Waschington, 1987. – P. 24.

³⁷⁹ King, Stephen. The Raft // Skeleton Crew. – N.Y. 1986. – P. 280.

каждым годом оно становилось короче» («they get shorter every year»)³⁸⁰. Стремление героев, усматривающих в этой попытке возможность вернуть детство, доплыть до плата, оказывается фатальным потому, что по сути речь идет о потакании неврозу, связанному с нежеланием быть взрослым. С неврозом связан и постоянно встречающийся в художественном мире С. Кинга мотив вытеснения детских воспоминаний, формирующих незрелую, инфантильную личность взрослого, которому в определенный момент жизни приходится вновь конfrontировать со своими детскими страхами.

Эта идея наиболее ярко была выражена в повести «The library policeman» из сборника «Four past midnight» (1990), где вытеснение главным героям воспоминания о том, как его в детстве изнасиловал маньяк, позволило внешнему злу в образе «библиотечного полицейского»³⁸¹ прийти к уже взрослому герою и манипулировать им. Отсутствие понимания (а именно это по Фрейду и является признаком комплекса) заставляет героя пребывать в невротическом состоянии и играть по правилам иррационального зла. Только через волевую проработку, выражющую «сознательный путь от симптома к причине»³⁸², герой находит рычаги управления ситуацией и побеждает зло, только через принятие событий, произошедших в детстве, он становится взрослой личностью.

К сожалению, в данном случае не имея возможности воспользоваться оригинальным текстом, мы все же рискнем привести в переводе А.В. Саниной отрывок, ярко демонстрирующий то, каким образом путь к пониманию аффективно прегражден комплексом, когда «сохраняется любая деталь, поскольку неизвестно, что окажется действительно важным, а что – незначительным»³⁸³. В этой сцене герой впервые сталкивается с проявлением мира иррационального: «Одет он [Библиотечный полицейский. прим. наше] был в полушинель цвета свинцового сумеречного тумана. Кожа отливалась мертвенно белизной. Лицо неподвижное, точно маска. Этот человек не знал ни доброты, ни пощады. Жесткая линия стиснутых губ вдруг напомнила Сэму первое впечатление при виде закрытой двери здания Библиотеки: трещина на лице гранитного утеса. Глаза полицейского были как крохотные серебристые дырочки, пробитые мелкой

³⁸⁰ Ibid. – Р. 280.

³⁸¹ Один из персонажей современного американского детского фольклора, мифическое существо, наказывающее детей, вовремя не отдавших книги в библиотеку. В случае с главным героям кинговской повести, именно этим, понятным для всякого ребенка чудовищем, маньяк запугал малыша если тот кому-нибудь проговорится о случившемся. Вера малыша была усиlena тем, что случившееся произошло непосредственно вблизи городской библиотеки куда в тот момент он нес возвращать просроченные книги.

³⁸² Сурова О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная Литература второго тысячелетия. – М., 2001. – С. 237.

³⁸³ Там же. – С. 241 – 242.

дробью. Вывернутые веки воспалены, и, казалось, вот-вот начнут кровоточить. Ресницы вообще отсутствовали. Но самое страшное заключалось в том, что лицо это было до странности знакомо: да, Сэм его уже видел! Сэму уже приходилось ежиться под этим свирепым, пронизывающим взглядом, а где-то в отдаленном уголке мозга звучал голос, который повторял, чуть шепелявя: - Пойдем с-со мной, с-сынок... я полит-сейский»³⁸⁴. Эта сцена произошла сразу же после попытки Сэма уйти от ответственности за свое прошлое и игнорировать проблему, реально мешавшую ему существовать.

По похожей схеме но уже без «хэппи энд» развивается сюжет рассказа «Sometimes they come back» из сборника «Night shift» (1978). Джим Норман, школьный учитель, сталкиваясь с «призраками из прошлого» (как в прямом, так и в переносном смысле), не состоянии справиться со своими страхами и идет по ложному пути, что и приводит к разрушению его жизни. В детстве на него и его брата бандой подростков было совершено нападение, в результате которого его старший брат, защищая Джима, погиб. Когда спустя многие годы те же самые подростки, абсолютно не изменившиеся, под видом новичков были переведены в школу, где герой работает учителем, Джим, не нашедший в себе внутренних ресурсов справиться с неврозом, предпринимает попытку избавиться от призраков с помощью ритуала черной магии, тем самым он репрезентирует свое стремление найти решение в иррациональном³⁸⁵. Но подобные решения не являются выходом из ситуации, поэтому, судя по концовке, избавившись от одних призраков прошлого, ему придется сталкиваться с новыми фантомами своего комплекса. Во время ритуала демон, вызванный Джимом, произносит те же самые слова, что произнес его брат в прошлом и которые, по сути, стали лозунгом всей жизни героя: «– Беги, Джимми!»³⁸⁶.

Главная героиня романа С. Кинга «Gerald's Game» (1992), подвергшись в детстве сексуальному насилию со стороны отца, и, вытеснив эти воспоминания, никак не могла наладить свою жизнь и «катилась по течению» до тех пор, пока по своему, уникальные обстоятельства не заставили ее пересмотреть свое прошлое и, приняв случившееся, изменить свое будущее. Случившееся в детстве сформировало из женщины «постоянную жертву». В отношениях с мужем (Джеральдом) у нее не было искреннего чувства (выбранный «по образу и подобию отца» муж – яркая демонстрация фрейдовской инфантильной склонности к родителям). Приехав однажды в летний дом, она соглашается

³⁸⁴ Кинг С. Несущий смерть. – М., 1998. – С. 128 – 129.

³⁸⁵ Связь между иррациональным и сверхъестественным подробно проанализировано З. Фрейдом.

³⁸⁶ Кинг С. Ночная смена. Сб. рассказов. – М., 1998. – С. 298.

играть в Игру Джеральда (придуманную супругом «забаву», при которой сексуальное удовольствие он получает, играя роль палача, приковывая свою жертву к кровати). Но случившийся неожиданно инсульт прерывает игру на том месте, когда уже прикованная супруга не в состоянии самостоятельно освободиться. Героине предстояло провести долгие часы наедине с собой, пока необычное состояние не заставило бывшую жертву пересмотреть свою жизнь, достичь инсайта и бороться за выживание. После освобождения ее жизнь кардинальным образом меняется³⁸⁷.

Случившееся событие по форме напоминает один из современных психотренингов, во время которого пациента на некоторый срок оставляют в изолированном помещении, например, в специально сделанном для этой цели гробу. Необычные условия обостряют чувствительность, что позволяет человеку рассмотреть свою жизнь под особым углом и скорректировать свою «психическую реальность».

В коротком рассказе «The Monkey» (1980) из сборника «Skeleton Crew», игрушечная обезьянка стала для главного героя Хэла Шелборна символом трагических событий детства и затаенного чувства вины за смерть близких. Большая часть рассказа – реминисценции уже взрослого героя о событиях его детства, когда за короткое время трагически погибли его мать, лучший друг брата, их служанка и его собака. Тогда Хэл, который незадолго до произошедшего нашел заводную обезьянку, увидел непосредственную связь между очередной смертью и ударом бубенцов игрушки.

Часто наблюдаемая мнительность детей подтверждается Ж. Пиаже, согласно которому, «в мыслях ребенка все связано со всем и все может привести к самым неожиданным выводам и аллюзиям» («in the mind of the child everything is connected with everything else (and) everything can be justified by means of unforeseen allusions and implications»)³⁸⁸. Внутренний голос как бы шантажирует Хэла, заставляя его самолично заводить игрушку. По сходной схеме в рассказе «Черный кот» Э.А. По нечто вынуждает героя совершать поступки, которым он внутренне противится. Страх перед смертью и облегчение от того, что это не его черед умирать, только усугубляет вину главного героя.

В детстве никто не смог объяснить Хэлу смысл трагических событий и, подсознательно чувствуя вину за смерть близких, и за свое выживание, герой

³⁸⁷ Отметим, что тема сексуального насилия над детьми со стороны родителей, часто встречается в творчестве Стивена Кинга достаточно вспомнить романы «Долорес Клейборн», и «Оно». Другая крайность - попытка родителями запретить сексуальное развитие своих детей как в случае с Кэрри из одноименного романа и полицейским-маньяком из «Мертвой Зоны» также приводит к катастрофе.

³⁸⁸ Цит. по: Wiegers, Ben. The Child and the Childlike in Russian narrative Literature (1850 - 1935). Dissertation. – Maastricht: Shaker, 2000. – P. 32.

спроектировал ее на игрушку: «Там была вина, уверенное знание того, что, заведя игрушку, он убил свою мать в тот солнечный день после школы» («There was the guilt; the certain deadly knowledge that he had killed his mother by winding the monkey up on that sunny after-school-afternoon»)³⁸⁹. Внезапное появление игрушки во взрослой жизни Хэла (так же, как и в случае психических заболеваний, обострение которых происходит в кризисные моменты жизни) обусловлено, прежде всего душевным кризисом: умирает воспитавшая его тетя, напряжены отношения с женой и со старшим сыном, он предчувствует, что что-то страшное может случиться с его младшим сыном Питом. Поэтому, не удивительно, что когда уже взрослый Хэл Шелборн увидел обезьянку, он ощутил «чувство такого ужаса и отчаяния, что в один момент был уверен что закричит» (such a feeling of horror and dismay rose in him that for one moment he thought he would scream)³⁹⁰.

Таким образом, детское чувство вины за случившуюся трагедию и страх перед смертью перенесены во взрослую жизнь. Обезьянка в какой то мере репрезентирует иррациональную, деструктивную часть психики Хала, то, что не смогло осилить трагические события детства. Так, Хэл все чаще чувствует к старшему сыну «неконтролируемую враждебность» («an uncontrollable hostility»)³⁹¹, и, когда он в порыве гнева швыряет своего сына о стенку, обезьяна ухмыляется как бы «в одобрении» «as if in approbation»³⁹². Близкую связь между обезьянкой и Хэлом демонстрирует сцена, когда Хэл смотрит в колодец, в который он бросил когда-то игрушку: «Из глубины этой влажной, высеченной из камня глотки на него уставилось лицо, широкие глаза и искривленный в гримасе рот. Стон вырвался из груди Хэла. Он не был громким. Лишь в его сердце стон был оглушителен. Из темной воды на него глядело его собственное лицо» «From the bottom of that wet, rock-lined throat a drowning face stared up at him, wide eyes, grimacing mouth. A moan escaped him. It was not loud, except in his heart. There it had been very loud. It was his own face in the dark water»³⁹³.

Таким образом обезьянка представляет его инфантильное alter ego. Примечателен тот факт, что несмотря на все свое отвращение и страх к игрушке, Хэл однажды обнаруживает, что во сне инстинктивно прижимал ее к себе. Его младший сын поведал ему об этом: «Ты был с ней в кровати. Я чистил зубы, но Деннис видел... Он сказал, что

³⁸⁹ King, Stephen. The Monkey // Skeleton Crew. – N.Y. 1986. – P. 180 – 181.

³⁹⁰ Ibid. – P. 160.

³⁹¹ King, Stephen. The Monkey // Skeleton Crew. – N.Y. 1986. – P. 168.

³⁹² Ibid. – P. 168.

³⁹³ Ibid. – P. 164.

ты выглядел как ребеночек со своим плюшевым медвежонком» («You had it in bed with you. I was brushing my, but Dennis saw.... He said you looked like a baby with a teddy bear»)³⁹⁴.

Не связанная непосредственно с фрейдовскими «инфантальной регрессией» и «вытеснением», проблема влияния детских воспоминаний на взрослуую жизнь своеобразно раскрыта в рассказе «Слепой Вилли» («Blind Willie») из книги «Сердца в Атлантиде» («Hearts in Atlantis» 1999), в котором главный персонаж Вилли Шерман посвящает свою жизнь исправлению поступка совершенного в детстве, когда он со своими друзьями покалечил Кэрол, героиню рассмотренной нами в первом параграфе повести «Низкие люди в желтых плащах». Ведя двойную жизнь, переодеваясь слепым-ветераном Вьетнамской войны, он собирает подаяние, большую часть которого жертвует в различные церковные благотворительные фонды. Необходимо также вспомнить и саму Кэрол, судьба которой демонстрирует ее страстное желание совершить в своей жизни что-то, достойное героического поступка Бобби, который «сделал то, что было очень нужным. Самое лучшее, самое важное, что для меня сделали за всю мою жизнь» («did what was right. It's the best thing, the most important thing, anyone has ever done for me in my life»)³⁹⁵. Именно это заставляет ее участвовать в пацифистском движении 60-х.

Английские эпитеты *childlike* и *childish*, составляющие бинарную оппозицию положительных и отрицательных качеств «детской», не находят адекватного перевода в русском языке и, в контексте нашего исследования, рассматриваются как противопоставление инфантильности и детскости. С. Кинг осознает эту, получившую в контексте англо-американской и в целом мировой литературы, амбивалентность проблемы детства, когда образ ребенка может стать «не только культом «жизни» но и, культом небытия и смерти» (“not only cult of “life”, but... a cult of “nescience” and “death”»)³⁹⁶. Как справедливо заметила Алиса Бернис, «Необходимо отличать положительную черту архетипа ребенка – детскость от отрицательных качеств инфантильности» («The positive traits of the child-archetype are *childlike* and must be distinguished from the negative qualities of the *childish*»)³⁹⁷. Многим из взрослых персонажей прозы Кинга, кому “не удается интегрироваться во взрослый мир потому, что они преследуемы своим прошлым,” fail to conform to a grown-up world because they are haunted

³⁹⁴ Ibid. – P. 182.

³⁹⁵ King, Stephen. Hearts in Atlantis // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 321.

³⁹⁶ Coveney, Peter. The Image of Childhood: the Individual and Society. – London, 1967. – P. 340.

³⁹⁷ Byrnes, Alice. The Child: an archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 2

by their past, the basic psychological foundation of their life is set in youth»)³⁹⁸, приходится сталкиваться с “призраками прошлого”, они поставлены в такую ситуацию где необходимо приложить массу усилий, чтобы избавиться от невроза.

И если для находящихся в более гармоничном отношении со своим иррациональным детям фантазия представляет из себя силу, с помощью которой герои побеждают зло («The Langoliers», «The Sun Dog», «The Shining», «It», «The Talisman»), как верно заметила польская исследовательница Малгожата Пятровска, «Дети играют в ужасах особенную роль. Они распознают и устраниют зло» («Dziecko jest osobą, która w horrorze obgrywa specyficzną rolę. Rozpoznanie i eliminuje зло») (пер. Е. Деянов)³⁹⁹, то, в случае с инфантильными взрослыми, их фантазия выходит из под контроля и становится симптомом психического заболевания.

Как удачно отметил С. Кинг, «Ирония заключается в том, что дети гораздо лучше взрослых приспособлены к тому, чтобы иметь дело с фантазией и ужасом на *собственных условиях*... Взрослый способен справиться с катастрофическим ужасом – каким-нибудь вроде «The Texas Chainsaw Massacre», - потому что понимает: все это не по-настоящему; когда съемки кончатся, мертвецы встанут и пойдут смыть сценическую кровь. Дети не способны провести такое различие... Но дело в том, что если вы посадите в первый ряд смотреть «Резню» шестилетнего ребенка и взрослого, который временно теряет способность различать вымышленное и «реальное» ... – допустим, вы дали взрослому за два часа до сеанса дозу ЛСД, - что ж, ребенку неделю будут сниться кошмары. Взрослый же проведет не меньше года в комнате с обитыми резиной стенами, откуда будет писать домой письма цветными мелками»⁴⁰⁰.

