Министерство образования и науки Российской Федерации

Тольяттинский государственный университет

Гуманитарный институт

Кафедра теории и практики перевода

Специальность 031202 Перевод и переводоведение

КУРСОВАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика и метафоричность произведений С. Кинга (на основе повести "Долгая прогулка")

СТУДЕНТКА О.А. МАРЯЕВА

РУКОВОДИТЕЛЬ к. п. н.,

доцент А.Н. МАЛЯВИНА

Работа защищена с оценкой

Руководитель курсовой работы

"\_\_\_\_\_"\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2008 г.

Тольятти, 2008 г.

Содержание

Введение

Глава I. Проблемы развития литературы США XX века

1.1 Культурно-социальные и общественно-политические основы эволюционирования литературы США второй половины ХХ века

1.2 Истоки фантастической литературы и литературы ужаса

Выводы по первой главе

Глава II. С. Кинг как представитель современной американской литературы

2.1 Особенности творчества Стивена Кинга

2.2 Поэтика и метафоричность повести Стивена Кинга "Долгая прогулка"

Выводы по второй главе

Заключение

Библиография

## Введение

Престиж массовой литературы в наше время крайне низок, т.к, по мнению литературоведов, произведения подобной направленности не представляют какой-либо художественной и исторической ценности. В то же время, в современной литературе уже достаточно трудно провести границу между "массовой" и "элитарной", поскольку во многих произведениях, считающихся беллетристикой, достаточно детально и объективно рассматриваются те или иные общественные явления. Стиль изложения в таких произведениях также приближен к "серьезной" литературе: обилие и оригинальность тропов, разнообразные стилистические приемы, риторические фигуры.

Данное исследование посвящено творчеству Стивена Кинга и обусловлено тем, что в современном литературоведении ему не уделяется достаточного внимания, хотя в последнее время тема паралитературы часто поднимается в научных кругах.

Стремление отобразить существующую проблему побудило нас избрать следующую тему исследования: "Поэтика и метафоричность произведений С. Кинга (на основе повести "Долгая прогулка")".

Актуальность выбранной темы обусловлена несколькими факторами:

1) популярностью произведений С. Кинга,

2) художественным своеобразием писателя,

3) малой степенью раскрытия этой темы в трудах современных литературоведов.

Объектом курсовой работы является творчество С. Кинга, предметом - поэтика и метафоричность повести С. Кинга "Долгая прогулка".

Цель работы - изучение своеобразия художественных средств в повести "Долгая прогулка" С. Кинга.

В соответствии с целью исследования определяются следующие задачи работы:

1) изучить теоретический материал, касающийся литературы США 2-ой половины ХХ в.;

2) определить истоки фантастической литературы и литературы ужаса;

3) проанализировать особенности творчества С. Кинга;

4) провести анализ поэтики и метафоричности повести С. Кинга "Долгая прогулка".

Методологической основой исследования послужили труды G. Woodcock, А.И. Голышевой, Н.Ф. Овчаренко и других литературоведов; также были задействованы различные Интернет-энциклопедии.

Фактическим материалом для анализа послужила повесть С. Кинга "Долгая прогулка".

Во введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, определяются объект и предмет исследования, характеризуются цели.

В первой главе "Проблемы развития литературы США ХХ в." рассматриваются основы эволюционирования литературы США ХХ в., тенденции и направления в развитии литературы США, а также определяются истоки фантастической литературы и литературы ужаса.

Вторая глава "С. Кинг как представитель современной американской литературы" посвящена изучению особенностей творчества Стивена Кинга, а также лингвистическому анализу повести С. Кинга "Долгая прогулка".

Библиографический список насчитывает 22 источника.

В заключении обобщаются результаты данного исследования.

## Глава I. Проблемы развития литературы США XX века

## 1.1 Культурно-социальные и общественно-политические основы эволюционирования литературы США второй половины ХХ века

Изучая различные источники, освещающие литературу США второй половины ХХ в., можно придти к заключению, что практически все критики одинаково оценивают последствия Второй мировой войны для Америки, сходясь в том, что эта война стала для страны не потрясением во всех сферах жизни (экономической, социальной, политической, культурной), как это было с Европой, а своеобразной "стартовой площадкой" экономического подъема. Америка вышла из войны не истощенной, а разбогатевшей, монопольно владеющей оружием невиданной разрушительной силы, что позволило ей совершить мощный экономический рывок, притязая на мировое господство.

Благополучие американцев никак не способствовало их духовному росту, напротив, оно порождало равнодушие ко всему, что не было связано с прибылью, им стали не интересны философские проблемы, столь живо волновавшие "кризисное" общество 30-х годов. С наступлением периода президентства Гэрри Трумена резко изменился внутриполитический климат в стране: создание Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности означало повсеместное наступление реакции: преследование "инакомыслящих" писателей, политических деятелей и т.д. Естественно, начавшаяся "охота на ведьм" не могла не сказаться на литературе США.50-е годы называют "испуганным", "молчаливым" десятилетием - "замолчал" Э. Хемингуэй, отошел от резкой постановки социальных проблем Дж. Стейнбек, среди писателей вновь наметилась тенденция покидать Америку, делая выбор в пользу Европы, в стране воцарился дух конформизма и приспособленчества.

Именно благодаря вышеупомянутым факторам получила стимул для развития "массовая литература", или "паралитература", направленная на "среднего потребителя". По определению Н.П. Кубаревой, "массовая беллетристика, как и массовая культура в целом, - это способ существования высокоразвитого общества, в котором делают ставку на формирование "среднего" человека, лишенного индивидуальных вкусов, склонностей, языка, образа жизни, который легко усваивает готовые культурные стандарты" [3]. Средний американец 50-х гг. представлял собой семейного человека, который имел за плечами несколько лет учебы в колледже или университете и нашел свое "место под солнцем", благодаря доходу от которого мог позволить себе отправить своих двоих детей в колледж. Он уверен в том, что именно Америка победила в войне, а лишние размышления на эту тему не принесут ему ничего хорошего, он свято верит в правоту своей всесильной страны и её "истеблишмента". На досуге ему гораздо приятнее почитать детективный роман, в котором бесстрашный герой, современный "рыцарь без страха и упрека" спасает белокурую красотку, раскидывая врагов направо и налево. Популярность подобных произведений заключалась, вероятно, в том, что среднестатистический читатель находил в этом герое реализацию своих тайных желаний и надежд - на победу и успех.

К концу 50-х гг. на литературную сцену выходит новое поколение американцев, осознающих и неприемлющих бездуховность и конформизм отцов. Если писателям школы "горячей крови" - от Джека Лондона до Эрнеста Хемингуэя - была свойственна ясность и внятность интонации, то, начиная с 50-х гг., в американской прозе, поэзии и драматургии начали преобладать ироничность, беспокойство, самобичевание, застенчивость и чувствительность. Роман Дж. Сэлинджера "Над пропастью во ржи" впервые заявил о неблагополучии в духовной жизни американцев и назревавшем бунте молодых, которые в последующем и станут поколением "битников". Они называли себя "бит-поколением"; критика заговорила о "битом (или "разбитом") поколении", хотя "апостол" битничества Джек Керуак, придумавший в 1952 году это определение, вкладывал в него иной смысл: "Бит означает ритм, пульсацию, не разбитость" [3].

Движение битников привлекло к себе внимание выходом в свет книги Дж. Керуака "На дороге" (1957г), ставшей своеобразным знаменем движения, поэмы А. Гинзберга "Вопль" и песен Боба Дилана.

В основу идеологии и эстетики поколения "битников" легла проблема отчуждения человека. Битники фиксировали состояние отчужденности человеческой личности от современного им общества, и это, естественно, выливалось в форму протеста. Это явление было стихийным нонконформистским движением творческой молодежи и ее единомышленников за создание новой культуры, нового образа жизни. Представители данного молодежного движения давали почувствовать, что их современники-американцы живут на развалинах цивилизации.

Ряд критиков определяет общественную и политическую обусловленность появления битничества следующим образом: "поколение людей, родившихся в 20-е годы, - пишет Т. Морозова, - росших в обстановке экономического кризиса, принимавших участие во Второй мировой войне или бывших ее свидетелями и испытавших всю меру разочарования, которое принес послевоенный период. Большинство битников принадлежало именно к этому поколению; по мере того, как шло время, к ним присоединялись более молодые люди" [3]. Американский писатель и публицист Ф. Боноски склонен относить к "бит-поколению" тех молодых американцев, которые родились в годы Второй мировой войны и чье детство и отрочество пришлось на мрачный период послевоенного пятнадцатилетия. "Можно без колебаний указать момент, когда социальные проблемы утратили свои "истинные" пропорции, когда все процессы ускорились и вырвались за прежде установленные рамки: это случилось, когда американский президент - бывший галантерейщик Трумэн - сбросил атомные бомбы на Хиросиму и Нагасаки. Этот акт - акт геноцида - разом перечеркнул все постулаты буржуазной морали. Зло стало повсеместным, чудовищным. И "хорошие" и "нехорошие" равно погибли от этих бомб, назначение которых было - уничтожить все" [3].

