

Федеральное агентство по образованию  
ГОУ ВПО «Омский Государственный Университет  
им. Ф.М. Достоевского»  
Филологический факультет  
Кафедра русской и зарубежной литературы

**Образ ребенка в творчестве Стивена Кинга:  
полемика с готической традицией**

Дипломная работа  
Студентки группы ЯФ-401  
Алексадровой А.В.

Научный руководитель:  
кандидат филологических наук  
доцент  
Барановская Е.П.

Омск - 2009

## Оглавление

0. Введение .....	3
1. Трансформация готического образа «ужасного» ребенка в творчестве Кинга .....	9
1.1. Образ ребенка в готической традиции .....	9
1.2. Типология детских образов у Кинга. Традиция и новаторство .....	11
2. «Ужасное» в мире детства и детство в мире «ужасного»: реализм и фантастика как основы изображения детей и детства (рассказ «Последняя перекладина», повесть «Тело», роман «Оно») .....	18
2.1 Прыжок веры и прыжок отчаяния в рассказе «Последняя перекладина» .....	19
2.2. Трагедия взросления, акт первый: повесть «Тело» .....	23
2.3 Мифология детства в романе «Оно» .....	38
2.3.1 Антагонизм детства и зрелости – «война миров» по Стивену Кингу .....	39
2.3.2 Столкновение рационального и иррационального .....	42
2.3.3 Психоанализ и миф .....	51
3. Осмысление истории нации через судьбу ребенка в романе «Сердца в Атлантиде» .....	55
3.1 Детство на чужой территории .....	58
3.1.1 Насильственное взросление .....	61
3.1.2. Роль литературных аллюзий в романе .....	66
3.2. Из сборника сказок в учебник истории .....	73
3.2.1 «Война духа» и «пушечное мясо» .....	76
3.2.2. Судьба поколения как реализация трагедии взросления .....	80
3.3. «Король ужасов» как гуманист .....	85
4. Заключение .....	92
5. Библиография .....	96

## 0. Введение

С именем Стивена Кинга прочно связан образ «короля» «литературы ужасов». Его произведения завоевали широкую популярность у массового читателя, по отношению к ним впервые был употреблен термин «мегаселлер» – бестселлер, издающийся фантастическими тиражами. Пожалуй, именно эта небывалая популярность стала главной причиной ожесточенных дискуссий о литературной и культурной ценности его творчества. Мнения читателей, исследователей и критиков о нем противоречивы, оценки колеблются от уничижительных («Феномен Стивена Кинга заключается в том, что его поточное производство несказанно далеко отстоит от настоящей литературы...» [38] до восхищенных («Стивен Кинг – не просто «король ужасов», но и один из самых блестящих и глубоких прозаиков наших дней» [46]). Решением «Национального Книжного Сообщества» США в 2003 году Стивен Кинг был удостоен награды «За выдающийся вклад в американскую литературу», благодаря чему фактически встал в один ряд с такими писателями как Джон Апдайк, Артур Миллер и Филип Рот, однако далеко не все соотечественники посчитали его достойным. Один из ведущих американских критиков Гарольд Блум (Harold Bloom) утверждает, что Стивен Кинг является автором «дешевой поделки». «Если они искренне полагают, что эта литература имеет какую-либо ценность или служит эстетическому воспитанию, то это лишь признание их собственной глупости», – заявил Блум, комментируя решение «Национального книжного сообщества».

Творчество Стивена Кинга, взятое в аспектах его жанрового характера, коммерческого успеха и подчеркнутой ориентации на увлекательность сюжета, часто относят к проявлениям массовой литературы. Массовая же литература, по мнению большинства ученых, представляет собой «категорию литературных произведений, относимых к маргинальной сфере общепризнанной литературы и отвергаемых как псевдолитература» [40]. Другими словами, «массовая литература» в этом случае не столько жанровое, сколько оценочное определение. Естественно, что у сторонников подобной «уничижительной»

концепции есть оппоненты. Творчество Кинга как «массового» писателя с противоположной стороны начинают сопоставлять с произведениями Достоевского и Булгакова, в которых ни рамки «низкого» жанра (как в случае с детективными фабулами Достоевского), ни сюжетная интрига не препятствуют выражению философских идей. Таким образом, несмотря на то, что интеллектуальная публика в большинстве своем не жалуется на Стивена Кинга, вопрос о литературном статусе писателя и культурной значимости его произведений остается открытым.

Степень освещения его творчества в научных работах невелика. В первую очередь это объясняется, как мы уже отмечали ранее, спорным статусом писателя в литературном процессе (в частности, в России это маргинальное положение Стивена Кинга долгое время усугублялось низким качеством переводов его произведений на русский язык). В настоящее время исследования по данной теме довольно скудны и представлены в основном научно-популярными и критическими статьями поверхностного, обзорного характера. Среди наиболее выдающихся работ стоит отметить масштабное исследование Вадима Эрлихмана «Король темной стороны: Стивен Кинг в Америке и России» (более биографическое, нежели литературоведческое); послесловие Н. Пальцева к одному из первых изданий романа «Мертвая зона», «Страшные сказки Стивена Кинга: фантазии и реальность»; а так же статьи Евгения Новицкого, в которых автор анализирует произведения Кинга с точки зрения их христианского потенциала.

В абсолютном большинстве прочих работ, посвященных творчеству писателя, явно выделяется господствующее направление – изучение Стивена Кинга как «короля ужасов», представителя готической традиции, последователя Эдгара Аллана По и Говарда Лавкрафта. Отметим, однако, что хотя Кинг работает преимущественно в жанре триллера (который типологически действительно восходит к готическим романам), по тематическому признаку в его творчестве условно можно выделить три магистральных направления:

- «психологическое», представленное наиболее обширной группой произведений. В них Кинг рассматривает внутренний кон-

фликт личности, проявившийся на фоне необычных обстоятельств («Темная половина», «Сияние», «Мизери», «Игра Джеральда», «Долорес Клейборн» и т.д.) Как отмечает исследователь Н.Пальцев, эти произведения писателя являются кристаллизированным выражением его главного мировоззренческого интереса – к «необычному, подспудному, сокровенному в человеческой натуре».

- «нравственно-религиозное». В произведениях этого тематического направления Кинг с различных сторон рассматривает отношения человека и Бога, феномен веры и его противоположность – сознательный отказ от нее («Противостояние», «Безнадега», «Зеленая миля», «Жребий» и т.д.)
- «детское», к которому относятся такие произведения как «Оно», «Тело», «Сердца в Атлантиде», «Последняя переключательная» и пр. Затрагивая эту, последнюю тему, Кинг раскрывается как чуткий лирик, его текст наполняется ностальгией, романтикой и грустью, а «ужасное» отступает на второй план. Именно эти тексты в наибольшей степени позволяют вывести Кинга за рамки стереотипно предписываемой ему готической традиции. Не относящиеся в полной мере к «литературе ужасов», они скорее сопоставимы с такими талантливейшими «детскими» текстами современной литературы как «Вино из одуванчиков» Р. Брэдбери и «Над пропастью во ржи» Д. Сэллинджера. С готической традицией в этих произведениях диссонирует уже самый образ ребенка, созданный Кингом. Писатель отказывается от абстрактного, лишённого возраста «злого» ребенка, ребенка-символа викторианской готики, и сосредотачивает свое внимание на пубертатном, ювенильном периоде детства.

Изучению произведений, относящихся к последнему из указанных тематических направлений в творчестве Стивена Кинга, посвящена данная работа.

**Обоснование темы.** Творчество Стивена Кинга, несомненно, испытывает сильнейшее влияние готической традиции и не только

находится в русле современной «литературы ужасов», но и стоит у ее истоков. Автор сознательно спекулирует понятием страха, упрочивая свою репутацию «короля ужасов», однако, несмотря на это, его текст при ближайшем рассмотрении оказывается далеко выходящим за узкие жанровые рамки. Пристальное внимание автора к ребенку и проблематике детства в психологическом, социальном и онтологическом аспектах является одной из наиболее очевидных «точек несоответствия» кинговского текста и его «готической» репутации. В процессе написания работы выяснилось также, что Кинг, создавая свою концепцию детства, в большей степени дает повод для полемики с опытом интерпретации его произведений исключительно в готическом ключе, чем полемизирует с отдельными готическими текстами.

**Актуальность** данной работы обуславливается положением самого писателя в литературном процессе. Несмотря на неутраченные споры о культурной ценности творчества Стивена Кинга, в 2003 году оно было официально признано «легитимным» на родине писателя – как мы уже упоминали, он получил награду «За выдающийся вклад в американскую литературу». Тем самым был сделан большой шаг в сторону признания за одним из самых популярных авторов современности статуса «серьезного» писателя. В России же творчество Стивена Кинга как принадлежащее подлинной, а не массовой литературе до сих пор остается неизученным. **Новизна** предлагаемого исследования заключается в рассмотрении творчества Стивена Кинга вне русла готической литературной традиции. Мы выделяем и рассматриваем в его творчестве образы, темы и идеи, не восходящие типологически к готической традиции, и, более того, полемизирующие с ней – такие, как образ ребенка и тема детства.

**Цель** исследования – через призму проблематики детства выявить гуманистический потенциал произведений С. Кинга как выходящих за рамки готической литературной традиции. Цель исследования определила необходимость постановки и решения следующих **задач**:

1. Выделить особенности образа ребенка в готической культурной традиции.
2. Определить место образа ребенка и проблематики детства в творчестве Стивена Кинга.
3. Выявить традиционно готические черты этих образов и индивидуальные авторские.
4. Определить типологию детских образов в творчестве Стивена Кинга.
5. Охарактеризовать выработанную писателем концепцию детства.
6. Проанализировать детские образы в рассказе «Последняя переключательная», повести «Тело», романах «Оно» и «Сердца в Атлантиде».
7. Определить писательское видение проблематики детства и его эволюцию.
8. Сопоставить концепции «мира детства» и «зрелости» в указанных произведениях, проанализировать феномен взросления, возникающий на их стыке.
9. Выявить гуманистический пафос произведений писателя.

**Объектом** исследования является образ ребенка в творчестве Стивена Кинга. Наибольший научный интерес представляет для нас аспект *полемики* с готической традицией, с архетипом «готического ребенка», в зеркале которого традиционно рассматривают «детских» персонажей С.Кинга, «мастера ужасов». Этот аспект и является **предметом** нашей дипломной работы, исследующей кинговского «ребенка» в новом контексте (историческом, миллениаристском) и в экзистенциальной *ситуации* *взросления/вырастания*. Именно подросток, ювенильный человек, стоящий на границе невинности и опыта, маргинальное существо есть подлинный герой творчества Кинга, порывающего с готической традицией как основой американской литературы и кинематографа XX века.

**Используемые методы.**

Основными методами, использованными в дипломном сочинении, стали:

- Культурно-исторический метод, предполагающий включение объекта исследования в широкий общекультурный контекст.
- Герменевтический метод, связанный с проблемой истолкования текста.
- Метод интертекстуального анализа, при котором каждый из рассматриваемых в работе текстов выступает в качестве интерпретанта (термин М. Ямпольского) другого текста из своего интертекстуального окружения.

Теоретическая и практическая значимость работы состоит в том, что ее концепция, материалы, результаты могут использоваться в дальнейшей научной разработке проблемы. Наше исследование – первоначальный этап её освоения, сделанные выводы позволяют пересмотреть традиционно сложившийся подход к творчеству Стивена Кинга как исключительно «масс-культурному» постготическому явлению.



## **1. Трансформация готического образа «ужасного» ребенка в творчестве Кинга**

### **1.1. Образ ребенка в готической традиции**

Готический «старосветский» ребенок – феномен викторианской эпохи. Преддверием зрелого архетипа можно считать главную героиню романа Эмили Бронте «Грозовой перевал». Жорж Батай, анализируя его в книге «Литература и зло», пишет о метафизике детства, которое, в напряженной борьбе с миром взрослых, встает на сторону зла [24.10]. Камилла Палья тоже описывает Кэтрин Эрншоу как «садического» ребенка, «байроническое» существо, а сцену, когда, спустя 20 лет после своей смерти, Кэти стучится в окошко своего дома и просит впустить ее, называет одной из самых страшных в истории мировой литературы [49.83]. Кельтский пласт романа давно выявлен и описан, так что не будет натяжкой утверждать, что в образах Кэти и Хитклиффа «содержится» древнеирландский архетип чудо-детей, «злых» (чаще всего) подкидышей, которых море дает и забирает.

Викторианская эпоха чурается детей: приписывает им потусторонность чаще всего от незнания/непонимания мира ребенка и отчуждения от него в процессе воспитания, начиная с самого рождения ребенка. Викторианская готика спекулирует обозначенными темами, особенно темой зла-в-доме: оно или приходит извне (из колониальных местностей), или рождается на пересечении родовых тайн. Признанный готический шедевр «Поворот винта» Генри Джеймса посвящен перерождению невинных детей в результате накопления домом и просвещенным миром иррациональной энергии, неподвластной разуму, «дневному» порядку. Детство чаще всего становится полем борьбы [5].

Готический «ребенок» не психологичен, а именно архетипичен – наследство, оставленное еще романтизмом. Такова Берта из «Белокурого Экберта» Л.Тика – девочка, но не «ребенок» [20]. Вырастая на протяжении сказки, она остается изначальной «девочкой»: злой, томящейся, перегруженной каким-то родовым проклятием. Она

способна не только одна бродить по страшному лесу, но и свернуть голову певчей птицы, украсть старухино добро. Похожим образом сконструирован Натанаэль в «Песочном человеке» Э.Т.А. Гофмана: в этой сказке *взрослого* героя нет вообще, как нет и «маленького», способно к росту, возмужанию [4]. Об этом К. Юнг пишет в статье «К пониманию психологии архетипа младенца», в которой на серии романтических примеров доказывает «неразрушимость инфантильных черт в психике взрослого мужчины» [62]. З. Фрейд, признавая вторичность психоаналитического дискурса по отношению к текстам романтизма, в заметке «Жуткое», посвященной «Песочному человеку», приходит к похожим выводам скорее архетипического, нежели конкретно-психологического значения [59]. В отличие от своего учителя, Юнг вообще не выходит за рамки архетипологии, увенчивая свои построения гермафродитом, подобно Я. Беме – провозвестнику эры лилии, эры андрогина-младенца. Таких детей-лилий мы наблюдаем во множестве на картинках немецкого художника-романтика Ф.О. Рунге. Как только он (одним из первых) портретирует собственных детей, мы оказываемся свидетелями и удачи, и неудачи мастера в этом деле. Удача состоит в преображении реальных, конкретных девочек и мальчиков в «символы», в тела-знаки. В том же заключается и неудача художника: символизация осуществляется как бы автоматически, живопись не умеет запечатлеть детей как детей в XIX веке. В викторианской готике, приносящей свои плоды весь XX век, тот же механизм: осваивая тему «злого детства», авторы тут же переходят к постановке метафизического вопроса о детстве самого зла. Литература Нового света в своем «готическом» качестве не является исключением, но очень рано в ней возникают и варианты, как раз связанные с оппозициями – старый//новый, взрослое//детское – имеющими отношение не только к судьбам людей, семей, но и к судьбе целого материка. Таковы, например, новеллы В. Ирвинга. В них, как позднее в прозе С. Кинга, действует не отдельная семья/дом, а целая территория. Она была чужой, потом ее присвоили пришельцы-предки. Всех, кто обитает на этой территории, объединяет своеобразная круговая порука.

Кинга поэтому так занимает пубертатный, ювенильный возраст: ребенок получает шанс «израстись» – либо избыть родовое проклятие предков, либо унаследовать его, переселив в тела уже своих потомков. Исследователи детства и детской психологии отмечают, что именно в США с самого начала зарождается культ и культура «реального» ребенка, детских институтов (игрушки, праздники, книги, фотография), и закономерно, что американский «ребенок» Кинга, в отличие от «старосветских» детей викторианской эпохи, в большей степени социален, чем иррационален. В отличие от викторианского/романтического/готического, он всегда в своем возрасте. Американский ребенок-подросток, пленник исторического или семейного межвременья, мыслится Кингом и другими серьезными авторами как выживающий, героический, особенно когда он помещен в пространство и иррациональные обстоятельства Старого света. Такова, к примеру, коллизия фильма Дарио Ардженто «Феномен»: американская девочка-подросток, энергичная, целеустремленная, приспособленная к жизни и впитавшая с молоком предков способность обуздывать духов чужой территории, выживает там, где погибают европейки-школьницы. Редчайшие в творчестве Кинга «демонические» (скорее – «сверхъестественные») детки – скорее сколки европейских мифов, сюжетов, некие визуальные рычаги, киноархетип, которому Кинг отдает дань.

### **1.2. Типология детских образов у Кинга. Традиция и новаторство**

Ребенок как главный герой или один из принципиально важных в смысловом отношении персонажей возникает у Кинга более чем в сорока произведениях различных жанровых форм – от рассказа до эпопеи. Подобное пристальное внимание к данной теме можно объяснить воздействием нескольких факторов. Во-первых, очевидно влияние жанровой специфики. Работая в жанре «ужасов», Кинг с удовольствием использует детские образы, чем достигает сразу нескольких целей – оживляет в воображении читателя его собственные детские страхи и пробуждает страхи вполне «взрослые»: «Куда катится этот мир, если даже дети здесь в опасности?!» Сам Кинг в одном из интервью заметил: «Страшные истории делают из нас де-

тей, ведь так?» [29] Таким образом, появление персонажей-детей в литературе «ужасов», с этой точки зрения, настолько же оправдано, насколько и в собственно детской литературе.

Во-вторых, ребенок занимает важное место в мировоззренческой системе самого писателя. Ребенок – средоточие нравственного потенциала, отражение благополучия мира в целом. Кроме того, в своих произведениях Кинг развивает тему, которую еще в начале XIX века затрагивает Уильям Блейк в своем сборнике «Песни Невинности и Опыта» – тему детского «мудрого всеведения» [2]. Блейк противопоставляет наивность и чистоту души ребенка грешному, отравленному разумом и опытом сознанию взрослого. По Кингу, взрослый также проигрывает ребенку по всем статьям – приобретенные знания и опыт не идут на пользу, а только замутнят некое внутреннее зрение, так что люди не в состоянии больше видеть и чувствовать того, что было доступно в детстве.

И, в-третьих, безусловно, значима роль биографического фактора. В автобиографической книге «On wrighting», Кинг очень много внимания уделяет собственному детству, подчеркивая, что именно это время оказало принципиально важное влияние на него как на писателя. «Мое же [детство] – туманный ландшафт, из которого кое-где торчат отдельными деревьями воспоминания... и вид у них такой, будто они тебя хотят схватить и, быть может, сожрать. <...> Это [книга «On wrighting»] скорее биографические страницы – моя попытка показать, как сформировался один писатель» [8.11].

Очевидно, частое обращение к детским образам не только вызвано различными причинами, но и преследует различные цели. Типологически вся совокупность этих образов разделяется на четыре отчетливые группы.

**«Страшные» дети.** В образах этой группы ясно прослеживается последовательное влияние готической традиции. Эти дети, загадочные и пугающие, сродни пришельцам из иного мира, и, думается, не будет ошибкой сказать, что они выполняют ту же функцию, что и различные inferнальные существа в готических романах. Их поступки не объяснимы привычной логикой, различными способами подчер-

кивается их связь с потусторонними силами (даже если повествование ведется в реалистическом ключе). Они воплощают зло, возникают в кульминационные моменты и являются «внешними» по отношению к главному герою. Однако существуют и модификации образов этого типа. В отдельных случаях (например, в повести «Способный ученик») Кинг инвертирует традиционную схему, ставя «страшного» ребенка, обычно являющимся представителем «внешних» сил, на место главного героя [17]. В этом случае «ужасное» не окружает героя, а зарождается внутри него, не читатель вместе с героем оказывается в ином мире, а персонаж иного мира прорывается сквозь барьеры «нормальности» и здравомыслия в ту реальность, где существует читатель. В одном из интервью, Кинг сам описывает эту эволюцию собственного видения: «Что пугает? Пугает темнота, незримое, неведомое. Но страшнее всего мы сами. И чем дальше, тем меньше в моих книгах «внешнего страшного». Все больше ужасов, гнездящихся в нас самих». [27.51]

Детские образы этого типа имеют и еще один источник. Со времен Великой Депрессии в американском кинематографе процветает архетип ребенка-демона. Это отнюдь не распространенная в европейской готике фигура. Изобилие страшных/мертвых/смертоносных детей в кино США выходит за рамки готической традиции и не является ни в коей мере кинговским материалом творчества. У него «демоничны» скорее отцы, чем их чада, получающие надежду на шанс и спасение. Появление «страшных» детей у Кинга – скорее дань некому устоявшемуся архетипу, более относящемуся к кинематографу, нежели к литературе.

Примеры произведений с персонажами этого типа: «Ярость», «Дети кукурузы», «Иногда они возвращаются», «Способный ученик», «Кладбище домашних животных».

**«Носители силы».** Пожалуй, наиболее яркие – и наиболее известные – персонажи во всем творчестве писателя. Кэрри, Чарли из «Воспламеняющей взглядом», Дэнни из «Сияния». Ребенок, как близкое иному миру существо, закономерно наделяется сверхчеловеческими способностями, которые, в свою очередь, работают как свое-

образное увеличительное стекло – заостряют людские пороки, обнажают неизбежность морального выбора и необходимость ответственности за него.

Изгой среди сверстников, 16-летняя Кэрри Уайт, затравленная дочь сектантки, обнаруживает в себе сверхъестественные способности [10]. «Наивное и забитое, доверчивое и оторванное от общества существо, Кэрри – какая она? Каков человек изначально – добр или зол? Кинг показывает, какие бури бушуют в детской душе Кэрри, как ясный свет чистоты перемешивается с мраком, выходящим из бездны одиночества и обиды. И ведь казалось, что всё закончится хорошо. Кэрри вырвалась из «цепких объятий» матери, появилась на выпускном балу в школе, оказалась такой красивой, что её вдруг выбрали королевой бала. Но – хорошо не будет. Чтобы спасти Содом, нужно было десять праведников. Чтобы погубить город Чемберлен, оказалось достаточно двух злобных шутников, опрокинувших на девушку и её спутника ведро свиной крови. Но дело – и это самое жуткое – не только в этих двоих. Над окровавленной Кэрри – красной, с белыми сверкающими, как у мультяшной страшилки, глазами – хохочут все присутствующие. Господи, да КТО же удержался бы тут от смеха! – вот в чём весь ужас... Кинг вдруг вырывает нас из событий сюжета, резко заставляет посмотреть вглубь себя, увидеть там И СВОЮ причастность к гибели человеческих душ – и осознать всю заслуженность нами адского пламени. За всё приходится платить. Потрясенная Кэрри распахивает таящуюся в ней бездну – и сначала сжигает школу вместе со всеми, кто в ней был, а потом превращает в пылающий ад весь город. Сама себя она видит тем, кем только и может представляться посреди огня и смерти – исчадьем ада». [45] О духовном статусе Кэрри (грешница? мученица?) можно спорить, однако наиболее верным представляется все же иной ответ. В кульминационной сцене романа, когда происходит разрушение города, Кэрри теряет самоидентичность, превращается в проводник силы, несущей возмездие миру. Это предположение подтверждается на композиционном уровне. Все предыдущие сцены с участием Кэрри даны через призму ее восприятия, с использованием кос-

венной и несобственно прямой речи; для описания же развязки автор использует газетные сообщения, официальные документы, прямую речь других персонажей.

