

Н. Е. ЕРОФЕЕВА, И. Н. ПАСЕЧНАЯ

*Творчество К. Грэхема.
Взрослый взгляд на детскую литературу*

Орек



Орский гуманитарно-технологический институт (филиал)
государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»

Н. Е. ЕРОФЕЕВА, И. Н. ПАСЕЧНАЯ

ТВОРЧЕСТВО К. ГРЭХЕМА.
ВЗРОСЛЫЙ ВЗГЛЯД НА ДЕТСКУЮ ЛИТЕРА-
ТУРУ

Монография



Орск 2006



УДК 820
ББК 83,34 Вел
Е 78

Научный редактор:
Шишкова Ирина Александровна,
доктор филологических наук, профессор

Е 78

Ерофеева, Н. Е., Пасечная, И. Н.

Творчество К. Грэхема. Взрослый взгляд на детскую литературу / Н. Е. Ерофеева, И. Н. Пасечная : Монография. – Орск : Издательство ОГТИ, 2006. – 195 с.

Монография посвящена творчеству английского писателя рубежа XIX – XX веков К. Грэхема, произведения которого традиционно принято рассматривать в рамках детской литературы. В работе анализируются ранние очерки и эссе К. Грэхема, его диалогия о детстве - «Золотой возраст» и «Дни мечтаний», а также повесть-притча «Ветер в ивах».

Книга предназначена для преподавателей, студентов гуманитарных факультетов, для широкого круга читателей, интересующихся историей английской литературы и детской литературы рубежа XIX-XX веков.

ISBN

©Ерофеева Н. Е., Пасечная И. Н., 2006
©Издательство ОГТИ, 2006



СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ АНГЛИЙСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИ-
ТЕРАТУРЫ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСТВА К. ГРЭХЕМА

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
К. ГРЭХЕМА

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В РАССКАЗАХ
К. ГРЭХЕМА

МИР «ОЛИМПИЙЦЕВ» И МИР РЕБЕНКА В ДИЛОГИИ
О ДЕТСТВЕ: «ЗОЛОТОЙ ВОЗРАСТ»
И «ДНИ МЕЧТАНИЙ»

МИР «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В
ПОВЕСТИ-ПРИТЧЕ «ВЕТЕР В ИВАХ»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ К. ГРЭХЕМА И ОСНОВНЫЕ
ИСТОЧНИКИ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ПРИЛОЖЕНИЕ 2



ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Английская литература рубежа XIX-XX веков отличалась своеобразием, и, прежде всего, в области детской литературы. Многие произведения выражали особый взгляд их авторов на проблемы детства, на соотношение взрослого и детского мировосприятия, на вопросы становления ребенка как личности. Одним из таких авторов стал Кэннет Грэхем.

Творчество К. Грэхема (Kenneth Grahame, 1859 – 1932) стало известно читателям на рубеже XIX – XX веков. 80-е–90-е гг. XIX века отмечены появлением в английской литературе так называемого неоромантизма (new romanticism) [32]; [53].

Как считает исследователь Л. Казамьян, «английский неоромантизм – это, прежде всего реакция на широкое распространение позитивистских концепций в европейской культуре конца XIX века» [Цит. по: 31; 93]. Возникнув как ответная реакция на современную действительность, на бездуховную прозу буржуазного мира, неоромантизм воплотил стремление противопоставить положительное начало будничности и посредственности. Неоромантизм XIX века во многом возрождал традиции романтизма, одновременно внося серьезные коррективы в романтическую эстетику. Английские исследователи Э. Бато и И. Добре называют этот период в литературе «романтическим возрождением» (romantic revival) [176; 17].

Согласно А. А. Бельскому, в неоромантизме Англии можно выделить два направления: демократическое (Р. Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Э. Л. Войнич) и консервативное (Р. Хаггард, А. К. Дойл) [31; 93-94]. Исследователь считает неоромантизм эстетически многогранным явлением. Признавая в неоромантизме в англо-



язычных странах наличие демократического направления, по мнению исследователя, следует учитывать его взаимодействие с декадентской литературой.

Неоромантики уже не противопоставляли яркую исключительную личность серой действительности, «утверждая героизм простых людей, воспевая свежесть и новизну мира, внимательно вглядываясь в окружающую их жизнь» [48; 437]. Представители нового направления – Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Р. Киплинг и другие – давали своим персонажам возможность найти в окружающем мире то, что сделает их жизнь полной и содержательной, одновременно следя за тем, как их герои воспользуются предоставленной им возможностью.

В целом неоромантизм не столько отрицает действительность, сколько призывает к изменению взглядов на мир, окружающий человека. Для неоромантиков важно увидеть необычное в обычном, романтическое в повседневном. Как пишет Д. Стоун в монографии «Романисты в меняющемся мире» [234; 12-17], неоромантики были убеждены в том, что полнота человеческой жизни зависит от самого человека; отрицая буржуазную действительность, неоромантики отрицают мировоззрение обывателей, приучающее людей довольствоваться малым. В основе социальных противоречий, по мнению неоромантиков, лежит все та же вечная борьба Добра со Злом, причем Зло в их понимании – это не только жестокость, предательство, пошлость, но и обыденность, посредственность. Победа Добра над Злом является неоспоримой, но, в первую очередь, она зависит от того, насколько терпимо будут относиться люди к Добру.

В повести неоромантика Р. Л. Стивенсона, в его «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), в его романах «Похищенный» (*Kidnapped*, 1886) и «Катриона» (*Catriona*, 1893), ставились нравственно-психологические вопросы, касающиеся «отношений людей в развитии, движении, становлении и противоречивости» [60; 10-12]. Наиболее актуальными, по мнению



исследователя А. А. Бельского, в творчестве Стивенсона «стали проблемы добра и зла в человеческой натуре, которые проявлялись в особой постановке сюжетов, в фантастических элементах, экзотической обстановке» [31; 94-96].

Романтические тенденции в творчестве Дж. Конрада сочетались с реалистическим изображением жестокости буржуазного мира. В своем романе «Лорд Джим» (Lord Jim, 1900) писатель поднимал нравственно-психологическую проблему совести, а в романе «На взгляд Запада» (Under Western Eyes, 1911) выражал протест против человеческой жестокости и зла несправедливого общества.

По замечанию А. Ф. Любимовой, творчеству Р. Киплинга, крупнейшего представителя школы «литературы действия», входящей в неоромантическое направление, «был чужд декадентский культ слабости и упадка человеческого духа и серый мир добросовестной правдивости натуралистов» [107; 137]. Р. Киплинг, подобно Р. Л. Стивенсону, А. К. Дойлу, Л. Буссенару, утверждает, что «окружающий человека мир прекрасен, нужно лишь увидеть эту красоту, суметь найти для себя место в этом мире. Причем обрести истинное видение действительности способен лишь тот, кто отрешится от предрассудков общества обывателей, почувствует жажду подвига не ради награды, а во имя полноты существования, осознает свою личную ответственность перед другими людьми» [94; 66].

В этот период активно создавались произведения детской художественной литературы, оказавшиеся областью наибольшей свободы художественного мышления и ставшие классическими, лучшие из которых войдут в общенациональное культурное сознание наряду с классикой «взрослой» [139; 33]. В литературе конца XIX – начала XX веков, связанной с темой детства, происходит завершение, досказывание некоторых внутренних тем, развивавшихся на протяжении столетия, и в то же



время проявляется видоизмененная мотивация творчества.

Литература для детей в Англии проходит свой путь развития. В ней обнаруживаются те же периоды и направления, что и в общем литературном процессе. Так, исследователь П. Ариес выделяет средневековый Ренессанс, просветительский классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, модернизм и т. д. как отдельные этапы становления английской детской литературы, целью которой было создание произведений, отвечающих запросам детей. Прежде чем появились книги, написанные специально для маленьких читателей, «общество осознало, что мир детей – это не мир взрослых в миниатюре, а самостоятельный период развития со своими особенностями, желаниями и интересами» [174; 128].

Наиболее актуальными стали вопросы воспитания подрастающего поколения, художники слова направляли свое внимание в мир детства, являющийся наиболее чистым и ясным в кругу больших социальных противоречий. По замечанию П. Ариеса, детство, как своеобразный период жизни со своими эмоциональными и интеллектуальными характеристиками, «открывается» писателям постепенно: процесс осознания начинается в XIII веке и продолжается до конца XVII. Только тогда подростков стали отдавать в учебные заведения, тем самым ограждая их от превратностей взрослой жизни. Но такое отделение от семьи не проходило бесследно: ребенок получал множество психологических и даже телесных травм, поскольку в школах того времени детей жестко воспитывали и регулярно били.

Английский исследователь А. Кемпелл, занимавшийся изучением личности ребенка, отметил, что в 1693 году философ Джон Локк опубликовал «Размышления относительно образования» (*Thoughts Concerning Education*, 1693) и «открыл» ребенка как самостоятельно мыслящую личность, нуждающуюся в более мягких способах обучения и воспитания, чем те, которые использова-



лись в то время в Англии. Цитируя Локка, Кемпелл полагал, что «уже научившемуся читать ребенку необходимо приятное необременительное чтение, соответствующее его возможностям, которое вознаградит его усердие и в то же время не будет заполнять его голову бесполезной информацией, пороками и легкомыслием» [182; 10].

Однако только в XIX веке детская литература окончательно выделяется из общей, «взрослой» литературы, вступая с нею в сложные отношения взаимодействия и взаимовлияния. К этому времени детской литературой стали называться произведения, созданные поэтами, писателями специально для детей, в которых в обязательном порядке учитывались возрастные особенности ребенка. По мнению Л. И. Скуратовской, «романтическая культура стала одной из первых, которая вывела ребенка с периферии, поместив его в центр – в качестве «образа читателя», в качестве литературного героя. Ребенок стал осознаваться как исчезнувшее, вечное и лучшее «я» самого художника, то есть образ ребенка становится не объектом, а субъектом искусства» [139; 4].

Детство осмысливалось как драгоценный мир в себе, глубина и прелесть которого притягивает взрослых. Взрослость же трактовалась как пора, утратившая непосредственность и чистоту. Постепенно в литературе утверждался объемный, многогранный образ детства. В нем писатели открывали истоки развития человечества, проникали во внутренний мир ребенка, постигая сложность и глубину характера маленького героя, показывая, как формируется личность в противоборстве светлых и темных начал, как она воспринимает радость и горечь реального мира, его гармонию и противоречия.

Спецификой произведений детской литературы, помимо ее адресованности детям, стал также и объем книг, который должен соответствовать возрасту, и жанровое предпочтение, и наличие в произведениях доли дидактизма, занимательности и доступности содержания и формы, то есть определенный набор идейно-художественных элементов.



жественных признаков произведения, впоследствии развившийся в черты поэтики. Детская литература становится художественной литературой «по определению», то есть не только по достигнутому ею эстетическому качеству, но и по социальным функциям, по задачам и намерениям авторов [149; 69-71].

Такой поворот стал одним из самых важных в литературе. Классика английской детской литературы следующих десятилетий – XIX начала XX века (Л. Кэрролл, Э. Лир, Р. Стивенсон, Р. Киплинг, Дж. Барри) и классика «малая» (К. Синклер, Ч. Кингсли), по справедливому замечанию Л. И. Скуратовской, готовила почву для классики великой, отражая и развивая новые идейно-художественные принципы.





ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ АНГЛИЙСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ.

Рубеж XIX – XX веков – это время, когда связь детской литературы с миром и литературой для взрослых была усложнена некоторыми социальными проблемами. Большой отпечаток на ее становление наложило общество перед началом первой мировой войны. Новая нравственно-психологическая мотивация для творчества в области детской литературы – это не только критика отрицательных сторон действительности, но и ребенка в ней, стремившегося уйти из-под давления этого общества. Данный период стал самым значительным в истории английской детской литературы. Созданные в это время произведения оказались областью наибольшей свободы художественного мышления. Творческое начало выходит на первый план, а среди книг для детей вновь появляются сказки, которые до этого распространялись главным образом в устной форме и в виде скромных печатных изданий. Их триумфальное возвращение сопровождалось появлением современных сказочных историй и фантастики. Прежде всего, они проявились в том, что теперь к детям обращаются с философской проблематикой (Л. Кэрролл «Алиса в Стране чудес», 1865, «Алиса в Зазеркалье», 1871; Дж. М. Барри «Питер Пэн в Кенсингтонском саду», 1902, «Питер и Венди», 1911). Детская классика XIX века, а в особенности творчество Л. Кэрролла, способствовало новому пониманию художественного психологизма. Одним из таких проявлений стал новый статус «портрета ребенка» в портрете личности.

Английская детская литература 1880-1900-х годов представляет собой литературу послекэрролловского и послелировского этапа, когда классические образцы уже созданы. Новые шедевры возникают, прежде всего, в тех жанрах, которые уже были изданы к шестидесятым годам: в жанре повести-фантазии (Дж. М. Барри) и



юмористической или лирико-фантастической поэзии для детей (в 70-е годы – Э. Лир, К. Россетти, на рубеже веков – Р. Киплинг, Х. Бэллок и др.). Особенность рубежа XIX – XX вв. – появление в детской литературе сборников народных сказок или их обработок. В круг детского чтения входят английские, ирландские, шотландские сказки, серии сказок народов мира, идет бурное развитие жанра школьной и приключенческой повести для мальчиков и семейной повести для девочек, наблюдается развитие исторического романа, усвоение на английской почве научно-фантастического повествования для детей (Ж. Верн) и «присвоение» детьми «взрослого» научно-фантастического романа (Г. Уэллс).

Основными художественными формами детской литературы этой поры стали «фантазия», сказка и нонсенс [Подробнее см.: 139; 36], которые были непосредственно связаны с ранней романтической традицией. Особой популярностью пользовалась поэзия У. Блейка, поэма У. Вордсворта «Прогулка» (The Excursion, 1814), его баллады о детях, циклы стихов о состоянии детства, философские притчи и сказки С. Т. Кольриджа, детские книги и эссе Ч. Лэма, поэзия Дж. Г. Байрона. Историки английской литературы называли данный период вторым «золотым веком» [139; 136], [196; 59], [192; 65] литературы для детей.

Уже к середине века сформировались основные темы, «символы» и мотивы детской художественной литературы: символика «потерявшихся детей» У. Блейка, социально-критические мотивы «детских» повестей-фантазий Дж. Макдональда и Ч. Кингсли, мотивы испытания детской души у сестер Ш. и Э. Бронте. Литература для детей вбирает в себя новые сложные философские мотивы, касающиеся проблем свободы, счастья, национальной почвы и корней, культурных традиций.

В XIX веке, вплоть до начала XX в., в творчестве писателей от У. Блейка и В. Роско и до Э. Лира, Л. Кэрролла, а затем Дж. М. Барри, Р. Киплинга и других, появляются стихотворные и прозаические «фантазии»



разных жанровых подвидов. Согласно определению Дж. Таунсенда, «фантазия» – это присутствие чудесного, сознательное несходство мира сказки с первичным миром [240; 101].

По мнению Л. И. Скуратовской, в «литературе для детей» особую роль играет именно фантазия, и не только в виде фантастики. Пережив много изменений, жанр «фантазии» все-таки остается ярким, динамичным и занимательным, сохраняя выработанную классиками непринужденно-сказовую, юмористическую тональность, но по проблематике он все больше движется в сторону нравственно-философской притчи [139; 36]. «Фантазия» дает возможность выйти за пределы собственного существования, вообразить другое мышление, перевоплотиться (особенно ярко такое движение выражено у Дж. М. Барри, Г. Уэллса, М. Метерлинка и др.).

Разработка мотива «вечного детства» в жанре «фантазии» как для детей, так и для взрослых на рубеже XIX – XX веков, резко контрастирует с трагическим или реальным, печальным освещением темы детства в лучших социальных романах этого периода. В «фантазиях» Л. Кэрролла, Дж. М. Барри, Г. Уэллса, написанных для детей и о детях для взрослых, детство предстает в виде волшебной страны, это своеобразная утопия, легенда о «золотом веке» или «днях», подобных мечтам, снам. Писателями особым образом разрабатывается принцип фантастического «другого» мира, со своими собственными законами жизни его обитателей, нравами, с особыми формами мышления и поведения. Их герои хотят жить по собственному «плану», быть свободными и не подчиняться социальным, моральным и материальным законам, установленным несправедливым обществом.

Рядом с «фантазией» формируется нонсенс и жанр литературной сказки. В частности, в рамках нонсенса, который литературоведы справедливо связывают с борьбой против стандартов «здорового смысла», морали, социальных установок, стал явлением сложной, интел-



лектуальной литературы взрослых, рожденным в сфере детской литературы.

«Фантазия» и нонсенс обращаются не только к чувству, но и к воображению, юмору. Нонсенс, соединяя в себе беззаботность вымышленных перевертышей и интеллектуальность игры не только словами, но и мыслями (Л. Кэрролл, Э. Лир), рождает так называемую «литературную игру», предлагаемую детям. В то же время, «фантазия» и нонсенс становятся не только «бегством» от викторианского здравого смысла – Э. Калемертс, Дж. Пристли), но и своеобразным «противоядием» от него.

Особым этапом в развитии юмора, явлением новаторским, хотя также и укорененным в народной и исторической традиции, стал абсурдный юмор нонсенса, созданный Э. Лиром и Л. Кэрроллом. Однако их нонсенс не укладывается традиционно в определение «перевернутый мир». В гротесках Лиры фрагменты повседневности складываются в фантазмагорию «другого» мира, а не в построенное «от противного» отражение существующего. Мир смешных животных у Лиры представляет собой модель мира маленьких людей, в котором обнаруживается высокий романтический порыв, подтверждающий его глубокую и человеческую сущность.

Что касается Л. Кэрролла, то, по мнению исследовательницы Е. Анатольевой, - «это совершенно новый взгляд на мир, игра не только словами, понятиями, формами поведения, но и логикой, истинами»[23,104]. В его произведениях царит праздничная атмосфера веселых шуток и розыгрышей, а мир его героев находится в вечном движении и перестановках. Пародия, разные формы игры, путаница разных миров или систем служат для изображения детского сознания (диалогия об Алисе). Весь мир Кэрролла полон то веселых, то язвительных пародирований народных стихов, детских припевок, сентиментальных баллад. Детскость выступает здесь как своеобразная форма смешного, положительного начала, способствующая рождению юмора.



Таким образом, Э. Лир и Л. Кэрролл увидели в «фантазии» и юморе не только средство критики мира, но и средство защиты и воспитания человеческой личности, свободной и независимой от социальных рамок. Именно поэтому их нонсенс стал значительным не только своей борьбой против отдельных стандартов мышления, но и тем, что в целом касается установок на единое сознание.

Повествование сказочного типа в литературе активно разрабатывалось еще в конце XVII века, с тех пор как итальянский писатель Д. Ф. Страпарола (1480 - 1557) в своих новеллах впервые точно воспроизвел мотивы и формы крестьянского фольклора, пересказал народные волшебные сказки, тем самым буквально «открыл» сказку. К XVIII веку этот тип повествования прочно срастается с жанром литературной сказки, а ко времени вступления в литературу романтиков сказка уже просуществовала довольно длительный срок и претерпела ряд значительных изменений.

Литературная сказка в Англии, по сравнению с другими европейскими странами, довольно поздно появляется в детской литературе. Несмотря на то, что интерес к народному творчеству, легендам и сказаниям заметен еще в произведениях авторов позднего средневековья (Т. Мэлори), собирать и записывать народные сказки в Англии стали лишь в конце XIX века. Одними из самых известных собирателей и издателей сказок в Англии были Э. Ланг и Дж. Джекобс. Однако возникновение литературной английской сказки связано с творчеством писателя и ученого В. Роско и писательницы К. Дорсет.

К сожалению, в современной литературе проблема жанра литературной сказки остается открытой. До сих пор отсутствует общепринятое определение жанра литературной сказки, ее соотношения с фольклором, нет четкого отграничения от народной сказки. Дискуссионной и острой проблемой стоит вопрос о характеристике ее модификаций, о ее принадлежности к детской или



«взрослой» литературе. Поэтому, характеризуя связь с традициями литературной сказки рубежа XIX – XX веков, в своей работе мы будем опираться на то понимание жанра литературной сказки, которое выработано Л. Ю. Брауде: «Литературная сказка – это авторское, художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное, произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях, ориентированное на детей, произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажа»[35,234].

До сих пор проблема «первенства» английской детской литературной сказки имеет неоднозначное решение. Исследователи по-разному определяют ее родоначальников, но, несмотря на разногласия, остаются в кругу одних и тех же произведений 1830-х начала 1840-х годов. К примеру, исследователь Дж. Таунсенд[240, 93] называет сказку К. Синклер «Абсурдная история о великанах и феях» (1839), а Р. Грин[203, 125] ставит в основание произведение Ф. Пэджета «Надежда Катцекопфов» (1843). Книга Дж. Рескина «Король золотой реки» (1841), по мнению Ф. Дартона[191, 268], также могла стать первой в английской литературной сказке, так как написана в 1841 году (тем самым предшествовала сказке Ф. Пэджета), но была опубликована лишь в 1851 году. Под видом «серьезного» жанра прозаическая авторская сказка делает свои первые шаги в английской литературе XIX века. Однако появляется она не как самостоятельное произведение, а в виде вставного эпизода в книге К. Синклер, семейно-бытовых повестях о детях.

Появлением именно в детской, а не в литературе для взрослых, сказка во многом обязана английским романтикам. Вступление романтиков в литературу было ознаменовано недовольством просветителей. Одним из



важных моментов разногласий был взгляд на цели и задачи искусства. Несмотря на то, что просветители высоко ценили искусство, они стремились превратить его в проводника философских и нравственных идей, романтики же не могли этого принять. Они упорно противопоставляли высокое искусство низменным интересам обычной жизни, настаивая на самоценности художественного вымысла. Именно сказка стала в XIX веке для романтиков крайним, почти идеальным выражением поэтического вымысла. Сказка привлекала их своим чистым бесцельным вымыслом, представляла интерес как жанр, который открывает неограниченные возможности игры воображения и который способен преобразовывать действительность.

Обращение к жанру литературной сказки в викторианскую эпоху должно было непременно сопровождаться появлением мнения, что сказки несут в себе положительное начало, высоконравственную мораль. Именно сказки, по замечанию Дж. Таунсенда, «помогают воспитывать в ребенке терпимость, вежливость, уважение к бедным и пожилым людям, доброе отношение к животным, любовь к природе, неприятие тирании и грубой силы»[240, 92].