Критика инфантилизма взрослых – это одновременно и критика инфантильного, нарциссического общества⁴⁰¹. Впрочем, культурологический аспект проблемы детства в творчестве С. Кинга затронут нами в следующем параграфе. Пока же подытожим результаты этого, получившегося небольшим параграфа, следующей схемой, демонстрирующей влияние двух полюсов детскости в художественном мире С. Кинга:

³⁹⁸ Heberger, Alexandra. The supernatural Depiction of modern American Phobias and Anxieties in the Work of Stephen King. – Osnabrueck, 2002. – P. 63.

³⁹⁹ Piotrowska, Małgorzata. Świat dziecko w horrorze Stephena Kinga // Acta Universitatis Wratislaviensis. No. 2381. Literatura i Kultura Popularna X. – Wrocław, 2002. – S. 169.

⁴⁰⁰ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 105 – 108.

⁴⁰¹ Об этом см. в диссер. С. 57-58, 75-76.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

Эскапизм, инфантильная регрессия Фантазия как невроз	Сила интеграции с детством. Фантазия как источник творчества
Childish	Childlike

§ 3. Ребенок как жертва и палач: два модуса выражения социо-культурной критики С. Кинга.

*And I could see that child's one eye
Which seemed to laugh, and say with glee:
“What caused my death you'll never know –
Perhaps my mother murdered me”*
Уильям Х. Дэйвис “The Inquest”

“You are another race entirely... You are not human. You are children”
Р. Брэдбери «The small Assassin»

Тот факт, что образ ребенка со времен У. Блэйка и У. Вордсворда служит популярным средством выражения в литературе авторской социо-культурной критики, был подробно обсужден в рамках первой главы нашей работы, где были рассмотрены основные вехи развития этой тенденции в англо-американской литературной традиции. Вкратце напомним о них: постепенно пассивного, ангелоподобного ребенка-жертву английских романтиков и викторианцев сменяет более дерзкий американский подросток. Новый, выбранный европейскими модернистами начала XX века детский модус восприятия действительности, отображает их неприятие современной цивилизации со всем присущим ей комплексом культурных норм. В литературе второй половины прошлого столетия нередки ситуации, когда ребенок обменивается ролью с бывшим палачом-взрослым и, тем не менее, и в этой роли он остается своеобразным судьей обществу взрослых, что не удивительно, учитывая, что детство, как преходящая стадия развития человека, по определению не может нести вину за ошибки и грехи взрослого социума. Сошлемся на важные в этом контексте слова Ф. Шиллера: “Ребенок воплощает в себе склонности и человеческое предназначение, мы же воплощаем осуществление, которое всегда остается бесконечно ниже» («In dem Kinde ist die Anlage und Bestimmung, in uns ist die Erfuellung dargestellt, welche immer unendlich weit hinter jener zurueckbleibt») (пер. Л.Е. Пинский)⁴⁰². Благодаря этому уникальному преходящему статусу, в котором заключена потенция, ребенок и является превосходным средством критики общества взрослых, уже осуществивших/осуществляющих (худо или бедно) свое предназначение.

⁴⁰² Schiller, Fridrich. Ueber naive und sentimentalische Dichtung // Digitale Bibliothek. Band 1. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Basisbibliothek. – Berlin, 2000. – S. 91968.

Так же и «кинговские» дети наглядно демонстрируют грехи и ошибки взрослого социума. Как удачно заметил Тони Магистрале, у С. Кинга «разрушение их [детей] невинности - нечто большее, чем простое повторение универсальной темы грехопадения; оно расширяется до использования определенного способа критики обществу и культуре» (the destruction of their innocence accomplishes more than a simple restating of the universal theme of the fall from grace; it enlarges to include a specific critique of respective societies and cultures as well)⁴⁰³.

Прекрасным примером последнего служит рассказ «Children of the corn» из сборника „Night shift“ (1978). Молодая, бездетная пара, находящаяся на грани разрыва, во время автомобильного путешествия по бескрайним просторам безлюдной части штата Небраска становятся свидетелями преступления. Буквально под колеса их автомобиля был выброшен юноша с перерезанный горлом. Вики и Барт решают обратиться за помощью к местным властям, они останавливаются в ближайшем городке, в котором странным образом остановилось время. В городе “что-то случилось в 1964 г. Что-то, имеющее дело с религией, кукурузой... и детьми” (“Something had happened in 1964. Something to do with religion, and corn... and children”)⁴⁰⁴. В местной церкви Барт обнаруживает Библию, из которой вырваны огромные куски. В целости и сохранности оставлен лишь Ветхий Завет. Как выясняется из церковной книги учета рождений и смертей, в городе никого не осталось, кроме детей до 19 лет. Причем даты смерти совпадают с днями рождений. Пока Барт выяснял эти обстоятельства, толпа детей и подростков нападает на его жену, оставшуюся в машине, и приносит ее в жертву на кукурузном поле (так же, как они принесли в жертву своих собственных родителей и всех, кто достигает 19-летнего возраста), где некое зловещее существо, бог кукурузы и объект поклонения странного детского культа, пожирает ее. Та же участь постигает и Барта, которому не удается скрыться от погони.

Выбранный нами в этом параграфе культурологический принцип прочтения текста, предполагает разные уровни интерпретации этого, одного из самых сильных аллегорических произведений С. Кинга. На наиболее поверхностном уровне рассказ включает в себя критику института семьи. Как выразилась Александра Хебергер, «Барт и Вики были принесены в жертву богу кукурузы по большей части из-за того, что они нарушили клятву друг другу и обязательства семьи» «Burt and Vicky are sacrificed to the

⁴⁰³ Magistrale, Anthony. Landscape of fear. – Ohio. 1988. – P. 88.

⁴⁰⁴ King, Stephen. Children of the corn // Night Shift. – N.Y., 1979. – P. 268.

corn-god» mostly because they have strayed from a commitment to one another and to marriage»⁴⁰⁵. Заметным элементом становится авторская критика религиозного фанатизма, овладевающего неокрепшими детскими умами. Но, несмотря на всю релевантность этих тем для писателя, не они становятся главными в рассказе.

Для понимания произведения огромное значение имеет объяснение выбора автором возрастного лимита в 19 лет, по достижении которого молодых людей приносят в жертву богу кукурузы, а также 1964 года, как времени остановки реальной биографии городка и начала зловещей сектантской утопии. Итак, заглянув в страницы американской истории, выясняем, что 1964 г. – время начала активных военных действий США во Вьетнаме, именно в это время со всей страны стали призывать 19-летних юношей для защиты национальных интересов Америки на другом конце земли. Как и для многих других социально-направленных писателей США, для С. Кинга Вьетнам стал «коллективным американским выходом во «взрослый мир» мир грехов и ошибок» («was America's collective cultural emergence into the “adult world” of sin and error»)⁴⁰⁶, первым мощным ударом по концепту американской невинности, т.к. именно это (а не Хиросима) вызвало в общественности глубокий резонанс, раскололший социум на две противоборствующие стороны. Самосознание общества разделилось на взрослых консерваторов и молодых либералов, отцов и детей. По сути, первый раз в истории человеческой цивилизации «извечный» конфликт отцов и детей приобрел столь радикальную форму массового молодежного бунта, почти молодежной революции. По словам Кинга, это время было «больше чем пропасть между поколениями. Два поколения, подобно разлому Сан-Андреас⁴⁰⁷, двигались по разным плитам культурного сознания, обязательств и самого определения цивилизации»⁴⁰⁸. Поэтому не удивительно, что именно дети выносят суровый приговор отцам, ведь “мир взрослых представлен в этой истории как грешный и нуждающийся в наказании” («adult world» represented in this story is interpreted as sinful and in need of punishment»)⁴⁰⁹. Как будто ветхозаветный Яхве решил в очередной раз покарать грешников и в качестве избранного народа новой Аркадии выбрал детей, а Барт и Вики были принесены в жертву как «взрослые представители, падшей пост-вьетнамской Америки» («adult representatives of fallen, post-Vietnam Amerika»)⁴¹⁰. Обе

⁴⁰⁵ Heberger, Alexandra. The supernatural Depiction of modern American Phobias and Anxieties in the Work of Stephen King. – Osnabrueck, 2002. – P. 43.

⁴⁰⁶ Magistrale, Tony. Landscape of fear. – Ohio. 1988. – P. 79.

⁴⁰⁷ Разлом в земной коре длиной 900 миль, вызывающий землетрясения в Калифорнии.

⁴⁰⁸ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 169.

⁴⁰⁹ Magistrale, Tony. Landscape of fear. – Ohio. 1988. – P. 82.

⁴¹⁰ Ibid. – P. 80.

жертвы эгоистичны, они не верят в бога, их брак находится в дисгармонии, а их заветным желанием является проехать Небраску и оказаться в «солнечной, грешной Калифории» («sunny, sinnful California»)⁴¹¹, поэтому логика рассказа требует, чтобы их судьбой стала печальная участь грешников: «И сказал Господь: срежут под корень неправедных и удобрят землю» «Thus let the iniquitous be cut down so that the ground may be fertile again saith the Lord God of Hosts»⁴¹².

По тексту разбросан ряд «подсказок», поддерживающих данную интерпретацию. В начале рассказа, когда Вики и Барт направляются к городу, они начинают принимать необычную религиозную радиостанцию, где голос ребенка-проповедника, намекая на прошлые грехи, вещает: «есть такие, которые думают, что можно ходить путями земными, и не запятнать себя мирскими грехами» («there's some that think it's okay to get out in the world, as if you could work and walk in the world without being smirched by the world»)⁴¹³. После того как Барт (сам ветеран вьетнамской войны) узнает тайну города, он задается вопросом, не связаны ли человеческие жертвоприношения с тем фактом, что кукуруза умирала в результате слишком многих мирских грехов⁴¹⁴. Земля как бы мстит за то, что американцы надругались над ней, в том числе и активным использованием химического оружия. Как удачно подметил Тони Магистрале: «Техника людей отравляла почву, не говоря уже о беспрецедентной бойне и смерти, в ответ на которые сама земля (выраженная в образе кукурузного бога) требует покаяния» («Man's technology carried the poisoning of the soil, not to mention the levels of death and carnage, to the point of which the land itself (symbolized in the presence of the corn god) demanded repentance»)⁴¹⁵. Когда Барт почувствовал запах удобрения («Fertilizer»), он тут же связывает его со Вьетнамом: «что-то отличало этот запах от того, с чем он вырос... Тут присутствовал приторный оттенок. Почти запах смерти. Как бывший санитар во Вьетнаме, он хорошо знал этот запах» («somehow this smell was different from the one he had grown up with... There was a sickish sweet undertone. Almost a death smell. As a medical orderly in Vietnam, he had well versed in that smell»)⁴¹⁶. Ассоциация Барта соединяет поля смерти Вьетнама и кукурузные поля Небраски. Получив воздаяние, кукурузный бог возвращает плодородие земле Небраски: «в последних лучах солнца Барт внимательно присмотрелся к колосьям. И он увидел, что

⁴¹¹ King, Stephen. Children of the corn // Night Shift. – N.Y., 1979. – P. 258.

⁴¹² Ibid. – P. 267.

⁴¹³ Ibid. – P. 256.

⁴¹⁴ Ibid. – P. 268.

⁴¹⁵ Magistrale, Tony. Landscape of fear. – Ohio. 1988. – P. 79.

⁴¹⁶ King, Stephen. Children of the corn // Night Shift. – N.Y., 1979. – P. 263.

каждый лист и стебель был безупречен, что было невозможным. Ни одного пораженного участка, ни изъеденного листика, ни гусеничной кладки» *In the last of the daylight [Burt] swept his eyes closely over the row of corn... And he saw that every leaf and stalk was perfect, which was just not possible. No yellow blight. No tattered leaves, no caterpillar eggs*⁴¹⁷. Этическая пустошь, ставшая причиной включения в войну, была магическим образом трансформирована в состояние кукурузного поля. Сам Барт, убегающий от погони, отмечает «чудодейственную» силу земли и растений: «Боль в его руке перешла в глухое пульсирование, которое было почти приятным, и ощущение радости было еще с ним» (“The ache in his arm had settled into a dull throb that was nearly pleasant, and the good feeling was still with him”)⁴¹⁸.

Тема Вьетнамской войны непосредственно затрагивается и в другом произведении американского прозаика, в повести “The Long Walk” (1967).

Здесь, в лучших традициях жанра антиутопии нарисована гротескная картина тоталитарного будущего Америки. Исторической подоплекой этому будущему явились отличные от реальных результаты второй мировой войны, в которой немцам, судя по всему, удалось одержать победу над Советами и Европой. В ситуации жесткой, напряженной поэтической конфронтации с фашистской Германией, Америка сама выбирает тоталитарный путь развития, военную диктатуру некоего майора (главного). Ситуация содержит явный намек на политику сенатора Маккарти во времена холодной войны.

В кинговском мире вторичной условности⁴¹⁹, согласно законам жанра антиутопии, некоторые элементы культурного климата современного автору общества доведены до абсурда. Так, сама “Долгая прогулка” (название игры) – явная сатира на установившийся в современной Америке культ развлекательной индустрии масс-медиа. По правилам этой игры, в которой участвуют подростки, необходимо идти по дороге со скоростью не меньшей, чем 4 мили в час (около 6.5 км). Специальные датчики регулируют выполнение этого обязательного правила. Нарушитель может получить три предупреждения, при четвертом нарушении солдаты, сопровождающие колонну, расстреливают неудачника. Тающая толпа подростков проходит мимо маленьких и больших городов, в которых их, как участников самого главного события года встречает

⁴¹⁷ Ibid. – P. 275.

⁴¹⁸ Ibid. – P. 274.

⁴¹⁹ Категория, синонимичная категории необычного, явного вымысла. Разработана в монографии Е.Н. Ковтун. Поэтика необычного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М., 1999.

восторженная публика, ведется прямая трансляция смертельной гонки. В итоге из ста претендентов остается только один победитель, у кого есть право загадать практически любое желание. Несмотря на всю нереальность описываемого, Кинг перед каждой новой главой в качестве эпиграфов приводит отрывки из всевозможных популярных в Америке ток-шоу, теле-игр, теле-проповедей, телерепортажей и т.д., заставляющие читателя сомневаться, так ли уж фантастичны и нереальны описываемые события. С. Кинг – сурово критикует симулякры, создаваемые масс-медиа. В этом контексте «Долгая прогулка» - не столько предупреждение обществу, к чему может привести развитие развлекательной индустрии, а констатация того, к чему уже привели «возможности формирования телевидением общественного мнения и изменения личностей» («television's capacity for shaping public opinion and transforming individuals»)⁴²⁰. В числе прочего приведено выражение некоего Чака Бэрриса, режиссера популярных теле-шоу: «Конечное игровое шоу будет таким: проигравшего убивают» (“The ultimate game show would be one where the losing contestant was killed”) (пер. А. Георгиева)⁴²¹. В качестве же эпиграфа к произведению в целом С. Кинг приводит слова президента Кеннеди (политика, который и привел к конfrontации со Вьетнамом): “Я советовал бы всем американцам ходить пешком как можно чаще. Ходьба не только полезна для здоровья; она - удовольствие” (“I would encourage every American to walk as often as possible. It's more than healthy; it's fun”) (пер. А. Георгиева)⁴²².