Роль «меча правосудия» уготована и Чарли в романе «Воспламеняющая взглядом» (при помощи своего дара она уничтожает «Контроль» – правительственное учреждение, проводящее эксперименты над людьми и весьма неразборчивое в средствах). Однако наиболее впечатляющий в этом отношении образ – Дайна, слепая девочка из романа «Лангольеры» [11]. Она стоит перед безжалостным выбором – смерть одного «плохого» человека или всеобщая гибель. Однако Дайна выбор делает без колебаний. Она фактически скармливает Крейга Туми исчадиям ада, твердя про себя: «Я очень сожалею, что приходится так поступать, мистер Туми... Но вы нам нужны»... Звучит чудовищно. Но чтобы понять поступок Дайны, нужно увидеть ситуацию её глазами. Девочка знает, что через несколько минут погибнут все десять невольных обитателей стремительно уходящего в ничто мира. И лишь Крейг Туми, один из обречённых, может отвлечь на себя чудовищ-лангольеров и дать шанс остальным. Причём подтолкнуть его на это в силах только она, Дайна. Подобный выбор едва не свел с ума другого, взрослого персонажа Кинга – Джонни в романе «Мертвая зона» («Если бы ты перенесся на 50 лет назад и встретил Гитлера, убил бы ты его, зная, что произойдет по его вине?»). Остаться «чистеньким» в подобной бескомпромиссной ситуации – не самое сложное. Дайна втрое ближе к иному миру, чем все остальные герои: она ребенок, она слепа, она при смерти. И потому она оказывается способной подняться над относительными категориями добра и зла человеческого мира к некоему абсолюту.

Таким образом, духовная чистота и мистическая сила делают этих детей своего рода «карающими ангелами» (Крейг Туми, идущий за Дайной на смерть, видит ее светлым «утренним ангелом»), чистота позволяет вынести вердикт, а сила, проводником которой они невольно являются, вершит высшее правосудие.

Несколько выбивается из этого ряда пятилетний Дэнни, герой романа «Сияние». Хотя формально он, безусловно, принадлежит к

группе «носителей силы» (он «сияет» – обладает даром ясновидения), содержательно он скорее относится к типу «жертвы», о котором речь пойдет ниже.

**«Ребенок-жертва».** Персонажи этого типа являются не столько деятелями, сколько определенной нравственной константой, относительно которой разворачивается и получает оценку мироздание. В связи с этим типом образов вполне уместным представляется выделить в творчестве Стивена Кинга мотив «слезинки ребенка», потому что именно детские страдания выступают абсолютным критерием среды относительности «взрослого» мира. Отдельные примеры подробно рассмотрены Евгением Новицким в статье «Изменилась ли цена на слезы ребенка?». «Дитя посреди огромного мира, как его наивысшая ценность, важнейшая сила, и более того, – критерий права этого мира на существование и СУД ЭТОМУ МИРУ. Одну из своих книг Кинг назвал просто по имени главного персонажа, пса – «Куджо». И всего-то сюжета: бешенство огромного сенбернара приводит к гибели четырёх человек. И последний из них – маленький ребёнок. Почему так произошло? «Что это, Божий суд? И за что?..» – задаётся вопросами измученная женщина, третьи сутки заточённая вместе с четырёхлетним сыном в раскалённом от летней жары автомобиле, около которого дежурит обезумевший пёс. Хотя ответ, казалось бы, ей должен быть очевиден. Ее собственная супружеская измена не далее как накануне страшным прессом обрушилось на их семью. <...> Наш грех обрушивается не только на нас, но и на наших близких, и на самых беззащитных, и на самых маленьких... И детская слеза, а тем паче – детская гибель становится приговором для всей той жизни, которую мы ведём» [46]. Эта тема заявлена уже в первом романе Кинга – «Кэрри», он от начала до конца об одном-единственном: о несправедливо обиженном ребёнке. И о неотвратимости расплаты, которая настигает не только обидчиков, но и тех, кто не видел, не замечал того, как рядом с ними совершается преступление – привычное и повседневное, но оттого не менее страшное и роковое: растаптывание детской жизни и растление детской души [46].



Произведения, в которых присутствуют подобные образы: «И пришел бука», «Куджо», «Кэрри», «Кладбище домашних животных», «Долгий джонт», «Туман», «Игра Джеральда», «Долорес Клейборн», «История Лизи».

И, наконец, четвертый тип – **«кинговский» ребенок**. Использование подобного определения представляется оправданным, так как этот образ не сводится к переработке традиционных, а представляет собой итог авторских размышлений о бытии, является важным элементом кинговской концепции мира, результатом осмысления личного опыта, и включает в себя обширный автобиографический материал. Это уже не полусимволический ребенок-пришелец, ребенок-орудие высших сил или ребенок-жертвенный агнец. Это авторское видение ребенка вообще, ребенка, как одной из важнейших составляющих мироздания. Подробному исследованию именно этого типа образов, наиболее полно представленного в романах «Оно», «Сердца в Атлантиде», повести «Тело» и рассказе «Последняя переключательная», и посвящается данная работа.

## **2. «Ужасное» в мире детства и детство в мире «ужасного»: реализм и фантастика как основы изображения детей и детства (рассказ «Последняя перекладина», повесть «Тело», роман «Оно»)**

В свернутом виде концепция «детства по Кингу» появляется уже во втором его романе. Один из героев романа «Жребий», двенадцатилетний Марк Петри, сталкивается с вампиром и оказывается в силах его прогнать. Вот как описывает Кинг состояние мальчика после встречи с «ужасным»:

«Прежде чем провалиться в сон, он нашел в себе силы удивиться в который раз странностям взрослых. Они глушат алкоголем или отгоняют снотворным такие обыденные, простые страхи, как работа, деньги, любит ли меня жена, есть ли у меня друзья. Они не сталкиваются со страхами, которые переживает любой ребенок, лежащий без сна в темной комнате. Ребенку никто не верит, и никто не вылечит его от страха, что кто-то смотрит на него с потолка. Или прячется под кроватью. Он должен вести свой бой в одиночку, ночь за ночью, с единственной надеждой на постепенное угасание воображения, которое зовется взрослением.

Все эти мысли проносились в его мозгу в более простой форме. Прошлой ночью Мэтт Берк столкнулся с кошмаром и получил сердечный приступ; этой ночью то же случилось с Марком Петри, но он уже чрез десять минут спал, все еще зажав в правой руке пластиковый крест. Вот в чем разница между взрослыми и детьми» [7.274].

В этих двух абзацах уже намечены одни из основных отличий, делающих ребенка особенным, и, по Кингу, более совершенным существом по отношению к взрослому. Во-первых, это близость ребенка к иррациональному, и отсюда – более легкое принятие факта столкновения с ним. И, во-вторых, вера. Марк прогнал вампира при помощи пластикового креста из детского конструктора. В финале романа священник (!) не может сделать подобного даже с помощью освященного церковью распятия, потому что свою веру давно утратил. Древнее зло, вампир Барлоу (образ, вдохновленный «Дракулой»

Брэма Стокера) выносит вердикт: «Без веры крест – простое дерево <...> Мальчишка стоит десятка таких как ты!»

Три указанных произведения («Последняя перекладина», «Оно», «Тело») представляют собой последовательную разработку уникального авторского образа ребенка. Наметив его в рассказе «Последняя перекладина», Кинг закономерно переходит к его углублению в повести, а затем и в романе.

### **2.1 Прыжок веры и прыжок отчаяния в рассказе «Последняя перекладина»**

«Последняя перекладина» – первый рассказ Кинга, где тема детства заявлена как самостоятельная. Его по праву можно причислить к лучшим рассказам Кинга, в США он включен в школьные хрестоматии (этот факт особенно примечателен, на фоне того, что абсолютное большинство его произведений в школе запрещено). Используя прием ретроспекции, Кинг описывает два плана событий – настоящее и прошлое, когда герои рассказа были детьми. Это позволяет сделать контраст между взрослым и ребенком наиболее отчетливым.

Рассказ написан от лица человека, который тяготится глубоким чувством вины, после того как узнает, что его сестра, которую он не видел много лет, покончила жизнь самоубийством. Он вспоминает роковой день, когда они детьми играли в амбаре. Брат с сестрой по очереди забирались по высокой старой лестнице под самую крышу амбара и затем прыгали оттуда в огромный стог сена. Когда сестренка в очередной раз карабкалась наверх, шаткая лестница внезапно обрушилась, оставив девочку висеть на последней перекладине, на высоте нескольких десятков метров. Брату чудом удалось натаскать достаточно сена, чтобы смягчить ее падение и спасти жизнь. С тех пор он изумлялся абсолютной вере сестры в то, что он обязательно сможет ее спасти. Он рассказывает, как сурово обошлась с ней жизнь в дальнейшем, как он был слишком занят собой, чтобы приехать, когда был нужен ей. В финале рассказа герой читает письмо сестры к нему, написанное за пару недель до ее

смерти. Письмо, которое, дойди оно до адресата в срок, могло бы заставить его понять, что второй раз в жизни сестра просит спасти ее.

Рассказ написан в исключительно реалистической манере, что нехарактерно для мистика-Кинга, однако его героиня, восьмилетняя Китти, в полной мере наделена теми особенностями, которые в позднейших произведениях фактически превращают ребенка в особое, отличное от взрослого, существо. Эти качества раскрываются при помощи двух оппозиций: Китти//Ларри и девочка Китти//женщина Катрина.

Важнейший атрибут детства по Кингу – вера, он и является доминантой в образе Китти. Сравнивая себя с сестрой, рассказчик отмечает, что вера органически ей присуща, в отличие от него самого. Он рассказывает, как прыгала Китти – «лебедем», прогнувшись и раскинув руки, это не прыжок, это почти полет. Вера делает ее прекрасной: «Это невозможно забыть и невозможно передать словами. Я могу лишь попытаться описать, что происходило. Но видимо, не настолько точно, чтобы понять, как это было красиво и как совершенно <...> Таких моментов, кажущихся бесконечно реальными и искренними, в моей жизни совсем немного» [15]. Стоит отметить, что к подобной детски искренней, не рассуждающей вере взрослые у Кинга приходят редко, и, как правило, на пороге смерти после тяжелейших испытаний («Мертвая зона», «Безнадега», «Оно»). Обычное состояние зрелого человека – сомнение. «Я попытался прыгнуть лебедем, но, как всегда, страх скрутил меня, и мой лебедь превратился в пушечное ядро. Наверно, я никогда не был до конца уверен, что сено окажется на месте, как верила в это Китти» [15]. Таким образом, можно сказать, что, будучи старше сестры всего на год, онтологически Ларри скорее ближе к зрелости нежели к детству.

Веру как ядро личности Китти автор абсолютизирует в развязке:

«Китти смотрела на меня так долго и с такой любовью, что мне стало неловко. Потом она сказала:

– Сено. Ты подложил сено.

– Конечно, – буркнул я.

– Я не знала, что ты делаешь, – сказала она. – Я боялась смотреть вниз. Все это время я висела с закрытыми глазами.

Меня словно громом ударило.

– Ты не знала? Ты не знала, что я там делал? – Она кивнула.

– Китти, да как же ты?..

Она посмотрела на меня своими глубокими синими глазами и сказала:

– Я знала, что ты сделаешь что-нибудь, чтобы помочь мне. Ты же мой старший брат. Я знала, что ты меня спасешь»[15].

Сложно сказать, во что именно так глубоко верит девочка. В ее вере смешаны и вера в Бога («...она молча падала, сложив ладошки перед губами, как будто молилась»), и в старшего брата («Ты же мой старший брат. Я знала, что ты меня спасешь»), и в счастливый конец, и в то, что добро побеждает зло. Это глобальная, всеобъемлющая вера в жизнь, в естественный гармоничный порядок вещей, в то, что «стог будет на месте». Отметим, что в русском переводе финальная фраза рассказа: «She was the one who always knew the hay would be there», звучит как «Китти, которая всегда верила в то, что внизу окажется стог сена» (курсив мой), что в корне меняет не только ее смысл, но и смысл рассказа в целом. Если оригинальный вариант подчеркивает неотчуждаемую веру в гармонию мироздания, где все вещи на своих местах, веру, попорченную разваливающейся на куски, дисгармоничной реальностью, то русский перевод превращает Китти в инфантильную особу, ждущую, что всегда найдется кто-то, кто непременно придет ей на помощь.

Итак, феномен детской веры становится одним из сюжетобразующих мотивов в рассказе. Второй такой мотив – прыжки. Прыжки для Ларри и Китти не просто запретное развлечение, это способ познания мира – той его части, которая недоступна их родителям. Совершенно непозволительные с точки зрения «взрослого» здравого смысла, эти прыжки подводят их к грани жизни и смерти, к той грани, на которой острее всего чувствуется красота и совершенст-

во мира. «Китти как-то сказала, что после такого прыжка чувствует себя новой и свежей, как маленький ребенок» [15]. Самый обычный, утомительный будний день становится равным первому дню творения. Объединяясь, эти мотивы образуют оппозицию: «прыжок веры» – «прыжок утраченной веры», которая в свою очередь наглядно показывает различие мира детей и мира взрослых. Мир детей – тот, в котором невозможное оказывается возможным благодаря любви и вере; мир взрослых – тот, где **невозможным** оказывается даже необходимое, это мир, где все вязнет в паутине сомнений и благих намерений. Чудом спасенная девочка со сказочными золотыми косами растет и незаметно для себя попадает во взрослый мир цинизма и пошлости. Она собирается поступить в университет, но вместо этого побеждает в конкурсе красоты и выходит замуж за одного из членов жюри. «Не правда ли, похоже на грязную шутку? Это моя-то Китти...» – сокрушается рассказчик [15]. Он не говорит подробно о том, что случилось с сестрой, хватает емкого определения «побитая жизнью женщина», которое не только брату, но и читателю трудно увязать с образом золотоволосой девочки-ласточки. Эти удары жизни не оставляют ран, как удар о доски пола в амбаре, они частица за частицей выбивают из-под Катрины веру, на которой зиждилась ее жизнь. Мир, который восторженным взглядом новорожденной видела Китти после своих головокружительных прыжков, и давящая, инертная реальность взрослых, в которой незаметно для себя очутилась Катрина, не имеют ни единой общей черты. И если первый судьбоносный прыжок она совершает, собрав всю свою веру, то второй делает, убедившись, что верить в то, что «стог на месте», она больше не может. И броский газетный заголовок («Сложив крылья: самоубийство молодой проститутки») говорит ее брату о жизни, куда больше, чем весь его приобретенный опыт.

Показателен в противопоставлении мира детей и мира взрослых образ самого рассказчика. Девятилетний мальчик Ларри, который однажды сделал невозможное, чтобы спасти сестру, вырастает, и с ужасающей естественностью, подобно многим своим ровесникам, отодвигает образ сестры в самый конец своего списка важных дел.

Вместо уверенного, как в детстве, «Держись!», судорожно хватаящаяся за последнюю перекладину своей жизни Китти слышит от брата бесконечное «учеба, работа, жена, забыл, извини». Детство кончилось, у него нет больше времени бегать с охапками сена. Даже чтобы спасти ее жизнь.

Рассказ можно толковать с психологической точки зрения, в духе фрейдизма, как делает это сам рассказчик, воображая, что своим детским подвигом внушил сестре обманчивое чувство безопасности и, в конечном счете, сломал ей жизнь. Позднее Кинг афористически выразит эту мысль в романе «Ловец снов»: «Ты вырос, стал мужчиной, смирился с тем, что получил меньше, чем надеялся, и обнаружил, что на волшебной машинке для грез и снов висит большая табличка: «Не работает» [12.97]. Но в свете дальнейшей разработки этой темы в творчестве Кинга, в «Последней перекладине» видится не бытовая драма, а скорее онтологический конфликт между должным и сущим. Именно эти понятия воплотятся позднее в оппозиционных образах ребенка и взрослого.

## **2.2. Трагедия взросления, акт первый: повесть «Тело»**

Четыре года спустя после написания «Последней перекладины», в составе сборника «Времена года» («Different seasons») увидела свет повесть «Тело», целиком посвященная исследованию проблематики детства и взросления [13]. Повесть имеет подзаголовок «Падение невинности», и именно здесь Кинг впервые использует прием, который впоследствии станет основным при изображении детства. Нагнетая события, он сжимает процесс взросления героев и умещает его в предельно малые временные отрезки («Оно» – полгода, «Темная Башня» – полгода, «Тело» – двое суток, «Сердца в Атлантиде» – один «омерзительный четверг»). Обращая объективно длительный процесс в точку на временной оси, Кинг таким образом добивается обнажения его субъективной сути – катастрофичности взросления для того, кто его переживает.

История разворачивается в конце лета 1960 года в вымышленном городе Касл-Рок, штат Мэн. Горди Лашанс и трое его друзей, Крис Чамберс, Тедди Душан и Верн Тессио – дети из бедных и не-

благополучных семей, но им по двенадцать лет, и жизнь видится радостной и беззаботной. Однажды Верн сообщает друзьям, что подслушал разговор старшего брата. Тот знает, где находится тело Рэя Брауэра, пропавшего недавно мальчика из соседнего городка. Тело лежит возле железнодорожной насыпи недалеко от города. Четверо друзей решают, что должны найти его и отправляются тайком от родителей в путешествие вдоль железнодорожных путей. Происшествия, которые случаются с ними, по большей части комические, но атмосфера постепенно напитывается предчувствием катастрофы. В пути они оказываются вынужденными уяснить некоторые очень болезненные истины о самих себе и об окружающем мире. Когда друзья, наконец, находят тело Рэя Брауэра, они лицом к лицу сталкиваются со старшим братом Верна и его «компанией отморожков». Старшие планируют отвезти тело в полицию и за счет этого прославиться, и, может быть, получить вознаграждение. Но Горди и его друзья не могут этого допустить. После всего, что они пережили по дороге, тело ровесника, погибшего в лесу от страха, боли и одиночества, кажется им неким символом их дальнейшей судьбы. Во время ожесточенного спора Крис достает пистолет отца, который взял из дома. Старшие уходят, но обещают добраться до них позже. После возвращения домой, они анонимно сообщают в полицию о местонахождении тела, а четверых друзей жестоко избивают. Дальнейшие события Горди описывает вскользь, как нечто само собой разумеющееся. В старших классах их дружба распадается – Тедди и Верн закономерно катятся по наклонной, а Горди готовится к университету. К всеобщему изумлению, в университет собирается поступить и Крис. Сын местного алкоголика, он отчаянно ненавидит трясину окружающей его жизни и мечтает из нее вырваться. Две последних главы описывают дальнейшие судьбы друзей. Все, за исключением Гордона, погибли молодыми.

Повествование ведется в характерной для «детских» историй Кинга манере – от лица повзрослевшего главного героя. Благодаря этому рассказ о местах довольно курьезных приключениях подростков приобретает трагическое звучание. Как и «Последняя перекла-



дина», «Тело» написано в исключительно реалистическом ключе, следовательно, сюжетообразующую роль играют не мифологические, как в дальнейшем творчестве, а психологические мотивы. Однако даже подчеркнутый реализм повести не позволяет вписать героев-подростков в рамки бытового конфликта, в силу авторской концепции возраста они остаются особыми, отличными от взрослых существами. Их маргинальное положение (уже не дети, еще не взрослые) подчеркивается на символическом уровне. На протяжении большей части повести они находятся в пути, в начале которого реальность, бытие, а в конце – встреча с погибшим ровесником, выходцем с другой стороны реальности, инобытие.

Ностальгический тон повести задается лирическим вступлением рассказчика, писателя Гордона Лашанса, и в дальнейшем именно его голос – голос взрослого, скорбящего по утраченной невинности – поддерживает созданную атмосферу. На протяжении повествования Горди трижды рассказывает друзьям истории и две из них представлены в тексте в виде рассказов Гордона Лашанса, опубликованных позднее. Первый из них – «Стад-Сити» (английское «stud» на жаргоне конезаводчиков означает «случка», на сленге – «наркотики»). Гордон говорит о нем так: «Сплошное заимствование, да еще с претензией: хемингуэевский стиль, фолкнеровский сюжет... И в то же время он стал первым действительно моим произведением..., первым, которого я мог бы не стыдиться...» [13.65]. Гордон Лашанс – образ во многом автобиографичный, что для Кинга весьма характерно. И неслучайно в связи с характеристикой этого «писателя в писателе» появляется имя Уильяма Фолкнера. Последовательное влияние его творчества на Стивена Кинга не раз отмечалось исследователями и самим писателем (показательно, что рассказ «Стад-Сити» с «фолкнеровским» сюжетом не был написан специально для повести, это один из ранних рассказов самого Кинга). Тягостное предчувствие беды, нависшее над сонным Касл-Роком недвусмысленно напоминает фолкнеровский городок Джефферсон с его старательно подчеркнутой на различных уровнях атмосферой удушья. Таким образом, подключив пласт реминисценций, Кинг возводит эту атмосферу в квадрат.

Самое начало путешествия, такого захватывающего и многообещающего для четверых подростков, дважды омрачено дурной приметой. «Четыре монетки блеснули на солнце, прежде чем упасть каждому на ладонь <...> все четыре выпали решкой. <...> четыре решки, иначе говоря «луна», предвещали что-то крайне неприятное. Какое-то несчастье.

– Бросьте, это ровным счетом ничего не значит, – заявил Крис. – Давайте еще раз. <...>

Верн, с очевидной неохотой, кинул монету, а за ним и остальные. На этот раз им, всем троим, выпала решка, а на моем пятаке сиял профиль Томаса Джефферсона. Внезапно мне стало по-настоящему страшно: как будто сама судьба предвещала нам несчастье уже вторично. Или, по крайней мере, им троим». [13.89]

Важную роль в создании атмосферы играет сквозной мотив жары, «немилосердного» солнца. И хотя этот мотив нельзя безусловно назвать традиционным, частотное обращение к нему писателей (достаточно вспомнить того же Фолкнера) наделяет его довольно определенным значением. Кроме того, использование мотива удушающей жары именно в этой повести является типичной для Кинга аллюзией к самому себе и расширяет интертекстуальное поле. Годом раньше был опубликован его роман «Куджо», в котором мотивы безумия, жары и смерти тесно переплетены между собой, и жара является одновременно символом и одной из причин страшных событий. Действие «Куджо», к слову, также разворачивается в Касл-Роке. Постоянный читатель, к которому эти полуигривые намеки традиционно обращены, непременно заметит связь.

Хотя, как утверждает Гордон, «в этой повести вообще нет ни одного погибшего, исключая, разве что, нескольких пиявок да бедняги Рэя Брауэра, который, впрочем, был мертв еще до начала моего рассказа» [13.189], мотив увечья и смерти присутствует постоянно и играет свою роль в нагнетании атмосферы. Где-то на железной дороге гибнет Рэй Брауэр. Отец Тедди Душана за четыре года до описываемых событий прижимает сына ухом к раскаленной печи в наказание за разбитую любимую тарелку. В апреле 1960 года разби-

вается в автокатастрофе старший брат Гордона. Заигрывает со смертью Тедди, перебегая дорогу перед грузовиками и поездами на полном ходу. Ходят среди ребятни Касл-Рока легенды о собаке-убийце, сторожащей городскую свалку. И это только часть примеров. Смерть словно окружает повесть-дорогу со всех сторон: она была до начала (см. приведенные выше примеры), она сопровождает героев в пути (дважды друзья едва не гибнут под колесами поезда), она поджидает в конце. Об этом говорят предвосхищающие развязку отступления Гордона. «А ведь все могло сложиться иначе, и тогда, возможно, Крис, Тедди и Верн были бы живы до сих пор. <...> Трое из четверых умерли, не достигнув возраста, позволяющего баллотироваться в президенты.. И если правда то, что порой кажущиеся незначительными события способны иметь далеко идущие последствия, пускай хотя бы косвенные, то, может быть, и в самом деле все бы сложилось по-другому, если бы мы в тот момент оставили нашу затею и махнули в Харлоу ловить попутку». [13.189] Подобным образом старательно нагнетаемое напряжение, несомненно, должно разрешиться в соотносимой по силе развязке. Читатель закономерно ожидает трагической кульминации. Рассмотрим кульминационный эпизод более подробно.

Итак, четверо друзей достигают цели своего путешествия - в просвете между деревьями мелькает полоска воды, это река Ройял, недалеко от которой и должно лежать тело Рэя Брауэра. Подчеркивая значимость момента, в небе собираются тяжелые тучи. Символическая удушливая жара, долгие месяцы терзавшая город, вот-вот должна завершиться небывалым ливнем. «Солнце в последний раз выглянуло из-за туч и больше уже не показывалось. Картина эта - громадная туча, сверкающая золотом по краям - напомнила мне одну из иллюстраций к Ветхому Завету<...> Назревал, судя по всему, настоящий потоп <...> Внезапно прямо у меня над головой сверкнула такая ослепительная вспышка, что глаза сами собой зажмурились: похоже, сам Господь сфотографировал меня, по пояс голого мальчишку, куда-то бредущего по железнодорожной колее <...> И тут разверзлись хляби небесные ...» [13.193] Настойчивые библейские ассо-

циации, возникающие у рассказчика даже двадцать лет спустя, говорят о глобальной, едва ли не общечеловеческой значимости в восприятии героя надвигающегося события. Возле насыпи они видят канаву, откуда высывалась «белая, как воск, ладонь».

