

**Рита Брамане**

*Даугавпилсский университет*

*Vienibas, 13, LV-5401 Daugavpils, Latvia*

*Тел.: (371) 916 76 43*

*E-mail: sofia@dau.lv*

## **РОБИНЗОНАДА В АНГЛИЙСКОЙ ДЕТСКОЙ И ЮНОШЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Рассказ о Робинзоне Крузо – это история, в течение длительного времени не теряющая своей привлекательности. В статье идет речь о различных версиях сюжета о Робинзоне Крузо, о модификациях истории, рассказанной Д. Дефо. Автор анализирует влияние Д. Дефо на последующую мировую приключенческую литературу.*

*Основное внимание в статье уделяется пространственно-временной модели острова в произведениях Р. Л. Стивенсона, Дж. М. Барри и различиям в интерпретации «островной» идеи в творчестве разных писателей.*

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *остров, реальное и сказочное пространство, топос, девальвация общества.*

Рассказ о Робинзоне Крузо, одна из историй, произведенных Британской Империей, до сих пор сохраняет свою привлекательность как в Британии, так и в других странах, ее дополняют, перерабатывают, интерпретируют, адаптируют. Но это произведение стало невероятно популярным уже в первые годы своего существования. Работа Д. Дефо была переведена на французский язык в 1719 году. Перевод этот печатался с небольшими интервалами в 1721, 1722, 1726 гг. Голландский перевод выходил в 1721, 1736, 1752, 1791 гг. Огромный интерес книга вызвала в Германии и других странах<sup>1</sup>. Несомненно, что популярность «Робинзона Крузо» и интерес к нему были огромны.

Фактически Дефо не был первым, кто рассказал эту историю. Интерес к повествованиям такого рода возник примерно за сто лет до появления «Робинзона Крузо». Ренессансная Европа, заинтересованная в исследовании новых территорий, открытиях, торговле, мореплавании, уже слышала разного рода повествования, документальные и художественные,

затрагивающие эту тему. Коллекцию таких рассказов представляет, например, Hakluyt в сборнике “Voyages”. Дефо же, вдохновленному этими рассказами, удалось выкристаллизовать наиболее полное повествование, в центре которого – героический персонаж, вынужденный существовать в одиночестве на затерянных землях, преодолевающий самые разнообразные многочисленные трудности и триумфально достигающий своей цели.

Дефо удалось создать модель робинзонады настолько полную и самодостаточную по своей сути, что превзойти ее оказалось невозможным, да и не было необходимым. Несмотря на то, что тема робинзонады «красной нитью» проходит сквозь все литературное наследие Британии вплоть до XX века, основная часть произведений являет собой «модификации» первоначально заданной модели.

В английской литературе можно отметить несколько наиболее значимых, выделяющихся на общем фоне произведений на тему робинзонады: “Masterman Ready” Фредерика Мариа-

<sup>1</sup> GREEN, M. The Robinson Crusoe Story. In *Imperialism and Juvenile Literature*. Manchester, 1989, p. 35.

та (1841 г.), “Coral Island” Р. М. Бэллантайна (1858 г.), “Treasure Island” Р.Л. Стивенсона (1881–1882 гг.), “Peter Pan and Wendy” Дж. М. Барри (1911 г.), “Lord of the Flies” У. Голдинга (1954 г.).

Необходимо отметить также, что огромное влияние на развитие этой темы оказал такой автор как Ж. Ж. Руссо. В «Эмилии» (1762 г.) Руссо серьезно рассматривает «Робинзона Крузо», он также редактирует и «оформляет» это произведение. Руссо убирает второй и третий том, написанные Дефо, удаляет начальную часть повествования, рассказывающую о жизни Робинзона до того, как он попадает на остров, а также финал истории, описывающий события после отъезда Робинзона на родину<sup>2</sup>. «Робинзон Крузо» подвергается многочисленным изменениям, вплоть до таких деталей, как изъятие Пятницы из текста почти полностью, остается лишь незначительное упоминание о нем. Пересмотру подвергается и большинство религиозных и печальных размышлений Робинзона о жизни. Из рук Руссо повествование выходит светским, осовремененным, рационализированным, готовым к дальнейшим трансформациям. Главная же заслуга Руссо состоит в том, что из категории “Pastime Reading for the Non-Literary” произведение Дефо переходит на новый уровень – “Textbook of the Times”<sup>3</sup>.