Выступив против сухого утилитаризма, романтики провозгласили народную сказку тем источником чистого вдохновения, к которому должен припадать подлинный художник. Преодолевая однолинейность аллегории и морализирование, вбирая в себя традиции Ш. Перро и Э. Т. А. Гофмана, сказка сближается с бытовой и психологической повестью о ребенке и даже литературную пародию использует так, чтобы при ее помощи подчеркнуть «детскость» (Ч. Диккенс, У. Теккерей). Происходит активное расширение тематики сказки, включение в художественную ткань произведения материала действительности. Детская литература стремится вывести сказку из круга традиционных образов и сюжетов в мир, построенный по сложным законам реальности и фантастики. Развиваясь стремительным образом, детская ли-



тературная сказка за три десятилетия прошла путь от первых, еще несовершенных опытов до дилогии Л. Кэрролла и стала ведущим жанром детской английской литературы на рубеже XIX – XX веков.

В собственной практике английские романтики начала XIX века мало использовали народную сказку, обратив свое внимание в основном на народные песни и баллады. Частично это объясняется тем, что ведущими жанрами для них были поэтические (или публицистические). Почву для бурного развития литературной сказки в Англии, начавшегося в 50-х годах XIX века, подготовили теоретические установки романтиков начала этого же века, широкое использование ими различных фольклорных форм в собственном творчестве.

Важным принципом на пути к созданию нового жанра стало знакомство с творчеством европейских романтических школ, и в первую очередь, конечно же, немецких романтиков, а также выход на английском языке первых переводов сказок братьев Гримм (1824) и Г. Х. Андерсена (1846). Авторы стремились воплотить большую и важную идею не в виде соединения традиционных сюжетных мотивов, а через показ новых героев, их взаимоотношения, действия, характеры.

Рождаясь как жанровый синтез, литературная сказка тяготеет не только к фольклорной волшебной образности, но и к «серьезным» жанрам рубежа XVIII – XIX веков (рассказ, повесть). На рубеже веков литературная сказка обрела одно из своих самых высоких положений. С одной стороны, она развивается в русле прочных традиций сказочников прошлых поколений, с другой – из старых сказок возникают другие истории, рассказанные на новый лад. В результате такого синтеза, по мнению исследовательницы Е. Анатольевой, сказка позволяет обнаружить в себе разные компоненты: смешение элементов кукольной комедии, политической сатиры, пародии, приключений [23, 18].

Повествовательное начало расширяет возможности литературной сказки рубежа XIX – XX веков. художе-



ственная условность в своеобразной форме выражает сущностные стороны жизни и является видом познания реальности и ее обобщения. В этот период литературная сказка далеко уходит от своих фольклорных источников, вступает во взаимодействие с мощной литературной традицией, но, несмотря на это, все же сохраняет связь со своей первоосновой. По утверждению российских ученых, изучавших вопросы соотношения литературной сказки с фольклорной - В. Я. Проппа[129, 45-58], Т. Г. Леоновой[98, 20-27], – эту связь чувствует читатель. Она ощущается и самими писателями: структурным стержнем сказки всегда является действие, фантастический вымысел, который имеет сюжетобразующую функцию, ее персонажи, как правило, стабильны.

Однако «фантазия» и литературная сказка становятся центральными, но далеко не единственными жанрами детской литературы рассматриваемого периода. Развивается бытовая, семейная, школьная, авантюрно-историческая повесть К. Синклер, Ч. Кингсли и др., в рамках «фантазии» созревает психологизм в изображении ребенка, намечаются контуры психологической повести о нем (Ч. Диккенс, Л. Кэрролл). Прогресс науки, особенно в области естествознания (учение об эволюции Ч. Дарвина, расцвет географии и геологии), вызвал бурное развитие научно-популярной литературы, которая особым образом повлияла на литературу художественную. В этот период появляется анималистическая повесть Ч. Кингсли, которая связана с «фантазией» и вбирает в себя научно-философскую проблематику, рожденную научными открытиями XIX века, в особенности теорией Ч. Дарвина.

На этом фоне особо выделяется творчество английского писателя рубежа XIX – XX вв. К. Грэхема. Именно в его литературной сказке («Дракон-лежебока», «Ветер в ивах»), почти одновременно с О. Уайльдом, появляется некая доля трагичности, сожаления, безысходности, не свойственная сказкам его предшественников (Э. Лир, Л. Кэрролл и др.). При этом К. Грэхем не песси-



мист. Он всего лишь придает жанру литературной сказки новую смысловую нагрузку, новое качество, расширяя круг ее персонажей, закрепляя за ней вслед за Р. Л. Стивенсоном, Г. Дж. Уэллсом, Дж. Р. Киплингом и О. Уайльдом философскую основу. В рамках детской литературы Грэхем говорит о серьезном, взрослом, большом мире, в котором так много противоречий и конфликтов. Но, в отличие, например, от Л. Кэрролла, К. Грэхем не уходит в мир «зазеркалья», а остается в реальности, тем самым разрушая уже устоявшуюся границу между литературой для детей и литературой для взрослых.

Возможно, поэтому творчество К. Грэхема до сих пор остается мало изученным. Хотя в европейском литературоведении, в частности в английском, известно достаточно работ, в которых, прежде всего, рассматривается биография, в том числе его общественная и литературная деятельность. Помимо значительного числа научных статей, содержащих исследование отдельных аспектов творчества писателя, известно несколько монографий, посвященных более полному изучению жизни и литературного наследия писателя (П. Чалмерс [186], П. Грин [205], [206], Э. Грэхем [202]).

Названными литературоведами была проделана уникальная работа по сбору биографических данных писателя, выделен круг учителей и друзей Грэхема, исследована проблематика большинства произведений, но самое главное, биографы установили принадлежность К. Грэхему многих из его ранних произведений, которые автор опубликовал анонимно. Среди таких открытий называются рассказы и очерки: «Хорошие и плохие влияния соперничества» (*The Good and Bad Effects of Rivalry*, 1873), «Человек, идущий в одиночку» (*The Fellow That Goes Alone*, 1913), «Северной бороздой» (*By a Northern Furrow*, 1888), «Оксфорд глазами мальчика» (*Oxford Through a Boy's Eyes*, 1932) и «Большая разница» (*Long Odds*, 1985).



К творчеству К. Грэхема обращались и другие исследователи литературы: Х. Карпентер [181], Ч. Клаузен [187], Э. Крипс [190], Р. Л. Грин [203].

Так, Х. Карпентер в книге «Тайные сады: Изучение детской литературы «золотого века» и Ч. Клаузен в статье «Внутри и за рамками детской литературы» рассматривают К. Грэхема как одного из ярких представителей «золотого века» английской детской литературы. Исследователи ставят его в один ряд с такими детскими классиками, как Л. Кэрролл, А. А. Милн, Дж. М. Барри. Карпентер в творчестве Грэхема отмечает обращение к миру детства и к миру животных, наполненные иллюзиями и фантазиями, поскольку именно эти миры являлись своеобразным компромиссом «тиранической пустоте» общества, охваченного властью денег, теряющего свою чистоту и естественность [183; 58]. Клаузен также подчеркивает стремление писателя найти в мире детства и животных покой, искренность и понимание.

Э. Крипс в статье «К. Грэхем: детский писатель?» интересуется, главным образом, сюжетным анализом сказки «Дракон-лежебока», второй части дилогии писателя о детстве «Дни мечтаний» и повестью «Ветер в ивах». Исследовательница отмечает простоту сюжетов и легкость его восприятия, поскольку он «пронизан искренностью, чистотой и незамутненностью рассудка» [190; 121].

Р. Л. Грин в работе «Сказочники: английские авторы детских книг с 1800 по 1968 год» рассматривает дилогию о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний», преимущественно останавливаясь на истории создания произведений, частично затрагивая анализ персонажей. Исследователь отмечает, что во время создания дилогии Грэхем параллельно работал над рассказом «Женщина-палач», вышедшем в 1898 году. Грин также отмечает, что путь дилогии к читателю оказался нелегким, поскольку, рассчитанная первоначально на детскую аудиторию, она не была воспринята и оценена ею по досто-



инству. Лишь спустя некоторое время диалогия попала в руки к взрослому читателю и имела широкий успех.

Самая популярная повесть К. Грэхема «Ветер в ивах» чаще всего привлекала многочисленных исследователей детской литературы. С момента выхода в свет она переиздавалась практически ежегодно, и к 1929 году число изданий достигло тридцати одного, а тираж исчислялся тысячами экземпляров. Среди ученых, обращавшихся к исследованию повести, П. Чалмерс [186], П. Грин [206], Э. Грэхем [202], Э. Крипс [190], П. Хант [211], Л. Кузнетс [218]. Однако в работах названных литературоведов повесть, как правило, рассматривалась на содержательном уровне, а вопросы поэтики практически не затрагивались. Лишь в книге П. Ханта находим элементы анализа композиции повести, ее сюжета и сюжетных элементов. В работе Л. Кузнетс также анализируются композиция и отдельные персонажи повести. У П. Грина и Э. Грэхем внимание сосредоточено на особенностях стиля и языка повествования. Однако комплексного анализа, затрагивающего особенности поэтики художественного мира К. Грэхема, до сих пор не было.

Творчество К. Грэхема привлекало и музыкантов. В 1929 году по мотивам повести «Ветер в ивах» появилась музыкальная пьеса «Мистер Тоуд из Тоуд–Холла» А. А. Милна [239]. Сравнительно недавно, в 1997 году, вышла музыкальная версия повести Грэхема (композитор и автор сценария Трифилетти Дон [14]). Эта пьеса включает два действия, каждое, в свою очередь, состоит из двух актов, отражающих приключения маленьких друзей: любознательного Мола, деликатного дядюшки Рэта, мудрого Баджера и легкомысленного мистера Тоуда.

К творчеству К. Грэхема обращались художники и даже мультипликаторы. Так, Э. Шепард создавал иллюстрации почти к каждой его книге, а Дж. Элгар, К. Джероними, М. Хэлл, Дж. Басс, А. Рэнкинг мл., У. Дисней на основе произведений К. Грэхема выпустили мультипликационные фильмы.



В России произведения К. Грэхема известны меньше, а его творчество до сих пор не изучено в полной мере. Литературное наследие писателя рассматривается российскими исследователями крайне избирательно, возможно потому, что сохранились не все произведения К. Грэхема, а большинство из ранних сочинений, как мы указывали выше, писатель публиковал анонимно. Часто литературоведы были вынуждены пользоваться сведениями из работ других исследователей, в которых материал подчас толковался довольно ограниченно, без учета общего развития литературного процесса рубежа XIX – XX вв. Кроме того, К. Грэхема, как правило, воспринимали сквозь призму кэрролловского творчества. Не случайно А. В. Флоря называет его повесть одним из «великолепных образцов художественного пересказа и переделки» [159; 5].

В отечественных работах исследователи прежде всего останавливаются на биографии К. Грэхема, уделяют внимание его повести «Ветер в ивах», пунктирно говоря о других произведениях: «Языческие заметки», «Дракон-лежебока», «Золотой возраст», «Дни мечтаний», хотя последние также достойны изучения.