С. Кинг умудряется из мотивов «дороги» и игры, очень сильных самих по себе символов жизни и человеческой судьбы, буквальным образом «выжать все соки». Так, хронотоп повести плотен до предела, здесь время самым тесным образом связано с пространством, ведь с началом игры не проходит ни секунды, не ознаменовавшейся очередным шагом вперед, и все это в атмосфере постоянно растущего напряжения спортивного соревнования, где на кон поставлена жизнь. Так, изнемогшие участники засыпают на ходу и продолжают идти, к третьему дню для немногих выживших сон перемежается с явию. Писателю удается в несколько игровых дней уместить судьбу человека американской цивилизации. Здесь, как и в жизни, где так же строго заданы скорость, правила поведения и конечная цель, царствует жесткая конкуренция в заданной системе ценностей, во главе которой стоит заветное «победить, сорвать куш». Между

⁴²⁰ Magistrale, Anthony. Stephen King. The second Decade, Danse Macabre to the Dark Half. – N.Y., 1992. – P. 49.

⁴²¹ King, Stephen. The Long Walk // The Bachman Books. Four early novels by Stephen King. – N.Y. 1986. – P. 229.

⁴²² Ibid. – P. 175.

участниками гонки завязываются отношения, строятся блоки, вырисовываются лидеры и аутсайдеры, происходят конфликты, у каждого конкурсanta своя стратегия победы и т.д. Дорога становится идеальным средством для саморефлексии мальчиков, где подводятся итоги жизни, делаются выводы, участники сами узнают очень многое о себе и об окружающем мире. Здесь, как совершенно справедливо отметил Тони Магистрале, «мужчины-мальчики... приходят к драматическому осознанию связи между их личными судьбами и социальным окружением» («The boy-men ... are brought to a dramatic awareness of the relationship between their personal destinies and the social environment...»)⁴²³. Воспоминания подростков о своей прошлой жизни, создают впечатление иллюзорности не происходящей игры (как раз она переживается очень ярко и вещно), а их, похожего на сон, предыдущего существования. Трагизм заключается в том, что герои «просыпаются» только для того чтобы умереть.

Так, толпа подростков, метафорически обозначает ту жертву, которую принесло государство во время войны во Вьетнаме. Похожим образом американский режиссер Оливер Стоун в своем культовом фильме «Рожденный 4 июля» (1989 г.) через судьбу героя показывает иллюзорность «комплекса победителя». В более же широком плане, в произведении показана трагическая судьба американского подростка как жертвы ложных стандартов и целей, установленных обществом.

Роман “Carrie” (1974), с которого началась карьера писателя, стал своеобразным откровением американскому обществу начала 70-ых о том, что среднеамериканская школа это, по словам самого Кинга - «прибежище крайнего консерватизма и фанатизма, в котором школьникам позволяет «подняться над ситуацией» не больше, чем индусу выйти за пределы своей касты»⁴²⁴. Девушка-подросток Кэрри – типичный аутсайдер в классе: не пользуется косметикой, одевается не модно, не общается с мальчиками. Воспитанная религиозной фанатичкой матерью, полностью потерявшей контакт с действительностью, она не умеет находить контакта с окружающими ее сверстниками, результатом становится ее остроклизм. Пользуясь выражением С. Кинга, «единственная ее сила – в телекинетических способностях...»⁴²⁵. Кэрри внезапно обнаруживает необычные способности передвигать на расстоянии предметы. В конечном счете, после неудачной попытки интегрироваться в общество, Кэрри в ярости разрушает город, убивает свою мать

⁴²³ Magistrale, Anthony. Stephen King. The second Decade, Danse Macabre to the Dark Half. – N.Y., 1992. – P. 54.

⁴²⁴ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 171.

⁴²⁵ Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – С. 173.

и погибает сама. Как совершенно верно отметила Александра Хебергер, «для нее [Кэрри. прим. наше] нет разумного, рационального пути бороться и выжить в своем окружении» («There is no reasonable, rational way for her to fight and survive in her environment»)⁴²⁶.

Проблема противостояния подростка и окружающего мира в особо острой форме поднята в повести «Rage», где главный герой, пятнадцатилетний подросток Чарли Деккер, среди школьного дня в аффективном состоянии убивает учительницу, и берет в заложники своих одноклассников. В течение нескольких часов, проведенных вместе, между ним и его заложниками, создается своего рода доверительная атмосфера: Чарли рассказывает своим пленникам несколько знаковых случаев из своей жизни, которые помогают понять ту цепочку событий, которая привела к трагедии. Среди важнейших из них – эпизоды связанные с тупой агрессивностью отца, желавшего сделать из чувствительного Чарли, по своему облику сильно напоминающего сэлинджеровского Холдена⁴²⁷, «настоящего мужчину», т.е. свою версию «настоящего мужчины» - человека жестокого, ограниченного и примитивного. В ответ на эту откровенность одноклассники постепенно также рассказывают о своем, непростом вхождении в мир взрослых. В простой, грубоватой и максимально приближенной к речи тинейджеров манере С. Кингу удается передать (смоделировать) эмоциональную исповедь подростков, в которой они честно рассказывают друг другу о своих проблемах, комплексах, желаниях, то, о чем они не могли поделиться с родителями, школьным психологом или даже с друзьями. Пожалуй, лучше всего основной конфликт выражен словами одной из заложниц Чарли: «Иногда я кажусь себе куклой. Будто совсем и не живу. Вы знаете, о чем я? Я расчесываю волосы, иногда подшиваю подол юбки, сижу с детьми, когда мама и папа куда то уходят. Но все это выглядит так фальшиво. Словно я могу заглянуть за стену гостиной и обнаружить там режиссера и оператора, готовых отснять следующий эпизод. Как трава и небо, нарисованные на брезентовых полотнищах. Фальшивка» (пер. В. Вебера). Происходящее в классе очень сильно напоминает групповую терапию, суть которой заключается в том, чтобы ее участники не скрывая эмоций рассказали о “наболевшем”.

Совсем другой тон принимает общение Чарли со внешним миром взрослых, которые в облике директора, психоаналитика, шерифа пытаются «образумить» сумасшедшего Чарли. Очень быстро он выводит их на чистую воду, срывает с них официальные маски, добивается того, в чем отказывали ему до этого – воспринимали

⁴²⁶ Heberger, Alexandra. The supernatural Depiction of modern American Phobias and Anxieties in the Work of Stephen King. – Osnabrueck, 2002.

⁴²⁷ См примечание на стр. 74.

серьезно и «по-настоящему». Конфликт взрослого и подросткового миров настолько силен, что подростки, проведшие эти часы вместе с Чарли если и не оправдывают его поступок, то прекрасно понимают его мотивы, осознают себя не заложниками Чарли, а скорее окружающего мира.

Анализ повестей, рассказов и романов С. Кинга позволяет выделить два основных модуса социо-культурного подхода писателя к художественному отображению отношений поколений «отцов и детей» в условиях индустриальной и постиндустриальной цивилизации. В обеих своих крайностях (палач/жертва) образ ребенка как способ выражения социо-культурной критики широко представлен в художественном мире С. Кинга. В отличие от испанской исследовательницы творчества американского прозаика Сары Мартин Алегре, мы не считаем, что присутствие ребенка в его произведениях необходимо понимать только лишь “в контексте изображения им крушения американской семьи” (“in the context of his representation of the collapse of the American family”)⁴²⁸. Сфера использования С. Кингом образа ребенка в культурологическом аспекте гораздо шире, через этот образ его критика распространяется практически на все ступени пирамиды современного американского общества: семья, школа, церковь, власть. Причем, речь идет не только о настоящем современной Америки. Мишеню авторской критики становятся и прошлые ошибки Америки, такие как Вьетнамская война.

⁴²⁸ Alegre, Sara Martin. Nightmares of childhood: the child and the monster in four novels by Stephen King // Atlantis. 2001. № 1. www.atlantisjournal.org – P. 105.

Заключение.

Как уже было отмечено в начале нашей работы, концепции детства в англо-американской литературной традиции – важнейшая и, к сожалению, практически не изученная в российском литературоведении проблема. Поставив перед собой нелегкую задачу рассмотрения этой проблемы в широком литературоведческом и культурфилософском дискурсе и применительно к творчеству исследуемого нами писателя, мы пришли к следующим выводам:

1. С начала «открытия детства» в конце XVIII начале XIX вв. развитие этой темы было непосредственно связано со знаковыми культурно-философскими концептами, влиявшими и влияющими на развитие ментальности западной цивилизации. Среди важнейших отметим идеи Ж.-Ж. Руссо о естественном человеке, оказавшем непосредственное влияние на эстетику английского и американского романтизма XIX века и европейского модернизма XX века. Эта идея, как отголосок «вечной» мечты человечества о золотом веке и «золотом» состоянии людей, прекрасным выражением которого и является тема детства и образ ребенка, и поныне остается релевантной. Заметим, что в этом смысле «девственная» территория Америки оказалась более благодатной почвой, чем урбанизированная Англия, и тема детства здесь тесным образом связана с концептом «американского Адама» - неотъемлемой частью «американской идеи». Таким образом, взгляд на вещи глазами «естественного человека», становится популярным модусом отражения действительности в рамках американской литературной традиции, подкрепленной философией трансценденталистов (Р.Эмерсон, Г.Торо). Заметим также, что разрабатываемая в рамках американской литературной традиции проблема взросления как грехопадения – так же непосредственно связана с идеей «американского Адама», где разочарование в целом в «американской идеи» и «американской невинности» приводит к трагическому выводу о неизбежности приобщения ко злу как к одному из последствий взросления. В эстетике романтизма образ ребенка является центральным символом в следующих знаковых бинарных оппозициях: чувство и разум, цельность и раздробленность, художник и общество, природа и цивилизация, невинность и испорченность, возможность и исполнение. Он становится символом воображения и связи художника с иррациональным как источником вдохновения. Идея Ж.-Ж. Руссо о ребенке, как о *tabula rasa* человеческого рода в эстетике модернизма переживает второе рождение. Важность этой идеи, стремление писателей «к

первозданному, чистому, наивному, нетронутому, цельному»⁴²⁹, связаны в том числе с их интересом к когнитивным особенностям детского (мифологического) мышления как альтернативе скомпрометировавшему себя инструменталистскому знаковому. Впрочем, популярный у модернистов концепт ребенка как идеального творца связан также с релевантностью для эстетики модернизма интуитивистского способа постижения мира (Г.Рид, А.Бергсон).

2. В контексте нашего исследования более важным является другое обстоятельство - с тех пор, как с легкой подачи Ж.-Ж. Руссо ребенок для романтиков вместо «еще не человека» («Noch-nicht-Mensch») становится «лучшим человеком» («der bessere Mensch»)⁴³⁰ и олицетворяет собой «склонности и человеческое предназначение» («Anlage und Bestimmung»), он является превосходным средством социально-культурной критики взрослого общества, которое как «осуществление» («Erfuellung»), всегда остается бесконечно ниже чем потенция, предназначение человека. Различные варианты использования в этом качестве ребенка в XIX и XX вв. были рассмотрены нами в рамках первой главы. Отметим, что критику может воплощать и ребенок/жертва (как это часто случалось у романтиков и викторианцев) и ребенок/палач (как отрицание инфантильности общества взрослых, или как репрезентант изначально порочной человеческой сущности у писателей XX в). В этом качестве образ ребенка становится популярным средством культурной критики для социально-направленной литературы, каковым в XX в. является во многом феномен литературы о необычайном, для которого, как совершенно верно отметила Е.Н. Ковтун, свойственен «эффект заострения или аккумуляции смысла изображаемого»⁴³¹ и «реализации абстракций»⁴³², где, по мнению исследовательницы, «раскрываемая с помощью различных типов вымысла проблематика как правило имеет общечеловеческий характер»⁴³³. Творчество С. Кинга как раз и находится в генетической связи с идейно-эстетическим контекстом социальной и философской фантастики с присущими ей пафосом утверждения определенных систем ценностей, дидактичностью. В его прозе этот, критический, названный нами социо-культурным, аспект проблемы детства, представлен в самом широком аспекте – через образ ребенка критикуются

⁴²⁹ Заварова А. Миф о детстве (осмысление детства в искусстве конца XIX – начала XX веков) // Детская литература 1994. № 3. – С. 71.

⁴³⁰ Richter, Dieter. Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des buergerlichen Zeitalters. – Frankfurt am Main, 1987. – S. 26.

⁴³¹ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М., 1999. – С. 54.

⁴³² Там же. – С. 54.

⁴³³ Там же. – С. 55.

(используется как ребенок/жертва так и ребенок/палаch) как прошлое, так и настоящее Америки, критика автора распространяется практически на все ступени пирамиды современного американского общества: семья, школа, церковь, власть.

3. В качестве второго важнейшего концепта, повлиявшего на современное осмысление проблемы детства, мы выделяем идеи психоанализа, который в начале XX в. «подтолкнул» искусство (хотя порою может показаться, что и наоборот) к более тщательному изучению феномена детства, что привело к появлению психологически точных портретов детей в литературе. Теперь у писателей есть необходимая теоретическая база и подходящий инструментарий для того чтобы более глубоко проникать во все ступени развития человека. Важнейшей темой становится проблема влияния детства на взрослую жизнь. Нас же больше интересует тот факт, что для З. Фрейда ребенок становится синонимом человека неразумного, а детство рассматривается как время неврозов. Противопоставляя природу и культуру и являясь приверженцем последней, З. Фрейд предстаает не только последовательным и убежденным рационалистом, но и анти-руссистом – в том смысле, что не питается иллюзиями относительно «золотого века» человечества – естественного первобытного состояния и золотого времени человека – состояния детства, а его теория хорошее объяснение и суровый приговор феномену использования темы детства как средства эскапизма, т.е. той функции литературы, которая становится в XX в. все более значимой. В связи с выделенной нами во второй главе способностью литературы ужасов как под-жанра фантастики затрагивать страхи и фобии коллективного бессознательного, для чего писатели жанра «Horror» умело пользуются достижениями психоанализа, мы, рассмотрели часто встречающиеся в творчестве С. Кинга «фрейдистские» мотивы инфантильной регрессии и вытеснения как сюжетообразующие и раскрывающие своеобразие проблемы влияния детства на взрослую жизнь. Автор сознательно разделяет положительные качества детскости и отрицательные инфантильности.