К общественно-политическим предпосылкам появления поколения битников можно отнести резко агрессивную внешнюю политику США, примерами которой служат "холодная война", гонка вооружений, конфликт между Северной и Южной Кореей и, конечно, война во Вьетнаме. В отличие от предыдущих "бунтарских" течений, которые традиционно были мятежами голодных пролетариев, битничество зародилось в среде обеспеченных слоев американского общества, в семьях с высоким достатком, чьи дети осознали, откуда этот достаток: "их родители разбогатели на войне и послевоенных передрягах. Состояния, нажитые во время Второй мировой войны, умножались за счет войны в Корее и Вьетнаме. Это были огромные богатства, свалившиеся внезапно и безудержно" [3].

Однако, отрицая общественные порядки и стиль жизни, созданные их родителями, битники не предлагали ничего взамен и в этом, на наш взгляд, кроется основная несостоятельность этого молодежного бунта. К примеру, роман Дж. Апдайка "Кролик, беги" завершается очередным паническим бегством Кролика "в никуда" в стремлении снять с себя бремя ответственности. Битники смогли предложить своему поколению только один способ борьбы с обществом - "уход от него, уход в себя, в другие сферы, в дзен-буддизм, в "радостную преступность", в наркотики и вызывающую сексуальность" [3].

К концу 60-х гг. движение битников потеряло свою остроту: сказалось не только давление официальных структур, но, в известной мере, несостоятельность самого молодежного бунта. Со спадом негритянского и антивоенного движения, битнический протест утратил свою актуальность. Движение битников постепенно переросло в субкульт хиппи, по каким-то причинам более известный миру, хотя в творческом плане битничество было гораздо более продуктивным.

Знаковым произведением для поколения 60-х гг., эпохи, когда битники выросли в "хиппи", стал роман "Американская мечта" (1965), главный персонаж которого - Стивен Роджек - герой войны, однокашник президента Кеннеди, сделавший блестящую карьеру, - стал известным психологом и популярным ведущим на телевидении. Но что-то не клеится в судьбе Стивена, за поверхностным успехом все более четко проступает личная драма. Стивен убежден в том, что жизнь не удалась. Не приносит радости супружеская жизнь, поскольку его жена страстно любит деньги и превращает все вокруг себя в свою собственность. "Лейтмотив "Американской мечты" - духовное паломничество героя, стремление проникнуть в самые укромные уголки подсознания. Для этого герой погружается на самое дно Нью-Йорка. Но вхождение героя в заповедный мир инстинктов приводит к распаду личности." [10]

Таким образом, мы снова видим неприятие устоявшейся модели реальности без каких-либо конструктивных предложений по ее изменению. Новый период был отмечен усилением консервативных, а порой и реакционных тенденций в жизни американского общества. "Уотергейтское" дело обнаружило глубину падения морали и престижа американского "истеблишмента". В литературе 70-х гг. наблюдается стремление вернуться к традициям "красных тридцатых". Вновь возобладали реалистические тенденции - в романах Э. Доктороу "Рэгтайм" и "Гагачье озеро", К. Оутс "Страна чудес", Дж. Гарднера "Никелевая гора" и других писателей. В американскую литературу стала возвращаться повседневная жизнь рабочих кварталов и фермерских поселков, а героем (по аналогии с 30-ми годами) вновь становится рядовой американец со своими будничными заурядными проблемами. Помимо названных произведений это и роман К. Воннегута "Завтрак для чемпионов", Дж. Апдайка "Давай поженимся", Т. Уайлдер "Теофил Норт" и т.д.

По мере приближения середины 70-х гг. и двухсотлетия США все бóльшее число американских романистов обращалось к теме исторической роли и современных судеб Америки. Все более ощутимым становилось стремление писателей охватить широкие временные пласты, склонность к философским обобщениям и эпичности; наиболее показательны в этом отношении романы Г. Видала "Вице-президент Бэрр" и "1876 год". Эта же тенденция к созданию произведений, обобщающих исторический опыт эпохи, присутствует в документально-философском повествовании Н. Мейлера "Песнь палача", романах У. Стайрона "Выбор Софи", К. Воннегута "Тюремная пташка", К. Оутс "Ангел света" и Дж. Ирвинга "Отель Нью-Гэмпшир".

Однако ожидание на дальнейшее развитие наметившихся в конце 70-х - начале 80-х гг. тенденций в литературе США вряд ли можно считать осуществленным. Создается впечатление, что серьезная реалистическая проза себя исчерпала. Свидетельством ослабления реализма в современной американской литературе является тот факт, что ведущим направлением в духовной жизни стал постмодернизм. Он существует как отражение новой действительности конца ХХ в. и распространяется на все сферы культуры.

В 50-60-х гг. термин "постмодернизм" начинает все чаще появляться на страницах литературоведческих журналов. Некоторые исследователи считают автором этого термина американского исследователя И. Хассана. Но статья И. Хау "Массовое общество и постмодернистская литература" была опубликована значительно раньше, чем И. Хассан начал печатать свои работы, - еще в 1959 г.

Через два десятка лет термин "постмодернизм" подвергся уже более глубокому переосмыслению, он определялся И. Хассаном как "модернистское разрушение формы до той степени, когда оказывается под сомнением сама идея формы, и это сомнение требует переосмыслить все художественные средства" [13]. Постмодернизм трактуется известным литературным теоретиком как "искусство молчания, пустоты, смерти, создающее свой язык недомолвок, двусмысленности, словесной игры" [13], т.е. сближается с неоавангардом. Произведения авторов, в той или иной степени склонных к постмодернистскому воспроизведению жизни, зачастую читаются как комедии абсурда, "черный юмор", безумная пародия и балаган.

Некоторые исследователи связывают постмодернизм с неоавангардом и контркультурой, определяя его скорее как действие, нежели стиль. Они подчеркивают процесс трансформации модернизма в "масскульт", который и акцентируют как характерное свойство постмодернизма.

По словам М. Бредбери, "под широким знаменем постмодернизма собрались такие пестрые явления, как театр абсурда, французский "новый роман", американский "новый журнализм", всевозможные направления в живописи" [10]. Но при этом выделяются новые качества, характерные, по его мнению, для всего перечисленного конгломерата школ и течений: "слияние авангардизма, продолжающего традиции модернизма и сюрреализма, с элементами массовой культуры и контркультуры, и недолговечность, заключенная в самом содержании этого искусства, и как следствие - ее непроизвольное тяготение к пародии и самопародии" [10].

80-90-е гг. также стали новым этапом в развитии фантастического жанра, в становлении жанра "фэнтези", в котором наметилось стремление к "очеловечиванию", гуманитаризации фантастического мира. Расцвет жанра "фэнтези" тесно связан с укоренением в американской культуре конца XХ в. неомифологии, которая, в свою очередь, явилась следствием наметившегося в обществе "эскейпизма", ухода от реальной жизни.

К жанру "фэнтези" тесно примыкает литература "кошмаров и ужасов", которая благодаря творчеству С. Кинга, В. Блэтти, Ф. Вильсона, Л. Камерона и многих других авторов заняла ведущее место на рынке книжной продукции.

Жанр американского готического романа, получивший свое развитие благодаря творчеству Чарльза Брауна, за два столетия превратился в средство воссоздания национального мифа и истории, которая не поддалась особому воздействию извне. В некотором смысле литературная "готика" стала знаком европейского присутствия в Америке. Американский готический роман, заявлял Ч. Браун, вряд ли будет нуждаться в европейских замках и феодальных манерах [10]. И действительно, он мог быть основан на американском материале, на "приключениях, вырастающих на почве нашей собственной страны". Или, как сказал предшественник Ч. Брауна Эдгар По, готика и ужас американской литературы будут связаны не с присутствием внешнего злодейства, но с душой [10].

## 1.2 Истоки фантастической литературы и литературы ужаса

"Фантастика начиналась, когда охотники пришли с охоты, один из них нарисовал убитого им медведя - это был реалист, а второй нарисовал медведя, которого он убьет завтра - это было рождение фантастики".

Кир Булычев.

Фантастическое является древнейшим компонентом человеческой культуры. Еще в древности, когда стали появляться зачатки религии, когда человек начал приписывать окружающему его миру новые качества, он призвал на помощь свою фантазию.Ф. Энгельс писал: "... Всякая религия является ни чем иным, как фантастическим отражением в головах людей тех внеземных сил, которые господствуют над ними в их повседневной жизни, - отражением, в котором земные силы принимают форму неземных..." [7, с.113].