В то же время необходимо отметить, что интерес к творчеству Грэхема в России впервые возник еще в конце XIX века. В 1898 году, спустя три года после выхода в свет первого произведения К. Грэхема о детстве «Золотой возраст» (*The Golden Age*, 1895), оно было опубликовано на русском языке в переводе А. Баулер, а двумя годами позже, в 1900 году, тот же переводчик выпустил и вторую книгу – «Дни мечтаний» (*Dream Days*, 1898). Однако сменный отечественный читатель практически не знает произведений К. Грэхема, кроме повести «Ветер в ивах».

Специально к изучению творчества К. Грэхема в России до сих пор никто не обращался, хотя в диссертационных исследованиях 1983 – 2002 гг. имя писателя не раз встречается в работах, посвященных вопросам английской детской литературы. Так, в 1983 году появи-



лась докторская диссертация Н. М. Демуровой «Английская детская литература 1740–1870 годов». В ней автор рассматривает творчество К. Грэхема в рамках литературного процесса рубежа XVIII – XIX веков. Исследовательница обращается к его повести «Ветер в ивах», воспринимая при этом самого писателя исключительно в рамках кэрролловской традиции, указывая на стремление Грэхема найти гармонию и покой в мире фантазий, сказочности.

Известный исследователь английской детской литературы Л. И. Скуратовская также не обошла вниманием творчество К. Грэхема. В 1991 году в докторской диссертации «Основные жанры детской литературы в историко-литературном процессе Англии XIX – начала XX веков» она обращается к повести «Ветер в ивах» К. Грэхема, прежде всего к ее сюжетному своеобразие и краткой характеристике персонажей, а также соотношению животного царства с категорией «дом», «уют», «праздник». Автор отмечает, что мир К. Грэхема – это мир природы, мир животных, существующих самостоятельно. При всей значимости в этом мире, человек в произведениях английского писателя не занимает центрального места, поскольку оно отведено Грэхемом трогательным и подчас смешным, любящим приключения животным персонажам.

В 2002 году А. И. Гульцев в кандидатской диссертации «Современная детская литература Великобритании» рассматривает творчество К. Грэхема в историко-культурологическом аспекте. Гульцев отмечает, что повесть Грэхема «Ветер в ивах» с 1999 года вошла в список книг, рекомендованных для начальных классов английских школ как образец некой человеческой идиллии.

В 80-е годы XX века отмечается появление первых статей в журналах или предисловиях к книгам К. Грэхема.

Следует назвать статью Н. М. Демуровой «Кеннет Грэхем и его повесть «Ветер в ивах» (1981) [54]. В ней



исследовательница дает обзор жизни и творчества писателя, упоминает о его ранних публикациях, останавливается на некоторых эссе К. Грэхема из сборника «Языческие заметки», который, по ее мнению, прочно установил за Грэхемом литературную репутацию. Автор статьи отмечает широкий интерес со стороны взрослых читателей и литературной критики и к дилогии о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний», предпочитая называть их «книгами рассказов о детстве «Золотой век» и «Дни мечтаний» [54; 21]. Анализируя повесть «Ветер в ивах», Демурова особо отмечает антропоморфизм персонажей-животных, делает акцент на истории создания повести и оценках со стороны критиков.

В этом же году А. В. Преображенская к изданию повести «Ветер в ивах» на английском языке пишет комментарии, в которых рассматривает языковые особенности повести, объясняет не вошедшие в словари редкие слова или варианты слов, специфические для данного контекста их значения.

В комментарии к сборнику «Сказок английских писателей» (1986) [138] Н. Тихонов пишет о сюжетно-композиционных особенностях другой сказки К. Грэхема – «Дракон-лежебока», отмечая однолинейность повествования и простоту сюжета. Также исследователь указывает на популярность произведений Грэхема, особенно его повести «Ветер в ивах», не только у маленьких читателей, но и среди взрослых. Произведения Грэхема, по словам Тихонова, «овеяны поэзией детства, в них явственно чувствуется тоска автора по этой поре жизни, с ее голубым небом, ярким солнцем, неподдельными чувствами, искренней радостью и преходящими печальми.... Именно в такой мир, правда, несколько окрашенный иронической серьезностью», вводит читателя «Дракон-лежебока» [138; 3].

В 1990 г. в статье «О Кеннете Грэхеме и не только о нем» [71; 53-56] Э. Иванова рассматривала лишь повесть «Ветер в ивах».



Среди переводных работ привлекает внимание статья В. Гопмана «Кеннет Грэхем. Ветер в ивах», в которой дается анализ особенностей сюжета повести. Эту «смешную, умную и добрую книгу» [47; 54-55] Гопман ставит рядом с книгами Л. Кэрролла и Дж. Толкиена, называя ее одной из самых знаменитых английских сказок XX века.

В 1993 году в статье исследователя М. Д. Яснова «Дом, который построил Грэм» вновь отдается предпочтение только сказочной повести «Ветер в ивах». Автор называет ее «одной из самых знаменитых книг нашего столетия» [16; 5], говорит о существовании множества ее изданий, переводов на разные языки, об удивительных героях, которые становятся друзьями и помощниками не только в детской, но и во взрослой жизни уже несколькими поколениям читателей, с младенчества выросших в их окружении. М. Яснов считает эту повесть самой «остроумной и веселой, с лихо закрученным сюжетом», а ее героев и те передражки, в которые они попадают, «тонкой пародией на наш «человеческий» мир и отношения между людьми» [16; 3].

Анализ литературоведческих и критических источников показал, что творчество К. Грэхема мало изучено как отечественными, так и зарубежными исследователями. Как правило, их интерес ограничен только одной повестью «Ветер в ивах». При этом ни в одном исследовании не были рассмотрены античные мотивы, оказавшие большое влияние на становление мировоззрения К. Грэхема, а также образ «маленького человека» и мир английского дома которые, на наш взгляд, являются важными философско-эстетическими и нравственными понятиями, определяющими художественный мир творчества писателя.

Все названные аспекты требуют изучения, поскольку открывают новые грани в развитии литературы рубежа XIX – начала XX веков, прежде всего литературы для детей и литературы о детях.



Необходимостью изучения творчества выдающегося английского писателя рубежа XIX – XX веков, особенностей его художественной манеры, открывшей новый взгляд на «литературу для детей» как «литературу для взрослых», потребностью уточнить место К. Грэхема не только в детской литературе, но и в литературе для «взрослых». В рамках данной монографии, прежде всего, анализу будет подвергнут художественный мир К. Грэхема. В связи с этим необходимо отметить, что понятие «художественный мир» очень многогранно. Его можно рассматривать относительно одного произведения, автора, эпохи или отдельного искусства. Достаточно сложной является и проблема определения границ термина «художественный мир», поскольку под ним можно понимать все, о чем идет речь в каком-то обозначенном тексте, все, что касается творчества определенного автора, эпохи и т.д.

«Художественный мир» является одной из центральных категорий литературоведения. Это явление подробно рассматривалось Д. С. Лихачевым, Ф. П. Федоровым, М. Л. Гаспаровым и другими литературоведами. Существует несколько определений «художественного мира», выделим некоторые из них, дающие, на наш взгляд, конкретизированное понимание данного термина применительно к нашей работе.

Понятие «художественный мир» соотносится не только с литературой, но также с философией, психологией и искусством. Являясь свободной реальностью, которую создает художник, «художественный мир» связан с духовным, индивидуальным понятием действительности. По мнению В. В. Савельевой, реальность художественного мира можно определить по-разному: «как новую реальность, иллюзорный мир, длящееся сновидение, пересозданная действительность, знаково-семантическая реальность, имитация жизни, порожденная действительность» [Цит. по: 167; 47].

Мы будем ориентироваться на определение, данное В. В. Савельевой. По ее мнению, «художественный мир



– это фантазийно организованное и структурированное воображением и сознанием сначала автора, потом читателей представление о художественной реальности, соединяющее в себе кажущееся жизнеподобие картины мира, и рациональные и иррациональные, вероятностные, виртуальные ее варианты» [135; 47].

Ф. П. Федоров же отмечает, что «художественный мир – это система универсальных духовных отношений, заключенных в тексте, имеющем эстетическое значение, та «внутренняя форма», которая построена «внешней формой» – речевой системой, если речь идет о литературе. Художественный мир, как было указано еще Аристотелем, есть «подражание» (сочинения эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов... – все это в целом не что иное, как подражания), есть отражение объективного мира, отражение опосредованное, если в основу художественного задания была положена нормативная функция, или отражение непосредственное, если в основу художественного задания кладется познавательная функция (исследование реальности во всех ее формах и закономерностях)» [156; 4].

«Художественный мир произведения отражает не объективный мир в целом, а лишь его локальную, «избранную» часть, это – «сокращенный» мир. Однако, будучи «сокращенным», художественный мир представляет собой модель мира в целом, где часть изоморфна целому: «каждый отдельный текст одновременно моделирует и некоторые частный и универсальный объекты» [156; 7]. Отсюда следует, что «художественный мир, будучи своеобразной второй реальностью», по структуре своей отличной от реальности объективной, представляет собой определенную систему, в которой все его компоненты взаимосвязаны, взаимодействуют, выполняют строго определенные функции» [156; 7].

М. Л. Гаспаров предлагает называть «художественным миром» список тех предметов и явлений, которые упомянуты в произведении, каталог его образов» [Цит. по: 135; 46-47].



По определению А. П. Чудакова, «художественный мир – это оригинальное и неповторимое видение вещей и духовных феноменов, запечатленное словесно» [167; 3].

Путь к «художественному миру» писателя лежит прежде всего через его «художественный текст», который порождает, воспроизводит в воображении читателя художественную реальность, создаваемую автором. В литературоведении существует также множество определений данного понятия.

Согласно терминологии В. В. Савельевой, «художественный текст – это своеобразный посредник между человеком и умопостигаемой реальностью, в нем неповторимо и причудливо соединены объективная реальность, реальность сознания автора и сознание читателя. Это встреча трех реальностей: объект, автор и читатель, но независимо от них он сам является качественно новой, четвертой реальностью, так как он наличествует как материальное тело и идеальная сущность одновременно» [135; 6].

В то же время, существуют и другие дефиниции «художественного текста». Согласно определению Б. Л. Борухова, «художественный текст – это скандированная творцом условная модель чужого фантазирующего сознания в его различных ипостасях» [33; 14].

Исследователь М. Я. Поляков в своей монографии «Вопросы поэтики и художественной семантики» рассматривает «художественный текст» (литературное произведение) с точки зрения поэтики и определяет его как «своеобразное отражение и оценку действительности» [125; 6].

Понятие «художественный мир» тесно связано с понятием «поэтика», поскольку именно поэтика позволяет исследовать законы его внутренней связи и внутренней организации, рассматривать соотношения различных уровней в художественном мире писателя, выделять и систематизировать элементы текста и художественной речи в его произведениях.



В своей работе мы опираемся на определение понятия «поэтика», данное В. М. Кожевниковым и П. А. Николаевым, поскольку оно наиболее полно отвечает целям и задачам нашей работы: «Поэтика» – это наука о системе средств выражения в литературных произведениях» [102; 295].





ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСТВА К. ГРЭХЕМА

При рассмотрении особенностей художественного мира произведений К. Грэхема необходимо учитывать два литературных направления, которые легли в основу его эстетического видения мира – романтизм и неоромантизм. Нельзя также отрицать и реалистические традиции, определявшие идейное звучание его произведений.