Гордону в очередной раз приходит мысль о кощунстве их затеи. «В тот миг я осознал, что зря ввязался в это гиблое дело, что любоваться на мертвое тело у меня не было ни малейшего желания». [13.195] Но дальнейший опыт повзрослевшего писателя раз за разом отменяет эту мысль 12-летнего мальчишки. Значение этого события – встречи ребенка со смертью как этапа инициации – Кинг удачно описывает в другом своем романе, «Стрелок». «Это будет для них чем-то поучительным, вдруг понял он, но не ярким и радостным, а наоборот: чем-то древним, уродливым, изъеденным ржой...» [19. 153] Подобно будущему стрелку Роланду, Гордон даже в двенадцать лет понимает на каком-то глубинном уровне необходимость этого нелегкого урока, чувствует властную руку судьбы. И, подобно Роланду, не может ни пропустить этот урок, ни освободиться от него, «какое бы уродливое, проржавелое, почти преданное забвению «что-то» ни содержал он». [19. 153]

В связи с вышесказанным, необходимо сопоставить еще две цитаты из указанных произведений. «Стрелок»: «Только теперь Роланд почувствовал всю чудовищность своей причастности к тому, что должно было произойти. В этом деревянном сооружении [виселице] не было благородства. Оно никак не вписывалось в безупречно отлаженный механизм цивилизации, всегда внушавший Роланду благоговейный страх». [19. 152] «Тело»: «Он снова лежал в одиночестве, так, как мы его оставили, перевернув лицом вверх. Руки его раскинулись, словно приветствуя засиявшее на небе солнце. Поза эта была почти прекрасной и даже величественной, если бы не кровоподтек на щеке, не запекшаяся кровь от носа к подбородку, если бы тело уже не начало раздуваться и вокруг него не вились появившиеся вместе с солнцем трупные мухи. И, конечно, если бы не запах... Он был с нами одного возраста, и он умер, погиб, а мы живы. Я с ужасом отринул мысль о том, что в смерти может быть что-

то величественно-прекрасное». [13.219] Мы видим, оба мальчика усвоили урок, давшийся ценой страха, отвращения и стыда. Смерть неизбежна, смерть может быть даже необходима (как в случае с казнью преступника, погубившего население целого города в «Стрелке»), но в ней нет ничего прекрасного. Прекрасна только жизнь. И ее стоит защищать всеми доступными средствами.

Вернемся к действию повести. Удивительно, но кульминация, подготовленная напряжением такой силы, происходит только формально. Буря ветхозаветного масштаба сопровождает всего лишь стычку «двух команд лоботрясов». [13.212] Потенциально очень опасное («... я был уверен, что вот-вот грянет беда, какой я еще не знал, может, и до убийства дойдет» [13.207]), столкновение это заканчивается удивительно мирно, каждодневные мальчишеские потасовки – и те приносят больше бед. Вид тела Рэя Брауэра не шокирует, не приводит к прозрению, только вызывает грусть. Да и само тело остается на месте, дальнейшая судьба погибшего мальчика решается за границами повести. По сути, ничего значительного не произошло, но ощущение трагедии не отпускает ни читателя, ни рассказчика. О какой трагедии идет речь? Ответ вынесен в заголовок. Падение невинности. Трагедия взросления.

Из четверых друзей – подростков – на протяжении повести взрослеет только один, Горди Лашанс. Крис уже перешел эту грань, о чем мы скажем ниже, Тедди и Верн не перейдут ее никогда. Здесь раскрывается один из кинговских парадоксов: печально, когда опыт вытесняет веру, но намного хуже, если пережитый опыт не оставляет следа вовсе. Верн и Тедди отнюдь не реализуют мечту о вечном детстве. Не осознавая, что с ними происходит, не видя, куда тянет их груз обстоятельств, они движутся по инерции, и ничем не примечательна их дальнейшая история – типичная история переростков из плохих семей в захолустье. Кинг прекрасно понимает разницу между городскими сумасшедшими (которые суть библейские «нищие духом») и городскими «придурками», так он без обиняков называет персонажей, подобных Верну и Тедди. Обладая, по выражению Вадима Эрлихмана, «здоровой провинциальной закваской»

[61.42], он в своих книгах дает понять, что глупость не только сама по себе является пороком, она еще и самый надежный проводник зла в человеческую душу. Поэтому очень часто носителем мистического зла у него становится именно такой туповатый городской хулиган («Кэрри», «Оно», «Роза Марена», «Сердца в Атлантиде» и т.д.)

Крис Чамберс, подобно Верну и Тедди, тоже ребенок из неблагополучной семьи, но, в отличие от них, умом далеко не обделен. В том, что он уже пережил свое взросление, не возникает сомнений ни у читателя, ни у рассказчика. Достаточно прочитать его резкую отповедь Гордону, который собирается при своих незаурядных писательских способностях поступить в производственный класс для «отсталых» учеников, лишь бы «не разбивать компанию». Различие между ребенком и взрослым заключается в соотношении веры и знания в их жизни. Взрослый по Кингу – не только тот, кто слишком много знает, это также и тот, кто слишком мало верит. Гордон с детской наивностью готов принести в жертву свое будущее ради веры в вечную дружбу. Крис этой наивной детской веры уже лишен. С такой горечью он живописует, как «все покатится по наезженным рельсам» после одного такого глупого мальчишеского решения, что Гордон шокирован даже двадцать лет спустя. «Представляете, все это мне выложил двенадцатилетний мальчишка! Но когда Крис Чамберс это говорил, лицо у него было такое – словно у умудренного жизнью старика, познавшего все на свете...» [13.157] Образ Криса, мальчика-мужчины, складывается из мелких, но значимых штрихов. Для Гордона – и для читателя – о многом говорит, к примеру, отношение Криса к алкоголю. «Единственный из нашей компании, он никогда не брал в рот ни единой капли, чтобы показать, что он уже мужчина. Когда его на этот счет подначивали, он отвечал, что взрослый-то он взрослый, но уподобляться своему папаше категорически не желает. <...> Вы, наверное, будете смеяться над двенадцатилетним пацаном, который до смерти боится превратиться в алкоголика, однако Крису было не до смеха» [13.69]. В этом крошечном эпизоде, отказываясь от запретных и оттого в разы более престиж-

ных в кругу подростков удовольствий, он демонстрирует удивительную самодостаточность, свойственную не каждому взрослому.

Очень показателен момент, поставивший точку в процессе взросления Криса – момент столкновения с человеческим цинизмом. Однажды он украл школьные деньги на молоко, и, конечно, никто не удивился – чего еще ожидать от сына алкоголика и брата малолетнего вора. Крис раскаялся и вернул деньги учительнице, но, несмотря на это, его все равно наказали, потому что «деньги так и не всплыли». А учительница пришла на следующей неделе в новой юбке. Двенадцатилетний мальчик ошеломлен открывшимся ему: «А теперь представь себе, как я рассказываю всем и каждому, что действительно взял эти деньги, однако потом леди Саймонс взяла их у меня... Кто это утверждает?! Крис Чамберс, братец Фрэнка Чамберса и «Глазного Яблока»? Поверил бы мне кто-нибудь, как ты полагаешь?<...>И еще: как думаешь, если бы на моем месте был кто-нибудь из приличной семьи, <...> решилась бы эта сука на такое? <...> Ну, может, она уже давно положила глаз на эту юбку, а тут представился такой случай. Но мне и в голову не могло прийти, что учительница... Да, ладно, о чем тут вообще говорить?» [13.157] Именно после столкновения с этим неприкрытым цинизмом, на Криса снисходит то горькое «взрослое» знание, которое буквально вырывает его из детства.

Таким образом, на протяжении повести мы имеем возможность наблюдать стремительное взросление только одного из четверых героев – Гордона. В свои двенадцать лет он существует в мире детства, каким его помнит и видит Кинг, детства, которое никогда не бывает безоблачным, но всегда – счастливым. Его мировоззрение емко выражается фразой, появившейся позднее в экранизации Роба Рейнера: «И никогда позже у меня не было таких друзей, как в двенадцать лет. Господи, а у кого они есть?» Однако уже в этом возрасте в его сердце есть семена горечи, необходимой, по Кингу, для взросления. Это можно увидеть из истории, которую он рассказывает друзьям на привале, названной с немудреным и грубоватым мальчишеским юмором «Мечь Хогана Задницы». Этот рассказ о мес-

ти всеми третируемого двенадцатилетнего толстяка вызывает у слушателей бурный восторг, и не менее бурное негодование вызывает авторский вариант финала. «Дэви молча поднялся к себе, заперся в комнате и рухнул на кровать...» «Незаконченный» рассказ возмущает Тедди и Верна, они хотят знать, чем закончились приключения героя, над которым они смеялись до слез. Тогда Гордон предлагает им следующий вариант развития событий: «Думаю, – говорит он, – что уж папаша-то его присутствовал, конечно, на соревновании и, придя домой, задал сыночку хорошую трепку. А ребята продолжали дразнить его... и к его кличке наверное прибавилась еще одна...» И только Крис понимает, что иного финала у этой истории в жизни быть не может, Тедди и Верн же хотят видеть как толстяк «к примеру, пристрелив папашу, убегает из дома и присоединяется к тexasским рейнджерам» [13.151]. В своем мнении Верн и Тедди едины: «То, как всех там вывернуло наизнанку, было великолепно! Вот только конец маленько подкачал... тоскливый какой-то» [13.151]. На фоне этого подчеркнуто наивного и оттого категоричного требования друзей, более очевидным становится то присущее Гордону интуитивное понимание закономерностей жизни, которое не только делает его писателем впоследствии, но и во многом способствует аномально раннему взрослению.

Немалую роль в этом процессе сыграли и печальные события, предшествовавшие «походу» Гордона: смерть любимого старшего брата, и – в большей степени – последовавшая за этим апатия родителей. Обстановка в семье Гордона складывалась не самым благоприятным для мальчика образом. «Нельзя сказать, что я был нелюбимым сыном, и, уж конечно, они никогда меня не колотили. Просто я стал для них в некотором роде сюрпризом, а люди после сорока, в отличие от двадцатилетних, сюрпризы, да еще такие, жалуют не очень <...> Все у нас крутилось вокруг Денниса, меня как бы и не было». Как любой ребенок в подобной ситуации, Горди остро чувствует недостаток родительской любви, однако во многом его компенсируют отношения с обожаемым старшим братом. «В общем, можно сказать, что в раннем детстве я по-настоящему любил своего бра-



та. Со временем это чувство сменилось неким благоговейным преклонением, похожим, вероятно, на преклонение правоверного мусульманина перед пророком Магомедом. И, вероятно, смерть пророка так же потрясла всех правоверных мусульман, как потрясла меня гибель брата Денниса» [13.39]. Но больше смерти брата, Гордона потрясло – хотя он и не говорит об этом прямо – изменившееся отношение родителей. Их безутешное отчаяние, сменившееся полной апатией, говорит двенадцатилетнему мальчику гораздо больше, чем ему следовало бы знать, говорит, что он не просто был обделен родительской любовью, но начисто лишен ее. Пусть никто никогда не посмеет сказать об этом, но Гордон понимает – отец хотел бы, чтобы на месте старшего сына в аварии был младший. Всеми этими невысказанными мыслями и страхами он позднее наделяет Чико, персонажа своего рассказа «Стад-Сити». «Я не показывал его родителям. Слишком много в нем было Денни, Касл-Рока и, главное, 1960 года. Слишком в нем много было правды, а правда всегда причиняет боль» [13.65]. Этот рассказ служит своеобразным медиатором между героем и читателем, транслируя чувства и мысли мальчика, чего не может сделать никто из действующих лиц. Для двенадцатилетнего Горди они еще слишком сложны и невняты; для тридцатилетнего Гордона – слишком очевидны и болезненны, чтобы о них говорить.

На фоне всего вышеупомянутого, «приключение» случившиеся на железной дороге, стало для стремительно взрослеющего Гордона своеобразным катализатором. Короткий двухдневный поход до предела насыщен событиями, как безобидными, так и смертельно опасными. И каждое из этих событий чувствительно отзывается в душах героев, высвечивает самые темные потайные уголки, вызывает бурю эмоций – и приносит знание.

Дорога, обещавшая друзьям столько приключений, лежит через доселе неведомую им душевную боль. Первая из вех на этом пути – ссора Тедди с Майло Прессманом, сторожем городской свалки. Во время перебранки («меня не перестает поражать способность людей находить самое больное место у тех, кого они хотят обидеть» –

отмечает Гордон) сторож обзывает Тедди «отродьем психопата». Отец Тедди, ветеран войны, действительно душевнобольной и находится в психиатрической лечебнице с тех пор, как покалечил собственного сына. Но Тедди любит его и гордится им, несмотря ни на что, поэтому большего оскорбления, чем это, для него не существует. Позже Тедди будет безутешно рыдать на железнодорожной насыпи, а Гордон, напуганный этой внезапной вспышкой, задумается о причинах любви своего друга к психически больному, жестокому отцу, и о последствиях этой любви. Ведь для Тедди, который в наследство от отца получил не только мечты о военных подвигах, но так же толику безумия и тяжелое физическое увечье, будущего в захолустном городке просто нет.

Несколько часов спустя от такой же рвущей самое сердце боли будет плакать и сам Гордон, впервые нашедший в себе силы признать свою сыновнюю отверженность, и Крис, в очередной раз потрясенный одним только воспоминанием о беспредельном человеческом цинизме. В этой короткой повести герои вообще на удивление много плачут. Детство уходит от них в слезах.

Верный себе, Кинг, конечно, прокладывает путь четверых друзей через страх. За два неполных дня друзьям приходится столкнуться едва ли не со всеми его ипостасями. Животный ужас перед угрозой смерти охватывает Гордона, когда он едва успевает разминуться с несущимся по мосту поездом. Мистический страх неведомого владеет друзьями, когда они слышат ночью в лесу дикий нечеловеческий вопль – «так, наверное, кричит женщина в агонии... только ни одна женщина так громко кричать не может» [13.169]. Предельное отвращение испытывают они, когда, купаясь в обманчиво чистом пруду, обнаруживают, что кристальная вода кишит пиявками. Даже двадцать лет спустя Гордона бросает в дрожь при одном воспоминании об этом случае. В 1989 году в предисловии к сборнику «Четыре после полуночи» Кинг напишет: «Я по-прежнему верю, что люди могут найти друг друга и души, которые живут в нас, иногда соприкасаются. Я по-прежнему верю, что цена этих соприкосновений невероятно высока... но польза, которую они приносят, значительно

перевешивает цену, которую приходится за это платить». [11. 9] Одно из таких соприкосновений как раз и происходит в повести «Тело». Горди и Крис на той железнодорожной колее в подлинном смысле находят друг друга. И цена этого обретения – самый сильный (и самый взрослый) из всех страхов, поджидающих на пути – страх будущего.

Больше всего на свете Крис боится безысходности, которая окружает каждого из них, трясина быта захолустного городка, беспросветной монотонности, которая уже готова стать частью их собственной судьбы. Единственный из четверых он видит, что впереди не жизнь, а «медленное умирание дней» (этой фразой Кинг характеризовал жизнь в другом своем маленьком городке, Салемс-Лоте). Невозможно просто разделить это горькое знание с другом. Его нужно непременно добыть самому, и, стоя над телом Рэя Брауэра, Гордон близок к этому. Он еще не понимает почему, но уже чувствует, что не может позволить старшим забрать тело. «Если бы мы только могли предположить, что так все обернется... что они явятся сюда *на автомобилях*... Именно это почему-то и разозлило меня больше всего: они приехали в комфорте, *на машинах*, тогда как мы... Ну, нет, им не удастся воспользоваться, как всегда, так называемым правом старшего. После всего, что с нами было – нет, не выйдет!» [13.201] Еще не понимает он и слез Криса, который рыдает, лежа чуть ли не в обнимку с бездыханным Рэем Брауэром в кустах под насыпью. Еще не понимает Гордон, почему самый вид тела погибшего ровесника не ужасает, но не дает покоя, не уходит из мыслей. И только на обратном пути он осознает, что именно было не так – на теле мальчика не было серьезных ран. И вслед за этим приходит пугающая мысль: «Мог ли поезд только отбросить его в сторону, но не убить при этом? <...> А может, он еще был жив в течение нескольких часов и там лежал, дрожа, один-одинешенек, отрезанный ото всего мира? Может, он и умер-то от страха? Вот точно так же умерла однажды птица с перебитым крылом, умерла прямо у меня на руках. <...> То же самое могло произойти и с Рэем Брауэром. По-видимому, он умер, измученный нескончаемым ужасом, не имея боль-

ше сил цепляться за жизнь» [13. 220]. Думая о том, что пережил мальчик перед смертью – «одиночество, отсутствие всякой надежды на помощь, необходимость уповать лишь на собственные силы» [13.221] – он, наконец, понимает, почему так отчаянно рыдал Крис. Глядя на погибшего сверстника, Крис увидел отражение собственной судьбы. Только теперь Гордон признает ту безнадежность, которую раньше замечал только Крис, и тем самым закрывает последнюю дверь, ведущую в детство.

Однако это признание не просто ставит друзей лицом к лицу с их страхом. Оно дает им возможность с этим страхом бороться. Крис и Гордон черпают силы друг в друге, и из страха рождается любовь. «Очевидно, большинство наших знакомых, включая и Тедди с Верном, считали нас гомиками, однако наши с Крисом отношения были, по-моему, гораздо ближе. Нас тянуло друг к другу, словно магнитом. <...> Его жгучее желание вырваться из Касл-Рока, из болота, что его затягивало, стало для меня частицей моего собственного «я», причем лучшей частицей. Я просто-напросто не мог оставить Криса в этом болоте, иначе вместе с ним в нем бы погибла вот эта самая, лучшая часть моего естества» [13.245]. Двое мальчишек становятся ближе, чем друзья, ближе, чем братья. Двадцать лет спустя Гордон напишет: «Время от времени желание поехать поискать ее [корзинку Рэя Брауэра] становится прямо-таки всепоглощающим. <...> В такие минуты я вновь становлюсь тем Горди Лашансом, который много лет назад отправился с друзьями на поиски тела погибшего сверстника. Я снова ощущаю себя мальчишкой, но тут же меня будто окатывает холодным душем, и я задаю вопрос: *каким именно мальчишкой из двоих?*» [13.222]

Метафорой этой удивительной дружбы, рожденной из кинговского «соприкосновения душ», воплощением всего, что еще будет в жизни искреннего и святого, становится для Гордона встреча с оленем в тишине рассветного леса. Олень, вышедший из чащи в нескольких шагах от Гордона, казался ему «неким чудесным видением, незаслуженным, а потому необъяснимым даром свыше». Воспоминания об этой встрече как о «самом чистом эпизоде всей жизни» будут при-

ходить к нему – и спасти – в самые тяжелые моменты жизни. «Посторонним нет дела до потайных уголков нашей души, – с горечью говорит Гордон. – Мы окружены глухой стеной непонимания, точнее, нежелания понять. Приоткрывая потайные уголки своей души, мы рискуем стать объектом всеобщих насмешек и, как уже не раз бывало, наше откровение будет гласом вопиющего в пустыне» [13.5]. Поэтому Гордон не рассказывает о своем маленьком чуде ни друзьям наутро, ни кому бы то ни было долгие годы. И тем значительнее становятся слова, которыми он описывает свое расставание с Крисом после их затянувшегося приключения. «Слова застревают у меня в горле, когда я вспоминаю тот миг. Вообще, я совершенно убежден – хотя какой же я писатель после этого? – что для любви не нужно слов, и более того, слова могут убить любовь. Вот точно так же, если, незаметно приблизившись к оленю, шепнуть ему на ухо, чтобы он не боялся, то зверь в одно мгновение исчезнет в лесной чаще – ищи ветра в поле. Так что слова – это зло, а любовь – совсем не то, что воспевают все эти безмозглые поэты вроде Маккьюэна. У любви есть зубы, и она кусается, любовь наносит раны, которые не заживают никогда, и никакими словами невозможно заставить эти раны затянуться. В этом противоречии и есть истина: когда заживают раны от любви, сама любовь уже мертва. Самые добрые слова способны убить любовь» [13.229].

В своей экранизации Роб Рейнер делает акцент на том, что не случись всех этих событий, Гордон никогда не стал бы тем, кем является – успешным писателем. Однако в фильме «Останься со мной» все герои живы и здоровы, тогда как в оригинальной повести трое из четверых друзей погибают. Поэтому для Гордона Стивена Кинга горечи в этих воспоминаниях не меньше, чем ностальгии, ведь именно с этим путешествием он связывает дальнейшую печальную судьбу своих друзей. «А ведь все могло сложиться иначе, и тогда, возможно, Крис, Тедди и Верн были бы живы до сих пор. <...> Трое из четверых умерли, не достигнув возраста, позволяющего баллотироваться в президенты...» [13.189] Верн Тессио погибает во время пожара в доме «из тех, что в Бруклине называют трущоба-

ми». «В ту ночь там была пьянка» и «как часто бывает, кто-то уснул с горящей сигаретой, может, это даже был он» [13.241]. Тедди Душан, с его очками и слуховым аппаратом, лишенный возможности осуществить свою мечту – служить в армии, «купил древний шевроле и принялся ошиваться по значным местам» [13.242]. На этом автомобиле он и его друзья – «не знаю, сколько бутылок они успели осушить» [13.242] – разбиваются насмерть. Крис поступает в университет. Однажды в очереди в закусочной прямо перед ним вспыхнула ссора, и один из спорщиков вытащил нож. «Крис, этот вечный миротворец, стал их разнимать и получил удар в горло. Умер он практически мгновенно» [13.245].

Нельзя сказать, что три смерти связаны со случаем из детства, что они **случайны**. Напротив, они в высшей степени закономерны. Но закономерности, приведшие к трагедии, открылись Гордону именно тогда, на исходе двенадцатого лета его жизни. На том пути к нему пришло знание, которое немедленно повлекло за собой взросление – падение невинности. Потому что со времен Адама и Евы невинность и знание не совместимы. Вот о чем скорбит герой, вновь вспоминая два последних летних дня своего детства.

### **2.3 Мифология детства в романе «Оно»**

В отличие от предыдущих рассматриваемых произведений, роман «Оно» в основе своей целиком фантастический. Сама идея романа родилась из воспоминания о детской сказке. Вот как это описывает Кинг: «Через четверть мили по этой дороге, встретился деревянный мостик – горбатый и странно старомодный. Я прошел по нему. Я подумал о сказке про трех козлят и представил, что если бы внизу находился поджидающий меня тролль: «Кто идет по моему мосту?» Внезапно я захотел написать роман о настоящем тролле, сидящем под настоящим мостом. Я решил, что мост может быть некоторым символом, точкой старта. Я начал думать о Бангоре, где я жил, о городе со странным каналом, разделяющим его, и решил, что мостом может быть город, если под ним что-то скрывается» [56].

От сугубо реалистического подхода в изображении детства, Кинг переходит к фантастическому. Таким образом, в «Оно» детство

оказывается погруженным в свою стихию – в сказку. Именно этот прием позволяет Кингу наиболее полно представить детство и зрелость не как два этапа в жизни человека, но как два сосуществующих мира.

### **2.3.1 Антагонизм детства и зрелости – «война миров» по Стивену Кингу**

В романе две параллельно развивающихся сюжетных линии – события 1958 и 1985 годов, которые объединяют общие герои. Благодаря этому приему, мы можем видеть их в возрасте двенадцати и тридцати девяти лет. Детство в тексте романа оказывается строго локализованным в пространстве (город Дерри, штат Мэн) и времени (1957–58 гг).