Статья "Боги и демоны" в самой полной и авторитетной англоязычной "Энциклопедии научной фантастики" открывается примечательной репликой: "Интерес к религии обнаружился у научной фантастики с самого ее зарождения, однако росту числа фантастических произведений о богах способствовал не он. Причиной была отчасти мания величия. Три основных отличительных качества божества оказались неотвратимо притягательны для писателей-фантастов: всезнание, всемогущество и дар творения жизни, или даже целых миров. Чем иным, как не последним, пусть только на словах, занимались фантасты все это время?" [6].

Многие другие энциклопедии и справочники, касающиеся интересующего нас вопроса, также начинаются с подобного пассажа. Приводя доказательства от обратного, авторы статей сначала заявляют, что нет ничего более отдаленного от фантастики, чем религия, а затем опровергают это утверждение огромным количеством неоспоримых аргументов.

Во времена язычества, например, люди наделяли явления природы и окружающие их предметы теми качествами, которые делали их одухотворенными, живыми. Именно тогда, когда несуществующие духи завладели умами и воображением людей, и появились зачатки фантастики, люди начали думать о загробной жизни, о том, что их ждет после смерти.

В Древнем Египте вся культура была основана на том фантастическом допущении, что земное существование человека - это всего лишь подготовка к будущей жизни после смерти. Египтяне считали, что душа человека во время сна отделяется от тела и летает по миру. После смерти человека его душа некоторое время живет в его посмертном портрете и чтобы душа не ошиблась и не промахнулась, портрет должен быть обязательно точной копией оригинала. Именно так появился знаменитый портрет царицы Нефертити.

Центральной составляющей мифологии Древней Греции является фантастика, о чем можно судить по следующему примеру: "Вначале существовал вечный безграничный Хаос. В нем заключался источник жизни. Все возникло из безграничного Хаоса - весь мир и бессмертные боги. Из Хаоса произошла и богиня Земли - Гея..." [4]. Кентавр Харон и трехглавый пес Цербер, Медуза Горгона и козлоногий Пан - вот только некоторые фантастические персонажи, населяющие древнегреческие мифы, а горгульи и химеры - постоянные жители экстерьера средневековых соборов.

Мифология и религия, неся в себе элементы фантастического, явились основой для создания таких великих произведений искусства, как пирамиды в долине Гизе, храм Парфенон в Афинах и собор Парижской Богоматери в Париже. Народное творчество всех стран изобилует фантастическими персонажами и существами: тролли и валькирии, драконы и русалки, гномы и орки, ведьмы и колдуны населяют сказочные истории народов мира.

Все эти легенды и поверья наряду с техническими и научными чудесами послужили основой фантастического жанра литературы.

При исследовании истоков фантастической литературы необходимо разобраться, что же представляет собой данный жанр. Фантастика - в переводе с греческого означает "искусство воображать, форма отображения действительности, окружающего мира, при которой на основе реальных представлений создается логически несовместимая с ним картина Вселенной. Может выражать своеобразное миросозерцание художника и целой эпохи" [6].

Научная фантастика как жанр появилась в начале XX века. Литературоведы считают, что полное оформление научной фантастики как литературного жанра нужно относить к 20-м годам XX столетия, хотя, конечно же, нельзя забывать о таких признанных писателях-фантастах, как Жюль Верн, Герберт Уэллс, Мэри Шелли, Роберт Стивенсон, Марк Твен, Джонатан Свифт, Франсуа Рабле, Льюис Кэрролл, Брэм Стокер, Артур Конан Дойль и Эдгар По. Но вышеназванных литературных деятелей нужно рассматривать скорее как пионеров, которые способствовали выделению научной фантастики в особое направление в литературе, в отдельный жанр. Окончательное оформление жанра действительно приходится на двадцатые годы ХХ века, когда Хьюго Гернсбек впервые начал выпускать специализированные журналы, публиковавшие только фантастические и мистические истории. Немец-эмигрант, изобретатель и издатель, Х. Гернсбек начал свою издательскую деятельность в фантастике с основания журнала "Amazing Stories", который, впрочем, просуществовал совсем недолго; позже он выпускал другие журналы, и по сей день Х. Гернсбек считается отцом-основателем жанра научной фантастики (премия "Хьюго" названа в его честь).

Важной вехой в становлении фантастики как литературного жанра можно считать появление в 1937 г. в одном из фантастических журналов нового редактора - Джона Кэмпбелла, который в дальнейшем стал своеобразным меценатом, помогая молодым авторам только что рожденного жанра. Он открыл многие имена, которые теперь считаются классиками фантастики, а по некоторым данным, даже дарил свои идеи таким авторам, как Роберт Хайнлайн, Альфред Ван-Вогт и Айзек Азимов.Д. Кэмпбелл был редактором журнала "Astouding Science Fiction" ("Analog") в течение 35 лет, и это время вошло в историю как "золотой век" фантастики. За эти годы он и сам написал немало хороших произведений, как под своим именем, так и под псевдонимом.

Когда человечество, наконец, взглянуло в сторону космоса и ученые начали вести космические исследования, фантастика также обратила свое внимание в звездные дали. Именно тогда появились "Марсианские хроники" Рэя Брэдбери, "Гражданин Галактики" и "Имею скафандр - готов путешествовать" Роберта Хайнлайна, "Пересадочная станция" Клиффорда Саймака, "Врата" Фредерика Пола и многие другие известные произведения.

Постепенно люди поняли, что космос - это не место для человечества, что путь к звездам не будет легким и просто так, на прогулку, мы туда вряд ли сможем отправиться [6]. Космическая тема постепенно перестала занимать умы писателей и читателей, что стимулировало появление в Европе литературы экзистенциализма, которая повлияла и на тематику фантастических произведений. "Когда-то кто-то сказал, что приход каждого нового поколения чем-то напоминает вторжение орды варваров. К научной фантастике это применимо не в последнюю очередь, ибо в ее радиоактивной теплице чуть ли не через каждые пять лет вызревают новые поколения, с порога заявляющие, что только они знают, как и о чем стоит писать. Старательный исследователь может проследить эти волны вплоть до положившей всему начало банды Хьюго Гернсбека из ученых и инженеров..." [11] (М. Суэнвик).

Если раньше писатели не интересовались психологией своих героев, представляя, например, телепата, совершенно не отличающимся психологически от обычного человека, то теперь фантастическая литература рассматривала того же телепата как человека с совершенно иной психикой и мировоззрением. Появились такие авторы, как Альфред Бестер, Самюэл Дилени, Харлан Эллисон и многие другие, нарушившие табу на описание сексуальных сцен, расизм, жестокость.

В восьмидесятых годах появилось новое поколение писателей, которых условно назвали постмодернистами, но их лагерь был неоднороден. Постмодернисты-гуманисты - Конни Уиллис, К.С. Робинсон, Джон Кессел, Скотт Рассел Сандерс, Картер Шольц, Джеймс Патрик Келли - "пишут грамотно, порой даже чересчур литературно, внимание свое сосредотачивают на психологии персонажей - почему-то сплошь рефлексирующих и склонных к ошибкам, возможности же фантастики используют для исследования больших философских проблем, иногда религиозных по своей природе" [11] ; киберпанки - Уильям Гибсон, Брюс Стерлинг, Грег Бир, Руди Ракер, Пат Кэдиган - "для их фантастики характерны описания мира будущего, основанного на высоких технологиях и широком применении компьютеров, чрезвычайно плотная, "сбитая" проза и близость к панковским взглядам, включая антагонизм к любым властям и яркие, изобретательные детали" [11].

Возникновение нового чуда техники - компьютера - повлияло на все стороны человеческой жизни, и литература не стала исключением, но особенное влияние всеобщая компьютеризация общества оказала на литературу фантастическую. Поворотной точкой в оформлении нового направления в фантастике, позднее названного киберпанком, стало изобретение в середине 80-х годов глобальной сети интернет, основная идея которой - связь всех компьютеров мира друг с другом - открыла писателям широкий простор для воображения.

Сам термин киберпанк изобрел писатель Брюс Бетке, он назвал так свой рассказ 1983 года, опубликованный в альманахе "Amazing Stories".

В 1984 г. вышел роман Уильяма Гибсона "Некромант", который считается классическим произведением киберпанка, а сам У. Гибсон получил статус "гуру киберпанка". Действие произведений киберпанка разворачивается в будущем, в котором царит всеобщая информационная сеть. Человеческое тело в этих условиях изменяется, причем разными способами - механическими, с помощью наркотиков и генной инженерии. Центральная концепция любого произведения в жанре киберпанка - это концепция виртуальной реальности. Сознание в этом мире может существовать отдельно от тела, и сама реальность может представлять собой порождение какого-либо сознания. Каждый, кто хоть раз читал произведение в стиле киберпанк или смотрел фильм подобного рода (ярким примером может служить "Матрица" братьев Вачовски), навсегда запомнил то ни с чем не сравнимое чувство необъяснимой тревоги, какого-то почти первобытного страха перед неведомым.