Обладая романтическим миропониманием, К. Грэхем в своих ранних произведениях широко применял реалистические детали, отражающие жизнь современно-го ему общества, правдиво изображающие его пороки, систему законов, типические характеры.

Специальных работ по эстетике писатель не оставил, но наиболее ярко его философско-эстетические взгляды выражены в эссе из сборника «Языческие заметки» (*Pagan Papers*, 1893): «О бездельничании» (*Loafing*) [15; 5], «Дешевое знание» (*Cheap Knowledge*) [15; 6], «Осенняя встреча» (*An Autumn Encounter*) [15; 13], а также в диалогии о детстве «Золотой возраст» (*The Golden Age*, 1895) [8], «Дни мечтаний» (*Dream Days*, 1898) [7]. В более поздних произведениях Грэхема находят отражение неоромантические черты: приключенческие мотивы (путешествия маленьких друзей Мола и Рэта, удивительные и забавные приключения мистера Тоуда), углубляется психологизм героев, большое внимание уделяется изображению чувств героев к собственному дому, а также переживаний, которые они испытывают вдали от родного очага (повесть «Ветер в ивах», *The Wind in The Willows*, 1908).

В ходе изучения литературного наследия К. Грэхема мы пришли к заключению, что в целом можно выделить несколько этапов в творчестве писателя, отражающих периоды становления его философско-эстетических взглядов и совпадающие с периодами развития его творчества:



I. 1870-е – 1880-е годы – начальный этап идейно-художественного развития писателя, раннее творчество. В этот период молодой К. Грэхем находится под сильнейшим влиянием античных традиций, выступает как певец мира природы и его естественной красоты, о чем свидетельствуют очерки «Хорошие и плохие влияния соперничества», 1873; «Большая разница», 1885; «Северной бороздой», 1888 и др. В 1877 году Грэхем становится секретарем Шекспировского общества и активно изучает английскую литературу.

II. 1890-е годы – лондонский период формирования взглядов писателя на литературу и культуру, который проходит под влиянием доктора Ф. Дж. Фернивалла и известного деятеля того периода У. Э. Хенли. К. Грэхем наполняет художественный мир своих произведений философскими рассуждениями о смысле жизни. Продолжая развивать традиции эстетики романтизма, особенно двоемирия, разделяющего мироздание на духовную и физическую сферы, и одновременно признающего единство этих противоположностей, писатель поднимает проблемы, касающиеся трагического разрыва между физическим и духовным началом человека в условиях цивилизации. Грэхем развивает тему дороги, которая формируется в произведениях в двух направлениях: в качестве способа передвижения, перемещения в пространстве и движения «внутрь себя», продолжает развивать тему взаимоотношения человека и природы, намечает проблему отношения человека к дому. В творчестве писателя формируются понятия «мир взрослого» («олимпийцев») и «мир ребенка», обнаруживается внутренний конфликт между этими мирами, разрушающий при этом хрупкую грань, соединяющую их («Притча», 1890; «О привидениях», 1892; «Языческие заметки», 1893; «Морской моллюск», 1893; «Женщина-палач», 1894; «Старый мастер», 1898; «Предисловие к басням Лафонтена, 1898; «Дракон-лежебока», 1898; «Предисловие к басням Эзопа», 1899; «Сто анекдотов о животных», 1899), разрабатывается игровое начало



(«Золотой возраст», 1895; «Дни мечтаний», 1898 и др.), понимаемое автором прежде всего как озорство, игра в прямом смысле слова, зарождается понятие «маленький человек» («Золотой возраст», 1895 и «Дни мечтаний», 1898; «Ветер в ивах»).

III. 1900-е–1930-е годы – время, когда завершается формирование концепции мира и природы в творчестве К. Грэхема («Ветер в ивах», 1908; «Человек, идущий в одиночку», 1913; лекция «Идеалы», 1922 и др.), антропоморфизм животных персонажей играет определяющее начало в раскрытии их сущности («Ветер в ивах»).

На формирование философско-эстетических взглядов молодого Грэхема, по мнению исследователя П. Грина, большое влияние оказали «философские системы эллинистического периода, в частности, материалистическая философия Эпикура и учения стоиков» [206; 42]. Именно эти две системы понимания природы впоследствии, в повести «Ветер в ивах», лягут в основу грэхемовского пантеизма, в центре которого стоит человек: человек – это часть живого и божественного мирового целого, воплощением которого является природа. Именно этим и объясняется постоянное стремление К. Грэхема покинуть цивилизацию, город, дорогу, общество машин, чтобы спасти себя, свою душу, тем самым пытаюсь указать людям дорогу к покою в гармонии со своим внутренним «Я».

Писатель превозносил материалистическое понимание природы Эпикура, служащее средством борьбы с ложными представлениями, стремился прожить свою жизнь без страданий и страха, испытать высшее наслаждение – безмятежность, внутреннюю независимость и душевное спокойствие. Преклоняясь перед стоическим идеалом, который во многом приближался к эпикуровскому, за основу счастья Грэхем также брал добродетель, которая делает человека свободным и совершенным.

Увлечение античностью наиболее ярко проявилось уже на первом этапе творчества К. Грэхема: в 1880–90-х



годах. Для того чтобы прочитать Вергилия на языке оригинала, будучи учеником школы св. Эдварда, К. Грэхем старательно изучал латинский, неоднократно получал награды и поощрения за отличное знание языка. На протяжении всей жизни Грэхем с большим энтузиазмом читал и «Одиссею», и «Илиаду» Гомера (в основном на латинском языке), и сатиры Горация, и, конечно, работы Марка Аврелия [205; 19].

Учение представителя позднего стоицизма Марка Аврелия особо привлекало К. Грэхема. Его труд «Размышления» [110] стал для К. Грэхема основополагающих в его мировосприятии и во многом повлиял на дальнейшее творчество писателя.

Следуя за увещеваниями Марка Аврелия, обращенными «к самому себе», К. Грэхем познавал мир. Об этом свидетельствует и Л. Кузнец в своей монографии, посвященной творчеству Грэхема: «Интерес к идеям Марка Аврелия был настолько велик, что К. Грэхем не только использовал их в качестве жизненных ориентиров, но и включал в свои произведения» [218; 22]. И действительно, в эссе «Романтика дороги» (*Romance of the Road*), открывающее книгу «Языческие заметки» (*Pagan Papers*, 1893), Грэхем помещает один из афоризмов Марка Аврелия «Достижение всегда содержит поражение» (*Achievement ever includes defeat*) [15; 1]. Опираясь на это высказывание, Грэхем неоднократно подчеркивал тот факт, что при стремлении к достижению какой-либо цели человеку свойственно ошибаться. Главное, по словам автора, чтобы он смог найти в себе силы выйти из такого состояния, а это возможно лишь при обращении к естественному миру и при создании «гармонии индивидуальной воли с природой» [41; 87]. Но что бы ни произошло, какие бы трудности ни возникли, по словам М. Аврелия, «нужно всегда идти кратчайшим путем. Кратчайший же путь – это путь, согласующийся с природой. Так что говори и делай все самым здравым образом. Ведь такое решение вопроса освобождает от затруднений и нерешительности» [108; 62].



Судя по всему, это положение стало жизненным кредо Грэхема, о чем свидетельствует его творчество.

По словам самого К. Грэхема, именно в ранней юности определились те «составные части», которые взрастили в нем «зародыш язычества» [186; 27]. Не случайно свой сборник эссе он назвал «Языческие заметки» (*Pagan Papers*, 1893) [15]. Мир Греции и Рима, особенно в эссе «Сельский Пан» (*The Rural Pan*) [15; 7], «Заметки» (*Marginalia*) [15; 8], «Богемский в ссылке» («*A Bohemian in Exile*») [15; 15], «Исчезнувший кентавр» (*The Lost Centaur*) [15; 20], «Орион» (*Orion*) [15; 21], логично встраивается в систему представлений писателя об обществе, людях, нравственных ценностях своего времени.

Вслед за М. Аврелием в эссе «Романтика дороги» (*Romance of the Road*) Грэхем рассуждает о достоинствах человека, в особенности мужчины [108; 64]. Ведь именно мужчина, по высказыванию Аврелия, замечен богами – «*A man ought to be seen by the gods*» [15; 2]. Здесь же Грэхем вместе с философом скорбит о трагическом разрыве между физическим и духовным началами человечества в условиях цивилизации. Лишь иногда, по словам автора, людям удается на мгновение достигнуть божественного союза тела и духа – и романтика дороги наполняет их «чувством ожидания чего-то, пьянящим и неясным» [15; 1].

Описывая в эссе путь, который проделывает пешеход по холмистым дорогам на севере Беркшира, где автор сам в детстве часто прогуливался и наслаждался красотами природы, Грэхем говорит о слиянии тела и души, о чувстве наивысшего наслаждения и совершенства, которое испытывает герой в этот момент, и жизнь перед ним предстает в ином свете: «...you are set in a peculiar nook of rest. Then old failures seem partial successes, then old loves come back in their fairest form, but this time with never a shadow of regret, then old jokes renew their youth and flavour... Tomorrow you shall begin life again: shall write your book, make your fortune, do



anything; meanwhile you sit, and the jolly world swings round, and you seem to hear it circle to the music of the spheres» [15; 2] (...вы остановились в особом укромном уголке отдыха. Старые неудачи кажутся частично успехами, старые привязанности оживают, на сей раз без доли сожаления, а старые шутки вновь обретают юность и остроту... Завтра ты опять вернешься к жизни: будешь писать свою книгу, улучшать свое благосостояние, а пока ты сидишь, – вокруг тебя вертится мир, тебе кажется, будто ты слышишь, как он кружит под музыку сфер) [Здесь и далее перевод автора диссертации].

В эссе «Белый мак» (The White Poppy) писатель ссылается на философа, рассуждая о забвении как одном из способе сознания, о котором Аврелий говорил как о «насилии над умственным спокойствием» [15; 14], [108; 91]. Но именно забвение, или как его еще называет К. Грэхем «White Lady of Consolation» [15; 14] (Белая леди утешения), является самым счастливым подарком богов, который придет к вам на помощь в освобождении от подлости, безумия, жестокости.

Значимыми для Грэхема стали принципы стоиков всеобщего человеческого равенства и целесообразности. Жизнь каждой личности в первую очередь является жизнью социальной. По убеждениям стоиков, каждый из нас живет в конкретном обществе и управляет его законами. Но, «будучи существами разумными», мы подчиняемся и более высокому закону – закону Природы.

Этот закон касается каждого из нас, каким бы ни было общество, в котором мы живем. Согласно ему, «все люди равны, будь ты император, раб или кто-то еще» [41; 89]. И поскольку все мы являемся детищами природы, а природа, согласно М. Аврелию, – это старейшая из богинь, мы в равной степени должны ей подчиняться, исключая из своей жизни ложь, несправедливость и насилие: «... природа целого устроила разумные существа друг для друга, так что они по мере достоинства, с одной стороны, помогали друг другу, с другой – никоим образом не вредили, тот, кто нарушает ее



волю, очевидно, не почитает старейшую из богинь... Кто лжет с умыслом, тот не почитает богов, поскольку, обманывая, творит несправедливость, тот же, кто лжет неумышленно, тоже не почитает богов, поскольку вступает в противоречие с общей природой и поскольку, борясь с природой мира, нарушает миропорядок» [108; 121].