Примечателен также тот факт, что, несмотря на многочисленные издания и переиздания «Робинзона», эта книга считалась в Англии лишь популярной и особым почтением не пользовалась. Литературный вкус современников воспитывался на произведениях Поупа и Свифта, вследствие чего работа Дефо воспринималась как чтиво, находящееся ниже заданного уровня. В свет выходят «Путешествия Гулливера» Свифта (1726 г.) – яркая и жестокая пародия не только на «Робинзона Крузо» Дефо, но и на весь жанр в целом. И именно благодаря Руссо и другим авторам континентальной Европы тема робинзонады получила развитие, а затем прочно

вошла в традицию британской литературы.

За Руссо следуют другие «переписчики»: Karl Wetzlar и Joahim Heinrich Campe, чьи немецкие обновленные версии выходят в 1779 г. Johan David Wyss в 1814 г. в Германии публикует свой вариант – “Family Robinson Crusoe: or Journal of a Father Shipwrecked with his Wife and Children on an Uninhibited Island”. Первоначальное название “Charakteristik Meiner Kinder in einer Robinsonade” достаточно красноречиво. Примечательно, что эта версия «Робинзона» была сразу же переведена на английский язык и до сих пор является одним из наиболее популярных произведений детской и юношеской литературы. Нам оно известно под названием “Swiss Family Robinson”<sup>4</sup>.

В английской литературе тема робинзонады становится актуальной в XIX веке, к ней обращаются многие писатели, используя весь сюжет целиком или же отдельные его элементы, вызывающие ассоциации с «Робинзоном Крузо». Достаточно трудно сказать, что используют авторы этих произведений: оригинальную версию или же версию Руссо, но практически все они упоминают об огромном влиянии Дефо на их творчество. Причины возникновения интереса к теме робинзонады именно в XIX веке могут стать предметом специального исследования. В данной статье читателю предлагается обзор упомянутых выше английских «робинзонад», – это позволит кратко обрисовать некоторые характерные изменения в концепции робинзонады на протяжении целого века.

Так, Ф. Мариат в “Masterman Ready” смещает акценты, обозначенные Руссо, а затем перенятые Вюссом, и придает теме новое звучание. Мариат является ярким представителем Викторианской эпохи, не только носителем, но и защитником основных викторианских ценностей. В его произведении важнейшим становятся религиозность, патриотизм, семья как

<sup>2</sup> GREEN, сноска 1, p. 37.

<sup>3</sup> GREEN, сноска 1.

<sup>4</sup> HUNT, P. *An Introduction to Children's Literature*. Oxford, 1994, p. 241.

идеальная, высшая ценность. В свою очередь, Бэллантайн превращает повествование о робинзонаде в чтение для мальчиков. Появление этого произведения считается важным шагом в детской и юношеской литературе, так как именно оно дало новый виток ее развития<sup>5</sup>.

Так, первое предложение «Кораллового острова» звучит так: "Rowing has always been, and still is, my ruling passion, the joy of my heart, the very sunshine of my existence"<sup>6</sup>. Тон, заданный автором, резко отличается от того, что предлагал Дефо. Если герой Дефо осознает свое желание путешествовать в поисках приключений и открытий как нечто необычное, не принимаемое общественной моралью, то герои Бэллантайна совершенно не ощущают подобного внутреннего конфликта. Постепенно становится очевидной смена приоритетов, изменения в общественном сознании, морали, ценностях.

«Коралловый остров» напрямую ведет к появлению «Острова сокровищ» Стивенсона и косвенно – к «Питеру Пэну и Венди» Барри. Петеркин Бэллантайна, самый юный персонаж на Коралловом острове, постепенно становится главным героем, привлекая к себе внимание своей непосредственностью. Этот персонаж воспринимает приключения не как что-либо серьезное, опасное, а как игру, забаву, что вплотную приближает его к образу Питера Пэна, созданному Барри в начале XX века. Стивенсоновский Джимми, в свою очередь, сочетает в себе все черты главного героя-мальчика: с одной стороны, он достаточно реалистичен, с другой – обладает такими естественными качествами, как надежда – недоверие, страх – радость, доверчивость и детская живость характера. Но в то же время он достаточно авантюрен, чтобы пуститься в плавание и участвовать в погоне за сокро-

вищами наравне со взрослыми. Пэн у Барри также принимает на себя функции взрослых, являясь полновластным хозяином на острове Небывалом<sup>7</sup>.