4. Третьей важной частью нашей типологии является мифологизм произведений С. Кинга. Юнговская теория архетипов и кэмпбеловское расширительное понимание мифа оказали большое влияние на его художественную концепцию детства. У С. Кинга архетип ребенка рассматривается как символ цельности, интеграции сознания с бессознательным, баланса невинности и мудрости, свободы и ответственности, слабости и силы. Часто используемый автором мотив инициации рассматривается нами как символ внутренних психических процессов. Для С. Кинга идеальным результатом инициации является такое состояние человека, когда детская невинность соединяется со взрослым

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

познанием (последнее по Кингу предполагает наличие сильного чувства ответственности). Один из путей достижения такой гармонии для читателей как раз и открывает мотив путешествия, и положительные качества детского архетипа, согласно Д. Кэмпбеллу и А. Бернис, символизирующие процесс развития, благодаря которому личность стремится стать цельной. Таким образом, многократное использование С. Кингом мотива «инициационного путешествия» следует трактовать как метафору внутреннего развития героев и читателей.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Художественные тексты (источники)

1. Блейк У. Стихи. – М., 1978. – 324 с.
2. Блэтти У.П. Изгоняющий дьявола. – М., 1992. – 381 с.
3. Брэдбери Р. Миры Рэя Брэдбери: В 8 т. – М., 1997.
4. Голдинг У. Повелитель мух. – СПб., 2000. – 248 с.
5. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. – М., 1986. – 335 с.
6. Диккенс Ч. Торговый дом Домби и Сын. – М., 1984. Собрание сочинений в 10-и т. – М., 1982.
7. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Собр. соч. в двенадцати томах. Т. XI. – М., 1982. – 623 с.
8. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Собр. соч. в двенадцати томах. Т. XI. – М., 1982. – 623 с.
9. Золя Э. Западня. Жерминал. – М., 1988. – 783 с.
10. Кинг С. Безнадега. – М., 2005. – 588 с.
11. Кинг С. Воспламеняющая взглядом. – М., 2001. – 368 с.
12. Кинг С. Девочка, которая любила Тома Гордона. – М., 2002. – 252 с.
13. Кинг С. Долорес Клейборн. – М., 2002. – 302 с.
14. Кинг С. Жребий. – М., 1997. – 480 с.
15. Кинг С. Зеленая миля. – М., 1997. – 496 с.
16. Кинг С. Игра Джеральда. – М., 2000. – 432 с.
17. Кинг С. Как писать книги. – М., 2003. – 317 с.
18. Кинг С. Куджо. – М., 1998. – 400 с.
19. Кинг С. Лангольеры. – М., 1997. – 576 с.
20. Кинг С. Ловец снов. – М., 2004. – 716 с.
21. Кинг С. Кладбище домашних животных. – М., 1998. – 464 с.
22. Кинг С. Колдун и Кристалл. Т. 1. – М., 2000. – 480 с.
23. Кинг С. Колдун и Кристалл. Т. 2. – М., 2000. – 480 с.
24. Кинг С. Команда скелетов. – М., 2000. – 400 с.
25. Кинг С. К читателю // Кинг С. Ночная смена. Сб. рассказов. – М., 1998. С. 9 – 32.
26. Кинг С. Кэрри. М., 1997. – М., 2005. – 300 с.
27. Кинг С. Мертвая зона. – М., 1997. – 416 с.

28. Кинг С. Несущий смерть. – М., 1998. – 512 с.
29. Кинг С. Ночная смена. Сб. рассказов. – М., 1998. – 464 с.
30. Кинг С. Ночные кошмары и фантастические видения. Сб. рассказов. – М., 1997. – 784 с.
31. Кинг С. Оно. Т. 1. – М., 1999. – 576 с.
32. Кинг С. Оно. Т. 2. – М., 1999. – 720 с.
33. Кинг С. Пляска смерти. – М., 2002. – 411 с.
34. Кинг С. Послесловие // Кинг С. Ночные кошмары и фантастические видения. Сб. рассказов. – М., 1997. – С. 764 – 780.
35. Кинг С. Почему я был Бахманом. Предисловие // Кинг С. Ярость, Долгая прогулка. – М., 1999. – С. 3 – 14.
36. Кинг С. Почти как «бьюик». – М., 2004. – 444 с.
37. Кинг С. Предисловие // Кинг С. Ночные кошмары и фантастические видения. Сб. рассказов. – М., 1997. – С. 5 – 13.
38. Кинг С. Регуляторы. – М., 1997. – 464 с.
39. Кинг С. Самое необходимое. – М., 1997. – 688 с.
40. Кинг С. Сердца в Атлантиде. – М., 2002. – 477 с.
41. Кинг С. Сияние. – М., 1997. – 512 с.
42. Кинг С. Талисман. Т. 1. – М., 2001. – 352 с.
43. Кинг С. Талисман. Т. 2. – М., 2001. – 352 с.
44. Кинг С. Темная половина. – М., 1993. – 429 с.
45. Кинг С. Томминокеры. – Харьков, 1997. – 640 с.
46. Кинг С. Четверть после полуночи. – СПб., - 829 с.
47. Кинг С. Четыре сезона. – М., 1998. – 544 с.
48. Кинг С. Ярость. Долгая прогулка. – М., 1999 – 592 с.
49. Кундера М. Книга смеха и забвения // Иностранная литература. № 8. 2003. – С. 21 – 64.
50. Левин А. Ребенок Розмари. – М., 1992. – 381 с.
51. Мопассан Г. Жизнь. Милый друг. Новеллы. – М., 1970. – 792 с.
52. Моррисон Т. Любовь // Иностранная литература. № 9. 2005. – С. 3 – 134.
53. Поэзия английского романтизма. – М. 1975. – 669 с.
54. Руссо Ж.-Ж. Эмиль или О воспитании. Педагогические сочинения. Т. 1. – М., 1981. – 652 с.

55. Сегодня и вчера. Повесть и рассказы современных американских писателей. – М., 1973. – 334 с.
56. Спасатель. Рассказы английских писателей о молодежи. – М., 1973. – 511 с.
57. Стивенсон Р.Л. Остров сокровищ // Собр. соч: в 5 т. Т. II. – М., 1981. – 399 с.
58. Сэлинджер Д.Д. Над пропастью во ржи. Повесть, рассказы. – Харьков, 2000. – 399 с.
59. Толстой Л.Н. Детство. Отрочество. Юность // Собр. соч. в 22-х томах. Т. I. – М., 1978. – 422 с.
60. Чаплин С. День сардины. – М., 1964. – 319 с.
61. Экзюпери А. Ночной полет. Планета людей. Военный летчик. Письмо заложнику. Маленький принц. – М., 1979. – 336 с.
62. Aldrich. Th. B. The Story of a Bad Boy // www.gutenberg.com
63. Bare Bones. Conversations on Terror with Stephen King. Ed. by Tim Underwood and Chuck Miller. – N.Y., 1988. – 211 p.
64. Bradbury, Ray. Fahrenheit 451. Short Stories. – М., 1983.
65. Brontë, Charlotte. Jane Eyre. Penguin Popular Classics. – London, 1994. – 447 p.
66. Carroll, Lewis. Alice’s Adventures in Wonderland. Penguin Popular Classics. – London, 1994. – 151 p.
67. Carroll, Lewis. Through the Looking Glass. Penguin Popular Classics. – London, 1994. – 173 p.
68. De Lillo, Don. White Noise. – N.Y., 1985. – 326 p.
69. De Quincey, Thomas. Confessions of an English Opium Eater. Wordsworth Classics. – Ware, 1994. – 267 p.
70. Dickens, Charles. Oliver Twist. Penguin Popular Classics. 1994. – 511 p.
71. Digitale Bibliothek. Band 1. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Basisbibliothek. – Berlin, 2000.
72. Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002.
73. Faulkner, William. Novels 1930 – 1935. The Library of America. – N.Y., 1985. – 1034 p.
74. Faulkner, William. Novels 1957 – 1962. The Library of America. – N.Y., 1999. – 1008 c.
75. Freud, Esther. The Wild. Penguin books. – London, 2001. – 248 p.
76. Golding, William. Lord of the Flies. – London, 1969. – 223 p.
77. Habberton, John. Helen’s Babies and other people’s Children a sequel to Helen’s Babies. – Leipzig, - 336 p.
78. Harte, Bret. The Luck of Roaring Camp and other Sketches. – Boston, 1950. – 256 p.

79. Hemingway, Ernest. The Nick Adams Stories. – N.Y., 1972. – 268 p.
80. Hesse, Hermann. Kinderseele. Erzaehlungen. – Berlin, 1988. – 419 s.
81. Hornby, Nick. About a Boy. – London, 2000. – 278 p.
82. Hughes, Richard. A high Wind in Jamaica. – Leipzig, 1931. – 272 p.
83. James, Henry. What Maisie knew. – Kelley, 1979. – 576 p.
84. Joyce, James. A Portrait of the Artist as a young Man. – London, 1968. – 258 p.
85. Joyce, James. Dubliners. Wordsworth Classics. – Ware, 1993. – 156 p.
86. King, Stephen. Afterword // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 499 – 507.
87. King, Stephen. Carrie. – N.Y., 1975. – 245 p.
88. King, Stephen. Cujo. – N.Y., 1982. – 304 p.
89. King, Stephen. Different Seasons. – N.Y., 1983. – 507 p.
90. King, Stephen. Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999.
91. King, Stephen. Hearts in Atlantis. – Muenchen, Bergisch Gladbach, 2002. – 622 s.
92. King, Stephen. Firestarter. – N.Y., 1981. – 401 p.
93. King, Stephen. Katzenauge. Film-Erzaehlungen. – Luebbe, 2000. – 237 s.
94. King, Stephen. Night Shift. – N.Y., 1979.
95. King, Stephen. Salem’s Lot. – N.Y., 1976. – 427 p.
96. King, Stephen. Skeleton Crew. – N.Y. 1986. – 573 p.
97. King, Stephen. The Bachman Books. Four early novels by Stephen King. – N.Y. 1986. – 923 p.
98. King, Stephen. The dead Zone. – N.Y., 1980. – 402 p.
99. King, Stephen. The Eyes of the Dragon. – N.Y., 1988. – 380 p.
100. King, Stephen. The Gunslinger. – N.Y., 1989. – 315 p.
101. King, Stephen. The Shining. – N.Y., 1978. – 447 p.
102. King, Stephen. The Stand. – N.Y., 1979.
103. King, Stephen. Why I was Bachman. Introduction. // King, Stephen. The Bachman Books. Four early novels by Stephen King. – N.Y. 1986. – P. V – XIII.
104. Kingsley, Charles. The Water Babies. Penguin Popular Classics. – London, 1995. – 330 p.
105. Kosinski, Jerzy. The painted Bird. – N.Y., 1983. – 234 p.
106. Lawrence D.H. Sons and Lovers. – London, 1992. – 464 p.
107. Lee, Harper. To kill a Mockingbird. – London, 1998. – 287 p.
108. Mann, Thomas. Der Tod in Venedig und andere Erzaehlungen. – Frankfurt am Main, 1954. – 236 s.

109. Mann, Thomas. *Tonio Kroeger*. – Oxford, 1947. – 112 s.
110. Mansfield, Katherine. *Selected stories*. – N.Y. 1990. – 362 p.
111. McEwan, Ian. *The Child in Time*. – London, 1987. – 220 p.
112. McEwan, Ian. *The Daydreamer*. – London, 1995. – 144 p.
113. Nabokov, Vladimir. *Novels 1955 – 1962*. The Library of Amerika. – N.Y., 1996. – 904 p.
114. Norden, Eric. *Playboy Interview: Stephen King* // Beahm, George. *The Stephen King Companion*. – London, 1990. – P. 19 – 45.
115. Rhue, Morton. *Die Welle*. – Ravensburg, 1997. – 186 s.
116. Rowling J.K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. – London, 2000. – 332 p.
117. Rowling, J.K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. – London, 2000. – 366 p.
118. Rowling J.K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. – London, 1999. – 317 p.
119. Rowling J.K. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. – London, 2001. – 796 p.
120. Rowling J.K. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. – London, 2003. – 766 p.
121. Rowling J.K. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. – London, 2005. – 607 p.
122. Salinger J.D. *The Catcher in the Rye*. – M., 1979. – 248 p.
123. Singer, Nicky. *Feather Boy*. – London, 2002. – 288 p.
124. *The Journals of Henry D. Thoreau*, hg. Von Bradford Torrey und Francis H. Allen. – N.Y., 1962. Band I, II.
125. The writer defines himself: an interview with Stephen King // Magistrale, Tony. *Stephen King. The second Decade, Danse Macabre to the Dark Half*. – N.Y., 1992. – P. 1 – 19.
126. Townsend, Sue. *The Secret Diary of Adrian Mole aged 13 ¾*. – London, 1998. – 187 p.
127. Whittier, John Greenleaf. *The Poetical Works of John Greenleaf Whittier*. – London, 1919.
128. Whyman, Matt. *Boy Kills Man*. – London, 2004. – 151 p.
129. Wolfe, Thomas. *Look homeward, Angel: a Story of the buried life*. N.Y., 1957. – 522 p.
130. Wordsworth, William. *Selected Poems. Penguin Popular Poetry*. – London, 1996. – 252 p.
131. Zweig, Stefan. *Novellen*. – Moskau, 1959. – 519 s.

II. Научно-критическая литература

132. Аинса Ф. Реконструкция утопии. Эссе. – М., 1999. – 207 с.

133. Анастасьев Н.А. Массовая беллетристика в США: социальный заказ и эстетические стандарты // Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. – М. 1974. – С. 9 – 36.
134. Анджапаридзе Г. Потребитель. Бунтарь. Борец. – М., 1988. – 269 с.
135. Андреев Л.Г. От «заката Европы» к «концу истории» // На границах. Зарубежная литература от Средневековья до современности. – М., 2000. – С. 240 – 255.
136. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М., 2001. – С. 292 – 334.
137. Арбитман Р. Публика-дура с топором в руках // Сегодня. 1994. 10 февр. – С. 10.
138. Арьеc Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. – Екатеринбург, 1999. – 415 с.
139. Арьеc Ф. Человек перед лицом смерти. – М., 1992. – 526 с.
140. Ассулин П. Ужасы Стивена Кинга // Ровесник. 1990. № 12. – С. 20 – 21.
141. Барт Р. Мифологии. – М., 1996. – 315 с.
142. Бауэр В. Энциклопедия символов. – М., 2000. – 502 с.
143. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – 504 с.
144. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – USA – Duesseldorf, 1986. – 525 с.
145. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973. – 567 с.
146. Божович Л.И. Личность и её формирование в детском возрасте. – М., 1968. – 464 с.
147. Божович Л.И. Этапы формирования личности в онтогенезе // Вопросы психологии. 1978. № 4. – С. 23 – 25.
148. Борев Ю. Эстетика. – М., 1988. – 496 с.
149. Бретон А. Первый манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 40 – 73.
150. Брэдбери Р. Рэй Брэдбери: «И тут творятся чудеса...» // Лит. газета. 1986. 10 дек. – С. 15.
151. Бэккет Э. «Ужасные» романы Стивена Кинга // За рубежом. 1996. № 1. – С. 14 – 15.
152. Варустин Л. Фантастические и реальные прозрения Стивена Кинга // Звезда. – Л., 1986. № 4. – С. 87 – 89.
153. Вейман Р. История литературы и мифология. – М., 1975. – 344 с.