«– Вы вернетесь в конце недели, как всегда, да?»

– Не знаю, – сказал мистер Хэнком и улыбнулся жуткой улыбкой. – На этот раз я отправляюсь намного дальше Лондона, Рикки Ли» [14, I, 69].

«От международного аэропорта в Бангоре до городской черты Дери всего двадцать шесть миль <...>

*Только двадцать шесть миль? – подумал Ричи. – И это все, Кэррол? Впрочем, в милях это, может, и так. Но ты не имеешь ни малейшего представления, да и я тоже, как в действительности далеко до Дерри.»*

«Еду на север, – думал он, но это была неправда. – Я еду не на север, потому что это не поезд. Это машина времени. Не на север – назад. Назад по времени».

Из приведенных цитат видно, что герои мыслят свое путешествие в город их детства не в географическом смысле, а в мифологическом – как путешествие в иной мир. Но возвращение взрослого человека в детство невозможно с рациональной точки зрения, противостоит естественности, и иной мир смыкается с загробным.

«На какое-то мгновение в течение следующего часа ему пришло в голову: все выглядело так, будто он умер, но ему дали возможность сделать последние распоряжения...» [14, I, 51]

«Я вернусь к тебе, если смогу, Марти, но я чувствую себя как человек, стоящий у края старой осыпающейся шахты: он стоит там и прощается с дневным светом» [14, I ,83].

А если учесть, что в Дерри героям предстоит борьба с чудовищами (как объективно существующим Оно, так и с «субъективными», личными «монстрами детства» каждого из персонажей), то это путешествие приобретает отчетливые признаки мифологического обряда инициации: путешествие живого героя в загробный мир, испытания/борьба с чудовищем, возвращение в реальный мир и награда. Рассмотрение романа с точки зрения архетипического сюжета достаточно правомерно и подсказано самим автором, если вспомнить что идея романа родилась из сказочного образа.

Героям романа по 11 лет, вновь Кинг выводит на первый план не собственно детей, а подростков, вступающих в период, отделяющий детство от юности. Подросток по самой своей сути – маргинальное существо, подростковый возраст – граница между ребенком и взрослым. Герои переживают своеобразную драму роста, они все еще ближе к детству, чем к зрелости, но «повзросление» приближается неуклонно, это закон жизни. Мир принадлежит взрослым, и чтобы выжить в нем, человек должен избавиться от своего детства. На фоне этого неумолимого движения вперед, детство предстает перед нами «на осадном положении». Оно не ставит задачи расширения границ, только пытается не уступить рубежей, убегает и прячется, а не вступает в «вооруженные столкновения». В романе несколько сцен прямых столкновений ребенка с миром взрослых (который в равной степени может быть представлен людьми и обстоятельствами).

«Когда Генри зловещим шепотом попросил дать ему списать, три мысли молниеносно, в тысячные доли секунды пронеслись в голове Бена. Первая: если миссис Дуглас заметит, что Генри сдувает у него ответы, оба получат нули за экзамен. Вторая: если он не даст ему списать, то почти наверняка тот поймает его после школы и проучит своими двойными ударами <...> Третья мысль, более разумная, была почти что мыслью взрослого человека: «<...> Если он про-



валится на экзамене, то его опять оставят на второй год. <...> Мы больше не попадем с ним в один класс... <...>Я смогу быть свободным».

<...> Он осознал, что впервые в жизни совершает столь решительный поступок, но это и напугало его, хотя он не совсем понимал, почему. Пройдет еще немало лет, прежде чем он осознает хладнокровность тогдашних своих расчетов, прагматический подход к определению цены, что свидетельствовало о скором его повзрослении, которое пугало его больше, чем Генри. Генри он мог избежать. Повзросление, как он всегда полагал, в конце концов, все-таки настигнет его» [14, I, 142] .

«То, что выражение его лица не только не смягчилось, но стало еще жестче, заставило ее рыдать. Он казался грустным, и даже это было ужасным для нее: грусть на его лице была такой взрослой! <...> Теперь она плакала из-за того, что на его лице было такое взрослое, до боли чужое выражение. Она боялась за него, но в то же время боялась и его самого, окружавшей его ауры... его требовательного взгляда.

– Я не хочу выбирать между тобой и друзьями. – Эдди говорил неровным, напряженным голосом, но продолжал держать себя в руках. – Это нечестно»[14, II,202 ] .

Из этих примеров видно, что, одержав победу в единичной ситуации, герои одновременно делали шаг к поражению в онтологическом смысле, еще на шаг удалялись от своей мечты о вечном детстве. Победа в таком противостоянии требует от ребенка исключительно «взрослых» качеств – хладнокровия, расчетливости. И раз появившись эти качества не уйдут, они остаются, приближая пугающий момент «повзросления».

Есть и еще один пример. «Его спасителем оказался мистер Джедро, одетый в свой длинный белый фартук. На лице хозяина магазинчика не было страха, хотя Генри был на три дюйма выше и, наверное, на пятьдесят фунтов тяжелее его. Он не боялся Генри, потому что был взрослым, а Генри был ребенком.

На этот раз, – подумал Эдди, – это может не иметь никакого значения. Но мистер Джедро еще не понимал в чем дело. Он не понимал, что Бауэрс чокнулся.<...> Хозяин магазинчика снова взглянул на Бауэрса, но не успел он произнести: «А теперь берите свои велосипеды и...» – как тот сильно толкнул его в грудь. Мистер Джедро покачнулся и упал, ударившись о ступеньки, ведущие к двери магазина, из под его ног полетел гравий, на лице застыло выражение неподдельного удивления, которое могло бы показаться комичным в любой другой ситуации.<...> Правда, он тут же поднялся, но это падение заставило его почувствовать себя беззащитным, хотя он и был взрослым» [143, I,190].

Здесь тоже нарушение «status quo» влечет за собой фатальные последствия – из мира детства человек перемещается в мир потустороннего. У Кинга ребенок не может быть злым, это противно его природе – такая мысль встречается во многих его произведениях. «Мне нравились маленькие дети. Многие из них вели себя плохо, но ни один не был окончательно испорченным. Маленькие дети – это единственная хорошая разновидность людей»[16.220]. Принимая сторону зла, человек лишается пола и возраста, становится «существом», «демоном», «зверем». Не становятся исключением из этого правила и «плохие» дети из «Оно».

### **2.3.2 Столкновение рационального и иррационального**

Из четырех персонажей (Генри Бауэрс, Белч Хаггинс, Виктор Крис и Патрик Хокстеллер) двое – всего лишь «заигравшиеся» недалекие дети, попавшие в плохую компанию, те самые «городские придурки», о которых так резко отзывается Кинг в повести «Тело».

Патриком же «поживились силы зла, обосновавшиеся в Дерри и под ним», «никто не подозревал, до какой степени он свихнулся». Патрика, который «перестал верить в реальность остальных людей, да и вообще всех живых существ», который в буквальном смысле «не понимал, что такое боль» и получал сильнейшее удовольствие, наблюдая за медленной смертью животных, едва ли можно назвать собственно человеком. Патрик – тип инфернального существа, по нашей классификации – «страшный ребенок» готического толка.

История Генри сложнее. В начале книги он не более чем заурядный школьный хулиган, и с ума он сходит постепенно. «Когда ты ходил в школу, ты боялся Генри, но только потому что Генри был больше и потому что он был хулиганом <...> Затем он хотел написать свое имя ножом на животе Бена. Потом была драка камнями, и Генри бросал в головы людям М-80. Одной из таких штук можно было бы и убить кого-нибудь. Спокойно можно было убить. Он стал смотреть по-другому – как одержимый, что ли. <...> Но Генри был сумасшедшим, не правда ли? Да. Бен узнал это в тот день, когда школа кончилась, и упрямо отказался верить в это или помнить это. Это было то, что не хотелось помнить и во что не хотелось верить. И вдруг у него в голове возникла мысль – холодная, как октябрьская грязь, мысль настолько сильная, что казалась почти непреложной. Оно использовало Генри. <...> Если Оно его использует, тогда Генри возьмется за нож» [14, II, 310]. Им тоже «поживились силы зла», ребенок, воспитанный сумасшедшим отцом легко проглатывает «приманки» Оно. Вновь глупость становится надежным проводником зла в человеческую душу. Пытаясь самоутвердиться за счет силы, как и многие его сверстники, он без долгих размышлений поддается приступам ярости и незаметно переходит границу между «шалостями» и преступлением. В финале событий 1958 года Генри уже не человек, а обезумевшее орудие сил зла, одержимый одним желанием – убить.

Вообще у Кинга мотив сумасшествия появляется довольно часто. Умалишение предстает у него как страшнейшее наказание или же, чаще, как реальное, физическое воплощение мистического перехода человека на сторону зла.

Сумасшествие также – одна из точек противопоставления взрослого и ребенка. Сойти с ума может только взрослый (в данном случае Генри – исключение, а Патрик – существо изначально inferнальное). Жизнь взрослых зиждется на рациональных понятиях, тогда как жизнь ребенка – на вере, явлении глубоко иррациональном. Дети – «узаконенные безумцы». Эта черта присуща всем «кинговским» детям и коренится в воспоминаниях самого писателя. «Когда

я был ребенком, то верил во все, что мне говорили, во все, что читал, и что создавало мое богатое и незаурядное воображение. В итоге я провел много бессонных ночей, но зато мир, в котором я жил, был полон красок и созданий», – вспоминает Кинг. Когда ребенок уверен в существовании фей и домовых, Буки и Деда Мороза, когда придумывает себе невидимого друга или прячется в шкаф, чтобы побыть одному – это нормально. Если нечто подобное заметят за взрослым, его сочтут сумасшедшим. «Но когда вы вырастаете, все меняется. Вы больше не лежите без сна в постели, услышав, что кто-то возится в туалете или скребется у окна, но когда действительно случается нечто неподдающееся логическому объяснению, цепи перегружаются, элементы перегреваются. Вы начинаете нервничать, трястись, извиваться и вилять, ваше воображение перепрыгивает с одного на другое, нервы дрожат, как у трусливого цыпленка. И вы не можете связать это состояние с тем, что уже было в вашей предыдущей жизни. Вы не можете это переварить. Вы возвращаетесь к этому снова и снова, играя своими мыслями, как котенок играет мячиком на веревочке. Пока, наконец, не сходите с ума или не убираетесь в такое место, где до вас никому нет дела» [14, II, 4].

Дети же в определенном смысле уже «безумны», они намного ближе к иррациональному. «Он вспоминал, что через день после того, как он увидел мумию на замерзшем Канале, его жизнь продолжалась как обычно. Он знал: что бы ни произошло, как бы близко ужас ни подбирался к нему, но жизнь его продолжалась, как ни в чем не бывало: он ходил в школу, сдавал тесты по арифметике, ходил в библиотеку, когда уроки кончились, да и ел с обычным аппетитом. Он просто включил то, что он видел на Канале, в свою жизнь, и даже если бы его убили... ну, мальчишки часто бывают на грани смерти. <...>Они безоговорочно верят в невидимый мир. <...> Но... неожиданный сдвиг в сторону прекрасного или ужасного никогда не мешает им съесть добавку за обедом» [14, II, 4]. Кинговского ребенка вера поднимает над поверхностью обыденного в выс-

шую сферу к «тонким сущностям», которые взрослый видеть не способен.

Не нуждается в доказательствах тот факт, что творческий путь писателя насквозь интертекстуален. Необходимо однако заметить, что пронизан аллюзиями он не только к классикам жанра и со- братьям по перу, но и, в значительной степени, к собственным произведениям. В творчестве Кинга особое место занимает эпопея «Темная Башня», которую он писал почти двадцать лет (1987–2006). Большинство его произведений в большей или меньшей степени свя- заны с ней, роман «Оно» – не исключение, что дает нам право при- менить космологию «Темной Башни» и в этом случае. Кинг представ- ляет бытие как некую вертикальную упорядоченную иерархическую структуру, здание, где каждый этаж отделен от следующего своеоб- разным барьером. Сверхъестественные существа – это просто обита- тели иных уровней этого же здания, и человек может видеть их, только если они «спускаются». Иное дело ребенок. Только дети мо- гут видеть Оно все время, а не когда оно само этого пожелает. Благодаря своей близости к иррациональному, дети могут с ним бо- роться, в вере их сила.

Вот и еще одна точка противопоставления двух миров. Взрослый бессилен перед лицом зла. Он либо становится жертвой, либо схо- дит с ума, либо пассивно становится марионеткой-проводником зла, инструментом осуществления его замыслов. Обыкновенное равнодушие взрослых при участии Оно часто оборачивается сомнамбулизмом.

«– Майкл – незачем все это. В Дерри есть вещи, которые куса- ются. Пусть все идет своим чередом. Пусть» [14, I, 130].

«– Помогите! – закричала пронзительно Бев. – У него нож. Нож! <...> Через улицу – Бев видела это совершенно отчетливо – Герберт Росс встал со своего шезлонга на крыльце, подошел к пе- рилам и осмотрелся вокруг. Его лицо было таким же отсутствующим, как у Белча Хаггинса. Он свернул газету, повернулся и спокойно пошел в дом» [14, II, 299].

Действия детей, напротив, активны и, что существенно, осоз- нанны. При столкновении с Ним дети либо убегают, либо вступают в

битву. Более того, в романе очень ясно звучит мысль, сформулированная двенадцатилетним Эдди: «Настоящие чудовища – это взрослые». «Узаконенные», привычные кошмары рационального мира страшнее того, что творит Оно. Примеров множество: мать Эдди, «внушившая» ребенку – ради его же блага – его астму, от которой он страдает всю жизнь; отец Беверли, который бьет ее без всякой причины – ради ее же блага; отец Эдди Коркорана, случайно убивший своего младшего сына в процессе «воспитания»; расистский Легион Белой Благопристойности, устроивший пожар, в котором заживо сгорело множество людей .

Поступки взрослых противоестественны в своей логичности. «Она подумала, что сейчас все объяснит ему – просто и логично. Расскажет, как она боялась, что он умрет, когда ему было пять лет, как эта мысль чуть не свела ее с ума – ведь всего за два года до этого она потеряла Фрэнка. Как она пришла к пониманию того, что ребенка можно защитить только при помощи неусыпного контроля и наблюдения за ним, что его нужно возделывать, как сад, удобрять, пропалывать, а иногда и прореживать, хотя это может принести боль. Она скажет ему, что иногда ребенку, особенно такому нежному ребенку, как он, Эдди, лучше думать, что он болен, чем действительно быть больным, и закончила бы тем, что доктора порой глупы и беспомощны, но любовь дарует матери удивительную силу, поэтому она знает, что у него астма, и не имеет значения, что говорят доктора и какие лекарства они прописывают. Она скажет, что материнская любовь способна превращать в животворное лекарство простую воду, и фармацевтические пестик со ступкой тут ни при чем» [14, II, 204]. Мать Эдди с ее «ложью во спасение» и аптекарь мистер Кин, с садистским удовольствием открывающий ребенку правду о его болезни, одинаково «чудовищны».

Мир детей прост и ясен, добро и зло четко разделены – не мыслью, но чувством. Взрослые же, запутавшись в клубках противоположных мотивов давно превратили эти абсолютные категории в относительные, они всегда могут доказать свою правоту логически. У детей тот самый экзистенциальный барьер между «мной» и «другим»,

который замыкает взрослого в тюрьму его собственной личности, не сформирован. В романе масса эпизодов, когда дети рассказывают друг другу буквально обо всем. Часто со слезами, через сомнение и страх они делятся самым сокровенным, болезненным, «стыдным» – всем, тем, о чем молчат взрослые. Для них еще не существует проблемы «меня никто не понимает». Они не разучились еще быть единством из множества, быть вместе, не отрекаясь от собственной личности. Яркий контраст – родители Билла, которые после смерти младшего сына не могут общаться даже друг с другом и плачут о Джордже порознь. А ведь так ведет себя каждый взрослый. И именно это одиночество в себе и порождает чудовищ.

В эпизоде критического столкновения с отцом Беверли понимает: « Вот как это происходит <...> Оно в Дерри везде. Оно просто заполняет все пустоты, вот и все». Поэтому взрослые куда более подвержены влиянию зла. Небольшие «плохие» поступки в целом «хорошего» человека сами по себе не так уж страшны, а часто даже вполне оправданны. Но эти словно бы незначительные мелочи, органично вплетаясь в ткань самосознания, проделывают «дыры» в самом человеческом естестве, те самые пустоты, которые охотно заполняет Оно.

Отец Беверли, Эл Марш, простой рабочий, «трудолюбивый», у него есть дом в «трущобах на Лоуэр-Мэн-стрит, жена, дочь и заработок, которого хватает, чтобы кое-как сводить концы с концами. Он прекрасно рисует и учит этому свою дочь, которую очень любит, и о которой «очень беспокоится».

«– Я очень беспокоюсь, – сказал он и снова ударил ее, на этот раз по руке, чуть выше локтя. Руку обожгла мгновенная боль и тут же стихла. Завтра наверняка будет синяк.

– Ужасно беспокоюсь, – сказал он и ударил ее кулаком в живот» [14, I, 323].

То, что простой работяга поколачивает дочку в воспитательных целях, факт конечно печальный, но вполне извинительный в глазах общества, где куда более страшные преступления стали обыденностью. Но эта его привычка создает нечто вроде предрасположенно-

сти к злу, как слишком частое пребывание на солнце создает предрасположенность к развитию раковой опухоли. И Эл Марш едва не повторил судьбу одного из своих земляков, который забил своего четырехлетнего сына молотком до смерти в припадке педагогического рвения, незаметно перешедшего в слепую ярость. Вот как описывается отец Беверли незадолго до развязки: «Он ее дернул, и в первый раз посмотрел прямо в ее глаза. Она снова закричала – от того, что она увидела там. Там не было... ничего. Ее отца не было. И Беверли вдруг поняла, что она одна в квартире с Ним. <...> Оно было как будто растворено в ее отце, но Оно было здесь, действуя через него». И там же: «Наконец, она поняла, что Оно вбило ему в голову... хотя возможно, эта мысль могла быть там и раньше. Оно просто использовало инструменты, которые были в его распоряжении, чтобы привести их в действие» [14, II, 282]. Постепенно, за тем «жутким», что бьет на внешний эффект открывается другое, еще более страшное – «зло, большее чем пятиметровый паук» (так называется одна из критических статей о романе). Как бороться со злом, которое не берут серебряные пули и осиновые колья, которое прячется в глубинах подсознания самых обычных людей? Грань, отделяющая рассудок человека от пропасти безумия, очень зыбкая, Кинг боится этого сам и пугает этим своего читателя. Такие превращения он в своем творчестве объясняет вмешательством потусторонних сил, но правда в том, что подобное случается на каждом шагу в реальной жизни, и объяснить это невозможно. Такое сочетание «потусторонних» ужасов с реальными – одна из основных творческих установок Кинга. «Я не думаю, что романы ужасов могут воздействовать на читателя, если в них не звучат два голоса. Один, громкий, которым вы с жуткими завываниями рассказываете своему читателю о призраках, оборотнях и монстрах. Другой, тихий, которым вы шепчете о настоящих страхах. Тогда, в этом идеальном случае, возможно, сумеете добиться ощущения кошмара, которое в жизни испытывал каждый: ты знаешь, что это не правда, но значения это уже не имеет».



В большей или меньшей степени каждый взрослый имеет в себе эти «пустоты духа», возникающие из компромиссов желаемого и должного, из сделок с совестью и лжи во спасение. Поэтому так легко исчезает, расходится «по делам» весь город в день, когда должно свершиться финальное жертвоприношение. «Чувство, что весь город взял и съехал, оставив после себя только пустые оболочки зданий» [14, II, 330]. Сущность жителей города находит символическое отражение в его географии: в самом центре города находится обширная пустошь – Барренс (с англ. «пустырь»), место выбранное для игр Клубом Неудачников.

Дети – совершенно иное. Оно не может управлять ими, потому что в них нет пустот. Ребенок еще сохраняет внутриутробную цельность, его разум еще находится в позе зародыша, будто свернут в комочек, и Оно просто не в состоянии проникнуть внутрь. Более того, детство отвоевало часть пространства у Него – в городе есть «пустоты», «заполненные» исключительно детством (напр. Барренс – пустошь, где играют дети, и где Оно ни разу не появилось в физической форме).

У Кинга детство перестает быть возрастом и становится подобием параллельного мира со своим временем, пространством и законами. Время взрослых поддается измерению, время детства – вечность. Действие «детских» глав происходит в 1957–58 гг. Это даже не период, а точка на оси человеческой жизни. Но для героев в этой точке образуется некая временная аномалия – время разворачивается внутрь самого себя, превращаясь из мига в бесконечность. Ведь что такое точка, как не бесконечность – окружность – с очень удаленного расстояния?

«Вы знаете, маленькие дети принимают как данность тот факт, что вещи меняются изо дня в день; взрослые люди понимают, что все меняется рано или поздно, и лишь работа спасает их от изменений по мере возможностей. И лишь подростки думают, что они никогда не изменятся» [29].

У детей и собственная география города, их пространства – периферийные, пограничные, выпавшие из поля зрения взрослых:

Барренс, свалка за городом, проулки (ср. с поздним восприятием уже взрослых героев – «жалкий зловонный пустырь»). Для Бена стеклянный переход между взрослой и детской библиотеками имеет особую самостоятельную ценность, непонятную взрослым (после урагана 1985-го никому и в голову не пришло его восстановить). Даже передвигаются дети по собственным дорогам, вот описание пути Бена домой в последний учебный день: «На нем были кеды, но, похоже подошва их так и не дотронулась до тротуара на протяжении примерно восьми кварталов» [14, I, 144].

Кроме того, само поведение, образ жизни подростков находится на границе между дозволенным и недозволенным. Билл гоняет на огромном велосипеде по проезжей части, рискуя каждый раз жизнью; объективно это аморальный поступок, субъективно – одна из форм проявления силы, «Билл побеждает дьявола». «За это время никто из родителей не заметил, что он играл со смертью, катаясь на велосипеде».

Сильвер (велосипед) имеет черты волшебного предмета из иного мира, он сокрыт в магазине старьевщика как меч-кладенец в подземелье «...больше, чем самый большой на витрине, тусклый, в то время как другие были полированные, блестящие, прямой в тех местах, в которых другие были согнуты, и, наоборот, искривленный там, где другие были прямые». Конечно, он обладает и некоторыми магическими свойствами: несколько раз он спасает жизнь Биллу, неожиданно появляется 28 лет спустя и «оживляет» жену Билла Одру – выводит ее из состояния кататонии в финале. «Он выглядел как колымага, но летал как ветер. Он... он побеждал дьявола» [14, I, 183]. Ни разу в тексте Билл-ребенок не ехал на Сильвере, только «гнал», «летел», «мчался», «несся». У него нет ни тени нерешительности или беспокойства за собственную жизнь, которые неизбежно появятся через двадцать восемь лет – «мы собираемся покататься», «я думаю, что смогу поехать побыстрее».

Мальчик, которого Билл встречает в 1985 году «носится» на скейт-борде «со скоростью самоубийцы», как и сам Билл в детстве. Он не способен быть дальновидным как взрослый и в этом его сила.

«Смотри, смотри, влетишь в угол! – подумал Билл встревоженно, но мальчик вильнул бедрами влево, как танцор брейка, ноги его немного сместились по зеленой доске, и он без всяких усилий обогнул угол и свернул на Джексон-стрит, не думая, будет ли кто-нибудь идти ему навстречу. Мальчик, мальчик, – думал Билл, – не всегда будет так». Взрослый говорит: «Будь осторожен», ребенок смотрит на него как на сумасшедшего: «Нельзя быть осторожным на доске». И это тоже один из законов, по которым живет детство. Дети часто ведут себя «аморально», их родители приходят в ужас от их шуток. Во взрослом мире назвать еврея евреем в лицо – проявление расизма, а прозвище Заика Билл – вопиющая грубость. Поэтому взрослые говорят то о детской непосредственности, то о детской жестокости, называя этими словами одно и то же явление, которого просто не могут понять.