Позднее Голдинг превращает идеализированную робинзонаду Бэллантайна и фантастическую Барри в собственную антиутопическую мрачную антиробинзонаду, в которой смех и игра трансформируются в истерию и ужас. И, хотя это произведение по своей сути достаточно явно переключается с «Путешествиями Гулливера» Свифта, робинзонада Голдинга представляется более трагичной и безнадежной, чем мрачная сатира Свифта.

Тему робинзонады в мировой литературе можно рассматривать, исходя из анализа различных ее аспектов. Широчайшие возможности для исследований открываются, если рассматривать воплощение темы робинзонады в различных социальных, культурных, исторических контекстах, в различных национальных кинематографах (итальянском, скандинавском, голливудском и др.). Интереснейшие результаты может дать анализ изображения природы и природных явлений в робинзонадах, значения семьи и семейственности, соотношения главных героев (их возраст, статус, пол, и проч.). Небезынтересно также исследование приемов изображения аборигенов / дикарей / покинутых на острове персонажей и многое другое.

В данной же статье хотелось бы обратить внимание на более узкий аспект робинзонады в рамках английской детской и юношеской литературы: рассмотреть пространственно-временную модель острова, присутствующую в произведениях Р. Л. Стивенсона «Остров сокровищ» и Дж. М. Барри «Питер Пэн и Венди».

Необходимо отметить, что Дефо наделяет пространственно-временную модель острова

<sup>5</sup> HANNABUS, S. Ballantyne's Message of Empire. In *Imperialism and Juvenile Literature*. Manchester. 1989, p. 53–71.

<sup>6</sup> BALLANTYNE, R. M. *The Coral Island*. Penguin Popular Classics, 1995, p. 7.

<sup>7</sup> *Biography and Children. A Study of Biography for Children and Childhood in Biography*, 1993, p. 119–120.

несколькими основными чертами, коих насчитывают, по крайней мере, семь<sup>8</sup>. Эти основные черты впоследствии более или менее полно присутствуют и в пространственно-временных построениях других писателей. Дефо не дает конкретных сведений о месторасположении острова, можно лишь предположить, что он затерян в морских просторах южных широт, чему также соответствуют описанная фауна и флора, напоминающая нам об экзотике южных тропических стран. Этот остров необитаем совершенно, следовательно, человеку, представляющему цивилизацию, т. е. Робинзону Крузо, приходится долго и мучительно приспосабливаться к чужому, порой враждебному краю. Обязательный элемент – присутствие местных аборигенов, дикарей, которые, впрочем, не живут на острове, а лишь свершают на его берегах свои страшные каннибальские ритуалы. Прибытие Робинзона на остров сопровождается бурей, что губит корабль, на котором плывет Крузо, и он, единственный спасшийся, оказывается на чужом берегу. Буря эта символически «перечеркивает» всю предыдущую жизнь Робинзона, четко отделяя прошлое от настоящего. Крузо просыпается на необитаемом острове ясным утром – так начинается его новая жизнь, с нового листа, с состояния ребенка, заброшенного в новый мир, не имеющего еще ни опыта жизни в этом мире, ни необходимых знаний.

Но, несмотря на все препоны, которые приходится преодолевать Робинзону, его жизнь на острове становится историей не просто человека, а историей триумфа цивилизации, империи, как в экономическом, так и социальном плане, провозглашая как высшую ценность гражданский патриотизм и утверждая превосходство цивилизованного человека над природной стихией.

Месторасположение острова как важнейшего пространственного элемента повество-

ваний о робинзонаде меняется от произведения к произведению, начиная с пространств Карибского бассейна в «Робинзоне Крузо», Австралии у Мариата и до «Острова Сокровищ» Р. Л. Стивенсона, но оно всегда имеет более или менее определенные координаты; авторы дают четкое, достаточно подробное описание самого острова и его локусов, при этом каждая упоминаемая деталь имеет определенное значение.

...И на стол выпала карта какого-то острова с указанием широты и долготы, с обозначениями промеров дна, с названиями холмов, заливов и бухт. Вообще здесь было все, что может понадобиться, чтобы без всякого риска подойти к неведомому острову и бросить якорь<sup>9</sup>.