154. Венедиктова Т.Д. Литература на пороге «века толп»: «новый человек» как читатель и писатель // Зарубежная литература от Средневековья до современности. – М., 2000. – С. 117 – 133.
155. Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX // Зарубежная Литература второго тысячелетия. – М., 2001. – С. 186 – 220.
156. Владимирский В. Баловство королевского масштаба // Книжное обозрение. 2001. № 43. – С. 20.
157. Владавская И. Поэтика английского романа воспитания начала XX века: Типология жанра. – Киев, 1983. – 180 с.
158. Волжанская И.Г. Роль и идейное значение детских образов в «Рождественских повестях» Ч. Диккенса // Христианство и культура. – Самара, 2000. – С. 231 – 237.
159. Вотяков О.А. Художественное пространство и время в произведениях Стивена Кинга // V Царскосельские чтения. – СПб, 2001. Т. 7. – С. 8 – 10.
160. Вульф В. Современная художественная проза // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 470 – 476.
161. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк. – М., 1991. – 93 с.
162. Выготский Л.С. Избранные психологические исследования. Мышление и речь. Проблемы психологического развития ребенка. – М., 1956. – 519 с.
163. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов-на-Дону, 1998. – 480 с.
164. Выготский Л.С. Лурия А.Р. Этюды по истории поведения. Обезьяна. Примитив. Ребенок. – М., 1993. – 224 с.
165. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – М., 1979. – 222 с.
166. Демурова А.М. Первые книги для детей: «Пограничные жанры» и оформление нового направления в литературе Англии середины XVIII в. // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: сб. работ / отв. ред. Л.Г. Андреев. – М., 2000. – С. 65 – 85.
167. Дерина П.В. Система литературно-стилистических приемов создания эффекта ужаса в художественном тексте // Содержание обучения в вузе. – Магнитогорск, 2002. – С. 124 – 128.
168. Елистратова А.А. Духовный кризис молодежи США в американском романе // Современная литература США в американском романе. – М., 1962. – С. 23 – 43.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

169. Елистратова А.А. Предисловие // Джеймс Г. Повести и рассказы. – М., 1973. – С. 3 – 18.
170. Есин А.Б. Принципы и приемы литературного анализа. – М, 1999. – 246 с.
171. Жантиева Д.Г. Концепции массовой литературы в Англии // Массовая литература и кризис буржуазной культуры запада. – М. 1974. – С. 37 – 74.
172. Жаринов Е.В. Фэнтези и детектив – жанры современной английской литературы. – М. 1996. – 126 с.
173. Жюльен Н. Словарь символов. – Челябинск, 1999. – 450 с.
174. Заварова А. Миф о детстве (осмысление детства в искусстве конца XIX – начала XX веков) // Детская литература 1994. № 3. – С. 71 – 74.
175. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. Под ред. Е.А. Цургановой. – М., 2005. – 560 с.
176. Засурский Я. Американская литература XX века и некоторые аспекты литературного процесса. – М., 1966. – 440 с.
177. Запрещенный Кинг // Огонек. 1997. № 5. – С. 49 – 51.
178. Зарубежная литература XX века. Учебник. Под ред. Л.Г. Андреева. – М, 1996. – 574 с.
179. Зверев А. Второе зрение // Иностранный литература. 1984. № 1. – С. 71 – 73.
180. Зверев А. Жизнь и поэзия Блейка // Блэйк В. Стихи. – М., 1978. – С. 5 – 32.
181. Зенкин С.Н. Ролан Барт – теоретик и практик мифологии. Вступительная статья // Барт Р. Мифологии. – М., 1996. – С. 5 – 53.
182. Зыбко О.В. Проблема членности текста // VII Царскосельские чтения. – СПб., 2003. Т. 9. – С. 97 – 99.
183. Иткина Н.Л. Поэтика Сэлинджера. – М., 2002. – 227 с.
184. Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? – М., 1974. – 348 с.
185. Караваев Д. Темные зоны души // Экран. 1995. № 1. – С. 26 – 27.
186. Касаткина Л.М. Вчера, сегодня, завтра. Предисловие // Сегодня и вчера. Повесть и рассказы современных американских писателей. – М., 1973. – С. 3 – 16.
187. Киселева М.И. Творчество Рэя Брэдбери. Традиция и современный литературный контекст. Автореф... канд. филолог. Наук. – Нижний Новгород, 1993. – 17 с.
188. Книпович Е.Ф. Люди над пропастью // Знамя. 1961. № 6. – С. 215 – 224.
189. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М., 1999. – 306 с.
190. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М., 2001. – 336 с.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru>)

191. Кон И.С. Ребенок и общество. Историко-этнографическая перспектива. – М., 1988. – 272 с.
192. Копалинский В. Словарь символов. – Калининград, 2002. – 264 с.
193. Корженевский А. И он продолжает работать // Кн. обозрение. 1993. № 35. – С. 17.
194. Корнеева Н. Едь куда хочешь // Книжное обозрение. 1994. № 16. – С. 4.
195. Красавченко Т.Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман. Опыт исследования. – М., 1990. – С. 120 – 154.
196. Краткая Литературная Энциклопедия / Под ред. А.А. Сурков. Т. 7. – М., 1972. – 1008 с.
197. Кротков А.В. Стивен Кинг: Библиография // Библиография. – М., 1994. № 3. – С. 64 – 67.
198. Кузнецов С. Соблазн большой литературы // Искусство кино. 1996. № 2. С. 98 – 103.
199. Кэмпбелл, Д. Тысячеликий герой. – М., 1997. – 378 с.
200. Левин А.Е. Англо-американская фантастика как социокультурный феномен. Вопросы философии. 1976. № 3. – С. 146 – 154.
201. Леви Строс К. Структурная антропология. – М., 2001. – 512 с.
202. Линдхоф Л. Феминизм и психоанализ // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. – М., 2003. – С. 17 – 32.
203. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкин. – М., 2003. – 1600 с.
204. Литературные манифесты западных романтиков / Ред. А.С. Дмитриев. – М., 1980. – 638 с.
205. Лотман Ю.М. Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. № VI. Вып. 308. – Тарту, 1973. – С. 282 – 303.
206. Макдональд Д. Предисловие // Кинг С. Ночная смена. Сб. рассказов. – М., 1998. – С. 3 – 8.
207. Максимов А. Стивен Кинг – Стэнли Кубрик: «Сияние» // Экранные искусства и литература: Современный этап. – М., 1994. – С. 194 – 224.
208. Медведев А. Писатель с двусмысленной репутацией // Искусство кино. 1996. № 2. – С. 94 – 97.
209. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994. – 136 с.
210. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976. – 206.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

211. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. – М., 1993. № 1. – С. 9 – 62.
212. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – М., 2001. – 170 с.
213. Менцель Б. Что такое популярная литература // НЛО. – М., 1999. № 40. – С. 391 – 407.
214. Мид М. Культура и мир детства. – М., 1988. – 429 с.
215. Мириманов В.Б. Европейский авангард и традиционное искусство (проблема конвергенции) // Мировое древо. – М., 1993. № 1. – С. 93 – 120.
216. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах / Под ред. С.А. Токарева. – М., 1988.
217. Морозова Т.Л. Образ молодого американца в литературе США. – М., 1969. – 94 с.
218. Мухина В.С. Детская психология. – М., 2000. – 352 с.
219. Никитич Л.А. Эстетика. – М., 2003. – 439 с.
220. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М., 1990. – 300 с.
221. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. – М., 1998. – 462 с.
222. Обухова Л.Ф. Детская возрастная психология. – М., 2000. – 448 с.
223. Орлова Р., Копелев Л. Без прошлого и будущего. – М., 1960. – 40 с.
224. Орлова Р. Потомки Гекльберри Финна. – М., 1964. – 380 с.
225. Основы литературоведения: учебное пособие для филологических факультетов пед. ун-тов / Под. Ред. В.П. Мещерякова. – М., 2000. – 372 с.
226. Пальцев Н. Страшные сказки Стивена Кинга: фантазии и реальность. Послесловие. // Кинг С. Мертвая зона. – М., 1987. – С. 410 – 428.
227. Парнов Е. Волшебник из «Страны звезд» // Лит. газета. 1980. 9 апреля. – С. 15.
228. Пасечная И.Н. Художественный мир произведений К. Грэхэма. Автореф. дисс. канд. фил. наук. – М., 2005. – 18 с.
229. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. – М., 1997. – 256 с.
230. Покальчук Ю.В. Проблема молодежи в американском романе 50-60-х годов. Автореф... канд. филолог. Наук. – Киев, 1969.
231. Полюда Е. «Где ее всегдашнее буйство крови?» Подростковый возраст женщины: «Уход в себя и выход в мир» // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. – М., 2003. – С. 101 – 133.
232. Постл Г. С Фрейдом и против Фрейда: Люс Иригарэ // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. – М., 2003. – С. 33 – 76.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

233. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998. – 511 с.
234. Психология детства в художественной литературе XIX – XX вв. сост Г.А. Урунтаева. Биогр. Очерки. М.В. Наумлюк. – М., 2001. – 352 с.
235. Разумовская Т.Ф. К вопросу о фантастике, сатире, романтизме // Вопросы взаимодействия литературы западной Европы и Америки. – Нижний Новгород, 1999. – С. 85 – 89.
236. Роде-Даксер К. Образ матери в психоанализе // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. – М., 2003. – С. 77 – 100.
237. Ройфе А., Корженевский А. Кинг, Стивен Эдвин [Биогр. Справка, библиография американских изданий] // Кн. обозрение. 1993. № 35. С. 17.
238. Ролен О. Пейзажи детства. – М., 2001. – 208 с.
239. Руткевич А. Предисловие // Юнг К.Г. Аналитическая психология. – М., 1995. – С. 7 – 41.
240. Савина Л.Н. Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX в. Дисс... доктора филолог. Наук. – Волгоград, 2002.
241. Самосознание европейской культуры XX века / Сост. Составитель Р.А.Гальцева. – М., 1991. – 365 с.
242. Сартр, Ж.-П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык // Иностранный литература. № 9. 2005. – С. 283 – 294.
243. Симонов В. Неизвестный Стивен Кинг // Лит. газ. 1984. 29 августа. № 35. – С. 15.
244. Синяя трава, дневник одной американки // Детская литература. – М., 1994. – 1995.
245. Скороденко В. О романе Сида Чаплина. Предисловие // Чаплин, Сид. День сардины. – М., 1964. – С. 5 – 12.
246. Скороденко В. Сегодня и завтра. Предисловие // Спасатель. Рассказы английских писателей о молодежи. – М., 1973. – С. 5 – 14.
247. Стеценко Е.А. Судьбы Америки в современном романе США. – М., 1994. – 237 с.
248. Стулов Ю.В. 100 писателей США. – Минск, 1998. – 334 с.
249. Стурна М. Так ли далек Стивен Кинг от истины? // Звезда. Л., 1986. № 7. – С. 179 – 181.
250. Сумароков С.В., Мисюров Н.Н. О трансформации элементов античной традиции на примере феномена Стивена Кинга. К проблеме жанра // Античный вестник. – Омск, 1999. Вып. 4 – 5. – С. 69 – 80.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

251. Сурова О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М., 2001. – С. 221 – 291.
252. Теория литературы. Литературный процесс / Ред. Ю.Б. Борев. – М., 2001. – 624 с.
253. Тимошенкова Т.М. «Дьяволиада» Стивена Кинга и Михаила Булгакова // Вчен. зап. Харк. Гуманіт. ін-ту. Харків, 1999. Т. 5. – С. 396 – 411.
254. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – 144 с.
255. Толмачев В.М. Романтизм: культура, лицо, стиль // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: сб. работ / отв. ред. Л.Г. Андреев. – М., 2000. – С. 104 – 116.
256. Тресиддер Л. Словарь символов. – М., 1999.
257. Тугушева М.Ч. Диккенс. Очерк жизни и творчества. – М., 1979. – 209 с.
258. Тугушева М.Ч. Предисловие // Salinger J.D. The Catcher in the Rye. – М., 1979. – С. 3 – 21.
259. Фатеев Е.Ю. Послесловие // Арьес, Филипп. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. – Екатеринбург, 1999. – С. 413 – 415.
260. Федотова Л.В. Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе: вторая половина XX века. Дисс... канд. филолог. Наук. – Майкоп, 2003. – 176 с.
261. Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М., 1992. – 289 с.
262. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. – М., 2001. – 526 с.
263. Фрейд З. Психология сексуальности. – Минск, 1993. – 159 с.
264. Фрейд З. Толкование сновидений. – Минск, 1997. – 576 с.
265. Хмельницкая Т. От научной фантастики к детской сказке // Звезда. 1970. № 9. – С. 195 – 204.
266. Чередникова М.П. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. – Ульяновск, 1995. – 256 с.
267. Честертон. Г.К. Чарльз Диккенс. – М., 1982. – 204 с.
268. Честертон Г.К. Эссе, статьи и Чарльз Диккенс. – М., 1995. – 367 с.
269. Шемякин А.М. Мистический роман Стивена Кинга // Лики массовой литературы США. – М., 1991. – С. 317 – 335.
270. Шишкова И.А. Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков. Конец XIX – XX вв. Дисс... доктора филолог. Наук. – М., 2003. – 426 с.
271. Шкловский В. Художественная проза: размышления и разборы. – М., 1961. – 628 с.

272. Шувалов В. Во мне нет ничего дьявольского // Новое время. 1993. № 37. – С. 54 – 56.
273. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – СПб., 2003. – 92 с.
274. Эльконин Д.Б. Психология игры. – М., 1999. – 360 с.
275. Энциклопедия фантастики. Кто есть кто / Ред. В. Гаков. – Минск, 1995. – 692 с.
276. Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. – М., 1979. № 12. – С. 242 – 257.
277. Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988. – 414 с.
278. Эриксон Э. Детство и общество. – СПб., 1996. – 590 с.
279. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. – М, 2001. – 111 с.
280. Эстетика. Словарь. Под ред. А.А. Беляева. – М., 1989. – 447 с.
281. Юнг К.Г. Аналитическая психология. – М., 1995. – 309 с.
282. Юнг К.Г. Конфликты детской души. – М., 1995. – 333 с.
283. Юнг К.Г. К пониманию психологии архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. Сост. Р.А. Гальцева. – М., 1991. – С. 119 – 129.
284. Юнг К.Г. Символы трансформации. – М., 2000. – 496 с.
285. Ястребов А.Н. Концепция детского характера и проблема отчуждения в творчестве Дж.Д. Сэлинджера. Автореф. канд. филолог. Наук. – М., 1989. – 14 с.
286. Alegre, Sara Martin. Nightmares of childhood: the child and the monster in four novels by Stephen King // Atlantis. 2001. № 1. www.atlantisjournal.org P. 105 – 114.
287. American Novelists since World War II. Volume 143 / Ed. by James R. Giles and Wanda H. Giles. // Dictionary of Literary Biography. – Detroit, 1994. – 405 p.
288. An Interview with Harlan Ellison // Beahm, George. The Stephen King Companion. – London, 1990. – P. 146 – 154.
289. Badley, Linda. Writing Horror and the Body. The fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice. – Westport, 1996. – 183 p.
290. Barker, Clive. Clive Barker on Stephen King, Horror and E.C. Comics // Beahm, George. The Stephen King Companion. – London, 1990. – P. 144 – 145.
291. Beahm, George. The Stephen King Companion. – London, 1990. – 364 p.
292. Bettelheim, Bruno. The uses of Enchantment: The meaning and importance of fairy tales. – N.Y., 1976. – 328 p.
293. Bibliographisches Lexikon der utopisch phantastischen Literatur. Band 6.