«Человеческое счастье заключается в том, чтобы жить в согласии с природой и разумом, ... все разумные существа подчиняются закону природы и тем самым являются гражданами всемирного государства..., считай себя достойным любого дела и слова, отвечающего природе» [108; 85] и др. Эти высказывания не могли не повлиять на мировоззрение писателя. В письмах к своей сестре К. Грэхем пишет, что неоднократно в жизни он «руководствовался многочисленными высказываниями и советами М. Аврелия, которые касались отношения человека к природе». Именно они помогали Грэхему «создавать и воспевать в своих произведениях бытие, порядок, законы природы как нечто первичное и самоценное» [206; 178-180].

В дальнейшем в своих взглядах на новое время и наступавший прогресс Грэхем шел за сентименталистами, которые пытались оградиться от буржуазной цивилизации. К. Грэхем также воспевал уединение на лоне природы, испытывая к ней нежно-меланхолическую грустную симпатию [221; 103].

Подобные настроения пронизывают лондонский период Грэхема. В Лондоне писатель нашел первых друзей, которые коренным образом изменили его взгляды на жизнь.

К. Грэхем познакомился с компанией молодых людей, которую возглавлял знаменитый ученый тех лет, секретарь Филологического общества доктор Фредерик Джеймс Фернивалл, объединивший вокруг себя группу выдающихся языковедов-исследователей: У. П. Кера, У. У. Скита, А. У. Поллорда, Р. У. Чемберса. С ними К. Грэхем работал над сбором материалов для нового ан-



глийского словаря, хорошо известного всем как «The English Oxford Dictionary». Интересы Фернивалла были широки, для всех он был неисчерпаемым источником энергии. Будучи страстным исследователем творчества Дж. Чосера и У. Шекспира, Дж. Фернивалл стоял у истоков Общества по изучению ранних английских текстов, Общества Дж. Чосера и нового Шекспировского общества, которые находили широкую поддержку среди литературной молодежи того времени.

В июне 1877 года Ф. Дж. Фернивалл назначил К. Грэхема почетным секретарем Шекспировского общества. Под руководством Фернивалла Грэхем изучал литературу, на собраниях Общества познакомился с видными литераторами тех лет – Дж. Рескиным, Р. Браунингом, А. Теннисоном, У. Моррисом и др. Ф. Дж. Фернивалл стал для К. Грэхема учителем, наставником и другом. Их сближала любовь к природе и неприятие цивилизации, ярким выражением которой был Лондон.

Под влиянием Фернивалла Грэхем решил связать свою будущую жизнь с литературой. В середине восьмидесятых годов, вдохновленный идеями филологического общества Дж. Фернивалла, К. Грэхем перенес в бухгалтерскую тетрадь лучшие из своих опытов – эссе, стихотворения, рассказы, которые писал в свободное от работы в Национальном банке Англии время, и отдал их на рецензию доктору Дж. Ферниваллу. Внимательно изучив литературные опыты своего друга, доктор посоветовал Грэхему оставить поэзию и сосредоточить усилия на прозе. Это было началом, хотя пять из шести экземпляров рукописей К. Грэхема, отправленные в различные редакции, были возвращены с отказом.

К счастью, К. Грэхем не уничтожил свои записи. Он собирал все отказы, продолжая трудиться и продвигаться к намеченной цели. В дальнейшем, уже после смерти автора, в 1933 году, исследователь П. Грин на основе этой бухгалтерской тетради издал биографию Грэхема и опубликовал некоторые из его эссе, одобрив советы доктора Фернивалла, касающиеся концентрации



сил молодого писателя на прозе.

Вслед за У. Э. Хенли, видным поэтом, критиком и редактором того времени, убежденным в невозможности истинности познания окружающей человека действительности, в невозможности объективно-научного объяснения происхождения и сущности жизни, Грэхем с пренебрежением относился к представителям церкви, к их религиозным воззрениям, в которых видел множество противоречий и лицемерия.

Следуя за Хенли, К. Грэхем испытывал недовольство и по отношению к правящим властям, к несправедливости, которая царила в мире. В одном из своих ранних эссе «О бездельничании» (Loafing) [15; 5] иронизируя, он с пренебрежением, изображает самого мудрого из всех – Бездельника из высшей знати, пребывающего в состоянии нирваны, лежащего на запылившемся диване, задумчиво и неподвижно смотрящего на синее небо и слушающего пение жаворонков и потребляющего в больших количествах, подобно Пантагрюэлю, пищу, хороший табак, пиво [15; 5-6]. Этим, писатель выражает свое презрение к политике Англии рубежа XIX – XX веков и ее руководителям, не приносящим, по мнению К. Грэхема, никакой пользы. Уподобляя их Бездельникам, он подразумевал всю их никчемность и неспособность к каким-либо изменениям, а также снобизм, с которым они смотрят на простых «людей-собак» [15; 5].

Технический прогресс отнюдь не радовал писателя, поскольку облик старой, горячо любимой Англии быстро менялся: вырубались вековые буки и дубы, очищались места для будущих промышленных предприятий [193; 7]. Сосредоточив все свое внимание на литературе, К. Грэхем стал использовать мир природы, мир животных в качестве источника, вдохновляющего воображение. Эти два мира существовали самостоятельно, вне зависимости от земной цивилизации и господствующего в ней человека. Изучая литературу, Грэхем знакомится с творчеством немецких романтиков, взгляд которых на



природу и общество завершил процесс формирования его философско-эстетических взглядов.

Важную роль в этом процессе, по мнению П. Чалмерса [186; 121], сыграли труды Новалиса – философа, теоретика романтизма и писателя, выступавшего с горячей защитой природы. Одним из главных выводов Новалиса был призыв «не грабить и расточать природу, а жить с ней в постоянном общении и союзе, ощущать ее «душу» [117; 144]. Сохранение природных уголков в первозданном виде, ограждение природы от буржуазного расхищения для Грэхема стало одной из главных задач.

Будучи преемником эстетики сентиментализма и прежде всего раннего романтизма, в своих философских воззрениях К. Грэхем ориентировался и на положение о «восстановлении» природного происхождения натурфилософии Ф. Шеллинга [169] и философии Ф. Шлегеля [171]. Однако, поскольку философия Шеллинга в трактовке человеческой личности и природы (в понимании сущности искусства Шеллинг, как известно, стоял на существенно иных позициях) была тесно связана с фихтеанством, будет правильнее отметить, что в качестве философской основы К. Грэхем избрал субъективно-идеалистическую философию Фихте [158]. Но, вслед за другими романтиками, Грэхем довольно быстро ощутил субъективность фихтеанства как определенную ограниченность. Ему оказалась ближе философия Ф. Шеллинга, преодолевающая противоположность идеального и реального, природы и человека. Душа Грэхема, как и душа Шеллинга, «чувствовала себя свободнее, возвращаясь из состояния спекуляции к наслаждению природой и изучению ее» [221; 35].

В отличие от Фихте, в философии Шеллинга природа становилась реальной ценностью, необходимой ступенью в процессе развития, бессознательной формой духа. «И здесь, – справедливо писал В. М. Жирмунский, – был выход из узкого круга знания, новый интерес к опыту, любовь и изучение жизни» [66; 140]. Понимание



природы Шеллингом как «священной, вечной творческой, коренной в мире силы, из себя самой порождающей все вещи и придающей им действительность» [136; 228] совпало со взглядами К. Грэхема, признающего поэтичность и красоту природы, естественного мира, творческую мощь всего живого [221; 10-12].

На формирование философско-эстетических взглядов К. Грэхема также большое влияние оказало творчество одного из продолжателей традиций американского романтизма, поэта, филолога, мастера классических, традиционных форм Г. У. Лонгфелло. Еще в детстве юный Грэхем услышал от случайного прохожего стихотворение Лонгфелло «Морские воспоминания» (*Sea Memories*, 1839), которое запомнилось будущему писателю на всю жизнь. Позднее, в сборнике рассказов о детстве «Дни мечтаний» (*Dream Days*, 1898), на основе этого стихотворения была написана шестая глава «Сага морей» (*A saga of the seas*) [7; 123].

Позднее Грэхема привлекло самое выдающееся произведение Г. У. Лонгфелло – поэма «Песнь о Гайавате» (1855) [104; 161]. Написанная на основании легенд, господствующих среди североамериканских индейцев, эта поэма оказалась близка Грэхему по своему идейному содержанию, поскольку ее автор большое внимание уделял союзу героя с природой, наделенной животворящей духовной силой, его единству с миром животных и растений. Именно такое единение стало одним из ведущих в эстетике уже зрелого Грэхема-писателя.

Базируясь на романтических воззрениях, К. Грэхем берет за основу своей эстетики одухотворение мира, пантеистическое возвышение природы. В его глазах все природное обожествлялось, становилось единственно истинным и прекрасным, поднималось над социальными отношениями, придуманными самими людьми.

Как и многих романтиков (У. Блейка, У. Вордсворта, С. Кольриджа и др.), уход от действительности в духовный мир далеко не всегда удовлетворял К. Грэхема. Спасаясь бегством от буржуазного общества, он пытал-



ся выйти за его границы. Уход писателя в мир природы стал своеобразным спасением от реальности, выражением его духовной жизни. Природа для Грэхема приобрела идеальное значение, в ней отразилась душевная тоска писателя по удивительно красивым местам графства Беркшир, где прошло детство писателя.

Используя один из излюбленных поэтических приемов романтиков, К. Грэхем в своем восприятии и в своих фантазиях одушевляет, очеловечивает природу. Включая в свои произведения большое количество пейзажных зарисовок, используя в качестве героев животных, писатель противопоставляет живую жизнь, полную свободы, омертвевшему обществу, убивающему живую душу в погоне за карьерой, властью, наживой, тщеславием.

Вслед за великими романтическими певцами природы – У. Вордсвортом, Дж. Муром, Д. Китсом, – изображая вольную стихию, свободный мир, К. Грэхем одушевляет природу, говорит о ее неразрывной связи с человеком.

Романтическое видение мира писателя, идея гармонии человека и природы, мечта об установлении доверительных отношений между людьми, жажда единения человека и природы, его представления об идеальных жизненных ценностях исходят из внутреннего мира К. Грэхема. По воспоминаниям его сестры Элеонор Грэхем, «Кеннет всегда был тихим и очень спокойным человеком, чаще всего его можно было увидеть стоящим в стороне, с тревожным взглядом, отдельно от всех. Больше всего Грэхем любил наблюдать за происходящими событиями, нежели участвовать в них. Он никогда не был общительным, с неохотой говорил о себе и никогда не беспокоился о том, что о нем скажут люди» [202; 12]. В светских беседах Грэхем участвовал неохотно, его роль в групповых спорах обычно заключалась в принятии или непринятии чьей-либо стороны. Зато при откровенных разговорах он был хорошим, сочувствующим собеседником, всегда принимал сторону



говорящего, искренне заинтересовывался его проблемами.