И далее точнейшее указание на карте:

Возле последнего крестика теми же красными чернилами было написано мелким четким почерком, совсем не похожим на почерк капитана: Главная часть сокровищ здесь<sup>10</sup>.

Итак, очевидно, что остров робинзонады конца XIX века не является в полном смысле затерянным, о нем уже известно, имеется его описание, координаты – эпоха открытия мира прошла, человек ощущает себя полноценным хозяином планеты. Но все же путешествие на остров все еще остается опасным приключением, фактор неожиданного и непредвиденного срывает, хотя это вызвано в большей мере поведением главных героев, нежели природными силами, как это было у Дефо.

В отличие от героев Дефо и Бэллантайна, персонажи Стивенсона отправляются на конкретный остров по своей воле, целеустремленно и не без определенной подготовки. Путешествие превращается не в приключение, а в предприятие, которое должно принести немалую выгоду его участникам, – таким предстает перед нами «робинзон» нового времени. Это сама практичность, деловая хватка, тактика, логика.

<sup>8</sup> GREEN, сноска 1, р. 36–39.

<sup>9</sup> СТИВЕНСОН, Р. Л. *Остров Сокровищ. Черная стрела*. Москва, 2000, с. 77.

<sup>10</sup> СТИВЕНСОН, сноска 9.

Стивенсоновский остров становится плацдармом, на котором разворачивается конфликт-противостояние «джентльменов» против «пиратов». Таким образом, внутрививилизационный конфликт переносится из пространства традиционной викторианской Англии на просторы острова, от социально-культурных ограничений – к их устранению, от невозможности действия – к безнаказанности.

Пространственные локусы острова обозначены минимально, как своеобразный, необычный фон, оттеняющий значимость событий, развитие характеров героев, а также тех действий, которые никогда бы не смогли произойти на фоне «старой» традиционной Англии.

Повествование контрастно перемещает героев и линию сюжета в островное пространство, окутанное романтическим флером. При этом остров внешне непривлекателен:

Большую часть острова покрывали темные леса. Однообразный серый цвет прерывался кое-где в ложбинах желтизной песчаного берега и зеленью каких-то высоких деревьев, похожих на сосны. <...> Общий вид острова был все же очень однообразен и мрачен<sup>11</sup>.

Именно это пространство таит в себе сокровища, богатство. Но, несмотря на аванпюроное, романтическое начало «Острова Сокровищ» и все необходимые атрибуты, остров предстает перед читателем очень реалистичным. Сам автор отмечал, что «... карта была основой повествования. Я мог бы даже сказать, что она была им». И далее: «Автор должен знать свою местность, реальную или воображаемую, как свои пять пальцев»<sup>12</sup>.

Знание воссоздаваемого пространства, т. е. знание топоса создаваемого острова, помогает, по мнению Стивенсона, не только избежать

очевидных ошибок, подобных той, что совершил знаменитый В. Скотт (имеется в виду «Роб Рой», в котором заметны несоответствия затраченного на передвижение времени и расстояний, покрытых за время пути, и др.), но и обнаружить новые связи между персонажами, раскрыть новые нюансы и неожиданные сюжетные ходы<sup>13</sup>.

Точки зрения Стивенсона в некоторой степени придерживался Дж. М. Барри, который, кстати, был в дружеских отношениях со Стивенсоном. Для Барри при создании повести «Питер Пэн в Кенсингтонских садах», своеобразного «прототипа» «Питера Пэна и Венди», большое значение имеет точное отображение плана садов, маршрутов прогулок главных героев. В письмах к Рэкэму (Arthur Rackham), одному из известнейших иллюстраторов того времени, Барри настаивает на важности точного изображения Садов и всех локальных объектов<sup>14</sup>. Для Барри, как и для Стивенсона, знание изображаемой местности исключительно значимо, но, как только из плоскости «реалистичности» повествование переходит в плоскость «сказочности» («Питер Пэн и Венди»), четкость месторасположения острова пропадает, границы размываются. Однако и здесь Барри оставляет намеки-указатели.