294. Biddle W. Arthur. The mythic Journey in the «Body» // The dark descent. Essays defining Stephen King’s horrorscape / Ed. by Tony Magistrale. – Westport, 1992. – P. 83 – 99.
295. Blake’s poetry and designs / Ed. by Mary Lynn Johnson. – N.Y., and London, 1979. – 618 p.
296. Boas, George. The Cult of Childhood. – London, 1966. – 106 p.
297. Bosky, Bernadette Lynn. The Mind’s a Monkey: Character and Psychology in Stephen King’s Recent Fiction // Kingdom of Fear / Ed. Tim Underwood and Chuck Miller. – London, 1987. – P. 217 – 253.
298. Buschendorf, Christa. Mit Kinderaugen: zur Perspektivtechnik bei William Faulkner, Carson McCullers u. Flannery O’Connor. – Wuerzburg, 1988. – 186 s.
299. Buessing, Sabine. Aliens in the Home. The Child in horror Fiction. – Westport, 1987. – 203 p.
300. Byrnes, Alice. The Child: an archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – 113 p.
301. Campbell, Joseph. The Power of Myth. – N.Y., 1988. – 234 p.
302. Carpenter, Frederic I. «The american Myth»: Paradise to be regained. PMLA, 1959.
303. Chamberlain, Alexander F. The Child and Childhood in Folk-Thought. – London, 1896 – 464 p.
304. Cirlot J.E.A. Dictionary of Symbols. – N.Y., 1962.
305. Collings, Michael R. Stephen King und seine Filme. – München, 1989. – 286 s.
306. Collings, Michael R. The Stephen King Phenomenon. – Washington, 1987. – 144 p.
307. Coveney, Peter. The Image of Childhood: the Individual and Society. – London, 1967. – 361 p.
308. Crawford, Gary William. The Modern Masters. Horror Literature. – N.Y., London, 1981.
309. Curran, T. Donald. Complex, Archetype and primar Fear: King’s use of the Fairy Tales in the Shining // The dark Descent. Essays defining Stephen King’s horrorscape / ed. by Tony Magistrale. – Westport, 1992. – P. 33 – 47.
310. Der Brockhaus in 15 Baenden / Hrsg. Marianne Strzysch, Dr. Joachim Weiss. – Leipzig-Mannheim, 1998.
311. Der Literatur-Brockhaus in 8 Baenden / Hrsg. Von Werner Habient. – Mannheim, 1995.
312. Dickerson, Mary Jane. Stephen King reading William Faulkner: Memory, Desire, and Time in the making of It // The dark Descent. Essays defining Stephen King’s horrorscape / Ed. by Tony Magistrale. – Westport, 1992. – P. 171 – 187.

313. Doty, Gene. A clockwork Evil: Guilt and Coincidence in «The Monkey» // The dark Descent. Essays defining Stephen King’s horrorscape / Ed. by Tony Magistrale. – Westport, 1992. – P. 129 – 137.
314. Dreihues, Klara. Das Kind in der englischen Narrativik des 18. Jahrhunderts. – Aachen, 1997. – 218 s.
315. Durst, Uwe. Die Theorie der phantastischen Literatur. – Tübingen; Basel, 2001. – 370 s.
316. Edward J., Ingebretsen S.J. Maps of Heaven, Maps of Hell. Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King. – N.Y. 1996 – 239 p.
317. Encyclopedia of American Literature / Gen. ed. Steven R. Serafin. – 1305 p.
318. Fiedler, Leslie A. The Invention of the Child // The new Leader. 1958. – P. 22 – 24.
319. Freese P. Die Initiationsreise. – Tuebingen, 1998. – 312 s.
320. Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. – Princeton, 1957. – 383 p.
321. Grein, Birgit. Von Geisterschloessern und Spukhäusern. – Wetzlar, 1995. – 99 s.
322. Grylls, David. Guardians and Angels. Parents and Children in Nineteenth Century Literature. – London, 1978. – 211 p.
323. Haferkamp, Bertel. Das Kind in der anglo-amerikanischen Literatur: von Bret Harte zu William Golding. – Duisburg, 1985. – 224 s.
324. Hagen, Rainer. Kinder, wie sie im Buche stehen. – Muenchen, 1967. – 139 s.
325. Harenbergs Lexikon der Weltliteratur: In 5 Bdn., / Hrsg. Christoph Wetzel. o.O., o.J.
326. Heberger, Alexandra. The supernatural Depiction of modern American Phobias and Anxieties in the Work of Stephen King. – Osnabrueck, 2002. – 121 p.
327. Heldreth G. Leonard. The ultimate Horror: The dead Child in Stephen King’s Stories and Novels // Schweitzer, Darrel. Discovering Stephen King. – Starmont House, 1985. – P. 141 – 153.
328. Horsting, Jessie. Stephen King und seine Filme. – Lübbe, 1987. – 112 s.
329. Hurst, Mary Jane. The Voice of the Child in American Literature. Linguistic Approaches to fictional Child language. – Kentucky, 1990. P., 185.
330. Jaeger, Helua. Naivitaet. Eine kritisch-utopische Kategorie in der buergirllichen Literatur und Aesthetik des 18. Jahrhunderts. – Kronberg / Ts., 1975.
331. Jung, Carl. The Archetypes and the Collective Unconscious. – Princeton, 1969.
332. Kindlers neues Literatur-Lexikon. Das 23-baendige Werk auf CD-ROM. – Muenchen, 2003.
333. Körber, Joahim. Das Stephen King Buch. – München, 1989. – 604 s.
334. Kosprzak, Andreas. Stephen King und seine Filme. – München, 1996. – 319 s.

335. Kuhn, Reinhard. *Corruption in Paradise: The Child in Western Literature.* – Hannover, 1982. – 264 s.
336. Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism.* – N.Y., 1979.
337. Lawrence D.H. *Collected Letters: In 2 vol / Ed. by T.H. Moore.* – Heinemann, 1962. Vol. 1. P. 182.
338. Levin H. James Joyce. *A critical Introduction.* – London, 1960. – 207 p.
339. Lewis R.W.B. *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century.* – Chicago, 1966. – 200 p.
340. Lurie, Alison. *Don't tell the Grown-Ups Why Kids Love the Books They do.* – N. Y., 1990.
341. Maar, Michael. *Warum Nabokow Harry Potter gemocht haette.* – Berlin, 2002. – 185 s.
342. Magistrale, Anthony. *Defining Stephen King's Horrorscape: An introduction // The dark Descent. Essays defining Stephen King's Horrorscape / Ed. by Anthony Magistrale.* – Westport, 1992. – P. 1 – 5.
343. Magistrale, Anthony. *Landscape of fear.* – Ohio. 1988. – 132 p.
344. Magistrale, Anthony. *Science, Politics, and the Epic Imagination: The Talisman // The dark Descent. Essays defining Stephen King's Horrorscape / Ed. by Anthony Magistrale.* – Westport, 1992. – P. 113 – 129.
345. Magistrale, Anthony. *The Moral Voyages of Stephen King.* – Washington, 1989.
346. Magistrale, Anthony. *Stephen King. The second Decade, Danse Macabre to the Dark Half.* – N.Y., 1992. – 188 p.
347. Metzler' Lexikon Amerikanischer Autoren / Hrsg. von Bernd Engler und Kurt Mueller. – Stuttgart-Weimar, 2000. – 768 s.
348. Müller, Burkhard. *Stephen King: das Wunder, das Böse und der Tod.* – Stuttgart, 1998. – 166 s.
349. Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness.* – Princeton, 1970.
350. Noble, David W. *The eternal Adam and the New World Garden.* – N.Y., 1968. – 226 p.
351. Orme, Nicholas. *Children and Literature in medieval England // British Council virtual library. Infotrac.*
352. Pattison, Robert. *The Child Figure in English Literature.* – Athens, 1978. – 190 p.
353. Pharr, Mary. *Partners in the Danse: Women in Stephen King's Fiction // The dark Descent. Essays defining Stephen King's Horrorscape / Ed. by Tony Magistrale.* – Westport, 1992. – P. 19 – 39.

354. Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the Child in contemporary Writing and Culture. – Virginia, 2000. – 272 p.
355. Piotrowska, Małgorzata. Świat dziecko w horrorze Stephena Kinga // Acta Universitatis Wratislaviensis. No. 2381. Literatura i Kultura Popularna X, - Wrocław, 2002. – S. 145 – 172.
356. Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. – Hamburg, 1986 / Hrsg. von Huyssen A., Scherpe K.R. – 347 s.
357. Progroff, Ira. Jung’s Psychology and its social Meaning. – N.Y., 1973.
358. Punter, David. Laws of Recollection and Reconstruction: Stephen King // The Text, the Body and the Law. – N.Y. 1998. – P. 159 – 179.
359. Reesman, Jeanne Campbell. Riddle Game: Stephen King’s Metafictive Dialogue // The dark Descent. Essays defining Stephen King’s Horrorscape / Ed. by Tony Magistrale. – Westport, 1992. – P. 157 – 171.
360. Reference Guide to American Literature. Fourth Edition / Ed by Thomas Riggs. – Drake, 2000. – 1257 p.
361. Richter, Dieter. Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des buergerlichen Zeitalters. – Frankfurt am Main, 1987. – 349 s.
362. Russel, Sharon A. Revisiting Stephen King. A critical Companion. – Westport, 2002. – 171 p.
363. Russel, Sharon A. Stephen King. A critical Companion. – Westport, 1996. – 171 p.
364. Schiller, Fridrich. Ueber naive und sentimentalische Dichtung // Digitale Bibliothek. Band 1. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Basisbibliothek. – Berlin, 2002.
365. Scudder, Horace Elisha. Childhood in Literature and Art with some Observation on Literature for Children. – Boston, N.Y., 1894. – 253 p.
366. Shine M.G. The Fictional Children of Henry James. – Chapel Hill, 1969. – 192 p.
367. Soentgerath A. Paedagogik und Dichtung. Das Kind in der Literatur des 20. Jahrhunderts. – Stuttgart, 1967. – 170 s.
368. Spann E. Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – 177 s.
369. Stone E. Albert. Childhood in Mark Twain’s Imagination. – Yale, 1970. – 289 p.
370. Strengell, Heidi. On the Notions of Good and Evil in Stephen King’s Fiction. // Perspectives on Evil and human Wickedness. vol 1. № 3. www.wickedness.net P. 133 – 145.
371. Tanners, Tony. The Reign of wonder. Naivety and reality in American Literature. – London, 1965. – 388 p.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)

372. The Dark Descent. Essays defining Stephen King's Horrorscape / Ed. by Tony Magistrale. – Westport 1992. – 227 p.
373. The Oxford Encyclopedia of American Literature. Volume 2 / Ed. by Jay Parini. – Oxford, 2004. – 525 p.
374. The Penguin Guide to English Literature: Britain and Ireland. – Harmondsworth, 1996. – 246 p.
375. The short Oxford History of English Literature / Second Edition. – N.Y., 2000. – 732 p.
376. Uwe, Anton. Wer hat Angst vor Stephen King. – Muenchen, 1994. – 160 s.
377. Wagner, Kenneth S. Introduction // Magistrale, Tony. Landscape of Fear. – Ohio, 1988. – P. 6 – 10.
378. Weston, Jessie L. From Ritual to Romance. – N.Y., 1957.
379. Wiegers, Ben. The Child and the Childlike in Russian narrative Literature (1850 - 1935). Dissertation. – Maastricht: Shaker, 2000. – 298 p.
380. Wilpert-Lexikon der Weltliteratur: In 4 Bdn. / Hrsg. von Gere von Wilpert. – Muenchen, 1997.
381. Winter, Douglas E. The Art of Darkness. – N.Y., 1984. – 252 p.
382. Wordsworth, William. Prefaces // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002.

Приложение.

Глава I.

1. C. 17. «Rousseau's detailed instructions for the enlightened education of the child Emile were a major influence on the romantic writers who emerged into prominence in the early years of the nineteenth century». Tanners, Tony. The Reign of wonder. Naivety and reality in American Literature. – London, 1965. – P. 1.
2. C. 18 – 19. «The child could serve as a symbol of the artist's dissatisfaction with the society which was in process of such harsh development about him. In world given increasingly to utilitarian values and the Machine, the child could become the symbol of imagination and sensibility, a symbol of Nature set against the forces abroad in society actively de-naturing humanity. Through the child the artist could express his awareness of the conflict between human innocence and the cumulative pressures of social Experience. In childhood lay the perfect image of insecurity and isolation, of fear and bewilderment, of vulnerability and potential violation. Coveney, Peter. The Image of Childhood. – London, 1967. – P. 31 – 32.
3. C. 19. «In dem Kinde ist die Anlage und Bestimmung, in uns ist die Erfuellung dargestellt, welche immer unendlich weit hinter jener zurueckbleibt. Das Kind ist uns daher eine Vergegenwaertigung des Ideals, nicht zwar des erfuellten, aber des aufgegebenen, und es ist also keineswegs die Vorstellung seiner Beduerftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft, seiner Integritaet, seiner Unendlichkeit, was uns riehrt. Dem Menschen von Sittlichkeit und Empfindung wird ein Kind deswegen ein heiliger Gegenstand sein, ein Gegenstand naemlich, der durch die Groeße einer Idee jede Groeße der Erfahrung vernichtet; und der, was er auch in der Beurteilung des Verstandes verlieren mag, in der Beurteilung der Vernunft wieder in reichem Maße gewinnt». Schiller, Fridrich. Ueber naive und sentimentalische Dichtung // Digitale Bibliothek. Band 1. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Basisbibliothek. – Berlin, 2000. – S. 91968.
4. C. 21 – 22. «The principal object, then, proposed in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible in a selection of language really used by men... Humble and rustic life was generally chosen, because, in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language; because in that condition of life our elementary feelings coexist in a state of greater simplicity, and consequently, may be more accurately contemplated, and more forcibly communicated; because the manners of rural life germinate from those elementary feelings, and, from the necessary character of rural occupations, are more easily comprehended, and are more durable; and, lastly, because in that condition the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature». Wordsworth, William. Prefaces // Digitale Bibliothek. Band 59. English and American Literature from Shakespeare to Mark Twain. – Berlin, 2002. – P. 171935.
5. C. 25. «when the young, the beautiful, and good, are visited with sickness, their pure spirits insensibly turn towards their bright home of lasting rest; we know, Heaven help us! That the best and fairest of our kind, too often fade in blooming». Dickens, Charles. Oliver Twist. – London, 1994. – P. 320.