Говоря о психологическом воздействии литературы киберпанка, представляется возможным провести параллель с литературой ужасов. Космический ужас появляется в качестве составного элемента в самом раннем фольклоре всех народов, его легко увидеть в древних балладах, хрониках и священных писаниях. Он был непременным атрибутом продуманных колдовских ритуалов с вызыванием демонов и привидений, процветавших с доисторических времен и достигших своего пика в Египте и у семитских народов. Такие сочинения, как "Книга Еноха" или "Claviculae" Соломона в достаточной степени иллюстрируют власть сверхъестественного над восточным умом в давние времена, и на этом были основаны целые системы и традиции, эхо которых дошло и до нашего столетия. Приметы трансцендентального ужаса очевидны в классической литературе, но есть свидетельства его еще более сильного влияния в балладной литературе, которая существовала параллельно, но исчезла за неимением письменного варианта. Средневековье, укорененное в фантастической тьме, подвигло ее на выражение себя; Восток и Запад были заняты сохранением и развитием полученного ими темного наследства в виде случайного народного творчества и в виде академически сформулированной магии и каббалы. На Востоке повествование о сверхъестественном тяготело к пышности и веселью, которые превращали его в нечто фантастическое. На Западе, где "мистический тевтон вышел из северного черного леса, а кельт не забыл о странных жертвоприношениях в друидских рощах" [5], атмосфера повествования приобрела невероятное напряжение и убедительную серьезность, что удвоило силу воздействия тех ужасов, на которые намекали и о которых говорили впрямую.

Большая часть этой силы западного фольклора ужаса, несомненно, связана со скрытым, но часто подозреваемым присутствием страшного ночного культа, ибо странные обычаи его приверженцев были укоренены в самых отталкивающих обрядах плодородия немыслимой древности. Эта тайная религия, скрытно отправляемая крестьянами в течение тысячелетий, несмотря на якобы власть друидов, греко-римлян или христиан, была отмечена дикими "ведьминскими шабашами" в удаленных рощах и на вершинах гор, приходившимися на Вальпургиеву ночь и Хэллоуин, то есть на сезон размножения козлов, овец и крупного скота, и стала источником неисчислимого богатства волшебных легенд, не говоря уж о спровоцированных ею преследованиях ведьм, главным символом которых стал американский Салем. Очень похожей и, вероятно, связанной с нею была страшная тайная система перевернутого богословия, или поклонения Сатане, которое породило такие ужасы, как знаменитая черная месса. В этой связи можно упомянуть и о деятельности тех, чьи цели были, скажем, научными или философскими - астрологов, каббалистов и алхимиков типа Альберта Великого или Раймунда Луллия, с которыми неизбежно связывают это невежественное время. Широкое распространение средневековых кошмаров в Европе, усиленное непомерным отчаянием из-за эпидемий чумы, может быть правильно оценено, если знать гротескные украшения, искусно внедренные в большинство готических священных памятников; из них демонические горгульи собора Парижской Богоматери или Мон-Сен-Мишель, пожалуй, самые знаменитые. Необходимо помнить, что в давнюю эпоху вера в сверхъестественное не подвергалась сомнению ни среди образованных людей, ни среди простолюдин; начиная с самых неназойливых христианских доктрин и до чудовищных ужасов ведьмовства и черной магии.

На этой плодородной почве произросли мрачные мифы и легенды, которые сохраняются в литературе о сверхъестественном по сей день, более или менее замаскированные или подвергнутые изменениям в соответствии с нашим временем. Многие из них взяты из древних устных источников и составляют часть вечного наследия человечества. "Тень, которая появляется и требует захоронения костей, демонический возлюбленный, который приходит за своей живой невестой, оседлавший ветер демон смерти, оборотень, запертая комната, бессмертный колдун - все это можно найти в любопытных средневековых творениях" [5].

По общепринятому мнению, вся литература вышла из устной поэзии, но в ситуации с жанром ужасов данное утверждение не может быть обосновано. Примеры, взятые из старины, прозаические: оборотень у Петрония, страшные пассажи у Апулея, короткое, но знаменитое письмо Плиния Младшего, странная компиляция "О чудесах" Флегонта, грека-вольноотпущенника императора Адриана. Именно у Флегонта мы впервые находим историю о мертвой невесте ("Филиннион и Махатес"), в дальнейшем пересказанную Проклом и в новые времена вдохновившую Гёте на создание "Коринфской невесты", а Вашингтона Ирвинга на создание "Немецкого студента". Но и в то время, когда старый северный миф принимал литературную форму, и в более позднее время, когда сверхъестественное стало постоянным элементом в литературе, мы обнаруживаем его наполненным свойственным европейцам рационализмом, в точности как было с большей частью вдохновенной литературы Средневековья и Ренессанса. "Скандинавские "Эдды" и саги громыхают космическим ужасом, потрясает застывшим ужасом Мимир со своим бестелесным отродьем, англо-саксонское сказание о Беовульфе и более поздние континентальные сказания о Нибелунгах полны сверхъестественного и колдовского" [5]. Данте стал первопроходцем в классическом освоении жуткой атмосферы, в величественных строфах Спенсера можно увидеть больше чем пара намеков на фантастический ужас в пейзаже, событиях и характерах. Проза подарила нам "Смерть Артура" Т. Мэлори, где есть много страшных ситуаций, взятых из ранних баллад, например меч и шелковый покров, снятый с Погибельного Сиденья сэром Галахадом, тогда как другие и более грубые моменты, несомненно, нашли дорогу в дешевые и сенсационные издания, которыми торговали вразнос и которые раскупались невежественными людьми. Судя по елизаветинской драме с ее "Доктором Фаустом", ведьмами в "Макбете", призраком в "Гамлете" и ужасами Уэбстера, мы можем легко представить могучее воздействие демонического на человеческое сознание, еще более усиленное реальным страхом перед современным колдовством, ужасы которого, поначалу заявившие о себе на континенте, громко откликнулись в Англии охотой на ведьм Якова I. К таинственной мистической прозе этих времен можно добавить длинный список трактатов о колдовстве и демонологии, которые волнуют воображение читающего мира.

В XVII и XVIII столетиях мы видим всё больше легенд и баллад темного содержания; и все же они существуют, если можно так выразиться, "под прикрытием благовоспитанной и принятой литературы" [5]. В большом количестве выпускаются дешевые книги об ужасах и сверхъестественном, и мы констатируем живой интерес к ним благодаря таким сочинениям, как "Видение миссис Вил" Д. Дефо, которое представляет собой безыскусный рассказ о визите призрака мертвой женщины к ее подруге, написанный для рекламы плохо распродававшегося теологического трактата о смерти. Высшие слои общества теряли веру в сверхъестественное, вступая в период классического рационализма. Потом, когда во время правления королевы Анны появились переводы восточных сказок и к середине века обрели некую форму, началось возрождение романтического чувства. Поначалу мы находим это у поэтов, чьи сочинения обретают новые черты, удивляя, изумляя и приводя в содрогание. Наконец, после робкого появления нескольких фантастических сцен в тогдашних романах - например, "Приключения Фердинанда, графа Фатома" Смоллетта, - освобожденный инстинкт проявляет себя в рождении новой школы, то есть готической школы ужасной и фантастической прозы, включающей романы и рассказы, чьему литературному потомству суждено было стать многочисленным и во многих случаях замечательным своими художественными достоинствами. Если подумать, то можно выразить удивление, сколько времени понадобилось повествованию о сверхъестественном, чтобы сформироваться как вполне определенная и академически признанная литературная форма. Побуждение и атмосфера стары как мир, но типичное повествование о сверхъестественном, принадлежащее признанной литературе, - дитя XVIII столетия.

## Выводы по первой главе

Проанализировав материалы, взятые нами для изучения американской литературы в рассматриваемый период времени, а также определения истоков популярных на сегодняшний день жанров фантастики и ужаса, нами были сделаны следующие выводы:

основное влияние на литературу США 2-ой половины ХХ в. оказала Вторая мировая война, и в этом изучаемая художественная словесность схожа с литературой других стран мира;

основным творческим движением рассматриваемого периода оказалось движение битников;

в настоящее время в американской литературе преобладают тенденции постмодернизма;

истоки фантастической литературы и литературы ужаса следует искать в древнейших мифах и сказаниях, отражающих существовавшую на тот момент картину мира;

фантастическая литература и литература ужаса существуют на протяжении всей истории человечества, однако как самостоятельные жанры оформились лишь в XVIII в.