### 2.3.3 Психоанализ и миф

Отдельного рассмотрения заслуживает «фрейдистский» аспект романа. Не вызывает сомнения, что Кинг, уделяя особое внимание, в силу избранного жанра, психологии человека, знаком с фундаментальными исследованиями в этой области. Однако трудно согласиться с тем, что герои «Оно» – механическое отражение психологических типов, а сам роман – не более чем литературная иллюстрация к идеям Фрейда [28].

В свете этой проблемы в первую очередь обращают на себя внимание образы Беверли Марш и Эдди Капсбрака. У обоих в детстве были сложные отношения с родителем противоположного пола и оба вступают в инцестуальные браки с двойниками своих родителей по достижении зрелости. «Однажды, незадолго до того, как он предложил ей руку и сердце, он взял портрет Миры, который она ему подарила, и поставил его рядом с портретом своей матери <...> Он сделал это сравнение в последней попытке удержаться от чисто психологического инцеста <...> Они могли бы быть сестрами. Такое было сходство» [14, II, 76]. «Бев приехала туда и вышла замуж за Генри Бауэрсса <...>

— Нет, — сказала Беверли. — Я вышла замуж за своего отца» [14, II, 389].

Их судьбы — почти канонические иллюстрации «эдипова комплекса». Но это лишь половина картины, их не ждет ни усугубление «болезни», ни излечения в кабинете психотерапевта. Неудачники замыкают круг, когда-то они повзрослели слишком рано, теперь они совершают невозможное — вновь становятся детьми. Детство живет по законам мифа, сказки, а не по законам науки. Во «взрослом» мире главный закон сказки — «добро всегда побеждает зло» — ставится под сомнение, для детства же он непреложен. Можно даже сказать, детство заканчивается, когда из этого закона находится исключение.

Вернувшись в детство (а по Кингу — к первоначальному идеальному состоянию человека) Беверли взламывает изнутри фрейдистские закономерности, им нет места в судьбе женщины-девочки, с самого начала предназначенной — как в сказке — рыцарю-Бену.

Эдди — вечный ребенок в патологическом, «взрослом» смысле. Он беспомощный, безвольный, со слабым здоровьем, нуждается в постоянной материнской опеке. Вернувшись в свое «истинное» детство он преображается тоже. С тем, что Эдди-взрослый (и все взрослые) принимает как неизбежное зло — обстоятельства, «старые привычки и старые принципы» — Эдди-ребенок способен бороться. На весах детства дружба и долг перевешивают соображения безопасности и здравый смысл. Эдди гибнет в битве с чудовищем из своих ночных кошмаров, но гибнет, стоя плечом к плечу с друзьями. С самого детства его держали в узде, сначала мать, потом жена, заботились о нем и внушали ему его слабости и страхи. Жалкое существование, и только в смерти Эдди обретает свободу от него (его мысли в последние минуты: «...он бы помолился за это, а потом мог бы сказать проповедь. Не так все плохо, — начал бы он. — Совсем не плохо»).

Рассматривая роман через призму архетипического сюжета инициации героя, нельзя обойти вниманием ключевой кульминационный эпизод — собственно инициацию, как мифологическую борьбу с чудовищем и как акт плотской любви. Это три отдельных эпизода разве-



составлять единое целое (об этом уже упоминалось выше). Но «повзросление» не пришло постепенно, оно настигло их внезапно, разорвав их мистическую связь. Выйдя живыми из поединка с чудовищем («детское» испытание) они едва не потерялись в туннелях (испытание «взрослое»), потому что их единение разрушилось, а вместе с ним ушла и сила. Беверли первая поняла, что нужно делать – девочки взростеют раньше. В акте любви она вновь объединяет их души, и повзрослевшие дети получают шанс на спасение.

Можно говорить о том, что инициация героев проходит в два этапа. Сначала дети становятся взрослыми, затем взрослые – некими идеальными существами, обретшими гармонию между детством и опытом. Уместно будет снова применить собственную терминологию Кинга – дети объединяются в «ка-тет» (единство из множества, наделенное особой силой, люди, объединенные общей судьбой и предназначением). Если в 1958 году в ритуале Чуди принимает участие один Билл, как лидер, то в 1985 у каждого героя есть в ритуале своя роль, и только так они достигают успеха.

Вопрос со сказочной «наградой» решается неоднозначно. После первой битвы Неудачники разъезжаются из города, и их судьбы (за исключением Майка) складываются по одному образцу – они очень успешны в карьере, но не способны иметь детей, и, кроме того, напрочь забывают события 58-го года. С одной стороны это благо, ведь помнить свои страдания и знать, что они оказались напрасными – пытка. С другой, эта выборочная амнезия – художественно гиперболлизированная правда жизни: если человек и помнит события своего детства, то для него это не более чем набор фактов. Поэтому подлинной наградой можно считать именно шанс вернуться в детство, вспомнить, и вновь пережить самые счастливые моменты своей жизни.

### **3. Осмысление истории нации через судьбу ребенка в романе «Сердца в Атлантиде»**

Американская критика трактует «Сердца в Атлантиде» как роман (а точнее сборник) о судьбе поколения 60-х, к которому принадлежит и сам Кинг. Очевидна оправданность этой позиции, однако, учитывая обширный интертекст, в который входит большая часть произведений автора, идейно перекликающихся с «Сердцами...», мы не можем трактовать роман в таких узких рамках. Безусловно, в данном произведении Кинг размышляет о судьбе своего поколения, но мыслит он универсальными категориями, так что в его изображении поколение 60-х предстает как квинтэссенция детства.

Роман «Сердца в Атлантиде»[18] является позднейшим из всех рассматриваемых нами произведений. Значительно более сложный в композиционном отношении, чем все предыдущие работы автора, он так же отличается и глубиной содержания, так как представляет собой итог размышлений Кинга о проблематике детства.

Действие первой, наиболее объемной части («Низкие люди в желтых плащах») разворачивается в 1960 году, в городке Харвич. Главный герой – мальчик одиннадцати лет, Бобби Гарфилд. Он живет со своей матерью Лиз, вдовой, заиклившей на самой себе. У Бобби двое друзей – Джон Салливан и Кэрол Гербер. В его дом въезжает новый жилец, старик с туманным прошлым Тед Бротиген. Лиз с первого взгляда невлюбила Теда, но Бобби проникается к нему самыми искренними дружескими чувствами. Бобби очень любит книги, и Тед проводит много времени в разговорах о литературе со своим младшим другом. На день рождения он дарит мальчику книгу «Повелитель Мух», которая производит на Бобби сильнейшее впечатление. Зная, что мальчик хочет накопить денег на велосипед, Тед предлагает ему работу – читать ему по утрам газеты. Но это задание – только прикрытия для той части работы, которая действительно важна. Тед наделен сильными парапсихическими способностями, и поэтому за ним охотятся слуги зла – низкие люди в желтых плащах. И настоящая работа Бобби будет заключаться в наблюдении за признаками появления низких людей. Один из таких признаков – особые объяв-

ления о пропаже животных. Вскоре мальчик начинает замечать эти признаки, но решает не говорить Теду, потому что не хочет терять своего нового друга. Тем временем старик и сам чувствует приближение низких людей и начинает планировать отъезд. В день, когда Тед должен уезжать, Бобби находит свою подругу Кэрол лежащей в кустах со страшно изуродованным плечом. Трое старшеклассников избили ее бейсбольной битой. Бобби несет ее домой, где ждет Тед. Ему приходится снять с девочки блузку, чтобы осмотреть и вправить вывихнутое плечо. Как только ему это удастся, в дверь входит Лиз Гарфилд, со следами страшных побоев на лице. Накануне она уехала на семинар в соседнем городе, где начальник и двое коллег избили и изнасиловали ее – Бобби видел это в своих снах благодаря способностям, которые получил от Теда. Видя Кэрол сидящей на коленях у старика избитой и наполовину раздетой, Лиз, несмотря на объяснения всех троих, немедленно обвиняет Теда, проецируя случившееся с ней самой на девочку. Она провожает Кэрол домой и отправляется в парк, чтобы собраться с мыслями. Бобби, измотанный, не то засыпает, не то теряет сознание. Очнувшись, он находит мать дома спящей, а рядом с телефоном видит объявление о пропаже собаки по кличке Бротиген. Он понимает, что мать «продала» его друга низким людям и пытается его спасти. Он встречает Теда, но в этот момент их настигают низкие люди. Они дают мальчику выбор – отправиться за другом в тюрьму в ином мире, или остаться. Бобби остается. После этого решения жизнь его меняется, обозленный и сбитый с толку мальчик, взрослея, становится малолетним преступником. Несколько лет спустя он получает письмо от Теда. В конверте ничего кроме алых лепестков роз, но это условный знак, Бобби понимает, что Тед снова свободен.

Действие второй части («Сердца в Атлантиде») разворачивается в 1966 году. Повествование ведется от лица Питера Рили, студента-первокурсника Университета штата Мэн. Питер был хорошо успевающим студентом, пока не увлекся карточной игрой «червы», своеобразный чемпионат по которой уже долгое время не прерывается в его общежитии. Время идет, зависимость студентов от карточной



игры становится непреодолимой. Это начинает отражаться на текущих оценках, студенты на грани отчисления. Правительство тем временем ведет войну во Вьетнаме, и единственный способ избежать призыва на фронт – студенческая отсрочка, которой герои повести вот-вот лишатся. Питер сильно сдает в учебе, но даже понимая что возможно будет отчислен, не в силах отказаться от игры. Однажды в столовой он встречает Кэрол Гербер (подругу и возлюбленную Бобби из первой части). Питер влюбляется в Кэрол и с ее помощью пытается преодолеть свою зависимость. Однако, озабоченный собственными проблемами, он не замечает, что у девушки есть своя зависимость – антивоенное движение.

Следующая часть, «Слепой Уилли», повествует о епитимье, которую наложил на себя ветеран вьетнамской войны. Главный герой – Уилли Ширмен, время действия – один день в декабре 1983. Уилли выходит утром из дома – типичный преуспевающий нью-йоркский бизнесмен. Но приходя в свой офис он старательно накладывает грим и перевоплощается в слепого нищего, который ежедневно получает сотни долларов от прохожих на улице. Купюры он оставляет себе, а монеты отдает в качестве пожертвования в разные церкви. Читатель узнает, что Уилли был в одной битве с Джоном Салливаном и спас ему жизнь. Кроме того, он тщательно следит за жизнью Кэрол Гербер – всю жизнь он не может забыть тот день, когда держал девочку пока его друг бил ее бейсбольной битой. Все, что Уилли делает с тех пор – это попытка искупления того греха.

Глава «Ради чего мы во Вьетнаме» описывает встречу двух ветеранов, один из которых Джон Салливан, на похоронах третьего. Они вспоминают один из дней, когда наступление их взвода едва не превратилось в резню мирных жителей. С того дня Джону везде мерещится старушка «мама-сан», которую убил тогда Ронни Мейлфант, один из студентов, отчисленных за игру в «Червы» в «Сердцах в Атлантиде». В финале Салливан умирает от сердечного приступа, попав в пробку по дороге домой.

В заключительной части, названной «Тени ночи спускаются с неба», Бобби Гарфилд возвращается в родной город почти сорок лет

спустя, на похороны Джона Салливана. Здесь он вновь встречается Кэрол, которую считал погибшей во время теракта, и получает весточку от Теда.

Примечательно, что хотя в книге доминирует «детская» тема, сам автор позиционирует «Сердца...» как «книгу о Вьетнаме» [56]. Формально роман состоит из пяти новелл, расположенных в строго хронологической последовательности и объединенных общими героями. И в центре композиции действительно находятся главы, так или иначе связанные с войной во Вьетнаме в различных ее аспектах. Принимая это во внимание, оправданным представляется выдвижение тезиса о том, что современную историю своей страны Кинг здесь осмысляет через судьбу ребенка. К этой мысли подводит читателя и сам автор, отводя две трети «книги о Вьетнаме» описанию детства и юности героев. Рассмотрим эти главы более подробно.

### ***3.1 Детство на чужой территории***

В центре повести «Низкие люди в желтых плащах» трое юных героев – Бобби Гарфилд, Джон Салливан и Кэрол Гербер. Они типичные «кинговские» дети типичных для Кинга одиннадцати лет. Их семьи принадлежат к низшей части среднего класса, их родители утомлены жизнью и измотаны постоянной нуждой, но сами дети – наивные, обаятельные, живые, добрые – кажутся по сравнению с ними пришельцами из иного, лучшего и светлого мира. Следует отметить, что образы Кэрол и Салл-Джона в повести используются автором скорее в утилитарных целях, нежели в художественных. Иными словами, эти персонажи нужны преимущественно для развития сюжета, а не для создания глубины художественного мира произведения. Такой подход совершенно нехарактерен для Кинга, с его постоянным и пристальным вниманием к второстепенным персонажам, но мотивирован особенностью композиции романа, где повесть «Низкие люди в желтых плащах» по отношению к последующим главам служит также и экспозицией. И Кэрол, и Салл-Джон сыграют свою немаловажную роль позднее, но пока внимание автора и большая часть идейной нагрузки сосредоточены на образе Бобби.

Оппонентом Бобби – фактически единственному представителю мира детства – выступает его мать, Лиз Гарфилд. Тед Бротиган может быть причислен к миру взрослых только формально, по сути же ему отведено совершенно особое место, о чем мы будем говорить ниже. Таким образом, мы видим, что оппозиция детство/зрелость в повести «Низкие люди в желтых плащах» представлена с наибольшей четкостью по сравнению с предыдущими рассмотренными произведениями. Каждая сторона получает полное воплощение в одном конкретном герое, что позволяет сделать противопоставление наиболее наглядным.

Еще одна отличительная черта романа – то, что дети в нем словно бы лишены своего особого мира, параллельного мира, который с такой любовью был воссоздан автором в «Оно». Для сравнения: в «Оно» взрослые появляются в основном эпизодически, причем часто только в воспоминаниях и размышлениях 11-летних героев; в «Сердцах...» же на протяжении всей повести «Низкие люди в желтых плащах» дети остаются «без присмотра» только дважды. Детство лишено собственного времени, пространства, даже законов, и единственное, что позволяет ему сохранять самоидентичность – вера в чудеса и сами эти чудеса, «магия» детства. Об этом будет думать Бобби сорок лет спустя: «Быть может, у него, как и у многих ребят в маленьких городках, просто было детство в стиле Рэя Брэдбери <...> такое, в котором реальный мир и мир фантазий иногда накладывались друг на друга, творя магию» [18.467]. Пит Рили будет думать, слушая рассказ Кэрол о лете 1960-го: «В ее рассказе была магия. Не в центре, но где-то по самому краю. Я ощутил эту магию». И не случайно, что дети – единственные с кем сближается «волшебник» Тед, взрослым претит сама идея «магии» – «Это делают фокусники, чтобы дурачить зрителей. Если это выразить так, звучит ведь не особенно хорошо, верно? <...> Да, если убрать блески и цветное освещение, звучало это совсем-совсем нехорошо» [18.41].

Итак, вся жизнь юного Бобби словно вращается вокруг матери, как крошечный спутник вокруг огромной самодовлеющей планеты.

Жить в свои одиннадцать лет он вынужден по законам чуждого ему взрослого мира. Вынужден, к примеру, понимать – и как-то ужиться с этим пониманием – «почему ей по карману три платья от «Сирса» – и одно из них шелковое, а не по карману три месяца вносить по одиннадцать долларов пятьдесят центов за «швинн» [велосипед] в витрине «Вестерн Авто» [18.10]. Одиннадцатилетний мальчик вынужден держаться на равных со зрелой женщиной: «Он не стал спорить с матерью – это только вызвало бы контратаку, а когда Лиз Гарфилд контратаковала, она пленных не брала» [18.8].

Создавая образ Лиз Гарфилд, Кинг следует основному своему постулату «пиши о том, что знаешь», поэтому во многом опирается на собственный опыт. Согласно исследованиям биографов, мать Стивена, Рут Кинг, была женщиной жесткой, нервной и к тому же скуповатой. «Я помню маму упрямой, неподдающейся, мрачно упорной; ее почти невозможно было переубедить; она приобрела вкус к самостоятельности и хотела сама определять, как ей жить...» В образе Лиз эти черты вынужденно эмансипированной женщины многократно усилены. Ее муж умер, но говорит она о нем так, словно он не погиб, а сбежал. В Бобби, удивительно похожем на отца, она видит не столько сына, сколько уменьшенную копию своего мужа. Даже родительские наказания, которые Лиз использует в процессе воспитания своего ребенка, были бы гораздо более уместны в отношениях между двумя взрослыми людьми. К примеру, Бобби в день своего рождения не может остаться на ужин у друга, хотя Лиз придет с работы только поздно вечером. «Без сомнения, ей необходимо было задержаться на работе, однако есть в одиночку вчерашнее тушеное мясо в день рождения было помимо всего еще и карой за то, что он самовольно заговорил с новым жильцом. Если он попытается вернуться от этого наказания, оно только умножится, точно деньги на счету в банке» [18.18]. Бобби хранит свою робкую детскую любовь к матери, мирясь с ее скупостью, высокомерием, эгоизмом, жесткой властью, но это дается ему с недетским трудом. «Тед молчал, и она улыбнулась. Это была ее победоносная улыбка. Бобби любил маму, но внезапно ощутил, что, кроме того, устал от нее. Устал

понимать выражения ее лица, устал от ее присловий, от чугунного склада ее ума» [18.52].

Здесь мы подходим к ответу на вопрос, почему же детство в «Сердцах...» оказывается лишенным большинства составляющих своего мира – пространства, времени, законов. Мир взрослых впервые представлен не собирательно, но в виде цельного образа немалой силы. Ребенок не способен противостоять направленному влиянию этого мира. А Лиз Гарфилд несомненно торопит взросление сына.

### **3.1.1 Насильственное взросление**

Бобби, чей взгляд на мир в начале повести подчеркнуто детски-наивен, взрослеет с катастрофической скоростью. «Для Бобби все люди распадались на три категории: ребята, взрослые и старичье. Старичье – это были взрослые с седыми волосами» [18.12]. С трудом верится, что мальчик, которому мир видится в таких предельно ясных категориях, уже через месяц будет думать, сравнивая себя с матерью: «Мы оба его предали, но мне заплатили лучше...» [18.209]. Можно с уверенностью сказать, что трагические события, пережитые им за это время, явились лишь катализатором этого процесса, но не его причиной (вспомним повесть «Тело»). Подлинная причина – ежечасное давление матери (взрослого мира) вкупе с восприимчивостью смышленного ребенка. Метафорически это безнадежное противостояние в полной мере воплощается в своеобразной «дилемме праздничного подарка», которая возникает уже на первых страницах повести. В мальчишеских мечтах главное место занимает велосипед: «... Бобби без памяти влюбился в двадцатитидюймовый «швинн» в витрине «Харвич вестерн авто» [18.7]. Но на свой одиннадцатый день рождения в подарок от матери он получает плоский пакетик, в котором оказалась «ВЗРОСЛАЯ библиотечная карточка!» Подарок обещает ему множество удовольствий, и Бобби в восторге – «Прощайте, «Мальчишки Харди»! Привет всем прочим! Рассказам, полным таинственной мутной страсти <...> Не говоря уж об окровавленных кинжалах в комнатах наверху башен» [18.11] – однако это также и первый билет во взрослый мир. На протяжении всей повести Бобби пытается отвоевать свое право на детство –

копит деньги на покупку велосипеда. И в финале, пройдя все испытания и приняв непрощенное знание, сам отказывается от «швинна», как от символа навеки утраченной безмятежности и невинности.

На стороне Лиз кроме естественных закономерностей жизни (каждый ребенок обречен повзрослеть), кроме «чугунного склада ума», силы характера и огромной материнской власти, есть и еще одно преимущество. «Иногда он изнывал без нее, словно от голода, а она даже и не знала» [18.24]. «Он боялся своей мамы – очень боялся, и страх этот лишь отчасти был связан с тем, как сильно она могла рассердиться и как долго заставляла его расплачиваться. Главное же заключалось в горьком ощущении, что любят его самую чуточку, и хотя бы такую любовь надо оберегать» [18.44]. Любовь и ее хрупкость заставляют Бобби покорно следовать за матерью, выполняя почти все, чего бы она не пожелала, а Лиз желает, чтобы сын поскорее вырос.

И закономерно, решающий удар по детству вновь наносит знание, проводником которого невольно является Тед Бротиген. Его прикосновения «открывают что-то вроде окна» [18.126], которое позволяет заглядывать в разум человека и читать мысли. Бобби, вынужденный всю жизнь подстраиваться под мать, и без того понимает слишком многое для своих лет, полученное же сверхъестественным способом знание, жестокое в своей очевидности, делает его взросление не просто быстрым, но больше похожим на перевоплощение.

«Твой отец не оставил нас купаться в деньгах», повторяет Лиз. Под ее влиянием Бобби уже почти ненавидит отца, хотя даже лица его не может вспомнить. «Иногда от ненависти его удерживало только ощущение – ни на чем не основанное, но очень сильное – что именно этого хочет от него мать» [18.8]. Таковы его чувства в начале повести. Поэтому он так сбит с толку, встретив однажды женщину, которая знала его отца и помнит его как «настоящего мильягу», который «последнюю рубашку был готов для тебя снять, только попроси – и пожалуйста» [18.120]. В финале, благодаря

полученному от Теда дару, он наконец видит в мыслях матери правду, то, в чем взрослые люди не признаются даже наедине с собой. «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. <...> Бобби решил, что, наверное, просто жуть – нуждаться в такой коробке». (210) Через это же ментальное «окно» он видит в ней ее любовь к деньгам, не прикрытую присловьем «жизнь несправедлива». Видя это, он испытывает отвращение пополам с ужасом – жадность не только один из самых страшных грехов в его детском мире, но и причина случившегося с Лиз кошмара. Бобби видит со сверхъестественной четкостью, что его мать позволила алчности взять верх над здравым смыслом. «Сама виновата, что пострадала! – не выдержал он. – Она ведь знала, что что-то не так! <...> Знала, и все равно поехала с ними в Провиденс!» [18.175]

Но все это – только малая часть истины. Остальное ему открывает Тед. «Мистер Бидермен плохой человек. Твоя мама это знает, но еще она знает, что иногда нам приходится ладить с плохими людьми. Ладить, чтобы устроить свою жизнь, думает она. И в последний год она должна была делать вещи, которыми совсем не гордится, но ей приходится вести себя осторожно. <...> И нравится она мне или не нравится, но за это я ее восхищаюсь» [18.126]. Позже, когда его друга уже поймают низкие люди, Бобби прочтет мысли матери, избитой, униженной: «Если бы хоть какую-то пользу извлечь из этого кошмара, если бы хоть какую-то пользу, хоть что-нибудь...» [18.182] Увидит в ее сознании конверт с деньгами, когда она, рыдая, будет говорить, что не приняла грязных денег, пряча это даже от самой себя. В ужасе он осознает, что теперь способен понять ее, что незаметно для себя уже перенесся через пропасть между детством и зрелостью на противоположную сторону.

Отметим, что у образа Лиз Гарфилд не один, а два антипода в романе. С одной стороны, как уже ранее упоминалось, ее сын, оппонент по линии «детство/зрелость». С другой – образ Теда Броти-

гена, противопоставленный ей по линии «реальное/ирреальное», или, что будет для нас более наглядно, по линии «обыденность/чудо».

Тед Бротиген и связанная с ним сюжетная линия позволяет сблизить «Сердца в Атлантиде» с произведениями в жанре «магического реализма», как и заявлено в издательской аннотации к книге (любопытно отметить также, что это первая аннотация к произведению Кинга, лишенная призыва «Читайте, и вам станет по-настоящему страшно!»). Появление этого персонажа вписывает художественный мир «Сердец...», романа в остальном подчеркнуто реалистического, в космологию «Темной Башни».

Напомним, что Темная Башня у Кинга – своего рода ось существования, «миро-здание» в буквальном смысле, символ гармонии и порядка в множественных мирах. Существуют так же силовые Лучи, которые удерживают Башню в вертикальном положении, и Алый Король, воплощение зла и хаоса, заточенный внутри Башни и мечтающий ее разрушить. По приказу Алого Короля его слуги находят людей, наделенных сверхъестественными способностями, и заставляют их разрушать Лучи, чтобы освободить своего владыку. Тед Бротиген – самый сильный из этих разрушителей. Сбежав из своей тюрьмы, он попадает в наш мир, и низкие люди в желтых плащах начинают на него охоту.