6. C. 25. «I am very happy, Jane; and when you hear that I am dead, you must be sure and not grieve: there is nothing to grieve about... By dying young, I shall escape great sufferings. I had not qualities or talents to make my way very well in the world: I should have been continually at fault». Brontë, Charlotte. Jane Eyre. Penguin Popular Classics. – London, 1994. – P. 83.
7. C. 26. «It is a remarkable phenomenon, surely, when a society takes the child (with all its potential significance as a symbol of fertility and growth) and creates of it a literary image, not only of frailty, but of life extinguished, of life that is better extinguished, of life, so to say, rejected, negated at its very root». Coveney, Peter. The Image of childhood. – London, 1967. – P. 193.
8. C. 26. «serves not to integrate childhood and adult experience, but to create a barrier of nostalgia and regret between childhood and the potential responses of adult life. The child indeed becomes a means of escape from the pressures of adult adjustment, a means of regression towards the irresponsibility of youth, childhood, infancy, and ultimately nescience itself». Coveney, Peter. The Image of childhood. – London, 1967. – P. 240.
9. C. 27. «The recurrent theme is that of the saintly child who comes into the life of a disgruntled adult and, as a result of their relationship, the adult experiences a regeneration. Although this archetypal motif is repeated throughout literary history, it was particularly popular during the Victorian era». Byrnes, Alice. The Child: an archetypal symbol in literature for children and adults. – N.Y., 1995. – P. 21
10. C. 28. «In a land of infinite possibilities the child was free to develop and even, in some measure, to control its own destiny; it was only necessary that the proper conditions for self-expression prevail... Some American authors saw in child... a symbol of virgin territory where democracy prevailed and where there were unlimited possibilities for growth». Shine M.G. The Fictional Children of Henry James. – Chapel Hill. 1969. – P. 5.
11. C. 30. «Our major novelists, from James Fenimore Cooper to Saul Bellow, are public philosophers and theologians who continually test the national faith in an American Adam living in a New World Eden against their experience with the human situation; they must test the validity of innocence as the American condition». Noble, David W. The eternal Adam and the New World Garden. The central Myth in the American Novel since 1830. – N.Y., 1968. – P. 5.
12. C. 34. «Kinder und Jugendliche hielten seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ihren unaufhaltsamen Einzug in die amerikanische Literatur, und von der calvinistischen Idee vom Kind als einem suendhaften und verdammten Wesen, das erst durch eine Konversion im Erwachsenenalter zum christlichen Gemeindemitglied werden konnte, drang man jetzt ueber das entgegengesetzte Extrem der romantischen Verherrlichung kindlicher Unschuld zur Einsicht in die Eigengesetzlichkeit und Individualitaet kindlichen und jugendlichen Seins vor. Man hatte das Kind aus dem «easiest room of hell» befreit und auf den Thron romantischer Verherrlichung gehoben, um nun damit zu beginnen, ihm seinen Platz im mitmenschlichen Gefuege zuzuweisen und seine Staerken und Schwaechen gleichermaßen zu sehen». Freese P. Die Initationsreise. – Tuebingen 1998. – S. 15.
13. C. 35. «Was die auseinanderstrebenden Teile des Romans trotzdem zusammenhält, ist die konsequent durchgehaltene Erzählperspektive eines (teilweise naiven) etwa vierzehnjährigen

Ich-Erzählers, der Außenseiter der Gesellschaft ist und so idiomatisch spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Dies und die naiv-kritische, humoristisch gefärbte Sicht der Dinge durch die Augen eines natürlichen, unverbildeten Jugendlichen ergaben eine über die Epoche des Realismus weit hinauswirkende Kombination». Kindlers neues Literatur-Lexikon. Das 23-baendige Werk auf CD-ROM. – Muenchen, 2003.

14. C. 36. «Wenn in der amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts immer wieder jugendliche Ich-Erzähler umgangssprachlich und respektlos von den Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens erzählen, von Sherwood Anderson bis Salinger (dessen *The Catcher in the Rye* ohne Huck Finn völlig undenkbar wäre) und bis zu zahlreichen Werken der achtziger Jahre, so wirkt dabei Mark Twains Werk als nie versiegender Impulsgeber». Kindlers neues Literatur-Lexikon. Das 23-baendige Werk auf CD-ROM. – Muenchen, 2003.
15. C. 39 – 40. «Although he laid such stress on the unconscious motivation of human activity, and devoted his life to its analysis, the popular conception, frequently met with, that his was in some way a plea for «irrationality», is entirely wrong. He sought rather to establish through psycho-analysis the control which alone he felt could permit of true freedom». Coveney, Peter. *The Image of childhood*. – London, 1967. – P. 293.
16. C. 41. «If he were «impure», malicious, cruel, tender, kind, painfully sensitive – and most often an amalgam of these qualities – then he would be presented in his reality. ...a child neither of «purity» nor «wrath», nor necessarily «happy» in a fallacious, romanticized Nature, nor poignantly and inevitable «unhappy» as the «victim» of industrial society. He would be conveyed as a child, with his awareness conveyed as it was experienced, from within». Coveney, Peter. *The Image of childhood*. – London, 1967. – P. 306.
17. C. 44. «From 1900 onwards, Russian (as well as European) culture discovered the child as an aesthetic category. The rise of modernism in art and literature went hand in hand with a growing interest in the child's sensory perception and his assumed creative qualities». Wiegers, Ben. *The Child and the childlike in Russian Literature (1850 - 1935)*. – Maastricht: Shaker, 2000. – S. 147.
18. C. 50. «Ein weiteres Merkmal der modernen Vorstellung vom Kinde ist das eindeutige Ueberwiegen negativer gegenueber positiven Charaktereigenschaften. Dabei handelt es sich nicht nur um kindliche Unarten und Mangel, sondern um Fehlentwicklungen... Grausamkeit, Verrohung, Mordlust, Sadismus, Verdorbenheit, Erbarmungslosigkeit, Unmenschlichkeit sind nur einige Besipiele aus diesem Katalog». Spann E. *Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart*. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 150 – 151.
19. C. 50. «ein gebrochenes Verhaeltnis zur Familie, Schule und Gemeinschaft schlechthin... Die Außenwelt konkretisiert sich in dem Portrait der gefuehlskuehlen Mutter, dem Bild unverstaendiger oder indifferenter Eltern, in der Bedrohung durch Ehekrisse und Scheidung, der Fragwuerdigkeit von Erziehern». Spann E. *Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart*. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 152.
20. C. 51 – 52. «When grown people speak of the innocence of children, they don't really know what they mean. Pressed, they will go a step further and say, Well, ignorance then. The child is neither. There is no crime which boy of eleven had not envisaged long ago. His only innocence is, he may not yet be old enough to desire the fruits of it, which is not innocence but appetite; his ignorance is, he does not know how to commit it, which is not ignorance but

- size». Faulkner, William. Novels 1957 – 1962. Reivers. The Library of America. – N.Y., 1999. – P. 762.
21. C. 52. «In recent years the Romantics' worship of the child's divine or transcendent origins has revealed a shadowy underside. The cult of sacred childhood has turned satanic, supplanting angelic children with demonic ones who serve the powers of darkness». Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the child in contemporary writing and culture. – Virginia, 2000. – P. 15.
22. C. 52 – 53. «In the sixties a new sort of child appeared in motion pictures; from a sweet, idealized Shirley Temple or Margaret O'Brien poppet, the movie child grew into monster. First came ... a prepubescent killer in The Bad Seed in 1956. Then, in Village of the Damned (1962), sweet-faced children turned out to be malevolent beings from outer space. The trend accelerated in the late sixties and early seventies, culminating in the appearance of a spate of satanic juveniles on movie screens. Rosemary's Baby was the first, a mild exercise in horror compared to The Exorcist, which featured the first true teenage werewolf, a darling little girl transformed, just at puberty, into a ravening, sexually rapacious, and murderous creature». Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the child in contemporary writing and culture. – Virginia, 2000. – P. 15.
23. C. 54. «Roughly speaking, the child performs two basic functions: those of victim and victimizer. Concerning the former one must admit that the child's «literary heritage», its age-old image as a symbol as of innocence and vulnerability, establishes an immense advantage. In this pristine form the child makes the ideal victim in a genre that is absolutely dependent on masses of qualified victims... Strangely enough, the child's traditional image as a pure, innocent creature also means an advantage in those cases when it acts as a monstrous killer. This latter function, which has grown so prevalent within the past three decades, is in a way typical of 20th-century fashions. In contrast to earlier periods, horror literature now more and more subsists on the subtle perverseness of its shocks. The new monsters can no longer be recognized by their outward appearance; the Gothic villain with black clothes and vicious glittering eyes and the gigantic roaring beast must tolerate the rise of a novel species that looks sweet, harmless, and in a word angelic. The possibility that such a creature could harbor the most hideous intentions, that it could turn on its own loving parents and kill them (which it frequently does), seems to be against the very laws of nature. The effect which the child produces within the reader is thus an exceptionally strong and enduring one». Buessing, Sabine. Aliens in the Home. The Child in horror Fiction. – Westport, 1987. – P. XVI – XVII.
24. C. 56 – 57. «dem ernsten, vitalen, selbstaendigen und unabhaengigen Kind steht ein teilweise naiv-kindlicher, unreif und hilflos wirkender Erwachsener diametral entgegen... Koennen wir den heutigen Kindertyp als «erwachsen» bezeichnen, so wird anderseits der Erwachsene in seiner fehlenden Lebens- und Welterfahrung als unreif, unmuedig und «kindlich» konzipiert». Spann E. Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 153.
25. C. 58. «Die seit Bret Harts Kinderkonzeption zurueckgelegte Entfernung ist unuebersehbar. Konnte bei ihm ein unschuldiges Baby zum Segenspender werden und ein wuestes Maennerlager in eine zivilisierte Siedlung verwandeln, so machen Goldings Jungen aus einer bluehenden Insel ein Meer vom Flammen, einen Ort grausamer Menschenjagd». Haferkamp, Bertel. Das Kind in der anglo-amerikanischen Literatur: von Bret Harte zu William Golding. – Duisburg, 1985. – S. 199.

26. C. 60. «Das Thema der «destructive innocence» als eigentuemliche Weiterentwicklung romantischer und victorianischer Idealisierung kindlicher Unschuld zieht sich leitmotivartig durch die moderne Literatur. Kindliche Unschuld und kindliches Gemuet werden heute als Flucht vor der Realitaet und den Anforderungen des Erwachsenendaseins verstanden». Spann E. Problemkinder in der englishen Erzaehlkunst der Gegenwart. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 153.
27. C. 62 – 63. «Kinderfeindlichkeit bedeutet menschenfeindliches Dasein. Kindliche Aggressivitaet und Destruction als Reaktion auf diese Bedrohung sowie Terrorisierung Gleichaltriger und Erwachsener weisen nicht nur auf ein negatives Bild vom Kinde, sondern versinnbildlichen auch die Auflehnung des Erwachsenen gegen die ihm feindliche Umgebung, die Vieldeutigkeit und Komplexitaet des menschlichen Individuums und eine Welt der Gewalt. Schließlich deutet die Erscheinung des «Problemkindes» an, daß der Mensch sich selbst zum Problem geworden ist». Spann E. Problemkinder in der englishen Erzaehlkunst der Gegenwart. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 156 – 157.
28. C. 63. «What makes the child so powerful an image of human creativity and potential – that sacred soul or self worshiped by the Romantics and still evoked in various guises today – is exactly what makes our darker visions of the child's mysterious nature and origins so terrifying». Pifer, Ellen. Demon or Doll. Images of the child in contemporary writing and culture. – Virginia, 2000. – P. 15 – 16.

Глава II

29. C. 68. «Wenngleich Stephen Kings Ruhm als Autor des Phantastischen angesichts der staendig steigenden Qualitaet seiner Texte berechtigt ist, liegen seine bedeutendsten Werke bislang ausserhalb der Phantastik oder haben nur am Rande phantastische Themen». Bibliographisches Lexikon der utopisch phantastischen Literatur. Band 6. – S. 5.
30. C. 69. «I'm not merely dealing with the surreal and the fantastic, but more important, using the surreal and the fantastic to examine the motivation of people and the society and institutions they create». Цит. по: Heberger, Alexandra. The supernatural depiction of modern american phobias and anxieties in the work of Stephen King. – Osnabrueck, 2002. – P. 95.
31. C. 69. «The real horrors in Stephen King's canon are sociopolitical in nature. His work documents the contemporary strain on American social institutions. The surreal and fantastic occurrences which take place throughout his canon are symbolic representations of a larger cultural crisis». Magistrale, Tony. Landscape of fear. – Ohio. 1988. – P. 40.
32. C. 70. «technological hazards: familiar tensions, particularly in the form of unresponsive and openly antagonistic parents; the destructive potential of alcohol and drugs on a permissive society that often glorifies their use; the general inability of social institutions to maintain their viability in the shape of changing values and needs; the tragic consequences of patriarchal privilege and abuse». Reference Guide to American Literature. Fourth edition / Ed by Thomas Riggs. – Drake, 2000. – P. 484.
33. C. 72. «Show me a man or woman and I'll show you a saint. Give me two and they'll fall in love. Give me three and they'll invent that charming thing we call «society». Give me four and they'll build a pyramid. Give me five and they'll make one an outcast. Give me six and

they'll re-invent prejudice. Give me seven and in seven years they'll reinvent warfare. Man may have been made in the image of God, but human society» was made in the image of His opposite number and is always trying to get back home» / King, Stephen. The Stand. – N.Y., 1979. – P. 253.

34. C. 73. «free will and responsibility cannot be separated from the concepts of good and evil. Placed in a difficult situation, King's characters have to take a stand: either to fight the evil simply because it exists as a threatening force or to succumb to it». Strengell, Heidi. On the notions of Good and Evil in Stephen King's Fiction. // Perspectives on evil and human Wickedness vol 1 № 3 www.wickedness.net – P. 136.
35. C. 75. «Modern fiction of supernatural horror is a literature of consciousness... Twentieth-century literature of terror looks back toward history and regards the human as an isolated being in an indifferent cosmos who has only this: consciousness of the self. As modern fiction of cosmic and psychological horror almost ritually reminds us, we must always face the dark; and this element of ritual, of conscious invocation of our demons so that we may exorcise them, of repetitive form and language, makes the literature of terror in this century a reflection of itself, a conscious form produced by a conscious being». Crawford, Gary William. The Modern Masters. Horror Literature. – N.Y., London, 1981. – P. 276.
36. C. 79. «The Fact that the Thanatos drive or death wish must frequently be seen in direct relation to the return to childhood again and the hope of finding peace in the levelling and total elimination of all «adult» passion and tension surely finds a proper expression in horror fiction. ...An adult person's wish to return to his or her origins is always combined with disastrous and sometimes fatal circumstances; the desire for transition and the apparent punishment go, so to speak, «hand in hand». Buessing, Sabine. Aliens in the Home. The Child in horror Fiction. – Westport, 1987. – P. 140.
37. C. 79. «The long-term influence of childhood guilt and anxiety, in most cases caused by adults, is a fundamental component of King's writings about children. Several of King's stories deal with the relationship between childhood fears and adult neuroses. Many of his adult characters fail to conform to a grown-up world because they are haunted by their past, the basic psychological foundation of their life set in youth» (81) Heberger, Alexandra. The supernatural depiction of modern american phobias and anxieties in the work of Stephen King. – Osnabrueck, 2002. – P. 63.
38. C. 80. «Horror returns audiences to preliterate, somatic modes of knowing, and movies, television, and rock concerts most completely recreate the experience of the den or campfire. Sitting in the darkened theater, we re-encounter our earliest dreams. The visual and electronic media have been most directly responsible for the contemporary horror phenomenon. The visual and electronic media have been most directly responsible for the contemporary horror phenomenon». Badley, Linda. Writing horror and the body. The fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice. – Westport, 1996. – P. 2.
39. C. 80 – 81. He writes in formulas like the old bards, appeals to the somatic memory, and uses typography iconographically, subverting print and textuality while incorporating multimedia and hypertextual effects into the book. Posing as a mass media shaman, King textualizes aural, visual, and kinetic sensations, alludes to icons from film, television, and advertising, and narrates in a voice that readers «experience» rather than read» (82) The fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice. – Westport, 1996. – P. 12.