## Глава II. С. Кинг как представитель современной американской литературы

## 2.1 Особенности творчества Стивена Кинга

Творчество Стивена Кинга лежит, безусловно, в области массовой литературы с ее спецификой и особой системой отношений с другими типами литературы. Это не отменяет, а даже ставит перед необходимостью исследования книг сверхпопулярного во всем мире писателя, типичного и в то же время неординарного представителя жанров хоррор и сайнс фикшн. Однако интеллектуалы России и Америки не считают С. Кинга серьезным писателем, относя его к "поставщикам литературного ширпотреба". В США издается достаточно много книг, посвященных этому автору, но большинство из них носят чисто справочный характер, содержащих и систематизирующих информацию, практически не анализируя ее. В СССР C. Кинг был признан "обличителем", даже давал интервью "Литературной газете", в Российской Федерации посвященные ему статьи носят сугубо рекламный либо бранный характер. Едва ли не единственной серьезной работой является статья А.И. Шемякина "Мистический роман Стивена Кинга" в книге "Лики массовой литературы США".

Тем временем, "несмотря на жесткие рамки "низкого жанра" и коммерческую ориентацию, произведения С. Кинга не являются третьесортным "чтивом" и дают богатую пищу для литературоведческого рассуждения" [12]. Имеющий университетское образование, обладающий энциклопедическими знаниями в области литературы и немалыми новаторскими амбициями С. Кинг активнее других представителей коммерческого искусства использует в жанровых целях достижения нежанровой литературы (той, которую чаще называют "авторской", "высокой", "элитарной"), чем существенно обогащает выразительные средства масскульта, на который, в свою очередь, оказывает большое влияние (например, на романы Дина Кунца). В любом случае, даже самые ярые противники коммерческой литературы "не могут отказать" С. Кингу "в реальных достижениях в области новизны художественного языка" [2, стр.26].

Попытаемся определить истоки возникновения ужасного и иррационального в воображаемом мире С. Кинга. Как отмечает исследователь Н. Пальцев, произведения писателя являются кристаллизованным выражением его главного мировоззренческого интереса - к "необычному, подспудному, сокровенному в человеческой натуре" [9]. Это с легкостью прослеживается на любом из этапов его не столь уж короткого пути в литературе. В центре почти любого романа - внутренний конфликт личности, в жизни которой неожиданно появляются загадочные обстоятельства. Может ли человек поверить и адекватно отреагировать на них, возможно ли приспособление сознания к новым условиям - вот, что интересует писателя в первую очередь. Сознание, его взаимодействие с действительностью - один из постоянных объектов внимания: "Кинг в качестве основы романов использовал как научные данные нейропсихологии, так и гипотезы о еще не исследованных свойствах человеческого мозга" [9]. Здесь очевидно влияние на его мировоззрение философии Фрейда, от которой идет понимание Кингом человеческой психики как состоящей из трех уровней. Зона "Оно", неподвластная основной области сознания, содержит в себе первобытные человеческие страхи и инстинкты, запретные желания. Именно "Оно" порождает ужасные образы произведений Кинга, и именно "Оно" позволяет читателям бояться этих образов: "Страхи, рожденные вашим сознанием, всегда носят оттенок субъективной реальности. Этого и добивается писатель, у которого почти всегда сам ужас и его восприятие человеческой психикой взаимообусловлены. Страхи героев отражаются в страхах читателей и наоборот, заставляя резонировать массовое сознание" [9].

Таким образом, сознание по Стивену Кингу - это некая онтологическая и когнитивная сущность, являющаяся неизведанным источником громадной энергии, которая при определенных обстоятельствах может высвобождаться. Образы, создаваемые воображением, показывают "сколько потаенной боли и страха хранится в "черном ящике" вашего подсознания и сколь разрушительна эта сила, когда она вырывается наружу" [8]. Каждый такой выход энергии становится ужасным для человека, ибо последний совершенно не готов к столкновению с ним: "Глубинные силы и невыявленные потенции, дремлющие в людях, природе и обществе, чтобы однажды вырваться наружу, неузнаваемо преображая окружающее; таинственные лики бытия, до поры неразличимые под оболочкой привычного, обыденного, повседневного, -таков устойчивый объект внимания С. Кинга" [8].

Помимо этого источника ужасного в произведениях писателя, Н. Пальцев указывает на роль природы и общества. Участниками действия в фантастических произведениях С. Кинга могут становиться элементы интерьера (например, огнетушитель), животные, некие космические субстанции. Не только раздраженное сознание, но и весь окружающий мир с привычными понятиями и предметами неожиданно становится пугающе враждебным. "Большинство своеобразных и завораживающих творений C. Кинга - первоначально вполне безвредные предметы и животные, которые его беспокойное воображение наделяет еле ощутимой и неприятной угрозой" [8]. В конце концов воображение автора (или "прыжок веры" - a leap of faith) трансформируют их в поистине зловещий мир.

То же самое происходит и с системой персонажей: герои его романов это обычные люди в обычной жизни. Понять их читателю гораздо проще, и их участие делает историю более правдоподобной и захватывающей. Но, с другой стороны, его персонажи не столь просты, как кажутся на первый взгляд, ибо они являются носителями самых разнообразных идей автора, прежде всего, наблюдений в области человеческой психики. Подчас С. Кинг в своих романах выступает своего рода популяризатором теории психоанализа З. Фрейда: "Кинг внимательнейшим образом изучил все, что было написано в двадцатом веке о психике человека, и смог вдохнуть в эти теории реальную жизнь, наполнить их кровью и плотью, сделать так, чтобы проблемы высоколобых интеллигентов стали значимыми для любого героя: мальчика-подростка, домохозяйки, шерифа захолустного городка, старухи с островов Новой Англии. И для любого читателя" [9].

Это своеобразный психологический и социологический эксперимент: поведение изолированной группы "наугад" подобранной из незнакомых и малознакомых людей и поставленной в экстремальные обстоятельства: противопоставляются "кабинная лихорадка" и сплочение перед лицом опасности, "открытые глаза" и "голова, спрятанная в песок", надежда на собственные силы и на помощь извне, активность и пассивность, оптимизм и отчаяние; диагноз автора неутешителен: опасность исходит не только извне, но и изнутри - из самой группы, современные американцы практически не способны объединиться перед лицом опасности.

Критики указывают и на то, что С. Кинг совсем не отдаляется от объективной реальности, самозабвенно погружаясь в воображаемые миры. Напротив, "он знает, что мы увязли в пугающем мире, полном реальными демонами вроде смерти и болезни, и что, возможно, наиболее страшная и пугающая вещь в этом мире - это человеческое мнение" [9]. Ужасное в романах С. Кинга зачастую социально детерминировано, писатель намеренно заостряет внимание на каких-то деталях, при этом его повествование явно несет на себе отпечаток натуралистичности. В его умелых руках такой метод становится оружием, метко обрушивающимся на те или иные общественные несправедливости. "Каждый из романов может служить веским контраргументом неверному представлению о прозаике как о досужем и, по сути, отрешенном от повседневных забот и тревог своей аудитории "развлекателе". Действие их развертывается в наши дни или в ближайшем будущем" [8]. Планета Земля в его произведениях - не только место, куда приходят потусторонние силы, но и тупик, в который общество загнало само себя. Без преувеличения ужасно то, с какой враждебностью люди относятся друг к другу.

Для придания своим литературным мирам большей достоверности и близости к читателю С. Кинг использует такой прием, который возможно определить как "документальность". Это означает, что в своих произведениях писатель использует псевдоцитаты газет, протоколов судебных заседаний, энциклопедий, писем, дневников, мемуаров, сценариев, рекламных проспектов, рукописей художественных произведений. Такая особенность творчества была присуща писателю на протяжении всего творческого пути, начиная с первого опубликованного романа "Carrie" (1974) - "Кэрри" и кончая последним - "The Regulators" (1996) - "Регуляторами". Так, например, в романе "Misery" (1987) - "Мизери" он приводит черновые главы книги, напечатанные на машинке с западающей буквой N, сам роман содержит в себе как минимум три других: криминальный, женский романтический и женский приключенческий, якобы написанных главным героем, причем один из них - "Возвращение Мизери" - приведен почти целиком, что позволяет проследить, как "реальные" детали и "жизненные" наблюдения вплетаются в ткань художественного произведения; в романе "The Dark Half" (1989) - "Темная половина" цитаты "крутого романа", также якобы написанного героем, вынесены в эпиграф; а в "Регуляторах" приведены даже детские рисунки. Такие мистификации необходимы писателю для того, чтобы показать происходящее с разных точек зрения, изобразить, как разные люди независимо друг от друга приходят к одному и тому же выводу о подлинности существования зла, которое действовало не когда-то, а сегодня, рядом. Как бы выслушиваются разноголосые свидетельские показания, отличающиеся стилистически и эмоционально, из разных источников поступают сведения, противоречивые в мелочах, но сходные в главном, из всего этого постепенно, подобно мозаике складывается цельная картина, которую читатель в состоянии охватить более полно, нежели каждый из героев в отдельности. Это производит впечатление документальной достоверности, - легенда претворяется в реальную угрозу.