С уверенностью можно сказать, что роман Стивенсона был очень значимым для Барри: с подражания Стивенсону начался мир Питера Пэна и острова Небывалого. Упоминание имени Флинга («Питер Пэн и Венди») служит одним из таких индикаторов творческой близости двух писателей. Вначале были фотографии и комментарии к детским играм на свежем воздухе. С помощью Барри они были напечатаны и подшиты в двух экземплярах под названием «Изгнанники на Острове Черного Озера» («The Boy Castaways of Black Lake Island»). При этом

<sup>11</sup> СТИВЕНСОН, сноска 9, с. 115.

<sup>12</sup> STEVENSON, R. L. My First Book "Treasure Island". In *A Peculiar Gift. 19th Century Writings on Books for Children*, 1976, p. 418.

<sup>13</sup> STEVENSON, сноска 12.

<sup>14</sup> HUDSON D. *Arthur Rackham. His Life and Work*. London, 1974, p. 180.

оформление напоминало первое издание «Острова Сокровищ» и одновременно являлось пародией на «Коралловый Остров» и «Семью Швейцарских Робинзонов», два очень популярных детских произведения тех лет<sup>15</sup>. Отзвуки стивенсоновского романа, как и влияния детских “*penny dreadfuls*”, ощутимо присутствуют в пространственно-временной модели острова Небывалого (Neverland), изображенного Барри в «Питере Пэне и Венди» (1911 г.). Остров, кроме прочих персонажей (сказочных и приключенческих), населяют пираты в их классическом, идеализированном, «неоромантическом» изображении, но выведены они в сказке с долей мягкой иронии и пародии. Таким образом, снимается серьезность ситуаций и их участников. Так, например, смешные стороны главного злодея, капитана Крюка (его неожиданная доверчивость, неловкость, детские страхи), соответствуют целевой аудитории – детям-читателям.

Замечателен тот факт, что в «Питере Пэне в Кенсингтонских садах» топос реально существующего острова на озере Серпентин разработан детально и предельно точно. Но как только модель острова как объективного, реального трансформируется в сказочное пространство, причем не как часть целого (часть Садов), а как самостоятельная структура (остров Небывалый), четкость его очертаний пропадает. Можно, конечно, возразить, что это сказочное пространство и трансформации его могут быть разнообразными до бесконечности. Но в данном случае кажутся значимыми как минимум два факта. Во-первых, Барри в некоторой степени мистифицирует ситуацию – направление полета на остров (в сцене, в которой Питер Пэн уводит детей из дома) указано точно, выделено в отдельный абзац, но указание выглядит довольно загадочным: «...второй направо и потом прямо до самого утра»<sup>16</sup>. Аллюзия

становится понятной, если вспомнить о переписке Стивенсона и Барри. В последние годы жизни Стивенсон настойчиво приглашал Барри к себе в гости, на остров Вайлиму, и в письмах указывал направление: «Садитесь на пароход, идущий в Сан-Франциско, мой островок будет вторым налево»<sup>17</sup>. Барри так никогда и не смог побывать там, о чем очень сожалел, но слова приглашения запали ему в душу. Таким образом, остров Небывалый предстает перед читателем не только как сказочный топос, но и как образ несбывшейся мечты, в основе которой лежали вполне реальные факты.

Во-вторых, Барри фактически впервые использует топос острова как законченное, самостоятельное сказочное пространство со своим собственным временем, временем мифологическим, стоящим на месте, таким же неизменным, как и персонажи, населяющие сказочное пространство, в частности, Питер Пэн. До этого в детской литературе роль подобного пространства выполняет часть «реального» (как Страна Чудес у Л. Кэрролла) или целостное, параллельное «реальному» пространство (как мир, открывающийся за рамками картины у П. Траверс в «Мэри Поппинс»). И все же это пространство, обычно не имеющее географических рамок. Барри производит почти революционное изменение: таким волшебным миром становится именно остров.

Примечательно, что путешествие на остров и у Барри, и у Стивенсона – это трудный процесс, требующий больших усилий и смелости. Прибытие главных героев, как и в классической версии Дефо, сопровождается бурей, различными опасностями. У Барри Венди едва остается в живых, у Стивенсона Джим буквально в последний миг случайно раскрывает заговор пиратов, но и в первом, и во втором случае общим является то, что прибытие

<sup>15</sup> HUNT, сноска 4.

<sup>16</sup> BARRIE, J. M. *Peter Pan and Wendy*. Moscow, 2000, p. 44.