Будучи застенчивым человеком, не склонным к выражению своих эмоций, К. Грэхем находился в стороне от происходящих событий, поэтому окружающие практически не замечали «Альтер эго» будущего писателя. Его современники говорили о полном несоответствии его внешнего и внутреннего мира той атмосфере, в которой он находился. Художник Г. Робертсон, автор фронтисписа к первому изданию повести К. Грэхема «Ветер в ивах» (*The Wind in The Willows*, 1908), говорил о противоречии блистательной внешности писателя и серой, безликой обстановки Лондона, в которой он жил. «Будучи великолепным, хорошо сложенным человеком, имеющим высокий рост, достойные движения, он совершенно не подходил к жизни в Лондоне. Во время прогулок по тротуарам он напоминал огромную собаку в замкнутом пространстве, а у окружающих Грэхем вызывал желание забрать его отсюда, уехать с ним за город, на волю, где его можно будет спустить с цепи и дать независимость и свободу» [186; 115].

К. Грэхем очень любил прогулки в одиночестве, во время которых он чувствовал себя слитым с природой, подолгу беседуя со своими друзьями – «робкими птицами, маленькими зверюшками». По свидетельству исследователя П. Чалмерса, животные не боялись его и очень близко подпускали к себе: «Во время своих каждодневных прогулок К. Грэхем медленно становился как бы частью окружающего ландшафта, и если вдруг произносил что-нибудь, то это было так же неожиданно, как если бы вдруг заговорил дуб или бук» [186; 64].

Любовь Грэхема к одиночеству исходит из далекого детства, которое прошло в графстве Аргайл. Романтический фон этого естественного и необычайно красивого места помог сформировать характер будущего писателя, прививая детскому сознанию любовь к природе. Там события внешнего цивилизованного мира казались неизмеримо отдаленными, почти несуществующими. Ни



борьба за национальный суверенитет, независимость и свободу английского народа, ни освободительные движения, ни социальные и национальные противоречия не омрачали тихие места Аргайла.

Впоследствии, основываясь на впечатлениях детства, Грэхем создает дилогию о детстве «Золотой возраст» (*The Golden Age*, 1895) и «Дни мечтаний» (*Dream Days*, 1898), где не раз будет вспоминать о завораживающей красоте этих мест, о родителях, в особенности о матери. Чувство горечи, постоянное ощущение одиночества, которое испытывал Грэхем после ее смерти и отдаления от отца, ярко прослеживаются на страницах его ранних произведений. Особенно это ощущается в прологе к «Золотому возрасту», в котором присутствует прямой намек на разочарования и невзгоды ребенка: «Looking back to those days of old, ere the gate shut behind me, I can see now that to children with a proper equipment of parents these things would have worn a different aspect» [8; 3] (Оглядываясь назад, в те старые дни, теперь я могу видеть через закрывшиеся для меня ворота, что детям, у которых живы родители, вещи должны представляться в ином свете).

Однако нельзя утверждать, что воспоминания о детстве К. Грэхема связаны лишь с многочисленными лишениями и переживаниями. Из детских лет он вынес сильнейшие впечатления, которые остались с ним на всю жизнь – «это, с одной стороны, добрая серая готика, а с другой – уединенные тенистые уголки Темзы, вечно юной Темзы, спокойной, с дрожащими над нею стрекозами...» [186; 26]. И где бы Грэхем ни находился, он никогда не забывал родные места, а в особенности любимую реку, прибрежные луга, мягкие холмы, развесистый дуб возле окна, огромные сады с богатой почвой юго-западного графства Беркшира. В его памяти навсегда остались «великолепные медные буки, широкие лужайки с оградой из тиса, террасы в садах, украшенные водоемами с лилиями и низкими итальянскими стенами с тяжелыми каменными цветочными горшками» [86;



128].

Все же, несмотря на многочисленные материальные недостатки, отсутствие должного внимания со стороны взрослых, детские годы, проведенные в деревне графства Беркшир, были самыми счастливыми в жизни К. Грэхема и оставили незабываемое, глубокое впечатление. Детство, а в особенности школьные годы, были временем, которое писатель считал «золотым возрастом» [202; 26]. При этом необходимо отметить, что ностальгия писателя в значительной степени была связана с деревней, природой графства, нежели с людьми, которые ее населяли. Будучи чистокровным шотландцем (К. Грэхем родился в Эдинбурге), привязанным всей душой к естественному миру природы, К. Грэхем на протяжении всей своей взрослой жизни не забывал далекие холмы, густые леса и богатую природу Беркшира.

По своим взглядам на окружающий мир К. Грэхем примыкал и к таким известным певцам природы конца XIX – начала XX века, как Б. Х. Поттер, Дж. Рескин, У. Моррис [186; 17]. В их творчестве Грэхема также привлекали темы, касающиеся близости человека к природе, противопоставление бездушному цивилизованному обществу живого, естественного мира. Ведь «человек, согласно Грэхему, должен мыслиться как составная часть природы. Взаимодействие с ней не должно служить лишь для удовлетворения своих потребностей» [205; 272].

Литературная деятельность раннего Дж. Рескина, в которой преобладали романтические мотивы, формировалась под влиянием созерцательной лирики У. Вордсворта и А. Теннисона, страстной героической поэзии Дж. Байрона и П. Шелли [232; 122]. У самого же Рескина Грэхем учится наблюдать и видеть природу в ее характерных проявлениях, не копируя деталей, но и не стремясь к академической отвлеченности. Опираясь на его эстетику, К. Грэхем боролся за правдивое национальное искусство, призывая видеть и изучать окружающий мир, считая, что человеческое знание природы



необходимо.

У. Моррис – еще один поэт-романтик, оказавший влияние на формирование эстетических взглядов Грэхема, касающихся духовного развития человека. Опираясь на произведения первого периода творчества Морриса, а в частности, на пьесу «Любовь-владычица» (*Love is Enough*, 1868 – 1870), по мнению К. Льюис, в сознании Грэхема «укоренялось призрачное отношение к общественной жизни, и в конечном итоге произошло закрепление позиций, касающихся истинности законов природы, красоты и естественности» [218; 28-29].

Противоречия действительности и идеала, обнаруженные романтиками, в эстетике Грэхема получают своеобразное продолжение. Носителями вольной стихии, естественной свободы у Грэхема выступают животные. Их жизнь становится иносказательным изображением жизни человеческого общества. Включая их в повествование ряда эссе: «Сельский Пан» (*The Rural Pan*) [15; 7], «Случайная развязка» (*Deus Terminus*) [15; 10], «Осенняя встреча» (*An Autumn Encounter*) [15; 13], «Исчезнувший кентавр» (*The Lost Centaur*) [15; 20], «Орион» (*Orion*) [15; 21], повести «Ветер в ивах» (*The Wind in the Willows*) [13], К. Грэхем показывает идиллический мир, в котором царят радость, безмятежная дружба, исключая жестокость и лицемерие.

Биограф Грэхема П. Грин приводит аргументацию самого автора в выборе такого типа персонажей: «As for animals, I wrote about the most familiar and domestic in «*The Wind in the Willows*» because I felt a duty to them as a friend. Every animal, by instinct, lives according to his nature. Thereby he lives wisely, and betters the tradition of mankind. No animal is ever tempted to belie his nature. No animal, in other words, knows how to tell a lie. Every animal is honest. Every animal is straightforward. Every animal is true - and is, therefore, according to his nature, both beautiful and good» [205; 303] (Что касается животных, то я написал о тех, кого хорошо знал в «Ветре в ивах», я чувствовал некую обязанность по отношению к ним как



друг. Каждое животное инстинктивно живет в согласии со своей природой. Таким образом, оно живет мудро, обладая превосходством по отношению традициям человека. Животные никогда не соблазняются искушением противоречить своей природе. Другими словами, животные никогда не лгут. Каждое животное правдиво. Каждое животное открыто в своих намерениях. Каждое животное верно - и поэтому, согласно своей природе, является красивым и добрым).

Результаты индустриализации на рубеже XIX – XX веков еще больше отчуждали человека от естественной среды. Расширялись масштабы потребительства, обострялись противоречия между человеком и природой.

В такой обстановке К. Грэхем чувствовал себя крайне неловко. Видя это отдаление и испытывая постоянную ностальгию по прошлому, которое непосредственным образом было связано с красотой естественной среды, писатель находил успокоение лишь в литературе. Изображая животный мир, уединенные тенистые уголки любимой Темзы с дрожащими над нею стрекозами, сады, луга, К. Грэхем пытается отвлечься от жизни современного ему общества, в особенности от тягот индустриального города.

Именно рубеж XIX – XX веков (время, на которое приходится литературная деятельность Грэхема-писателя) связан с появлением нового взгляда на окружающий мир, личность, культуру, названного «неоромантизм». Грэхему оказался близок «дух времени», связанный с традициями романтизма, но возникший в иную историческую эпоху [218; 26-27]. Подобно неоромантикам (Р. Л. Стивенсон, Дж. Конрад и др.), Грэхем искал идеальные ценности в обыденной действительности, воспроизводя их, основываясь на глубоко личных впечатлениях (сборник эссе «Языческие заметки», очерки «Северной бороздой», «Оксфорд глазами мальчика», диалогия и детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний»). При этом, стремясь к созданию особого поэтического мира, как и большинство неоромантических писателей,



Грэхем выстраивал сюжет своих произведений как напряженную интригу (эссе «Вечное куда», повесть «Ветер в ивах»), которая позволяла писателю удовлетвориться иллюзией в исследовании мира реального (эссе «Романтика рельсов», «Романтика дороги»).

В ранних произведениях видна склонность К. Грэхема и к готическому искусству. Вслед за Дж. Рескиным, тонким ценителем искусства, и его книгой «Камни Венеции» (*The Stones of Venice*, 1850-1852), ставшей популярной в Англии 50-х годов XIX века, Грэхем опирался на раздел «О природе готики», в котором Рескин, анализируя возникновение готического искусства в Европе, подробно развивал мысль о враждебности капитализма творческому труду. Грэхем соглашался с теоретиком искусства и воспевал мысль о том, что творцы готических соборов, прежде всего, должны быть художниками, а только потом рабочими, а труд должен быть всего лишь источником наслаждения [205; 44-45].

Следует также отметить, что большое влияние на формирование эстетических взглядов писателя, по замечанию исследователя П. Чалмерса, оказали представители фламандской и голландской школ живописи, и в частности, основатель фламандской школы П. Рубенс, один из лучших его учеников А. Ван Дейк, а также художник П. Поттер, Г. Метсю, великий голландец П. Рембрандт [186; 43]. К. Грэхем восхищался дивным блеском красок картин нидерландских художников, преклонялся перед их мастерством в создании портретов, описанных с фотографической точностью, перед их умением описания неба, пейзажей. У них будущий писатель учился технике подачи окружающего мира: воспроизведению жизни в мельчайших деталях, в том числе пейзажа, изображению животных.

Согласно Чалмерсу, многие картины голландских и фламандских художников («Возчики камней» (ок. 1620), «Портрет камеристки» (ок. 1625) П. Рубенса; «Больная и врач» (1660-е) Г. Мэтсю; «Портрет старушки» (1654)



П. Рембранта) «помогали К. Грэхему смотреть на мир сквозь призму ярких красок, забыв о душевной цивилизации» [186; 159].

Особым образом К. Грэхем относился к наиболее демократической линии фламандской живописи XVII века, представленной творчеством А. Браувера. Художник писал небольшие картины, продолжая в них гротескно-юмористическую традицию жанровой живописи П. Брейгеля, одного из лучших фламандских живописцев, создателя широких панорам народной жизни. К. Грэхем в картинах Браувера находил ту прямоту и искренность взглядов, которой так недоставало в современном писателю обществе. Обращаясь к конкретным бытовым ситуациям и индивидуальным островыразительным характерам, художник мастерски, с особой тонкостью, фиксировал реальную жизнь со всеми ее достоинствами и недостатками («В кабачке» (1630-е), «Драка за картами» (1640-е). Проявляя наблюдательность в передаче мимики, жеста, Браувер поражал Грэхема умением строить живые композиции, способностью органически связывать фигуры с окружающей средой [97; 67].