При создании своих произведений Стивен Кинг полагается не только на собственное воображение, но и на воображение читателя, в его творчестве в большом объеме представлены недомолвки и обрывания предложений на полуслове. Автор только намекает и направляет человека в нужном направлении, а уже дальше тот сам дорисовывает картины в соответствии со своим индивидуальным восприятием. Иначе говоря, Кинг не описывает эмоции и чувства персонажей, но пробуждает их в читателе, и именно этим "собственным" оружием и воздействует на него. По мнению писателя, только такая "двусторонняя" работа способна создать то чувство ужаса, которого он добивается.

При чтении произведения в жанре литературы ужасов, если оно написано последовательно и тем более талантливо, воображаемый страх читателя - это основной компонент атмосферы ужасного, проявляющего себя в самых различных формах. Соответственно и вызывать такой страх писатель должен, подходя к категории ужасного с разных сторон. С этим соглашается сам С. Кинг: "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" [8]. Развитие сюжета, по мнению С. Кинга, должно обязательно сочетаться с занимательностью фабулы. Автор приглашает читателя в кропотливо созданный мир своих фантазий, но чтобы удержать там своего гостя, нужно приложить значительные усилия: "В рассказах ужасов должна быть история, способная заворожить читателя, слушателя или зрителя. Заворожить, заставить забыть обо всем, увести в мир, которого нет и быть не может" [8]. Такое умение - основной аспект художественного мастерства писателя, именно оно играет важную роль при вплетении элементов ужасного в ткань повествования. Ужасное нужно, чтобы вырвать читателя из оков обыденной реальности, дать ему привыкнуть к новым условиям и в самый неожиданный момент - напугать!

Нагнетание атмосферы (что можно рассматривать как использование приема suspense) необходимо, чтобы полностью завладеть вниманием: "Главное для него завязать сюжет так, чтобы суметь завести читателя туда, куда он сам бы никогда не отважился ступить. Литература тут живет по особым законам, подчиняясь золотому правилу А. Хичкока: "Догадываться интереснее, чем догадаться"" [9]. Страшны не образы как таковые, пугает внутреннее, подспудное ожидание встречи с ними.

Как мы убедились, категория ужасного в творчестве С. Кинга заявляет о себе весьма многообразно. В этом плане можно анализировать и способы создания художественного мира, и исследовать взаимоотношение художественной реальности с действительностью Америки второй половины 20 века, и связь с психофизическими явлениями. Исследователи (да и сам писатель) подчеркивают, что эта категория является доминантной в произведениях С. Кинга, определяя его стиль и художественный метод. Сам автор убежден, что рассказывать ужасы - это своего рода навязчивая идея. Движущей силой его творческого процесса являются не деньги, а сильнейшее желание напугать читателя, напомнить ему, что не все так благополучно, как представляется. Стоит лишь немного поверить ему (С. Кингу) и "добротная ткань вашей жизни начинает расползаться на куски, и перед вами открываются совсем другие картины и вещи" [8].

Библейские мотивы занимают особое место в творчестве большинства писателей, но произведения С. Кинга в этом плане изобилуют аллюзиями и метафорами. Особенно четко библейские мотивы выражены в одном из самых мрачных романов С. Кинга - "Зелёная миля", действие которого происходит в тюрьме. На первую же аллюзию можно натолкнуться, вспомнив некоторые подробности тюремной жизни. Мы знаем, что многие узники, особенно те, кто осуждён на пожизненное заключение, обращаются к Богу и становятся самыми вдохновенными праведниками, но в данной книге к Богу обращается не заключённый, а, напротив, начальник тюремного блока "Е", в котором проводятся казни смертников. Это может показаться кощунством, но приходится признать - С. Кинг описывает в "Зеленой миле" второе пришествие Христа. В роли Спасителя при этом выступает Джон Коффи - негр, несправедливо осужденный за убийство двух белых девочек, к тому же обладающий даром целительства, а в роли Понтия Пилата, римского прокуратора - начальник тюремного блока осужденных на смертную казнь Пол Эджкомб. Последние главы "Мили" во многом соответствуют библейским. Коффи доказывает свою невиновность Эджкомбу, но тот не может освободить его, потому что это не в его власти. Высшие чины никогда не согласятся освободить негра-убийцу: слишком удобна эта фигура для судебного процесса. И Эджкомбу приходится проводить Коффи в последний путь. Перед смертью целитель сознаётся, что он к ней готов: "Я уже устал от боли, которую вижу и чувствую". На свете оказывается очень много греха, и Коффи не может больше справляться с ним. Перед смертью он отдаёт Эджкомбу часть своей "силы" [1]. Теперь Эджкомб будет жить дольше остальных людей, но он обречён нести крест чужой боли, в наказание за то, что поднял руку на "Создание Божье".

## 2.2 Поэтика и метафоричность повести Стивена Кинга "Долгая прогулка"

С. Кинг написал повесть "Долгая прогулка" в 1967г., во время обучения на первом курсе университета, в возрасте 20-ти лет. По сути, это было его первое крупное произведение.

В основе повествования лежит ежегодное соревнование, называемое "Долгая прогулка" (THE LONG WALK), в котором могут участвовать 100 молодых людей в возрасте от 16-ти до 18-ти лет. Правила, на первый взгляд, довольно просты: скорость участников не должна падать ниже 4-х миль/ч, если это происходит, то участнику выносится предупреждение, после 3-х предупреждений участник "получает билет". Прогулку сопровождают солдаты на вездеходе, которые выносят предупреждения и беспристрастно застреливают тех, кто "получил билет". Таким образом, соревнование продолжается до тех пор, пока в живых не останется только один участник - победитель, который выигрывает миллион долларов и т. н. Приз - право требовать исполнения любого своего желания. "Прогулка" широко освещается в средствах массовой информации, по обочинам дороги всегда стоят толпы зрителей, на участников делаются ставки.

Главный герой повести, Рэй Гэррэти, участвует в очередной Долгой прогулке вопреки мольбам матери и подружки. Примечательно, что, несмотря на то, что по форме Гэррэти является главным героем, мы знаем о нем почти так же мало, как и о других персонажах повести. Описание его внешности крайне скупо - высокого роста, среднего телосложения, симпатичный, о его прошлом мы узнаем только из замечаний, брошенных мимолетом - о том, что его отца забрала некая организация под названием "Эскадрон" (Squads) за антиправительственные разговоры, о том, что у него есть подружка Джен и что в детстве он дружил с мальчиком Джимми. Нам представляется, что таким образом автор старается приблизить главного героя к читателю. Фактически, отсутствие загруженности развёрнутым жизнеописанием героя не отстраняет от него, а напротив, сближает: читателю, не отягощённому подробностями чужой жизни, подсознательно проще проассоциировать себя с героем, заполнив пробелы своими подробностями. Этот эффект максимально усиливается способом подачи информации о происходящем: читатель не знает о том, что думают остальные участники прогулки и люди вокруг, какие у них сокровенные мотивы, сомнения, терзания. Всё, что мы узнаём об окружающем и окружающих - информация, которая действительно доступна в такой ситуации: разговоры с теми, кто идёт рядом, слухи, визуальное восприятие, анализ происходящего.

В самом начале Долгой прогулки Гэррэти сближается с Питером МакВрайсом, которого также можно считать одним из главных героев повести. Из описания его внешности запоминается только ужасный шрам на щеке, о происхождении которого мы узнаем только к середине произведения - этот шрам оставила МакВрайсу его подружка во время их ссоры. МакВрайс, в отличие от остальных участников, изначально не настроен на победу, ни разу за все время он не сказал, что победит. Его отношение к Прогулке и к Призу ярко выражено в следующей его реплике:

"*It's a fake," McVries said, his voice trembling. "There's no winner, no Prize. They take the last guy out behind a barn somewhere and shoot him too... Everyone loses."*

Таким образом, мы видим, что для МакВрайса Долгая прогулка - лишь способ самоубийства, при котором тебя убьют другие. МакВрайс относится к Долгой прогулке как к игре, в которой нет и не может быть победителя, и, хотя он и спасает Гэррэти от смерти несколько раз, вряд ли он по-настоящему верит, что Гэррэти или кто-либо другой может победить. Точка зрения МакВрайса, в общем, довольно логична, поскольку из воспоминаний Гэррэти мы знаем, что большинство победителей Долгой прогулки умирали вскоре после окончания соревнования.

МакВрайс своим действиями и репликами часто приводит Гэррэти в замешательство, например:

*McVries said, "Just go on dancing with me like this forever, Garraty, and I'll never tire. We'll scrape our shoes on the stars and hang upside down from the moon."*

*He blew Garraty a kiss and walked away.*

*Garraty looked after him. He didn't know what to make of McVries.*

Такие поэтичные высказывания являются характерными для речи МакВрайса и с этой точки зрения он предстает перед нами как личность с богатым внутренним миром, но жестоко разочаровавшаяся в жизни и оттого потерявшая к ней интерес.