<sup>17</sup> ДЕМУРОВА, Н. М. *Из истории английской детской литературы 18–19 вв.* Москва, 1975, с. 175.

на остров не становится актом только физического противостояния природным стихиям. Проявляется уже психологическое противостояние, отражающее отношения между персонажами и их собственный внутренний мир. Таким образом, пребывание на острове становится испытанием, которое немисливо в благополучной Британии. Остров создает странникам все условия для этого испытания. Это леса и прерии у Барри, чащи и скалы Острова Сокровищ у Стивенсона. Остров предстает как уменьшенная модель мира, те же детали представлены у обоих писателей – леса, горы, заливы, родники и проч. Кроме того, главным героям (испытуемым) по разным причинам приходится провести на острове достаточно длительное время. Джим оказывается вовлеченным в буквально военные действия между пиратами и их «работодателями», Венди и ее братья следуют заманчивому предложению Питера Пэна побывать в волшебном мире и задерживаются там на неопределенное время. Но как бы то ни было, какие бы обстоятельства ни привели упомянутых героев на острова, их присутствие там осознанно и добровольно.

Примечательно, что, несмотря на упомянутую необходимость знания автором своего топоса, все же описание конкретных локусов остается минимальным, лишь намеченным, таким образом писатель словно оставляет простор для читательской фантазии. Барри разделяет остров на несколько секторов: прерии отданы индейцам, лагуна – дом пиратов, лес скрывает подземный дом потерянных детей. В «Острове Сокровищ» пространство острова предстает независимым, свободным, но его очень быстро делят собой вновь прибывшие. Примечательно также, что острова в двух рассматриваемых произведениях не являются необитаемыми. Стивенсон помещает на остров несчастного, брошенного бывшими товарищами Бена Ганна, который на три года задержался на острове против своей воли.

Обстоятельства заставляют его пересмотреть свою жизнь, но новая жизнь, как у Робинзона Крузо, для него не начинается. Бен предстает жалким оборвышем, который продолжал свое существование, все это время лишь надеясь на счастливый случай, который когда-нибудь представится. Барри же предлагает читателю густо населенный остров, обжитый почти всеми самыми популярными персонажами приключенческой и сказочной литературы: индейцами, пиратами, феями, детьми, животными, русалками. Но перенаселенность волшебного острова – лишь видимость, каждый «народец» живет сам по себе, уклад их жизни не меняется. Индейцы охотятся в прерии, но остаются по своему статичными, не меняются, представляя собой некий стереотип героев приключенческих текстов; корабль пиратов обрастает ракушками в заливе и уже никогда не отправится в плавание. Питер Пэн, вечно юный, неизменный, существует всегда. И все население, являясь частью острова, зависит от присутствия Питера Пэна, во время его отлучек жизнь на острове замирает.

Остров сокровищ становится для главных героев местом испытания, пространством ограничений, лишений, неисполнимых возможностей. С острова сбежать невозможно, не участвовать в общем течении событий немисливо, герои должны пересмотреть свою точку зрения, убеждения, фактически они должны обратиться к своей второй, неизвестной до сих пор половине, обнаружить новые, возможно не самые лучшие, свои качества. С острова они уезжают изменившимися навсегда. И, хотя романтические воспоминания присутствуют, время, проведенное на острове, остается в их памяти темным пятном. Повествование заканчивается словами повзрослевшего Джима: «Теперь меня ничем не заманишь на этот проклятый остров. До сих пор мне снятся по ночам буруны, разбивающиеся о его берега, и я вскакиваю с постели, когда мне чудится хриплый голос Капитана Флинта: “Пиастры! Пиастры! Пиастры!”»<sup>18</sup>

<sup>18</sup> СТИВЕНСОН, сноска 9, с. 241–242.

Остров Небывалый, напротив, является возжеленным детским пространством, где возможно все, где все может произойти, где опасности и испытания не настоящие, а “make-believe”, зависящие от фантазии и желаний детей, но в большей мере – от прихоти Питера Пэна. Венди и ее братья возвращаются домой живыми и здоровыми, они не претерпели таких существенных изменений, как герои Стивенсона. Их путешествие и жизнь на острове становятся необходимой частью процесса взросления, потому и воспринимаются естественно. Да и воспоминания у повзрослевших Венди и братьев остаются вполне позитивными. И если Джон и Майкл постепенно совсем забывают о своем опыте пребывания на острове, целиком погружаясь в деловую, взрослую, «правильную» жизнь, соответствующую стандарту истинного британского гражданина, то Венди с грустью понимает, что подобное приключение уже никогда не повторится, возврата на остров не будет. «Если бы я могла отправиться с тобой!» – говорит она дочери, которую уводит за собой Пэн, продолжая вечную историю своеобразной инициации детей, сопровождая их в путешествии на свой остров и руководя их играми на своей территории<sup>19</sup>.