Итак, Тед, который формально может быть причислен к миру взрослых вместе с Лиз, на деле этому миру противопоставлен не меньше, чем Бобби. Лиз интуитивно чувствует это с первой же встречи и испытывает к новому жильцу необъяснимую на первый взгляд неприязнь. Мир взрослых, каким видит его Кинг, исполнен знания, но лишен чистоты. Мир детства, в свою очередь, чист, но в нем нет знания. Тед – в прямом смысле пришелец из иного мира – сочетает в себе лучшие черты детства и зрелости. Вместе эти противоположные начала удерживает мудрость, качество, которого мать с сыном лишены, ибо приходит оно лишь к старикам и божьим избранникам. Тед – удивительно сильная и гармоничная личность, человек, каким ему должно быть вообще, и в этом он ближе к персо-



нажам «Оно» в заключительных главах романа, нежели к Лиз или Бобби.

Чем больше открывается перед Бобби мир взрослых в лице матери, тем страшнее ему становится. Но Тед показывает ему и другую сторону зрелости – возможность вдумчивого, спокойного, даже радостного принятия мира, возможность, которой лишены дети, ибо этого мира еще не знают. Лиз Гарфилд кажется сотканной из сплошных «не», это видно из ее любимых присловий, которые так тяготят ее сына: «и не мечтай», «жизнь несправедлива», «время и приливы никого не ждут». Тед в этом смысле – полная ее противоположность. В конверте, который он присылает Бобби несколько лет спустя, алые лепестки роз, тех, что растут вокруг Темной Башни в важнейшем из миров. Эти лепестки одновременно и знак – Тед снова свободен – и ментальное послание. «Лепестки не оставляли места сомнению. Они были всеми «да», которые могли кому-либо понадобиться. Всеми «можно», всеми «можешь», всеми «это правда» [18.227] . Это послание – «потаянный свет, вырвавшийся из потаенного сердца мира» [18.227] – распахивает для Бобби тот мир, который ему и его матери виделся полным закрытых дверей, освобождает мальчика из той темницы, в которую он заключил себя сам после того, как позволил другу уйти.

Очевидно, что Лиз и Тед подобны двум взаимоотрицающим суждениям. Религия Лиз – «жизнь несправедлива», она не допускает и мысли о чуде в повседневной жизни (хотя отметим, для ее сына материнская любовь, реши она ее проявить, была бы поистине чудом). Тед, как добрый волшебник, воплощает светлую сторону бытия, и не верит в безнадежность, неотступная тень которой повсюду мерещится Лиз. Однако его роль в жизни мальчика нельзя оценить однозначно. Ведь он способствует нежеланному, болезненному взрослению Бобби не меньше, чем мать. Только Лиз делает это неосознанно, видя в мальчике копию его отца, а не ребенка одиннадцати лет; Тед, в свою очередь, осознавая неизбежность взросления, намеренно помогает мальчику войти во взрослый мир, как помогает

повитуха младенцу, готовому, пусть и преждевременно, появиться на свет.

Желая поделиться мудростью, необходимой мучительно быстро повзрослевшему мальчику для счастья, Тед распахивает перед Бобби мир искусства, проводит многие часы в беседах о книгах, учит его видеть суть вещей. Беда в том, что в мире взрослых, с которым очень скоро Бобби останется наедине, присловья Лиз действительно работают. Жизнь действительно несправедлива, и благими намерениями действительно слишком часто мостят дорогу в ад. Тед показывает своему юному другу болезнь, но не успевает показать лекарства. И это едва не ломает Бобби жизнь.

### **3.1.2. Роль литературных аллюзий в романе**

Концепт «мудрость» (которая, отметим, является доминирующей чертой в образе Теда Бротигена) с необходимостью включает в себя компонент «книги». Книги сопровождают образ мудреца Теда с первых страниц, привнося в роман внушительный пласт литературных аллюзий. В связи с образом Теда постоянно возникают имена – и произведения – таких личностей, как Бенджамин Джонсон, Борис Пастернак, Клиффорд Саймак, Уильям Голдинг, Джон Уиндэм, Джордж Оруэлл, Джон Стейнбек и пр. И, бесспорно, ключевым значением для понимания романа Кинг наделяет «Повелителя мух» Уильяма Голдинга [3].

«Повелитель мух» присутствует в «Сердцах...» не только как артефакт (в 1960-м Бобби получает книгу в подарок от Теда, в 1966 Кэрол дарит ее Питу, в 2000-м титульный лист из нее вновь появляется как послание от Теда), но и как концепция, при помощи которой Кинг во многом организует идейное пространство романа. Рассмотрим текст более подробно.

При анализе «Повелителя мух» мы будем опираться на монографию В.А. Пестерева «Модификации романной формы в прозе запада второй половины XX столетия» [50]. В ней автор говорит о том, что Голдинг, разворачивая притчевое ядро в полноценное романное повествование, создает некую синтетическую двухплановую жанровую

форму. С одной стороны он отмечает точно выверенную, психологически обоснованную экспериментальную заданность ситуации, характерную для романа, с другой – параболическое иносказание как притчевый элемент. В «Сердцах в Атлантиде» Кинг актуализирует оба элемента, причем, мысля поколение шестидесятых как в целом «детское» поколение, первый из этих элементов (условно можно назвать его «историей потерянных детей») он разворачивает до масштаба историко-философского обобщения.

Художественная «стыковка» двух романов происходит за счет концепции зла, которую Голдинг выдвигает, а Кинг анализирует. Одиннадцатилетнему Бобби тяжело принять тот факт что все, что выражают собой образы Джека Меридью и его охотников – право сильного, атавистическая кровожадная жестокость, стихия инстинктов – может быть скрыто в любом окружающих его людей. «Неужели вот такие ребята способны расхаживать нагишом и молиться разлагающейся свиной голове? До чего соблазнительно было отбросить все это, как выдумки взрослого, который не любит детей (Бобби знал, что таких очень много), но тут он посмотрел на песочницу и увидел, что сидящий в ней малыш рыдает так, будто у него сердце разрывается, а рядом сидит мальчишка постарше и беззаботно играет с самосвальчиком, который вырвал у своего приятеля» [18.35]. Однажды открыв с помощью Голдинга темноту человеческой натуры, Бобби начинает замечать ее в окружающих. Потому что не только магические прикосновения Теда способны открывать «окно», в хороших книгах тоже есть магия, и Бобби ощущает это на себе. Он чутко улавливает родство между охотниками с острова Голдинга и низкими людьми Теда. «Слово «низкий», – говорит Тед, – я употребил в диккенсовском смысле, подразумевая субъектов, которые выглядят дураками... и к тому же опасными. Люди того пошиба, что, так сказать, играют в кости в темных закоулках и пускают в круговую бутылку спиртного в бумажном пакете. Того пошиба, что прислоняются к фонарным столбам и свистят вслед женщинам, идущим по тротуару на той стороне, и утирают шеи носовыми платками. Которые никогда не бывают чистыми. <...> Люди, которые вы-

глядят так, словно знают все верные ответы на все глупые вопросы, поставленные жизнью» [18.42] . Тех, кто сочетает в себе звериную жажду крови и подлость «низких людей», Бобби называет «нимродами». И благодаря «окну», открытому Голдингом, он с ужасом видит, что таких людей в мире более, чем достаточно. К примеру, Дональд Бидермен, начальник Лиз. В начале лета его существование едва ли достойно внимания Бобби. Он знает только что «иногда мистер Бидермен звонил ей по вечерам, и в этих разговорах она называла его Доном. Но «Дон» был совсем старый и Бобби редко о нем думал» [18.11] . Через месяц, провожая мать в ее роковую поездку, он уже остро чувствует его подлинную «нимродскую» сущность.

Чем глубже задумывается Бобби над книгой, тем более зыбкой становится под его ногами почва его прежнего мира, еще недавно такого уютного и безопасного; маленького мира, рядом с которым как матери рядом с детской песочницей, всегда есть взрослые, чтобы поцеловать разбитую коленку или прогнать хулигана. И рухнет этот мир не без помощи Теда. Он говорит: «Уильям Голдинг написал интересную вещь про эту книгу и, по-моему, о том, почему тебе так важно узнать про конец.. Насколько помню, что-то вроде: «Мальчиков спасла команда линейного крейсера, но кто спасет команду?»»

- Все равно не понимаю. - ответил Бобби. - Их не от чего было спасать - я про моряков в шлюпке, - потому что они ведь не были на острове. И еще... Моряки на крейсере ведь взрослые. А взрослые в спасении не нуждаются.

- Нет?

- Нет.

- Никогда?

Бобби вдруг вспомнил свою мать, какой она бывает из-за денег. Потом вспомнил, как проснулся ночью и вроде бы услышал, как она плачет. Он ничего не ответил» [18.39] . Именно в этот момент Атлантида детства Бобби начала дрожать под ногами, готовая опуститься на дно.

Главная авторская мысль «Повелителя мух» – зыбкость разумного начала в человеке и созданной им цивилизации – ярко проиллюстрирована в заключительной сцене охоты племени Джека на Ральфа, единственного, кто сохранил в себе остатки человечности. Мысль эта изначально близка Кингу (это видно уже в первом его романе, «Кэрри», о травле школьниками отверженной одноклассницы), и в «Сердцах...» он акцентирует ее, многократно повторив в метафорической форме этот кульминационный эпизод «Повелителя мух». Гарри Дулин и двое его друзей увечат беззащитную Кэрол бейсбольной битой. Дональд Бидермен и двое коллег жестоко избивают и насилуют Лиз после конференции по недвижимости. Десять студентов неудержимо хохочут, глядя из окна общежития, как поскользывается и едва не захлебывается в потоках талой воды их однокурсник, безногий калека, потерявший свои костыли. («Они были похожи... не знаю на что. Я так, наверное, и не узнал бы, если бы не рождественский подарок Кэрол [экземпляр «Повелителя мух»]... но, конечно, это было потом »). Отряд американских солдат, словно обезумев, налетает на вьетнамскую деревушку Донг-Ха и расстреливает мирных жителей. Во всех этих эпизодах возникает не только настойчивая ассоциация с охотниками Голдинга, но и присутствуют прямые отсылки к его роману.

Любопытно, что наряду с мнением Голдинга/Кинга о природе зла, которое выражено хоть и косвенно, но весьма определенно, в тексте присутствует и еще одна точка зрения – Бобби Гарфилда. «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» [18.159] . Это мнение также находит многократное подтверждение в тексте. «Кэрол рассказала маме Бобби о том, как большие ребята схватили ее в парке и как сначала все было вроде как одна из их шуток. А потом Гарри начал бить ее по-настоящему, а другие двое держали» [18.169] . «Отчаянно дергающаяся заводная игрушка в старой шинели, устремляющаяся вперед под проливным дождем на костылях, разбрызгивающих воду», – так воспринимают Стоука Джонса студенты университета Мэна, глядя на

него из окна общежития. Двадцать лет спустя лейтенант вспоминает о событии, которое едва не положило начало резне в Донг-Ха: «Сперва, мне кажется, и сам Мейлфант не верил. Для начала он только замахивался на нее штыком, покалывал самым кончиком, будто дурака валял... а потом сделал это, всадил штык ей в живот» [18.453]. «Игровая» теория Бобби подчеркивает момент, который очень легко выпустить из поля зрения, рассуждая о глобальных вопросах добра и зла: все эти «злодеи», в сущности, дети. Джеку и его охотникам по двенадцать лет, Гарри Дулину и его друзьям – четырнадцать, первокурсникам Мэнского Университета – восемнадцать, американским солдатам во Вьетнаме не исполнилось и двадцати одного. «А что, если взрослых вообще нет? Вдруг самое понятие «взрослые» – обман? Что, если их деньги – это только игральные фишки, их деловые сделки – не больше чем выменивание бейсбольных карточек, их войны – игры с игрушечным оружием в парке? Что, если внутри своих костюмов и выходных платьев они все еще сопливые малыши?» [18.139] Эта мысль, пришедшая Бобби накануне «омерзительного четверга» даже Дональда Бидермана практически ставит в этот «детский» ряд. Кто все эти люди в действительности – дикари, опьяненные кровью, или потерянные, заигравшиеся дети? Поставленный таким образом вопрос остается открытым – Кинг далек от обличения человеческих пороков, беспощаден он только к войне и политической машине, ее породившей.

Важную роль в художественном мире «Повелителя мух» играет сквозной мотив страха. Голдинг наделяет страх особым символическим притчевым значением – его «страх» это и одна из личин «зверя», и, одновременно дверь, через которую «зверь» входит в человеческую душу (или выходит из нее на свободу?) и подчиняет себе человека. В этом последнем значении Кинг использует «страх» в своем романе. Студенты Университета Мэна, безнадежно зависимые от «червей», напуганы предстоящим отчислением и призывом на фронт, который неминуемо последует за ним. Их страх разряжается в истерическом смехе, когда они наблюдают за калекой Стоуком Джонсом из окна общежития. Страх владеет и солдатами, нападшими

на мирную деревню. «...Всепоглощающего ужаса он не испытывал со времени совей последней недели в зелени, той недели, которая началась в долине А-Шау и кончилась в Донг-Ха, той недели, когда вьетконговцы непрерывно оттесняли их на запад, одновременно нападая с флангов – гнали их, словно скот, между двумя изгородями...» [18.408]. И, наконец, Бобби, мальчик с «рисковыми рыжими волосами». Страх перед жуткими существами, которыми в действительности являются «низкие люди» и той тьмой, куда они могут забрать его, не позволяет ему остаться с Тедом, превращает его в малыша, которым владеет одно желание – «хочу к маме!». Он слушает, как издевается над ним один из «низких людей» – «Предпочтешь остаться с матерью? Ну, конечно же, нет. Мальчик с твоими принципами? Мальчик, открывший для себя радости дружбы и литературы?» [18.204] – и чувствует трусливое облегчение, понимая, что, скорее всего его отпустят. И тут же приходит тоскливая мысль: «Я не прошел. Я не прошел проверку». «Быть может, ты теперь лучше понимаешь свою стерву-мать? – спрашивает «низкий человек». – Ты узнал, каково быть трусом?» Бобби оказывается лицом к лицу со своей темной стороной. И это окончательно рушит его светлый детский мир. После этого «предательства» он видит дремлющее зло в самом себе – мечтал ли когда-нибудь ребенок быть злодеем, а не героем? – и обреченно отдается в его власть, считая себя недостойным лучшей доли. Когда в четырнадцать лет его впервые арестовывает полицейский, Бобби представляется ему как Ральф Гарфилд, но тут же исправляется, мрачно отвергая светлое начало в себе: «По правде меня Джек зовут. Джек Меридью Гарфилд. Это я» [18.225]. Лишенный мудрости Теда, Бобби не может увидеть в ужасе романа Голдинга толику надежды. Да, «зверь», обретший плоть в повелителе мух, просыпается в охотниках в виде страха, охотники несут зверя в себе. Вечная тайна зла бросает вызов человеку своей непостижимостью. Но человек способен на внутреннее противостояние злу в самом себе, как ему противостоит и Ральф, и Саймон, и Хрюша. Не видит Бобби и того, что свое предполагаемое «предательство» он уже искупил еще до того, как совершил его.

«Бобби помог ей [Кэрол] тогда, <...> и за то, что он сделал все это, Бобби достиг, Бобби преодолел» [18.410] . Юность не идет на компромиссы, Бобби сам безжалостно приговаривает себя к наказанию. Внезапно обрушившаяся на него зрелость губительна без мудрости, недаром Кинг выносит в эпиграф цитату из «Повелителя мух»: «Прикрытые глаза заволок безмерный цинизм взрослой жизни. Они убеждали Саймона, что все омерзительно» [18.4] .

Говоря о т.н. «темной стороне», Кинг использует еще один образ Голдинга – «палка, заостренная с обоих концов». Однако, чуждый несколько мизантропическому выводу Голдинга о том, что «человек – самое опасное из всех животных, он порождает зло, как пчела производит мед» [18.29], он в известном смысле расширяет этот образ, лишая его категоричной однозначности. С одной стороны, «заостренная палка» – неотъемлемый атрибут «охотников», вполне выражающий их сущность. «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» [18.216] . С другой стороны, «заостренная палка» символизирует так же и «темную сторону» жизни, обстоятельства, неподвластные человеку, даже рок. Антитезой образу в этом значении выступает «ферма и кролики» – образ, увиденный Бобби в книге Джона Стейнбека «О мышках и людях». «Это будет хорошая жизнь, решил Бобби, – ферма и кролики вместо палки, заостренной с обоих концов. Хотя оказалось, что Салла все-таки поджидала заостренная палка, ожидала в провинции Донг-Ха...» [18.225]. Эпиграф к главе, с использованием этого образа – «1960: У них была палка, заостренная с обоих концов» – как бы заявляет: детство изначально обречено на поражение в схватке с миром взрослых, вооруженным зловещей «палкой». Но эту категоричность Кинг снимает в последующих главах. «Тишина росла, и с ней росло ощущение силы... Но кому она принадлежала? Им или нам?» [18.358] «Нам представлялся случай все изменить», говорит сослуживец Салл-Джона, и он вспоминает лето 1960 года: «Да, тогда все действительно было в их руках; он



твердо это знал. Но дети теряют, у детей скользкие пальцы и дырки в карманах, и они теряют все» [18.456] . Так кому же принадлежало обоюдоострое оружие? Быть может это детство, наивно вооружившись палкой, бросило, наконец, вызов хаосу взрослого мира с его фондовыми биржами и ядерными боеголовками? Кинг не дает ответа. И в этой недосказанности – вера в светлое начало человека.

В заключение необходимо сказать еще об одной, глубинной связи двух произведений. В. Пестерев отмечает: «Как бы походя, единственный раз и очень неожиданно Голдинг сближает «повелителя мух» и «раковину»: Ральф вглядывается в череп, «который блистал, в точности как раньше блистал белый рог» [3.154]. Неожиданность возникающего сравнения – кажущаяся случайность, отмечающая новый нюанс в образе-символе, который акцентирует парадокс, проявившийся в развернувшихся на острове событиях. Добро и зло едины в той, часто неуловимой, связи, которая ведет к обратимости «добра» и вытеснению его «злом» [18.38] . Это объясняет судьбу Кэрол, девочки, которую однажды спас Бобби Гарфилд, и этот эпизод определил всю ее дальнейшую жизнь. В тот «омерзительный четверг» мир открылся ей в единстве тьмы и света, ужас бессмысленного насилия уравновесил Бобби, совершив чудо. «Кэрол Гербер была с Бобби одного роста, если не чуточку выше. Казалось бы, ему не хватило бы сил пронести ее по Брод-стрит, даже шатаясь», но «Бобби нес ее – и ни разу не пошатнулся» [18.157]. Однажды узрев светлую сторону бытия, ту, что осталась скрытой от Бобби, она чувствует, что обязана служить ей. Не подозревая, как в действительности лжив и зыбок «взрослый» мир, она начинает свой путь протестуя против кровавой бессмысленности войны во Вьетнаме, а заканчивает как известная террористка «красная Кэрол». Вот в действии та обратимость добра и зла, на которую намекнул в своем романе Голдинг.

### **3.2. Из сборника сказок в учебник истории**

«Как мне кажется, колледж – всегда время перемен: последние сильные судороги детства. Но сомневаюсь, чтобы когда-либо перемены эти были того размаха, с какими столкнулись студенты, во-

дворившиеся в студгородки во второй половине шестидесятых» [18.231] . Вкладывая эти слова в уста автобиографичного персонажа Питера Рили, Кинг делает сразу два концептуально важных заключения. Во-первых, помещает юность в рамки мира «детства», тем самым, наделяя ее всеми атрибутами этого мира и противопоставляя миру взрослых, зрелости. Во-вторых, проецирует саму идею взросления – «последние судороги детства» – на судьбу целого поколения (и шире – на судьбу нации, как мы позднее увидим). Одним из средств воплощения этой идеи служит композиция романа. Его части расположены в строго хронологическом порядке, связаны общими персонажами и пространством, однако главный герой каждый раз меняется, что создает впечатление единства, «коллективного» героя, чей жизненный путь описан в романе.

Итак, герои «Сердец в Атлантиде» – представители так называемого поколения «baby boom». Этот термин описывает поколение людей, рожденных во время демографического бума после Второй мировой войны. В массовом сознании это поколение связано с такими культурными явлениями как рок-фестиваль Вудсток и движение против войны во Вьетнаме (Anti-Vietnam War Movement). Одна из уникальных черт этого поколения – его самосознание. Его представители мыслили себя уникальным явлением, в корне отличным от всего, что было ранее. Кроме того, поколение «baby boom» традиционно ассоциируется с отказом от традиционных ценностей или кардинальным их переосмыслением. Представители этого поколения росли во время драматических социальных перемен. В США эти перемены стали причиной глубокого культурного разрыва между сторонниками изменений и их противниками. Многие исследователи считают, что именно этот культурный разрыв проявился в отношении к Вьетнамской войне, которая фактически разделила поколение на два враждующих лагеря. Характерно, что социологи описывают это поколение как «первое, выросшее в искренней вере, что мир вскоре изменится к лучшему». Это поколение представляло собой заметную социальную силу, благодаря многочисленности его членов, таким образом, люди-«boomers» были тем своеобразным демографическим «пузырем»,

который трансформировал общество, уже просто проходя сквозь его толщу. В 1993 году американский еженедельник «Time» опубликовал статью о религиозных предпочтениях поколения «boomers». Цитируя исследование Уэйда Кларка Руфа, социолога из Калифорнийского университета, автор статьи утверждает, что сорок два процента «baby boomers» (огромная для пуританской Америки цифра) отказались от официальной религии. Этот факт говорит о склонности поколения к переосмыслению ценностей и его настойчивой потребности в самоидентификации. Одним из инструментов самоидентификации поколения послужила музыка, в особенности рок-н-ролл, ставший также самостоятельным культурным явлением. Проведенный в 1985 году опрос показал, что время, на которое пришелся расцвет поколения (60-70-е годы двадцатого века), его представители описывают преимущественно с использованием следующих характеристик: индивидуализм, свобода духа, социальная озабоченность, эксперимент, движение (в защиту или против чего-либо). Как отмечает Клер Рейнс в своей книге «Beyond Generation X», «никогда в истории юность не была столь идеалистичной как в тот момент» [63]. Последующие поколения (например, т.н. «поколение икс») существовали в тени поколения «baby boom», и чаще критиковали его («бездельники», «нытики», «фаталисты») чем поддерживали [64].

Обобщая вышеизложенное, становится очевидно, что основные черты, характеризующие поколение «baby boomers» – настойчивая потребность самоидентификации, бунтарский дух, вера в возможность изменить мир к лучшему – одновременно являются и социально-психологическими характеристиками взрослеющего ребенка, подростка. Таким образом, рассматривая судьбу ребенка в указанном историческом контексте, Кинг не только проводит параллель между судьбами собственного поколения и ребенка как такового, он также добивается удивительно органичного перетекания мифологического в социально-историческое. Его дети, выходя на онтологическую битву с «безмерным цинизмом взрослой жизни», незаметно для себя оказываются в эпицентре вполне реальной политической борьбы. Война во Вьетнаме оказывается пробным камнем не только для идей

поколения в социальном смысле, но и для «мира детства» в смысле мифологическом.

### **3.2.1 «Война духа» и «пушечное мясо»**

Во второй части, «Сердца в Атлантиде», давшей название всему роману, повествуется о жизни в студенческом городке в 1966 году. Главный герой, от лица которого ведется повествование – Питер Рили – во многом повторяет судьбу самого Кинга. Придя в университет благовоспитанным мальчиком из средней консервативной американской семьи, он заканчивает его длинноволосым вольнодумцем, активистом антивоенного движения. Кинг описывает свои студенческие годы так: «Вы не знаете, каково было заходить в бакалею на Вестгейт-Молл и слышать от покупательниц презрительные вопросы: «Почему ты не подстригаешься? Почему ты не во Вьетнаме? На что ты годен?» И, в то же самое время, я знал, что для всех людей, кто выглядел как я – для чудаков, длинноволосых умников – был целый мир здесь, в Университете, где парни одевались в рубашки из полиэстера и пуловеры, а девчонки в широкие юбки и блузки с воротничками а-ля Питер Пен. И все они были счастливы отмечаться на вахте в 10 вечера, потому что им нужно было накрутить волосы на бигуди и делать еще миллион разных вещей, чтобы пойти на завтрашнее свидание. Они с головой уходили в свидания и футбол. Вьетнам был где-то далеко за горизонтом»[57].