Антигероем повести можно условно назвать одного из участников - Гэри Барковича. Мы говорим "условно", потому что, по сути, у него почти нет качеств антигероя - он никоим образом не строит коварных планов против других героев, не настраивает их друг против друга и вообще почти никак им не вредит. Основными критериями причисления его к антигерою служат, во-первых, его радость по поводу очередной смерти, во-вторых, его постоянные обещания "*to dance on their graves"* (станцевать на их могилах), и, в-третьих, тот факт, что Баркович стал невольной причиной смерти одного из участников, когда тот пытался ударить его в ответ на очередное язвительное замечание. Речь Барковича всегда отрывиста, состоит из рубленых, коротких фраз и, как правило, сводится к очередному обещанию станцевать на их могилах. Нам кажется символичной смерть Барковича - он сходит с ума и собственными руками раздирает себе горло, чем, по нашему мнению, С. Кинг хотел показать, что воля к победе, основанная только на желании увидеть поражение соперников, неизбежно ведет к саморазрушению и самоуничтожению личности. Образ Гэри Барковича в "Долгой прогулке" является вовсе не образом злодея, но всего лишь неудачника, мальчишки, которому никогда не везло в жизни и который оттого не умел общаться с людьми.

Самым загадочным персонажем повести является участник Долгой прогулки по фамилии Стеббинс. С самого начала он позиционирует себя как одиночка, старается не вступать в разговоры и единственный, с кем он хоть как-то общается - это Гэррэти. Почти все их беседы представляют собой аллюзию на "Алису в стране чудес", где Гэррэти отводится роль Алисы, а Стеббинса он считает Гусеницей, хотя сам Стеббинс склонен отождествлять себя с Белым Кроликом. Почти после каждой из их бесед Гэррэти выносит для себя какой-либо урок, как правило, довольно жестокий, как, например, в следующем отрывке:

"*... A mule doesn't like to plow. But he likes carrots. So you hang a carrot in front of his eyes. A mule without a carrot gets exhausted. A mule with a carrot spends a long time being tired. You get it?"*

*"No."*

*Stebbins smiled again. "You will. Watch Olson. He's lost his appetite for the carrot. He doesn't quite know it yet, but he has. Watch Olson, Garraty. You can learn from Olson."*

*Garraty looked at Stebbins closely, not sure how seriously to take him. Stebbins laughed aloud. His laugh was rich and full, a startling sound that made other Walkers turn their heads. "Go on. Go talk to him, Garraty. And if he won't talk, just get up close and have a good look. It's never too late to learn."*

*Garraty swallowed. "Is it a very important lesson, would you say?"*

*Stebbins stopped laughing. He caught Garraty's wrist in a strong grip. "The most important lesson you'll ever learn, maybe. The secret of life over death. Reduce that equation and you can afford to die, Garraty. You can spend your life like a drunkard on a spree."*

Таким образом, Стеббинс как бы дает Гэррэти советы, не говоря при этом ничего конкретного. Гэррэти злится на него за то, что тот заставляет его смотреть правде в глаза, но в минуты замешательства и неуверенности снова обращается к нему*.*

Судя по тому, как спокойно Стеббинс реагирует на первую смерть, можно сделать вывод, что он единственный из участников с самого начала осознавал, что это всерьез, что 99 мальчишкам суждено умереть на этой Долгой прогулке. К концу произведения мы узнаем, что Стеббинс считает себя незаконнорожденнм сыном Майора и в качестве Приза собирался потребовать его публичного признания, однако Майор каким-то образом узнал об этом и превратил Стеббинса в послушное орудие в своих руках:

"*I'm the rabbit," Stebbins repeated. "You've seen them, Garraty. The little gray mechanical rabbits that the greyhounds chase at the dog races. No matter how fast the dogs run, they can never quite catch the rabbit. Because the rabbit isn't flesh and blood and they are. The rabbit, he's just a cutout on a stick attached to a bunch of cogs and wheels. In the old days, in England, they used to use a real rabbit, but sometimes the dogs caught it. More reliable the new way."*

*"He fooled me."*

*Stebbins's pale blue eyes stared into the falling rain.*

*"Maybe you could even say... he conjured me. He changed me into a rabbit. Remember the one in Alice in Wonderland? But maybe you're right, Garraty. Time to stop being rabbits and grunting pigs and sheep and to be people... even if we can only rise to the level of whore-masters and the perverts in the balconies of the theaters on 42nd Street."*

Таким образом, оказывается, что Стеббинс вовсе не настроен на победу, он идет лишь потому, что ему отведена определенная роль в этом спектакле, с которой он прекрасно справляется.

В рассматриваемом произведении С. Кинг отводит большую роль зрителям, возводя их в разряд отдельного, коллективного персонажа - Толпы. Зрители прибывают в места по ходу маршрута Долгой прогулки со всей страны, чтобы приветствовать участников плакатами и, в некоторых случаях, кричать речевки, чтобы ободрить их. В ходе повествования влияние Толпы становится все более навязчивым, что проявляется в стремлении некоторых зрителей помочь участникам, что строго запрещено правилами. По мере того, как численность Толпы растет, а эмоции накаляются, участники становятся все более испуганными, замкнутыми, у многих из них начинается паранойя. Один из участников теряет рассудок от эмоционального напряжения, большая часть которого исходит от Толпы, он постоянно повторяет фразу "*eatusup, eatusup, eatusup".* Наиболее показательно выявляется отношение между участниками "соревнования" и Толпой в следующем примере:

*They stared at each other uneasily and bunched closer together like small boys in a lightning storm or cows in a blizzard. There was a raw redness in that swelling sound of Crowd. A hunger that was numbing. Garraty had a vivid and scary image of the great god Crowd clawing its way out of the Augusta basin on scarlet spiderlegs and devouring them all alive.*

*The town itself had been swallowed, strangled, and buried. In a very real sense there was no Augusta, and there were no more fat ladies, or pretty girls, or pompous men, or wet crotched children waving puffy clouds of cotton candy. There was no bustling Italian man here to throw slices of watermelon. Only Crowd, a creature with no body, no head, no mind. Crowd was nothing but a Voice and an Eye, and it was not surprising that Crowd was both God and Mammon. Garraty felt it. He knew the others were feeling it. It was like walking between giant electrical pylons, feeling the tingles and shocks stand every hair on end, making the tongue fitter nuttily in the mouth, making the eyes seem to crackle and shoot off sparks as they rolled in their beds of moisture. Crowd was to be pleased. Crowd was to be worshiped and feared. Ultimately, Crowd was to be made sacrifice unto.*

В этом отрывке находит отражение упомянутая нами особенность творчества С. Кинга - широкое использование библейских мотивов. Толпа предстает здесь как некое безликое существо, у которого есть только Голос и Глаз, и возводится в разряд божественного, представляя собой Бога и Антихриста одновременно. Этому божеству необходимо поклоняться, боготворить его и совершать жертвоприношения в его честь, чем, в данном контексте, и является вся Долгая прогулка.

По мере того, как пройденное расстояние увеличивается, участники перестают замечать толпу, как, впрочем, и почти все, что происходит вокруг них. Сначала они пытаются сосредоточиться на привычных вещах и действиях и не думать о том, насколько безумно все происходящее:

*He ate the last of his mom's cookies, balled up the foil, and pitched it into the brash at the side of the road. Just another litterbug on the great tomato plant of life.*

*McVries had produced a toothbrush of all things from his small packsack and was busy dry-brushing his teeth. It all goes on, Garraty thought wonderingly. You burp, you say excuse me. You wave back at the people who wave to you because that's the polite thing to do. No one argues very much with anyone else (except for Barkovitch) because that's also the polite thing to do. It all goes on.*

В приведенном отрывке особый интерес представляет следующее предложение:

*Just another litterbug on the great tomato plant of life.*

Это предложение построено на игре слов, основанной на значении слова *litterbug*, которое, хотя и имеет в своем составе слово bug (жук), вовсе не подразумевает какое-либо насекомое и имеет единственное значение - человек, который много мусорит. С помощью этой игры слов С. Кинг образует метафору, где жизнь сравнивается с растением, а Гэррэти - с неким жуком, который его поедает.

Приведенный выше отрывок отражает некую степень равнодушия и погружения Гэррэти в свои мысли, что резко контрастирует с его состоянием перед самым стартом Долгой прогулки:

*He (Major) raised his fingers slowly, and everything hung suspended with his hand. The hundred boys watched it carefully, and the silence was awful and immense. The silence was everything.*

В трех небольших по объему предложениях автор смог в полной мере передать атмосферу напряжения, царившую в рядах участников соревнования. Читая эти строки, можно почувствовать, как вместо пространства и времени категорией реальности становится молчание, в результате чего последнее приобрело такую несвойственную ему характеристику, как размер - *immense.* Описание молчания как *everything* позволяет нам считать всё предложение развернутой метафорой, представляющей молчание как форму существования действительности в данный момент времени.