Одно из основных различий в характеристиках островов, созданных Стивенсоном и Барри, заключается в присутствии /отсутствии элемента материального благополучия. Цель героев, прибывающих на Остров Сокровищ, – сокровища, финансовое благосостояние. Деньги не являются злом, проблема состоит в том, в чьи руки они попадают и как их используют: во благо или во зло. Остров Небывалый – остров фантазии, make-believe, потому материальное, т. е. деньги, богатство, отсутствует на нем как явление. Финансы, богатство и все проблемы, связанные с ними, принадлежат миру взрослых, миру рациональному (четко противопоставленному миру детей и сказки). Символическим, собирательным образом

этого взрослого мира становится отец Венди и ее братьев – мистер Дарлинг, расчетливый финансист, не способный в полной мере осознать эмоциональной стороны своей личности, выражающий свое чувство тоски по детям и вины перед ними в комически абсурдной манере. Иначе он просто не способен. Так, например, он переселяется жить в будку своей собаки, так как считает, что не уберет детей и не достоин нормальной жизни, чем вызывает каскад эмоций у соседей, добропорядочных викторианских граждан.

В рассмотренных произведениях можно отметить тенденцию этого периода в детской литературе – происходит постепенная «девальвация» общества и роли взрослых, апогей которой наблюдается у Голдинга уже в XX веке. Остров Сокровищ показывает, насколько быстро деградирует общество взрослых, оказавшееся в непривычных для жизни условиях. Джим вынужден подчиняться правилам, которые по сути своей противоречат здравому смыслу. Барри вообще разграничивает две общности – взрослых и детей, как будто они не взаимосвязаны между собой. Взрослый мир неправилен, нуждается в коррекции, но изменения невозможны: дети вырастают и становятся главной частью существующего мироустройства. Не может быть и речи о каком бы то ни было триумфе цивилизации и империи – читатель скорее видит процесс ее деградации. Таким образом, мы можем видеть, как в конце XIX – начале XX веков меняется наполнение сюжета, основы идеи, заданной «Робинзоном Крузо».

В заключение можно отметить, что, несмотря на множество параллелей, имеющих место в произведениях Стивенсона и Барри, в них присутствуют также значительные различия. Стивенсоновский остров как топос олицетворяет собой особый неоромантический идеал, в то время как Барри использует элемент мифологичности, игры, пародии. И, если

<sup>19</sup> BARRIE, сноска 16, p. 131.

«Остров Сокровищ» Стивенсона характеризуется современниками, в частности, А. Контан-Дойлем, как великолепное произведение, образец для нарождающегося поколения XX века, равноценный «Робинзону Крузо» Дефо,

который стал образцом для поколения века XIX, то о произведении Барри можно сказать, что оно стало новой вехой в развитии литературной сказки, после которой, детская литература уже не могла развиваться в старом русле<sup>20</sup>.

**Rita Bramane**

Daugavpils University

ROBINSON'S THEME IN THE ENGLISH  
CHILDREN AND JUVENILE LITERATURE AT  
THE END OF THE 19<sup>TH</sup> AND THE BEGINNING  
OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURIES

**Summary**

The story about Robinson Crusoe has never lost its popularity and fascination. The article

discusses different versions of the plot and modifications of the story narrated by Daniel Defoe. The author's influence on the subsequent world literature of adventures is also being analyzed.

The main focus is on the spatial-time model of the island in the works of R. L. Stevenson and G. M. Barry and on the diverse interpretations of the idea of "an island" in the works of different writers.

**KEY WORDS:** island, real and fictional space, topos, devaluation of the society.

Gauta 2003 05 10

Priimta publikuoti 2003 12 17

<sup>20</sup> *A Peculiar Gift. 19<sup>th</sup> Century Writings on Books for Children*, 1976, p. 418.