Его литературный двойник Питер Рили размышляет в том же ключе, но несколько более поэтично: «... тогда мы были меньше, такими маленькими, что могли вести наши многоцветные жизни под шляпками грибов, твердо веруя, будто это – деревья, укрытие от укрывающего неба» [18.231]. Опираясь на все это, американские критики вполне логично трактуют название как метафору студенческого эскапизма того времени – университет в шестидесятых был «Атлантидой», вымышленным государством, укрытым от тревог реального мира. Однако, сделав заголовок «Сердца в Атлантиде» названием всего романа, действие которого захватывает сорок лет, Кинг значительно расширяет его смысл, переносит его на судьбу целого поколения, и значит, опосредованно, на судьбу ребенка вообще.

Юность, с ее идеалами и максимализмом, ощущающая в себе первородную силу, нуждается в поле деятельности должного масштаба для ее применения. Такое поле деятельности поколение находит во Вьетнамской войне. Два устойчивых сочетания, вынесенных в подзаголовки, характеризуют две точки зрения молодых людей на эту войну. Для одних, таких как Пит Рили, и Кэрол Гербер, и большинства студентов университетов того времени, война эта – плохо замаскированное выпущенное на свободу абсолютное зло Голдинга. Кэрол, прислав в подарок Питу экземпляр «Повелителя мух», говорит о книге так: «Она была написана двенадцать лет назад, но все равно мне кажется, что это про Вьетнам» [18.368]. Эти дети верят, что в их силах заставить правительство закончить бессмысленную войну, и отдаются этому делу со всем пылом, на который только способна юность. «Ее безумием стала война во Вьетнаме. Да и моим тоже. И Скипа. И Ната.» Социально-политическое противостояние разворачивается для этих детей в извечную мифологическую борьбу светлой стороны бытия с темной. Интуитивно герои ощущают детскость своих порывов. Совсем девочкой выглядит Кэрол, когда пытается объяснить Питу свое участие в марше протеста: «В ее голосе зазвучало пугающее негодование. И сделало его почти детским. <...> Сидя там, на границе белого света, падавшего из столовой, она, по-моему, выглядела двенадцатилетней девочкой» [18.295]. «В слабом белом сиянии флуоресцентной полоски мой рисунок выглядел грубым, вызывающим и почему-то детским», – так вспоминает Пит впервые нарисованный им знак мира. Повзрослев, они оглядываются назад, на тех, кем они были: «... мы люди. Некоторое время – по-моему, между Вудстоком и Кентским расстрелом – мы считали, что мы нечто иное, но мы заблуждались. Мы считали себя звездной пылью... Мы считали, что мы золотые, и что мы должны вернуться в райский сад» [18.374].

Не менее заметный отпечаток наложила детская идеалистичность и на оппонентов «детей цветов», на тех, кто подобно Салл-Джону отправились добровольцами во Вьетнам. Для них, это «война духа», война за правое дело, за свою родину и ее идеалы. «Он ве-

рит, что так нужно, и он хочет отправиться туда» [18.309] . Мальчишки, воспитанные на боевиках и вестернах, еще недавно игравшие в «войнушку» на улицах родного городка («Салл-Джон сунул свой бо-ло под мышку, пригнулся и открыл огонь из невидимого автомата»), они торопятся стать героями. «Раньше в этот день Мейлфонт выскочил на поляну, как и Салл, и Диффенбейкер, и остальные, и наплевать, что косоглазые лупили по ним из зарослей, наплевать на жуткую неделю минометов, и снайперов, и засад – Мейлфонт рвался в герои, и Салл рвался в герои, и вот теперь только поглядите!» [18.424] «Даже после того как Пэкер упал, они продолжали бежать вперед. Они были храбрыми мальчишками. И если их храбрость была понапрасну растрочена в войне, затеянной тупо упрямыми стариками, неужели сама эта храбрость ничего не стоит?» [18.440] Из всех американских военнослужащих, погибших за время Вьетнамской кампании, 64% были моложе 21 года [30]. Война, затеянная политиками, фактически велась детьми. Искренняя детская идеалистичность, помноженная на самосознание американской нации, проявилась в них наиболее отчетливо. Рассмотрим этот феномен более пристально.

Говоря о самосознании нации, мы имеем ввиду милленаризм, глубоко укорененный в американской культуре. Милленаризм – тип религиозного движения, часто политико-религиозного, основанного на вере в неминуемость радикального социополитического преобразования сверхъестественным вмешательством – например, возвратом Мессии и наступлением нового тысячелетнего (отсюда и термин) золотого века. Британский исследователь М.Г. Абрамс в своей статье «Апокалипсис: тема и вариации» называет Америку «самой милленаристской из стран, поскольку данное учение является фундаментом и постоянным энергетическим источником ее идеологии» [21]. Абрамс пишет: «В разные времена, в разных уголках земного шара, писатели объявляли свою страну типологическим «Новым Израилем», избранным от Бога для того, чтобы сыграть ведущую роль в установлении Царства Божия на земле. Но есть страна, где милленаристская идеология отличается особой скрупулезностью и живу-

честью. Это Америка, причем «новый мир» библейских пророчеств в ней увидели еще до прибытия туда европейских колонистов. Не кто иной как Колумб высказал предположение, что в открытом им Новом Свете должна находиться новая земля, предсказанная в Откровении. Веру в эту идею принесли населению Америки первые францисканские миссионеры (наследники традиции Иоахима Флорского) и распалили колонисты-пуритане Новой Англии, пылко уверявшие, что Америка призвана стать Тысячелетним царством». Именно эта вера в провиденциальную роль своего народа, помноженная на юношеский максимализм, была умело использована властями. Само понятие идеологии как совокупности разнородных более или менее упорядоченных иллюзорных идей, концепций, догматов, и т.д., ориентированной на замещение рациональных представлений о действительности, близко детства с его воображением, тягой к мифотворчеству, миром, популярно разделенным на добро и зло. [54] Америка-подросток легко и восторженно принимает политическую оппозицию «свой/чужой» и вступает в борьбу с «империей зла». Честные и доверчивые американские мальчишки («Салл могучий парень... но чувства у него все нараспашку», - признается Кэрол) незаметно для себя превращаются в нечто обезличенное - «пушечное мясо» и «американскую агрессию» одновременно. Примечательно, что война у Кинга словно бы состоит всего из двух эпизодов, которые выразили самую ее суть. Первый - «день, когда рухнули вертолеты», второй - случай в деревне Донг-Ха. В этих случаях полностью реализованы обе роли, в которых пришлось выступить восторженным американским мальчишкам в этой войне, и каждая роль вновь отсылает нас к «Повелителю мух». В первом случае солдаты - «звери», на которых идет охота («их гнали, словно скот между двумя изгородями» [18.408]); во втором - те самые охотники с заостренными палками. Вспоминая старую «матасан», убитую обезумевшим Ронни Мейлфантом, Салл-Джон мыслит в полном соответствии с концепцией Голдинга касательно зла, имманентно присущего человеку вообще: «Мейлфант никогда не был явно сумасшедшим. Не более сумасшедшим, чем любой человек... Кроме того, Ронни помогал вытаскивать ребят из вертолетов» [18.440] .

Независимо от политических убеждений, война во Вьетнаме становится для обеих сторон поколения-подростка пробным камнем, а разочарование, которое «baby boomers» по обе стороны баррикад испытали, не пройдя пробы – самым важным этапом взросления, тем стихийным бедствием, которое погубило их Атлантиду. Пит Рили, запойный игрок, едва не попавший из-за карточной игры на фронт, будет вспоминать, что во время, когда «до полного расцвета Эпохи Хиппи оставалось еще два года», «червы были, по сути, ерундой, легонькими подземными толчками – такими, от которых хлопают двери на верандах и дребезжит посуда на полках. Землетрясение-убийца, апокалиптический сокрушитель континентов, оно еще только приближалось» [18.279].

### **3.2.2. Судьба поколения как реализация трагедии взросления**

Кинг оценивает роль своего поколения в истории довольно пессимистично. На литературной конференции в Университете штата Мэн, посвященной выходу «Сердец...» он говорит следующее: «Иногда я бываю не в восторге от своего поколения. Я думаю, что воздействие студенческого движения, возможно, переоценивают. На мой взгляд, многие из этих людей – даже те, кто был вовлечен в анти-военное движение – позднее перешли к центру в политике. Ужасно много людей задумалось над вопросом: «Насколько много денег я смогу заработать?» Они думают: «Боже, я знаю, что политика Рейгана близка к неандертальской, но, Иисус, она хороша для экономики. Мои ценные бумаги так быстро растут – мало того, что я смогу выучить своих детей, я даже могу позволить себе немного потранжирить». Было время, когда возможность изменить страну была у нас в руках, когда буквально в течение месяца на нашу долю пришлось три марша, четыре демонстрации и еще три неудачных попытки разбудить, изменить эту страну перед приходом к власти идиотской администрации Никсона и Джонсона. Я верю, что мы были очень близки к изменению политики». В эпиграф к роману автор выносит заключительную реплику Питера Фонды из фильма «Беспечный ездох»: «Мы облажались». На тему судьбы поколения рефлексировать большинство героев романа. В их числе Пит Рили. «Наступило мгно-



вение тишины, а затем декан Гарретсен произнес то, что можно считать эпитафией нашей краткой эпохи: вы меня разочаровали, ребята» [18.359]. Пит думает, что все они «продались», даже самый ожесточенный из борцов за мир, Стоук Джонс, «Хитклиф Новой Англии», «Клинт Иствуд на костылях», ставший известным юристом. «По-своему Стоук Джонс продался не меньше любого хиппи, который от сбыта кокаина перешел к сбыту дурых акций по телефону. Он любит появляться на голубом экране, наш Стоук» [18.373].

И совершенно беспощадную отповедь своему поколению читает отставной лейтенант Диффенбейкер в разговоре с Салл-Джоном (глава «Ради чего мы во Вьетнаме»).

«...мы так оттуда и не выбрались. Так и не выбрались из зелени [Вьетнама]. Наше поколение погибло в ней. [звучит] Немножко напыщенно? Еще бы. Немножко глупо? Еще бы. Немножко себялюбиво? Да, сэр. Но это и есть мы. Это мы все целиком. Что мы сделали после Нама, Салл? Те из нас, кто отправился туда, те из нас, кто выходил на марши протеста, те из нас, кто просто высиживал дома? <...> Мы поколение, которое изобрело Супербратьев Марио, Эй-Ти-Ви, лазерную систему наведения ракет и крэк из кокаина. Мы открыли Ричарда Симмонса, Скотта Пека и «Стиль Марты Стюарт». Наша идея революционного изменения образа жизни – это покупка собаки. Девушки, сжигавшие свои бюстгалтеры, теперь покупают белье «секреты Виктории», а мальчики, которые бесстрашно лезли на х., во имя мира, теперь жирные туши, которые засиживаются у экранов своих компьютеров до поздней ночи, потягивают пиво и пыхтят, пылясь по Интернету на голых восемнадцатилетних девчонок. В этом мы все, братец: мы любим смотреть. Фильмы, видеоигры, автогонки в прямом эфире, бокс в «Шоу Джерри Спрингера», чемпионат по борьбе, слушания по импичменту – нам все едино, лишь бы сидеть и смотреть. Но было время., нет, не смейся, но было время, когда все действительно было в наших руках. <...> Мне нравятся многие наши ровесники, взятые в отдельности. Я не выношу и презираю мое поколение, Салл. Нам представлялся случай все изменить. Нет, правда. Но мы согласились на джинсы от модельеров, на пару биле-

тов на Мэрайю Кэри в мюзик-холле Радио-Сити, «Титаник» Джеймса Камерона и жирное пенсионное обеспечение. Единственное поколение более или менее сравнимое с нашим по чистейшему эгоистическому самопотаканию – это так называемое “потерянное поколение” двадцатых годов, но, по крайней мере, у большинства из них хватило порядочности пить без просыпу. А мы оказались неспособными даже на это. <...> Знаешь, какова цена проданного будущего, Салл-Джон? Ты не можешь по-настоящему вырваться из прошлого. <...> Моя идея – на самом деле ты вовсе не в Нью-Йорке. Ты в Дельте, прислоняешься к дереву, пьяный в дребезину, и втираешь в шею средство от москитов и прочей дряни. Пэкер все еще командир, потому все еще шестьдесят девятый год. <...> И лучше, что так. Вьетнам лучше» [18.457].

Красноречивее любых обличий символичное предсмертное видение Салл-Джона. Стоя в многокилометровой пробке в душный летний вечер он вдруг видит, как с неба начинают падать вещи. «Он поглядел вдоль шоссе на север широко раскрытыми неверящими глазами. С неба сыпалась огромная распродажа всякого барахла – магнитофоны и коврики, газонокосилка (облепленное травой лезвие вращалось под кожухом) и черный разбрызгиватель, и аквариум с плавающими в нем рыбками. Он увидел старика с театрально-пышной седой шевелюрой, бегущего по полосе торможения, но тут на старика упал лестничный марш, оторвал его левую руку и швырнул на колени. <...> На бегущую женщину упало меховое манто, спутало по рукам и ногам, затем на нее грохнулся диван и расплющил. В воздухе забушевала буря света – из небесной синевы посыпались оранжерейные рамы. <...> Всюду бегали и вопили люди. Всюду виднелись машины с пробитыми крышами и разбитыми стеклами; Салл заметил “мерседес”, из верхнего люка которого торчали неестественно розовые ноги витринного манекена. Воздух содрогался от воя и свиста» [18.458]. Перед смертью Салл смотрит на окружающих его людей беспристрастным взглядом. Тот комфорт, в пользу которого человек отказался однажды от высоких стремлений юности, обрушивается на него, погребая под неподъемной громадой обыденности. По-

взрослевшая Америка Салл-Джона, еще недавно бунтовавшая против экономически выгодной войны, теперь задыхается в ворохе собственных покупок.

Однако, при всем этом, роман лишен обличительных интонаций. «Вневременная» история ребенка, открывающая и замыкающая композицию произведения, смягчает остросоциальную проблематику текста, выводя вместо нее на первый план размышления об извечных общечеловеческих ценностях. В истории Бобби значимое место занимает мотив обмана, лжи как неотчуждаемой черты зрелости. Как отмечает в своих трудах теоретик педагогики и психологии Ф.Каптерев, «ложь есть раздвоение, дисгармония в человеке; лжец утверждает, что нечто истина, и в то же время сам сознает, что это нечто не истина». Состояние раздвоенности, внутренней дисгармонии не свойственно органически цельному существу, каким изначально является человек. Естественный человек живет исключительно в сфере действительных фактов, мир лжи и фантазии ему неизвестен. Детям ложь на первых порах совершенно чужда, они не могут себе представить этого состояния раздвоения человека, причин, его вызывающих, оно им не приятно, они с трудом распознают его при встрече. Науку лжи ребенок проходит в общении с взрослым [37]. Лиз обманывает сына (и самое себя), рассказывая о мнимых грехах его отца. Лжет самой себе о том, что Дональд Бидермен помогает ей из уважения к ее покойному мужу, оправдывает свои неблагоприятные поступки излюбленной ложью взрослых, о том, что у нее нет иного выбора. И, среди прочего, принятие лжи знаменует взросление Бобби: «...вранье теперь не казалось чем-то таким уж скверным. Вранье могло стать необходимостью. А со временем – так и удовольствием» [18.181].

Ту же самую науку лжи – меняется лишь масштаб – проходит поколение-подросток: и студенты, участвующие в акциях протеста, и солдаты на передовой, которым не исполнилось двадцати. К примеру, услышав, как староста называет знак мира коммунистическим символом «сломанного креста», студенты, открывающие для себя антивоенное движение, негодуют. «Этот символ основан на английских

военно-морских сигналах флагами и подразумевает ядерное разрушение. Его придумал знаменитый английский философ. И говорить, будто его сочинили русские? Господи помилуй! И этому вас учат в ROTC [система добровольной военной подготовки для школьников и студентов]?

Нат гневно смотрел на Душку, уперев руки в бока. Душка пялился на него, окончательно сбитый с толку. Да, именно этому его учили в ROTC, и он заглотнул наживку целиком. Это наталкивало на вопрос: а чего еще наглotalись ребята из ROTC?» [18.353]

Кэрол, одна из тех, кто «не проданся», прошла свой путь до конца, и страстная тяга к служению светлой стороне бытия привела ее в террористическую группировку «Воинствующие студенты за мир». Летом 1970 года эта группировка подложила бомбу в лекционном зале Университета Коннектикута, где проводила собеседование одна из компаний, поставляющая химическое оружие на фронт. Взрыв был запланирован на время, когда в здании никого не должно было быть, но все пошло не по плану, и, несмотря на попытки Кэрол предотвратить катастрофу, запоздавший взрыв убил шестерых студентов-химиков. Двадцать лет спустя Кэрол, инсценировавшая собственную смерть и сменившая имя, будет вспоминать: «То была другая жизнь. То была другая девушка. И та девушка умерла. Она была очень юной, очень идеалистичной, и ее обманули. Помнишь человека с картами в Сейвин-Роке [карточный шулер в парке]? ...он все время внушал тебе, что ты можешь выиграть. <...> Та девушка связалась именно с таким человеком. С человеком, который всегда умел двигать карты чуть быстрее, чем его считали способным. Он искал сбитых с толку, рассерженных детей, и он их нашел» [18.472]. Здесь скрыта одна из аллюзий Кинга к своим ранним произведениям, углубляющая смысл не только этого эпизода, но и всего романа. Человек, о котором говорит Кэрол – глава группировки ВСМ Рэймонд Фиглер. Чуть раньше Кэрол упоминает, что он научил ее делаться «тусклой», невидимой в толпе. Постоянный читатель, к которому обращен этот намек, поймет, что речь идет об одном из «сквозных» персонажей Кинга, существе по имени Рэндолл

Флегг. Это человек, неподвластный времени, человек с множеством имен (при этом инициалы Р.Ф. сохраняются), который стремится подняться на вершину Темной Башни (т.е. занять место Бога) и неизменно воплощает зло. Таким образом, Кинг не только говорит об обмане ребенка миром взрослых, но и смыкает этот мир со своеобразным полюсом абсолютного зла, и точкой соприкосновения в этом случае является ложь. Эта мысль, как мы помним, уже звучала в «Оно», где взрослые становились марионетками зла, когда оно заполняло «пустоты», образовавшиеся в их естестве за счет мелких человеческих пороков и слабостей. Ложь – закономерная черта зрелости, и одна из таких слабостей. Ложь – неотчуждаемый компонент концепта зла, а зло по Кингу, как уже отмечалось ранее, чуждо природе ребенка. Следовательно, ребенок, познавший ложь, взрослеет, лишенный возможности оставаться тождественным самому себе.

Судьбы обманутого ребенка и обманутого поколения сближены не только за счет композиции романа. Слушая монолог лейтенанта Диффенбейкера – отповедь поколению, у которого когда-то «все было в руках» – Салл-Джон вспоминает детство. «Салл кивнул и подумал о Кэрол... Кэрол того дня, когда ее мать взяла их всех в Сейвин-Рок. Его друг Бобби выиграл в тот день какие-то деньги у карточного мошенника, а Кэрол на пляже была в голубом купальнике, и иногда она бросала на Бобби тот взгляд... тот взгляд, который говорил, что он ее убивает и что смерть – одна радость. Да, тогда все действительно было в их руках; он твердо это знал. Но дети теряют, у детей скользкие пальцы и дырки в карманах, и они теряют все» [18.456]. Мы видим, что в сознании героя, судьба детей вообще тождественна судьбе поколения, которую с такой едкой горечью описывает лейтенант. Социально-историческая драма смыкается с онтологической трагедией детства.

### **3.3. «Король ужасов» как гуманист**

Как уже отмечалось ранее, несмотря на обилие критических мыслей о судьбе поколения, озвученных автором как внутри текста, так и за его границами (см. интервью), роман нельзя определить ни как критический, ни, тем более, как обличительный. Про-

ведя параллель с судьбой ребенка, Кинг во многом извиняет неудачи поколения – «дети теряют все», жизненные закономерности определяют ход истории, «baby boomers» предают свои идеалы неизбежно, как взрослеющий ребенок отказывается от фантазий детства. Идея «прощения» в тексте романа поддержана сквозным мотивом покаяния, епитимьи. Он возникает уже на первых страницах, в неприкрытых, детски-непосредственных разговорах Бобби и его друзей.

« – А это тебе эпитет, – сказала Кэрол.

- Чего-чего?

- Наказание за нехороший поступок. Если ты выругаешься или соврешь, на тебя накладывают эпитет. Мне сказал мальчик из Габа [школа Святого Габриэля] Его зовут Уилли» [18.57].

Полнее всего идею епитимьи воплощает образ Уилли Ширмена, одного из мальчишек, которые держали Кэрол в «омерзительный четверг», пока их друг бил ее. «В этот последний раз он [Гарри Дудлин] размахнулся от пяток... и вот тогда она завопила так громко, что Гарри сбежал... Но что, если бы он остался..., намереваясь на этот раз ударить по голове? СТАЛИ БЫ они ее держать? Держать для него даже тогда?... Ты знаешь, что да. К покаянию ты себя приговорил не только за то, что сделал, но и за то, чего не сделал лишь случайно» [18.415]. Вся жизнь Уилли, надломившаяся в тот день, становится искуплением однажды выпущенного наружу абсолютного зла. Служба во Вьетнаме, спасение рядового Джона Салливана, уродливая растроившаяся жизнь («хотя все три его ипостаси несут епитимью, он еле справляется»), ежедневные унижительные просьбы о подаении на площади перед собором – всего этого недостаточно для искупления слабости 14-летнего мальчика в противостоянии с темной стороной собственной души. Все три ипостаси Уилли несут епитимью, и к этому утроенному искуплению ученик приходской школы приговорил себя сам, не найдя в себе сил исповедаться в том страшном грехе детства. Кающийся Билл Ширмен, преуспевающий бизнесмен, несколько раз в год вносит щедрые анонимные пожертвования

ния всем окрестным церквям. Кающийся Уилли Ширмен, честный работага-электрик, скрупулезно собирает сведения о жизни когда-то преданной им девочки и густо исписывает десятки тетрадей одной фразой: «Я сожалею от всего сердца». «По его прикидке он написал так более двух миллионов раз... а это еще только начало. Исповедь отняла бы куда меньше времени, но он предпочитает этот долгий окольный путь» [18.386]. Кающийся «слепой Уилли» Гарфилд, ветеран Вьетнамской войны, в течение многих лет ежедневно просит милостыню «ради всех тех, кто способен только стоять в тени, когда творится зло» [18.411].