С. Кинг склонен конкретизировать, овеществлять абстрактные понятия. Рассмотрим пример, иллюстрирующий данное утверждение:

*The darkness. Goddam the darkness. It seemed to Garraty they had been buried alive in it. Immured in it. Dawn was a century away. Many of them would never see the dawn. Or the sun. They were buried six feet deep in the darkness. All they needed was the monotonous chanting of the priest, his voice muffled but not entirely obscured by the new-packed darkness, above which the mourners stood. The mourners were not even aware that they were here, they were alive, they were screaming and scratching and clawing at the coffin lid darkness, the air was flaking and costing away, the air was turning into poison gas, hope fading until hope itself was a darkness, and above all of it the nodding chapel bell voice of the priest and the impatient, shuffling feet of mourners anxious to be off into the warm May sunshine. Then, overmastering that, the sighing, shuffling chorus of the bugs and the beetles, squirming their way through the earth, come for the feast.*

Автор постепенно конкретизирует темноту, сначала сравнивая ее с землей, в которой заживо похоронены все участники соревнования, затем соотнося ее с угаснувшей надеждой, а к концу отрывка уподобляя самому понятию смерти.

Таким образом, идея произведения представляет собой отдельную метафору, которая может быть рассмотрена с различных точек зрения. Долгая прогулка в философском аспекте является описанием пяти дней, которые символизируют человеческую жизнь вообще. С. Кинг показывает в повести максимально сконденсированную картину человеческой жизни, каждый из ста героев повести знает, что скорее всего он умрет, но каждый втайне надеется уцелеть, между кем-то из идущих возникает дружба, кого-то начинают ненавидеть за то, что он подставляет других, кто-то спасает кому-то жизнь, другие падают замертво от усталости, кто-то предпочитает драться до конца, пытаясь выхватить винтовки у солдат, а кто-то пытается вымолить пощаду. Таким образом, в маленьком отрезке времени представлен широкий спектр человеческих эмоций и взаимоотношений.

Если рассматривать сюжет произведения в сопоставлении с современными общественными явлениями, то Долгая прогулка является ни чем иным, как масштабным реалити-шоу, широко освещаемым всеми средствами массовой информации. Изречение древнеримского сенатора "Хлеба и зрелищ" не только не устарело, но, в контексте глобальной информатизации, даже стало более актуальным, чем когда-либо. В "Долгой прогулке" мы видим перенаправление интереса общества от социальных и других проблем к захватывающему зрелищу медленной смерти 99 молодых людей. Судя по некоторым изречениям персонажей повести, Долгая прогулка призвана символизировать дух патриотизма народа, который должен быть силен в созданной С. Кингом тоталитарной модели общества. Представляется интересным тот факт, что повесть "Долгая прогулка" была написана в 1967г. когда зрелищные мероприятия и различные реалити-шоу еще не были таким важным компонентом средств массовой информации, как сейчас. Таким образом, С. Кинг создал своеобразную антиутопию, элементы которой, к сожалению, уже прочно вошли в нашу жизнь.

## Выводы по второй главе

Проанализировав различные материалы, освещающие творчество С. Кинга, и проведя исследование поэтики и метафоричности повести С. Кинга "Долгая прогулка", мы пришли к следующим выводам:

творчество С. Кинга относится к жанрам хоррор и сайнс фикшн;

несмотря на то, что С. Кинга принято причислять к писателям массовой литературы, темы, затрагиваемые им, а также используемые средства выразительности говорят об обратном;

судя по описаниям внутреннего мира героев и анализу их действий можно сказать, что писатель является хорошим психологом;

в своих произведениях С. Кинг широко использует библейские мотивы;

повесть "Долгая прогулка" написана в жанре антиутопии;

в рассматриваемом произведении С. Кинг широко использует метафоры и всевозможные сравнения.

## Заключение

Во введении мы определили несколько задач данного исследования, которые были успешно нами решены. Проанализировав теоретический материал, мы сделали вывод, что американская литература во второй половине ХХ в. находилась под сильным влиянием последствий Второй мировой войны. В первое послевоенное десятилетие в литературе Америки были сильны традиции реализма и распространен жанр "военного романа". Экономическая стабильность страны порождала равнодушие американцев к культуре и образование т. н. "духовного вакуума". С течением времени в молодежной среде нарастало ощущение неблагополучия духовной жизни, что в последующем вылилось в протест "битников". Битничество можно считать основным литературным течением послевоенной Америки, приверженцы которого отвергали общественные порядки и устоявшийся стиль жизни, однако не смогли ничего предложить взамен. В этом проявилась несостоятельность молодежного бунта, который вскоре угас сам по себе.

В настоящее время ведущим направлением в духовной жизни Америки является постмодернизм, который, по нашему мнению, тесно связан с фантастической литературой и литературой ужасов. Данные жанры существовали на протяжении всей человеческой истории, первоначально воплощаясь в форме сказаний и мифов, однако к XVIII столетию оформились в самостоятельные литературные направления. Жанры хоррор и сайнс фикшн имеют большое значение в современной литературе, в наш век космоса и высоких технологий, когда мы много знаем необычайно много об окружающем мире и, в то же время, меньше, чем когда бы то ни было.

С. Кинг в своих произведениях в полной мере отражает метания современных людей в поисках нового взгляда на жизнь. Используя различные средства выразительности, как, например, метафоры, аллюзии, олицетворения, он позволяет читателю заглянуть в самые сокровенные уголки человеческой души и заставляет задуматься о некоторых аспектах действительности. В своей повести "Долгая прогулка" С. Кинг поднимает тему жестоких игр и поисков смысла жизни, при этом ничего не говоря открыто, направляя читателя через искусные метафоры и намеренные недомолвки.

Учитывая проанализированные теоретические и практические материалы, мы склонны полагать, что устоявшееся в литературоведческих кругах мнение о С. Кинге как о писателе массовой литературы ошибочно. Затрагиваемые писателем темы, использование им разнообразных и оригинальных средств выразительности, а также живые психологические портреты героев позволяют нам расматривать творчество С. Кинга в контексте серьезной литературы.

## Библиография

1. Захаров, Е., Захарова, С. Бог и Стивен. Читал ли Кинг Булгакова? [Текст] / Е. Захаров, С. Захарова. - http://www.litrossia.ru/archive/73/letters/1725. php.
2. Зверев, А. Что такое массовая литература [Текст]: Лики массовой литературы США. / - М.: Наука, 1991.
3. Кубарева, Н.П. Зарубежная литература второй половины ХХ века [Текст] / Н.П. Кубарева. - М.: Московский лицей, 2002.
4. Кун, Н.А. Мифы и легенды Древней Греции [Текст] / Н.А. Кун. - М.: АСТ, 2005.
5. Лавкрафт, Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе [Текст] / Г.Ф. Лавкрафт. - http://literature. gothic.ru/articles/hpl-esse. htm.
6. Макралова, Н. Истоки фантастики [Текст] / Н. Макралова. - http://city. brovary.net/portal/lofiversion/index. php/t19476.html.
7. Маркс, К., Энгельс, Ф., О религии [Текст] / К. Маркс, Ф. Энгельс. - М.: Политиздат, 1955.
8. Миронов, Р. Категория ужасного в произведениях Стивена Кинга [Текст] / Р. Миронов. - http://ivanovo. ac.ru/cyberpar/stephenking. htm.
9. Пальцев, Н. Страшные сказки Стивена Кинга. Фантазии и реальность [Текст] / Н. Пальцев. - http://kingclub. narod.ru/wdove/WIN1251/terror. htm
10. Пронин, В.А., Толкачев, С.П. Современный литературный процесс за рубежом [Текст] / В.А. Пронин, С.П. Толкачев. - http://www.hi-edu.ru/x-books/xbook026/01/topics. htm.
11. Суэнвик, М. Постмодернизм в фантастике: руководство пользователя [Текст]: Эссе / М. Суэнвик. - Terra Fantastica http://www.tf.ru/newb\_virtw\_suenv\_1\_ess2.html
12. Чемоданов, А. Исследование творчества Стивена Кинга [Текст] / А. Чемоданов. - http://chemodanov. narod.ru/king. htm.
13. Hassan, I. The Literature of Silense [Текст] / I. Hassan. - NY.: 1967.

Источники:

1. King, S. The long walk [Текст] / S/King. - http://soft. rosinstrument.com/cgi-bin/st/In\_Russian/Stephen\_King/The\_Long\_Walk. txt.