40. C. 81. «My kind of storytelling is in a long and time-honored tradition, dating back to the ancient Greek bards and the medieval minnesingers. In a way, people like me are the modern equivalent of the old Welsh sin eater, the wandering bard who would be called to the house when somebody was on his deathbed. The family would feed him their best food and drink, because while he was eating, he was also consuming all the sins of the dying person, so at the moment of death, his soul would fly to heaven untarnished, washed clean. And the sin eaters did that year after year, and everybody knew that while they'd die with full bellies, they were headed straight for hell». Norden, Eric. Playboy Interview: Stephen King // Beahm, George. The Stephen King Companion. – London, 1990. – P. 44.
41. C. 83. «to open up that conduit to the child he was. The stories themselves are not just scary in and of themselves; they provide access to a whole time in our lives when we were scared of a lot more things, when we were more vulnerable than we are now as adults». Magistrale, Tony. Stephen King. The second Decade, Danse Macabre to the Dark Half. – N.Y., 1992. – P. 4.
42. C. 86. «Jung's underlying point is that the reason the child-hero is found universally as a motif in mythology and religion is that it represents an archetypal psychic process. This means that, one way or another, it is psychologically necessary for every individual to go through the experience indicated in the saying «Except ye become as little children...» because the experience of rebirth is an inherent part of the individuation process. If the personality can make that a reality in its own life, it does not need the symbol, but since most people cannot actually live it within themselves, they turn to a «mythological projection». The child – archetype and the psychic process which it represents are then experienced indirectly... in a lived symbol». Progroff, Ira. Jung's Psychology and its social Meaning. – N.Y., 1973. – P. 170 – 171.
43. C. 87. «...are therapeutic because the patient finds his *own* solutions, through contemplating what the story seems to imply about him and his inner conflicts at this moment in his life. The content of the chosen tale usually has nothing to do with the patient's external life, but much to do with his inner problems, which seem incomprehensible and hence unsolvable». Bettelheim, Bruno. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of fairy Tales. – N.Y., 1976. – P. 25.

Глава III.

44. C. 101. «Looking into the clear water I could see two bloated, naked corpses holding his ankles. One was Vern and the other was Teddy, and their open eyes were as blank and pupilless as the eyes of Greek statues... Chris's head broke water again. He held one hand up limply to me and voiced a screaming, womanish cry that rose and rose, ululating in the hot summer air. I looked wildly toward the beach but nobody had heard. The lifeguard... just went on smiling down at a girl in a red bathing suit». King, Stephen. Body // King, Stephen. Different seasons. – N.Y., 1983. – P. 387 - 388.
45. C. 108 – 109. «Simon stayed where he was, a small brown image concealed, by the leaves. Even if he shut his eyes the sow's head still remained like an after-image. The half-shut eyes were dim with the infinite cynicism of adult life. They assured Simon that everything was a bad business». Golding, William. Lord of the flies. – London, 1969. – P. 151.

46. C. 109. «Bobby Garfield's father had been one of those fellows who start losing their hair in their twenties and are completely bald by the age of forty-five or so. Randall Garfield was spared this extremity by dying of a heart attack at thirty-six. He was a real-estate agent, and breathed his last on the kitchen floor of someone else's house. The potential buyer was in the living room, trying to call an ambulance on a disconnected phone, when Bobby's dad passed away. At this time Bobby was three. He had vague memories of a man tickling him and then kissing his cheeks and his forehead. He was pretty sure that man had been his dad. SADLY MISSED, it said on Randall Garfield's gravestone, but his mom never seemed all that sad, and as for Bobby himself . . . well, how could you miss a guy you could hardly remember?». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 9.
47. C. 111. «Sometimes he felt almost hungry for her, and she didn't know... And then, just as he was starting to drift off, she came in, sat on the side of his bed, and said she was sorry she'd been so stand-offy tonight, but there had been a lot going on at the office and she was tired. Sometimes it was a madhouse, she said. She stroked a finger across his forehead and then kissed him there, making him shiver. He sat up and hugged her. She stiffened momentarily at his touch, then gave in to it. She even hugged him back briefly». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 27 – 28.
48. C. 112. «the rituals of primitive initiation ceremonies are all mythologically grounded and have to do with killing the infantile ego and bringing forth an adult... The boy first has to disengage himself from his mother, get his energy into himself, and then start forth» (113-114) Campbell, Joseph. The Power of Myth. – N.Y., 1988. – P. 138.
49. C. 112 – 113. «In literature the archetypal child is not portrayed in isolation, but in the context of mutually supportive relationship with a mentor. According to Jungian psychology, the on-going process of individuation requires a balance of opposite qualities such as those associated with the child and the adult. The symbiotic relationship of the protege and mentor, therefore, serves as a metaphor of personal integration... A good mentor cultivates the qualities that are not yet developed in the protege». Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 71, 41.
50. C. 113. «In guiding the unexperienced youth into the adult world, the sponsor serves as both a good friend and surrogate parent. Although the mentor appears in variety of forms in literature, the role of the mentor is to facilitate the youth's transition into the next stage of development. Frequently, the mentor appears in the archetype of the wise, old man». Byrnes, Alice. The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults. – N.Y., 1995. – P. 41.
51. C. 113 – 114. «Liz Garfield's eyes flew past him to her son's. Go, they said. Don't say a word. He's new, a man from anywhere or nowhere, and he's arrived here with half his things in shopping bags. Don't say a word, Bobby, just go. But he wouldn't. Perhaps because he had gotten a library card instead of a bike for his birthday. 'It was nice to meet you, Mr Brautigan,' Bobby said. 'Hope you like it here. Bye'». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 16.
52. C. 114. «I use «low» in the Dickensian sense, meaning fellows who look rather stupid . . . and rather dangerous as well. The sort of men who'd shoot craps in an alley, let's say, and pass around a bottle of liquor in a paper bag during the game. The sort who lean against telephone poles and whistle at women walking by on the other side of the street while they

mop the backs of their necks with handkerchiefs that are never quite clean. Men who think hats with feathers in the brims are sophisticated. Men who look like they know all the right answers to all of life's stupid questions». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 16.

53. C. 116. «'Yes,' Bobby said at once, although he understood doing such a thing would mark a large change in his life . . . and would be risky. He was more than a little afraid of his mom, and this fear was only partly caused by how angry she could get and how long she could bear a grudge. Mostly it grew from an unhappy sense of being loved only a little, and needing to protect what love there was». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 49.
54. C. 116. 'Bobby?' It was his mom's voice, followed by the ascending scuff of her Saturday sneakers. 'Bobby, are you up there?' Bobby and Ted exchanged a guilty look. Both of them sat back on their respective sides of the table, as if they had been doing something crazy instead of just talking about crazy stuff. „She'll see we've been up to something, Bobby thought with dismay. It's all over my face. 'No,' Ted said to him. 'It is not. That is her power over you, that you believe it. It's a mother's power». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 53 – 54.
55. C. 117 – 118. 'He came in here to play pool?' 'Nah. Said he wasn't much of a stick. He'd drink a beer. Also sometimes . . .' She made a quick gesture then - dealing from an invisible deck. It made Bobby think of McQuown. 'Yeah,' Bobby said. 'He never met an inside straight he didn't like, that's what I heard. 'I don't know about that, but he was a nice guy. He could come in here on a Monday night, when the place is always like a grave, and in half an hour or so he'd have everybody laughing. He'd play that song by Jo Stafford, I can't remember the name, and make Lennie turn up the jukebox. A real sweetie, kid, that's mostly why I remember him; a sweetie with red hair is a rare commodity. He wouldn't buy a drunk a drink, he had a thing about that, but otherwise he'd give you the shirt right off his back. All you had to do was ask. "But he lost a lot of money, I guess,' Bobby said. 'Randy?' She looked surprised. 'Nah. He'd come in for a drink maybe three times a week... « All I know is that in here he'd just sit in once or twice a month with guys he knew, play until maybe midnight, then go home. If he left a big winner or a big loser, I'd probably remember. I don't, so he probably broke even most nights he played. Which, by the way, makes him a pretty good poker-player. Better than most back there'». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 130 – 131.
56. C. 118. «Your father didn't exactly leave us well off, his mother liked to say. There was the lapsed life insurance policy, the stack of unpaid bills; Little did I know, his mother had said just this spring, . . . Were the unpaid bills a fiction? Was that possible? Had the life insurance policy actually been cashed and socked away, maybe in a bank account instead of between the pages of the Sears catalogue? It was a horrible thought, somehow. Bobby couldn't imagine why his mother would want him to think his dad was (*a low man, a low man with red hair*) a bad guy if he really wasn't, but there was something about the idea that felt . . . true. She could get mad, that was the thing about his mother. She could get so mad. And then she might say anything. It was possible that his father - who his mother had never once in Bobby's memory called 'Randy' - had given too many people too many shirts right off his back, and consequently made Liz Garfield mad. Liz Garfield didn't give away shirts, not off her back or from anywhere else. You had to save your shirts in this world, because life wasn't fair». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 132.

57. C. 118 – 119. «'God damn you if you're not the spitting image of your father!... How would you know?' Bobby asked. 'You've told so many lies about him you don't remember the truth.' And this was so. He had looked into her and there was almost no Randall Garfield there, only a box with his name on it . . . his name and a faded image that could have been almost anyone. This was the box where she kept the things that hurt her. She didn't remember about how he liked that Jo Stafford song; didn't remember (if she had ever known) that Randy Garfield had been a real sweetie who'd give you the shirt right off his back. There was no room for things like that in the box she kept. Bobby thought it must be awful to need a box like that». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 233.
58. C. 119. «He felt very strange, like laughing and crying at the same time. My dad was here, he thought. This seemed, at least for the time being, much more important than any lies his mother might have told about him. My dad was here, he might have stood right where I'm standing now. 'I'm glad I look like him,' he blurted». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 133.
59. C. 119. «Bobby went into his room and dumped the four quarters he'd taken to Bridgeport back into the Bike Fund jar. He looked around his room, seeing things with new eyes: the cowboy bedspread, the picture of his mother on one wall and the signed photo - obtained by saving cereal boxtops - of Clayton Moore in his mask on another, his roller skates (one with a broken strap) in the corner, his desk against the wall. The room looked smaller now - not so much a place to come to as a place to leave. He realized he was growing into his orange library card, and some bitter voice inside cried out against it. Cried no, no, no». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 145 – 146.
60. C. 120. «HAVE YOU SEEN BRAUTIGAN! He is an OLD MONGREL but WE LOVE HIM! BRAUTIGAN has WHITE FUR and BLUE EYES! He is FRIENDLY! Will EAT SCRAPS FROM YOUR HAND! We will pay A VERY LARGE REWARD (\$ \$ \$ \$) IF YOU HAVE SEEN BRAUTIGAN! CALL HOusitonic 5-8337! (OR) BRING BRAUTIGAN to 745 Highgate Avenue! Home of the SAGAMORE FAMILY!». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 171.
61. C. 121. She got that far, then stopped. In later years Bobby would replay that moment again and again, seeing more and more of what his mother had seen when she came back from her disastrous trip to Providence: her son kneeling by the chair where the old man she had never liked or really trusted sat with the little girl in his lap. The little girl looked dazed. Her hair was in sweaty clumps. Her blouse had been torn off - it lay in pieces on the floor - and even with her own eyes puffed mostly shut, Liz would have seen Carol's bruises: one on the shoulder, one on the ribs, one on the stomach. And Carol and Bobby and Ted Brautigan saw her with that same amazed stop-time clarity: the two black eyes (Liz's right eye was really nothing but a glitter deep in a puffball of discolored flesh); the lower lip which was swelled and split in two places and still wearing flecks of dried blood like old ugly lipstick; the nose which lay askew and had grown a misbegotten hook, making it almost into a caricature Witch Hazel nose. King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 183 – 184.
62. C. 123 – 124. «Or would you rather stay with your mother?» the crooning voice went on, ignoring Ted. 'Surely not. Not a boy of your principles. Not a boy who has discovered the

joys of friendship and literature. Surely you'll come with this wheezy old ka-mai, won't you? Or will you? Decide, Bobby. Do it now, and knowing that what you decide is what will bide. Now and forever.' Bobby had a delirious memory of the lobsterback cards blurring beneath McQuown's long white fingers: Now they go, now they slow, now they rest, here's the test. I fail, Bobby thought. I fail the test. 'Let me go, mister,' he said miserably. 'Please don't take me with you.' 'Even if it means your te-ka has to go on without your wonderful and revivifying company?' The voice was smiling, but Bobby could almost taste the knowing contempt under its cheery surface, and he shivered. With relief, because he understood he was probably going to be let free after all, with shame because he knew what he was doing - crawling, chintzing, chickening out. All the things the good guys in the movies and books he loved never did. But the good guys in the movies and books never had to face anything like the low men in the yellow coats or the horror of the black specks. And what Bobby saw of those things here, outside The Corner Pocket, was not the worst of it either. What if he saw the rest? What if the black specks drew him into a world where he saw the men in the yellow coats as they really were? What if he saw the shapes inside the ones they wore in this world? 'Yes,' he said, and began to cry. 'Yes what?' 'Even if he has to go without me.' 'Ah. And even if it means going back to your mother?' 'Yes.' 'You perhaps understand your bitch of a mother a little better now, do you?' 'Yes,' Bobby said for the third time. By now he was nearly moaning. 'I guess I do.' 'That's enough,' Ted said. 'Stop it.' But the voice wouldn't. Not yet. 'You've learned how to be a coward, Bobby . . . haven't you?' 'Yes!' he cried, still with his face against Ted's shirt. 'A baby, a little chickenshit baby, yes yes yes! I don't care! Just let me go home!' He drew in a great long unsteady breath and let it out in a scream. 'I wANT MY MOTHER!' It was the howl of a terrified littlun who has finally glimpsed the beast from the water, the beast from the air». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 226 – 227.

63. C. 124 – 125. «The one about George and Lennie made him cry again. Guys like us, that work on ranches, are the loneliest guys in the world. That was how George saw it. Guys like us got nothing to look ahead to. Lennie thought the two of them were going to get a farm and raise rabbits, but long before Bobby got to the end of the story he knew there would be no farms and no rabbits for George and Lennie. Why? Because people needed a beast to hunt. They found a Ralph or a Piggy or a big stupid hulk of a Lennie and then they turned into low men. They put on their yellow coats, they sharpened a stick at both ends, and then they went hunting». King, Stephen. Low Men in Yellow Coats // Hearts in Atlantis. – N.Y., 1999. – P. 240.
64. C. 147. «Sometimes I feel like a doll. Not really real. You know it? I fix my hair, and every now and then I have to hem a skirt, or maybe I have to baby-sit the kids when Mom and Dad go out. And it all just seems very fake. Like I could peek behind the living-room wall and it would be card-board, with a director and a cameraman getting ready for the next scene. Like the grass and the sky were painted on canvas flats. Fake». King, Stephen. Rage // The Bachman Books. Four early novels by Stephen King. – N.Y., 1986. – P. 126.

Ненилин Александр Геннадьевич. “Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции”
“Стивен Кинг.ру – Творчество Стивена Кинга” (<http://www.stephenking.ru/>)