Однако самое его покаяние являет собой этический парадокс: чтобы продолжать его Уилли готов совершить убийство. К этому приему часто прибегает Кинг, чтобы определить истинные нравственные ценности. Полицейский Уиллок подозревает, что слепота «слепого Уилли» – притворная, и уже готов разоблачить самозванца. «Большая ошибка, лезть на истинно кающегося» [18.406], думает Уилли, покаяние должно свершиться, во что бы то ни стало. Уилли Ширмен, а точнее его нарождающаяся четвертая личность, слепой Уилли Слоуком, уже стоит на грани убийства, которое позволит продолжить покаяние. Слоуком – имя человека, который «помешал Донг-Ха стать второй Май-Лаи» (в 1969 году подразделения армии США уничтожили деревню Май-Лаи вместе с несколькими сотнями мирных жителей) [30]. Рядовой Слай Слоуком в деревне Донг-Ха нашел в себе силы сделать тяжелый, но неизбежный моральный выбор. Он остановил начавшуюся истерию, застрелив своего сослуживца, одного из тех, кто рвался вперед одержимый жадой убийства. Уилли не может убить человека, хотя и считает это необходимым. «Я БУДУ ПРОКЛЯТ – вот что его тревожит. Убивать во Вьетнаме было другим делом – или казалось другим, но тут-то не Вьетнам... Разве все эти годы покаяния он нес свое бремя только для того, чтобы перечеркнуть их?» [18.414] «Сам он ничего сделать не может... ничего необратимого полицейскому Уилоку... но Слоуком мог бы... Такое ли уж большое расстояние от Слепого Уилли Гарфилда до слепого Уилли Слоукома? Конечно же, нет. Рукой подать» [18.418]. Беря

себе четвертое имя, Слоуком, он признает нравственную тождественность ситуаций – убить человека, чтобы сохранить сотню жизней, и убить человека, чтобы продолжить покаяние. Однако этическая позиция автора очевидна – искупление не может требовать новых преступлений, путь слепого Уилли порочен. Указанный нами парадокс в действительности – кажущийся; покаяние Уилли Ширмена – не искупление, а способ избежать его, оно зиждется на страхе и слабости; убийство, которое он готовит, преследует единственную цель – позволить Уилли и дальше оставаться в тени, не бороться с однажды обнаруженной темной стороной собственной натуры, а скрывать ее существование от мира.

Изломанная судьба Уилли Ширмена, бесспорно, являет собой «патологический случай», прием, скорее свойственный «королю ужасов», нежели «ДРУГОМУ Стивену Кингу», каким заявлен автор в аннотации к «Сердцам...». Эта гипертрофия, нарочитая маниакальная искаженность психики героя на фоне прочих, подкупающе-достоверных персонажей, дает повод называть рассказ «Слепой Уилли» слабейшим местом романа [56]. Однако, стоит отметить, что с другой стороны, история Слепого Уилли превосходно «работает» как своеобразное увеличительное стекло, как «портрет, составленный из пороков всего поколения, в полном их развитии». Основные черты этого образа в разной степени свойственны практически всем героям романа. Душевный надлом при внешнем благополучии. Невыразимое, но настойчивое ощущение свершившейся ошибки, греха (преданные идеалы? преданные друзья? или просто взросление – падение невинности?). Подсознательное ощущение необходимости искупления. И трагедия каждого из героев – в невозможности свершить это искупление; подобно Уилли все они заблуждаются в выборе епитимьи. Салл-Джон и лейтенант Диффенбейкер вновь и вновь переживают ужасы войны, потому что «такова цена проданного будущего – ты не можешь по-настоящему вырваться из прошлого... и лучше, что так; Вьетнам лучше» [18.457]. Бессильным гневом истязает себя Слип Кирк, ставший художником университетский друг Пита Рили. «Гнев Стэнли Кирка – вот что делает его произведения весомыми», – на-



писал один критик о его выставке в Бостоне, и, я полагаю, тот же самый гнев содействовал его сердечному приступу два месяца назад... большинство [его работ] дышат гневом – почти все его гипсовые, и картонные, и глиняные люди словно шепчут: «Запалите меня, запалите меня и слушайте, как я кричу: ведь на самом деле это все еще 1969 год, это все еще Меконг и так будет всегда» [18.372]. Сам повзрослевший Пит Рили, о судьбе которого ничего не говорится в романе, судя по его словам, идет по пути бесплодных сожалений, емко описанному в эпиграфе: «Мы облажались».

Всю безысходность и растерянность истинно «потерянного» поколения «нытиков» и «фаталистов» Кинг показывает лишь за тем, чтобы немедленно опровергнуть. Выход, в котором так отчаянно нуждается поколение, находит Бобби Гарфилд, реализуя евангельский завет – «Будьте как дети» (Мф. 18:3). Он возвращается в свой родной город, где не был почти сорок лет, когда «всколыхнулась прядка былой магии и коснулась его» [18.468], и здесь вновь встречает Кэрол, которую считал давно погибшей, но продолжал любить. Спустя много лет Бобби и Кэрол наконец обретают то, что пытался дать им Тед – гармонию между искренностью детства и опытом зрелости. «Она улыбнулась, ладонь поднялась к губам, и в этом старом жесте Бобби со всей ясностью увидел девочку, которой она была» [18.471]. «Он потянулся к ней и с детской непосредственностью провел пальцем по шраму на ее лице» [18.472]. «Несмотря на седину, она выглядела юной и полной жизни» [18.474]. Знание, разрывающее детский мир на «до» и «после», когда-то едва не погубило Бобби, притяжение познанной темной стороны было почти непреодолимым. Но после того, как он слышит тихий голос: «Довольно, Бобби. Хватит. Удержись» [18.228] – голос собственной совести? Теда? Бога? – начинается его новый путь, путь не искупления греха, но врачевания раны взросления. Однажды прислушавшись к этому голосу, Бобби обретает новое знание – знание-благо, знание-мудрость, которое хотел передать ему Тед, и которого лишена его мать.

« – Ах, Бобби, – сказала она. – Мы столько всего напорти-  
ли, ты и я. Что нам делать?»

– То, что мы сможем, – сказал он, поглаживая ее руку.  
Потом поднес к губам и поцеловал там, где линия жизни и линия  
сердца ненадолго слились, а потом разветвились в разные стороны.  
– То, что мы сможем» [18.228].

Отметим, что экспрессия, заложенная в оригинальном англий-  
ском варианте концовки («the best we can», «сделаем все, что  
только в наших силах, проявим максимум энергии») несколько теря-  
ется в русском переводе. Путь искупления Бобби не имеет ничего  
общего с уродливой, вымученной, надуманной епитимьей Уилли. Не-  
возможно загнать выпущенное зло туда, откуда оно вышло, хоть ты-  
сячу раз напиши на школьной доске «я сожалею»; невозможно забыть  
его, сделать вид, что его никогда не было; невозможно искупить  
его, раскаиваясь по будним дням с девяти до половины шестого,  
как делает это Уилли. Жить и помнить о существовании зла, при-  
нять факт его существования в недрах собственной души и ежеднев-  
но искать силы для противостояния, не поддаваться отчаянию и ве-  
рить – вот путь Бобби, и едва ли кто-нибудь сможет назвать его  
жизнь, прожитую согласно этим заповедям, неудавшейся. «Я живу в  
Филадельфии. У меня чудесная жена, профессиональный фотограф,  
трое чудесных взрослых детей, чудесная старая собака с плохой  
спиной и хорошим характером и старый дом, который все время от-  
чаянно нуждается в ремонте. Моя жена говорит, что раз дети са-  
пожника всегда бегают босиком, то в доме плотника всегда течет  
крыша.

– Так значит ты плотник?.. Я всегда думала, что ты кончишь  
писателем..

– Я тоже так думал. Но у меня был период, когда я думал,  
что кончу в тюрьме штата Коннектикут. Однако этого не произошло,  
так что, пожалуй, одно уравновешивает другое» [18.473].

Признавая, в сравнении с историей Бобби, путь Слепого Уил-  
ли ошибочным (может ли быть более красноречивое доказательство  
порока, чем хладнокровно замышляемое убийство?), Кинг тем самым

утверждает высшую ценность жизни. В завершающей главе романа, «Тени ночи спускаются с неба», между строк читается фраза, которой Кинг завершает самую масштабную из своих историй: «Мне говорить вам, что с того самого момента все трое жили счастливо? Я этого не скажу, потому что так не бывает. Но счастье у них было. И они жили» («Темная Башня»). Отметим также, что идею гармонии в произведении Кинг поддерживает, удачно сочетая реализм и фантастику в своеобразную вариацию «магического реализма». В целом можно утверждать, что роман «Сердца в Атлантиде» наиболее полно реализует гуманистический потенциал писателя, не только благодаря синтетическому обобщению идей, разработанных Кингом в микрожанре «историй о детях»; но и за счет отказа от бьющих на внешний эффект приемов хоррора.

#### 4. Заключение

Подводя итог нашей работе, приведем отрывок из статьи Дмитрия Быкова, опубликованной в журнале «Огонек».

«Есть люди, которые ему [Кингу] верят. Есть даже люди, считающие его едва ли не крупнейшим прозаиком современной Америки, – так думает и автор этих строк. Но пойдя что-нибудь докажи яйцеголовому болвану, который искренне верит, что настоящая литература – это неудобочитаемый Томас Пинчон, невыносимый Джон Барт или скуловоротный Умберто Эко! Кинг для такой публики – слишком простой (хотя совсем не простой), слишком ясный (хотя довольно темный), а главное – слишком живой (хотя лидирующий по количеству трупов). И здоровый, оптимистический культ нормы, которым проникнуты его книги, для снобов, ценящих только патологию, страшен, как ладан для черта. Причина здесь еще и в том, что Кинг, как и Булгаков, – представитель традиционалистского, консервативного сознания, консервативного не в зубодробительном, а в добром старом демократическом смысле. Кинг – на стороне меньшинства, травимого одиночки, непонятого очкарика. Кинг – против толпы. Кинг – враг фарисейства, лицемерия, фальшивых улыбок и неискреннего сострадания». Подобные точные заключения о творчестве писателя, по причине его спорного статуса в литературе, до сих пор чаще встречаются в публицистических статьях, чем в научных работах. В силу своей специфики такие публикации более экспрессивны, нежели доказательны, однако глубина затронутых в них проблем, бесспорно, заслуживает научного изучения.

Немногочисленные исследователи долгое время рассматривали Кинга как исключительно «готического» писателя, «короля ужасов», или же, реже, как писателя «социального», обличителя цивилизации потребления. При подробном изучении произведений Стивена Кинга, такой подход представляется крайне поверхностным. Ядром его художественного мировидения является то, что Дмитрий Быков называет «оптимистическим культом нормы», а Вадим Эрлихман – «здоровой провинциальной закваской», – огромный гуманистический потенциал, требовательная, деятельная любовь к человеку. Его «детские» про-

изведения реализуют этот потенциал в полной мере. Тема ребенка и детства является одной из магистральных в творчестве автора, и отсутствие исследований в этом направлении красноречиво говорит о том, насколько застит глаза литературоведам «низкий» жанр, в рамках которого традиционно рассматривают Кинга. Тем временем, созданный им образ ребенка, до сих пор обделенный вниманием исследователей, лишен ожидаемой для «короля ужасов» готической нагрузки и является одновременно и воплощением онтологического разрыва между невинностью и опытом, и мерилom человечности.

Художественный мир его произведений разделяется на «реальный» и «иной», что естественно для писателя, который работает в жанре, прямо наследующем традиции романтизма. Однако нельзя обойти вниманием еще один «мир», менее явный, но не менее самостоятельный – мир детства с его собственными, особыми законами, временем, пространством. Применяя различные методы (реализм и фантастику) Кинг стремится к всестороннему изучению проблематики «мира детства» – в психологическом, социальном, мифологическом, онтологическом аспектах. Уже в самых ранних своих работах он выделяет одну из основных черт, отличающих ребенка от взрослого – неотчуждаемую, всеобъемлющую, не рассуждающую веру в жизнь, в естественный гармоничный порядок вещей. Развивая эту тему в дальнейших произведениях, Кинг все отчетливее обозначает этот разрыв. Незамутненное детское зрение четко отличает добро от зла, взрослые, утратившие эту способность, заменяют чувственное познание рациональным, веру – диалектикой, и часто противоположны в своей логичности. Ребенок и взрослый соотносятся как должное и сущее, и процесс взросления осознается Кингом как трагедия, «падение невинности». Именно на этом переломном моменте он акцентирует внимание читателя, используя сквозной мотив границы: «кинговские дети» – это дети-подростки, маргинальные существа, стоящие на границе невинности и опыта. Осознание разрыва между двумя этими состояниями для ребенка-подростка приходит как своего рода откровение, которое является результатом катализированного процесса накопления нежеланного опыта. В момент

такого откровения ребенок уясняет для себя все те неприглядные стороны бытия «взрослого», которые зрелый человек привык скрывать даже от самого себя. В резком противопоставлении ребенка и взрослого скрыт жесткий моральный императив, настойчивый призыв не просто к развитию – к эволюции. Не отрицая ничего из того, что приобретает человек в зрелости, Кинг задумывается о том, что он теряет – о целостности, которую ребенок утрачивает взрослея. Кинговский ребенок не знает раскола жизни на прошлое, настоящее и будущее, его цельное, единое время – вечность. Ребенок воспринимает мир не рассудочно, не аналитически (вспомним, с древнегреческого ἀνάλυσις – «разложение, расчленение»), не каким-либо одним из своих чувств, а всем своим существом без остатка, потому и мир раскрыт ему во всех своих измерениях. Вырастая, человек утрачивает целостность, мир постепенно распадается в его сознании на составные элементы, взятые вне их глубинной связи между собой. Кинг говорит не о регрессии в детское состояние, не об инфантилизме, но о совмещении опыта зрелости и чистоты детства, о библейском «быть как дети».

В ребенке заключена сила к изменению мира, детство воспринимается как некое мессианство, время силы и свободы. И это смутно чувствует каждый человек на пороге взросления, иными словами – подросток. Здесь Кинг проводит параллель с 1960–70 гг в США: мысля поколение шестидесятых как в целом «детское» поколение, судьбу ребенка он разворачивает до масштаба историко-философского обобщения. При этом Кинг далек от пессимизма и фатализма, свойственных этому поколению, к которому он сам принадлежит. В его «историях о детстве», безусловно, силен мотив утраты, ностальгической грусти, однако гораздо сильнее иной мотив – мотив личной ответственности человека за собственную судьбу и близких людей. На вопрос своих героев: «Что же нам теперь делать?», он дает единственно верный ответ: «Все, что мы сможем».

«Вот за это его так и любят: за достоинство в безвыходности. За неотделение себя от общей очереди. За пример гордого и одинокого Служения – потому что все его сказки, в конечном итоге,

учат только хорошо себя вести, когда от тебя больше ничего не зависит.

А что ему платят за это хорошие деньги – так это только в России хороших денег никогда не платят за хорошее дело. Во всем мире это давно не так» [27] .

В настоящее время исследования, касающиеся творчества Стивена Кинга крайне скудны. Феноменальный коммерческий успех делает его отверженным в среде «настоящей» литературы. Отметим, однако, что основной особенностью Кинга как писателя является отнюдь не умелая разработка готических сюжетных схем, а гуманистическая направленность его произведений, пристальное внимание к человеку. Субъектом своей истории он делает обычного человека, лишенного романтического ореола героизма и трагического душевного надлома, утверждает непреходящую ценность жизни этого человека для мира, наполняет обыденное существование смыслом. Опровергая распространенное мнение о том, что внимание к быту, к повседневной жизни убивает духовность, Кинг испытывает своих «обывателей» самыми немыслимыми критическими ситуациями, самыми неразрешимыми этическими парадоксами, аккумулируя в одной точке весь жизненный опыт героев. Не о разовом подвиге повествует он, но о ежечасной ответственности человека перед собой и миром, не о быте, но о бытии. Подводя итог сказанному, отметим: в настоящее время перспективной для научного изучения представляется не столько авторская интерпретация готической традиции, сколько этико-философская, нравственная позиция писателя. Дальнейшие исследования в этом направлении, несомненно, помогут раскрыть мощный гуманистический потенциал, до сих пор остающийся в тени стереотипного мнения о «массовости» и «примитивности» творчества Стивена Кинга, возникшего на фоне его небывалого коммерческого успеха.

## 5. Библиография

### Источники

1. Блейк У. Песни невинности и опыта [Web-документ] // <http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/blake.txt>
2. Бронте Э. Грозовой перевал. – М., «Правда», 1988.
3. Голдинг У. Повелитель мух./ Пер. с англ. – СПб., «Азбука-классика», 2004.
4. Гофман Э. Т. А. Песочный человек. [Web-документ] // <http://lib.ru/GOFMAN/koppelius.txt>
5. Джеймс Г. Поворот винта [Web-документ] // [http://bookz.ru/authors/djeims-genri/povorot-\\_462/1-povorot-\\_462.html](http://bookz.ru/authors/djeims-genri/povorot-_462/1-povorot-_462.html)
6. Кинг С. Воспламеняющая взглядом. / Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 1998.
7. Кинг С. Жребий. / Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000.
8. Кинг С. Как писать книги. – М., ООО «Издательство АСТ», 2001.
9. Кинг С. Куджо. / Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 1997.
10. Кинг С. Кэрри. / Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000.
11. Кинг С. Лангольеры. / Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 1999.
12. Кинг С. Ловец снов. / Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004.
13. Кинг С. Метод дыхания. Тело: Романы/ Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003.
14. Кинг С. Оно. Роман в 2 т./ Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001.
15. Кинг С. Последняя переключательная. [Web-документ] // [www.phantastike.ru/king/poslednyaya\\_perekladina](http://www.phantastike.ru/king/poslednyaya_perekladina)
16. Кинг С. Противостояние. / Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001.



17. Кинг С. Рита Хейуорт и спасение из Шоушенка. Способный ученик: Романы / Пер. с англ. – М., ООО «Издательство АСТ», 1999.
18. Кинг С. Сердца в Атлантиде. / Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003.
19. Кинг С. Стрелок./ Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002.
20. Тик Л. Белокурый Экберт [Web-документ] // <http://ru.wikisource.org/wiki>

#### Исследования

21. Абрамс М.Г. Апокалипсис: тема и вариации. [Web-документ] // <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/46/apolak.html>
22. Аверинцев С.С. Притча. // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
23. Байлс Дж. Беседы у Голдинга // Иностранная литература, № 10, 1973.
24. Батай Ж. Литература и Зло. М., изд. МГУ, 1994.
25. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996.
26. Бим Дж., Бим М. Запрещенный Кинг. [Web-документ] // [http://mediapolis.com.ru/alphabet/k/king\\_stephen/king\\_stephen\\_banned.htm](http://mediapolis.com.ru/alphabet/k/king_stephen/king_stephen_banned.htm)
27. Быков Д. Степка Король.// Огонек. 2000. № 22.
28. Вейджер У. Зло, большее, чем пятиметровый паук. «Оно» Стивена Кинга. [Web-документ] // [www.stephenking.ru](http://www.stephenking.ru)
29. Вейсс Д. М. Выборочные произведения Стивена Кинга в жанре хоррор. Методические указания для преподавателей литературы. [Web-документ] // [www.stephenking.ru](http://www.stephenking.ru)
30. Википедия. Свободная энциклопедия. [Web-ресурс] // [ru.wikipedia.org/wiki/](http://ru.wikipedia.org/wiki/)
31. Голомолзин Д. Вселенная «Темной Башни». [Web-документ] // [http://www.stephenking.ru/texts/articles/DT\\_universe.html](http://www.stephenking.ru/texts/articles/DT_universe.html)

32. Готовко Е. Семантическое поле страха (на материале произведения С.Кинга «Цикл оборотня») [Web-ресурс] // [http://www.stephenking.ru/texts/semantic\\_field/text.pdf](http://www.stephenking.ru/texts/semantic_field/text.pdf)
33. Горбунов М. Социальная проблематика в романе Стивена Кинга «Рита Хейуорд и побег из Шоушенка. [Web-документ] // <http://www.stephenking.ru/texts/articles/social.html>
34. Думаков С. Вселенная по Кингу. [Web-документ] // <http://www.stephenking.ru/texts/articles/universe.html>
35. Захарова С., Захаров Е. Бог и Стивен: читал ли Кинг Булгакова? [Web-документ] // [http://www.stephenking.ru/texts/articles/god\\_and\\_stephen.html](http://www.stephenking.ru/texts/articles/god_and_stephen.html)
36. Ивашева В.В. Патриарх из Солсбери. // Ивашева В.В. Английские диалоги. М., 1971.
37. Каптерев П. О детской лжи. // Проблемы развития и бытия личности. В честь юбилея Петра Федоровича Каптерева. [Web-документ] // [http://r1-online.ru/articles/r102\\_99/490.html](http://r1-online.ru/articles/r102_99/490.html)
38. Кокарев А. Стивен Кинг как зеркало нашей души.
39. Лоусон К. После бестселлеров: Стивен Кинг. [Web-документ] // [http://www.stephenking.ru/texts/articles/behind\\_the\\_best\\_sellers1979.html](http://www.stephenking.ru/texts/articles/behind_the_best_sellers1979.html)
40. Мельников Н.Г. Массовая литература // Русская словесность.- М., 1998.
41. Минц П.А. Роман У. Голдинга «Повелитель мух» как образец философско-аллегорической прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. - Л., 1988.
42. Морозова Ф. Со Стивеном Кингом покончено. [Web-документ] // [http://www.stephenking.ru/texts/articles/liseysstory\\_review\\_morozova.html](http://www.stephenking.ru/texts/articles/liseysstory_review_morozova.html)

43. Мнацаканян. К.А. Образ ребенка и категория детскости в викторианской литературной сказке. // Вестник ПСТГУ, вып. 3(9), 2007.
44. Никитинский Д. Ярмарка неврозов Стивена Кинга. [Web-документ] // [http://mediapolis.com.ru/alphabet/k/king\\_stephen/king\\_stephen\\_nevroz.htm](http://mediapolis.com.ru/alphabet/k/king_stephen/king_stephen_nevroz.htm)
45. Новицкий Е. И Бог подстерегает нас... [Web-документ] // [http://www.stephenking.ru/texts/articles/and\\_god\\_is\\_watch\\_for\\_us.html](http://www.stephenking.ru/texts/articles/and_god_is_watch_for_us.html)
46. Новицкий Е. Изменилась ли цена на слезы ребенка? Фёдор Достоевский и Стивен Кинг: тематические, сюжетные, мировоззренческие переключки [Web-документ] // <http://arnaut-katalan.narod.ru/fantasy86.html>
47. Павлычко С.Д. Философские романы Уильяма Голдинга // Литература Англии. 20-ый век. Киев, 1987.
48. Пальцев Н. Страшные сказки Стивена Кинга: фантазии и реальность [Web-документ] // <http://www.stking.h1.ru/clauses/clauses01.htm>
49. Палья К. Личины сексуальности. – Екатеринбург, «У-Фактория», 2006
50. Пестерев В. Модификации романной формы в прозе запада второй половины XX столетия. [Web-документ] // [http://window.edu.ru/window\\_catalog/pdf2txt?p\\_id=8508](http://window.edu.ru/window_catalog/pdf2txt?p_id=8508)
51. Переяслов Н. И ничего от Бога или Света. [Web-документ] // [http://www.stephenking.ru/texts/articles/nothing\\_from\\_god.html](http://www.stephenking.ru/texts/articles/nothing_from_god.html)
52. Рымарь Н.Т. Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж, 1978.
53. Скороденко В. Притчи Уильяма Голдинга.// Голдинг У. Шпиль и другие повести. – М., 1981.
54. Социология: Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин, Г.Н. Соколова, О.В. Терещенко. – Мн.: Книжный Дом, 2003.

55. Сумароков С.В., Мисюров Н.Н. О трансформации элементов античной традиции на примере феномена Стивена Кинга: к проблеме жанра // Античный вестник: сб. науч. тр., вып. 4-5 - Омск, ОмГУ, 1999.
56. Стивен Кинг.ру Творчество Стивена Кинга [Web-ресурс] // [www.stephenking.ru](http://www.stephenking.ru)
57. Стивен Кинг 60-х: размышления активиста студгородка. [Web-документ] // [www.stephenking.ru/texts/articles/reflections\\_of\\_a\\_campus\\_activist.html](http://www.stephenking.ru/texts/articles/reflections_of_a_campus_activist.html)
58. Топоров В.И. Пространство и текст // Текст. Семантика и структура. М., 1983.
59. Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. - М., 1995.
60. Чемоданов А. Исследование творчества Стивена Кинга. [Web-документ] // <http://www.stephenking.ru/texts/chemodanov/>
61. Эрлихман В. Король Темной Стороны: Стивен Кинг в Америке и России. - СПб., Амфора, 2006.
62. Юнг К.Г. К пониманию психологии архетипа младенца [Web-документ] // <http://www.jungland.ru/node/1776>
63. Raines C. Beyond generation X. - USA, Crisp Publications, 1997.
64. Wikipedia. The free encyclopedia. [Web-ресурс] // <http://en.wikipedia.org/wiki/>