Связь с живописью наиболее ярко проявится на более позднем этапе творчества К. Грэхема – в дилогии о детстве, но особенно в его повести «Ветер в ивах».

Таким образом, создавая произведения в рамках неоромантизма, К. Грэхем в своих философско-эстетических взглядах был преемником античных традиций и предшествующих литературных направлений. В своем творчестве К. Грэхем поднимает наиболее актуальную, на его взгляд, проблему: воспевание чувства любви к естественному, не испорченному цивилизацией миру природы, утверждение определяющей роли такого идеального начала.

Следуя классическим традициям и опираясь на современность, Грэхем воспринимал общество XX века как начало новой эпохи, новой эры, как детство нового человечества. Предчувствуя глобальные перемены в об-



ществе, он стремился донести до людей как можно больше истин, касающихся ответственности человека за окружающую природу.





ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ К. ГРЭХЕМА

Определение модели «художественного мира» К. Грэхема возможно лишь при условии глубокого погружения в текст его произведений, разграничения в нем внешнего и внутреннего, видимого и невидимого, объяснимого и необъяснимого. Художественный мир ранних произведений Грэхема включает в себя оригинальное видение и широкое изображение картин окружающей действительности. В основу анализа нами положен принцип семантичности, то есть содержательности художественного произведения. А это, в свою очередь, возможно, согласно точке зрения М. Я. Полякова, при «исследовании законов внутренней организации произведения» [125;8].

Поскольку большинство ранних рассказов писатель публиковал анонимно, почти до середины XX века остро стояла проблема установления авторства. Установить принадлежность К. Грэхему, правда, не всех произведений, удалось биографам и исследователям его творчества – П. Чалмерсу, П. Грину, Э. Грэхем и Л. Кузнетс. Наряду с этим, Чалмерс и Грин сами дополнили многие тексты, восстанавливая несохраненные места, а затем переиздавали их в лондонских журналах. Учеными доказано, что практически все рассказы, в которых установлено авторство, стали главами последующих книг К. Грэхема: «Языческие заметки», «Золотой возраст», «Дни мечтаний» и «Ветер в ивах».

Первый этап творчества К. Грэхема – период идейно-художественного развития писателя. Это время появления первых литературных опытов еще никому не известного служащего Национального банка Англии.

В это время Грэхем создает стихотворения, очерки, короткие рассказы, большинство из которых либо печатает анонимно, либо не публикует вообще. Перу К. Грэхема принадлежат такие стихотворения, как



«Притча» (A Parable, 1890), «Кто желает?» (Quis Desidero, 1891), «Как Вы Любите Это» (As You Like It, 1891), «Любовь утренней зари» (Love's Reveille, 1892), «О привидениях» (Concerning Ghosts, 1892), «Морской моллюск» (The Triton's Conch, 1893), «Несвоевременное взятие Ролло» (To Rollo, Untimely Taken, 1897), «Горный поток» (The Mountain Stream, 1905), а также очерки и рассказы «Хорошие и плохие влияния соперничества» (The Good and Bad Effects of Rivalry, 1873), «Большая разница» (Long Odds, 1985), лекции «Идеалы» (Ideals, 1922) и «Темная звезда» (A Dark Star, 1931), предисловие «Сэнжер и его время» к книге Г. Сэнжера «Лорд» (Preface («Sanger and his Times») to «Lord» George Sanger's, 1926), которые печатались в периодической печати Лондона и известны исследователям только по названиям. Однако в работах английских ученых дается их краткая характеристика. В частности, П. Чалмерс отмечает, что в первых рассказах, написанных в жанре очерка, нет резких поворотов в сюжете, стремительного развития действия; практически все они основаны на жизненных фактах: «... по жанру они больше походят на очерк, поскольку практически все основаны на жизненном факте, являющемся основой, прежде всего, для очеркиста» [186; 258]. Стремясь к наиболее отчетливой обрисовке характеров, автор не меняет выбранных событий, героев, не задействует всех элементов сюжета, часто производит сдвиги во времени, в пространстве. Однако, в отличие от очеркиста, Грэхем практически не использует художественное обобщение – типизацию, наоборот, он находит такое явление, которое является индивидуальным, уникальным в своем проявлении [186; 72-75].

Первые литературные опыты, относящиеся к 80-м годам XIX века, К. Грэхем создавал в свободное от работы в Национальном банке Англии время, записывая их в свою бухгалтерскую книгу. Грэхем пробовал себя в жанре эссе, пытался писать стихотворения и рассказы. Первая публикация – очерк «Северной бороздой» (By a



Northern Furrow) [186; 189-194] – появился в 1888 году в «St. James`s Gazette», лондонской вечерней газете, литературные страницы которой пользовались признанием у знатоков. По воспоминаниям Л. Кузнета, которая была лично знакома с писателем, «это был небольшой отрывок, эскиз, посвященный вольному ветру над Беркширскими холмами. Поводом к его созданию стали впечатления, полученные во время путешествия Грэхема со своей сестрой Элеонор Грэхем по побережью Корнуолла» [218; 7]. Отвлекаясь от работы клерка, Грэхем постарался забыть о будничной суматохе английского общества и наслаждался красотами новых мест, питавших его воображение, и просто фиксировал все, что видел. Поэтому в очерке «Северной бороздой» нет как такового сюжета, нет персонажей, а пространственно-временная организация не играет никакой роли. Для автора главным было передать то, что его восхищало. Для этого он впервые использует звуковые образы, формирующую «соносферу» (терминология В. В. Савельевой – [135; 68]) всего произведения, так называемую звукоколористику: свист ветра, шелест колышущейся травы, пение птиц, которые помогали воспринимать описываемый мир так, как видел его автор. Этот прием получит свое дальнейшее развитие в произведениях писателя более позднего периода – в дилогии о детстве «Золотой возраст», «Дни мечтаний», в повести «Ветер в ивах».

Второй этап включает в себя 90-е годы XIX века. По настоятельным рекомендациям доктора Ф. Дж. Фернивалла, основателя в Лондоне литературных кружков, К. Грэхем все же оставляет поэзию и сосредоточивает свое внимание на прозе. Он пишет множество рассказов, некоторые из них по-прежнему выпускает под псевдонимом, а какие-то публикует под своим именем в известных журналах и газетах. До читателей они дошли благодаря П. Чалмерсу, который собрал и переиздал их. Количество рассказов данного периода огромно, оно достигает семидесяти. К сожалению, эти небольшие по объему истории так и не были объединены в сборник,



многие из рассказов известны лишь по лондонским периодическим изданиям: «National Observer», «St. James's Gazette», «Yellow Book», «New Review» [218; 147].

В этот период К. Грэхем выступает как писатель, тяготеющий к романтизму и неоромантизму [218; 26-27], во многом перекликаясь с У. Вордсвортом, Дж. Байроном, Дж. Рескиным, Р. Л. Стивенсоном, Дж. Конрадом, Р. Кипплингом, влияние которых тогда было огромным на всю английскую литературу.

В 1893 году выходит первая книга эссе К. Грэхема «Языческие заметки» (Pagan Papers) [15], основу которой составляли ранее изданные эссе. Именно в этой книге наиболее ярко выражено отношение К. Грэхема к человеческой бездеятельности, нежеланию учиться и духовно развиваться, к удовольствию, получаемому при курении сигар, от путешествий по холмам и т. д. При этом, соблюдая жанровые особенности эссе, Грэхем не дает определяющую или исчерпывающую трактовку того или иного предмета изображения. Как правило, все его эссе носят философский характер, стиль отличается образностью и установкой на разговорную лексику, большинство из них похожи на эскизы, носят характер миниатюр.

Миниатюры К. Грэхема – это небольшие произведения малого жанра, которые фиксируют какие-либо эмоциональные состояния, философские размышления. Их образы, как правило, носят лирический и лирико-философский характер, и нередко приближаются к образам-символам. Так, особую роль на страницах эссе играет символика цвета. Наиболее часто встречается зеленый цвет, символизирующий надежду, изобилие, свободу, жизнь (зеленые холмы, леса, деревья), а также белый или прозрачный – богатство, силу, верность, постоянство (прозрачные потоки воздуха, белые облака) [127; 401]. Характерным для Грэхема является и использование национальных символов Англии. Один из них – олень, неоднократно появляющийся на страницах эссе,



олицетворяющий мужские традиции, мужское благородство, символ мужской чести [127; 410].

Вполне естествен тот факт, что не все произведения раннего К. Грэхема одинаково художественны, однако лучшие из них представляют особый интерес, так как продолжают развитие жанра эссе. Более того, они свидетельствуют о некоторых личных пристрастиях автора, его привычках и даже недостатках.

Как было уже отмечено ранее, К. Грэхем очень любил одиночество, покой, постоянство. В свободное от работы время ему нравилось находиться дома, «откинувшись на стуле с хорошей сигарой и какой-нибудь книгой» [205; 118]. Именно так в 1890 году возникло его эссе «О курении» (Of Smoking) [15; 11-13], которое в дальнейшем вошло в сборник «Языческие заметки». Писатель выделяет две части, которые определяет сам в качестве подзаголовков. Первая – «О курении в кровати» (Of Smoking in Bed) [15; 12], вторая – «Относительно сигар» (Concerning Cigars) [15; 12].

Размышляя о курении в кровати, Грэхем не отрицает, что некурящие люди считают это занятие «развращенностью, переходящей в неутолимое желание совместить его с выпивкой» [15; 12]. Тем самым курильщик оскверняет кровать, поскольку это место для двоих, оно является «самым блаженным, самым божественным местом на земле» (*ille terrarium qui praeter omnes angulus ridet* (лат.) [15; 12]. Но ведь для курильщика нет ничего лучше, чем лежа наслаждаться вкусом и запахом настоящей Травы Грации (*Herb of Grace*), являющейся «заживляющим бальзамом» [15; 12]. Грэхем недоумевает над такими суждениями, почему «курение» и «кровать» являются божественными в отдельности и ужасными в соединении.

Во второй части «Относительно сигар» автор размышляет о качестве различных сигар, об их стоимости, расхваливая при этом достоинства каждого сорта. Рассказчик сравнивает вкус утренней сигары с «поцелуем первой любви» [15; 12], ругая при этом женщин, не



любящих запах табака. Грэхем приводит среднюю стоимость этого удовольствия – от одного до четырех долларов – «для мужчины цена, не слишком большая!.. ведь есть расточители, как, например, сэр Т. Браун, тратящие на хорошие сигары целое состояние» [15; 12]. Разбирая сорт сигар своих друзей, их стоимость, автор приходит к выводу, что «если курящий сын не может соответствовать доходу своего отца, то, по крайней мере, он свободно может курить его сигары..., так как это занятие – наивысшее блаженство для мужчины!» [15; 12-13].

В данном эссе рождается своеобразная манера Грэхема передавать через слово, фразу форму, цвет, звук, запах и даже вкус. Колористика его произведений всегда ассоциативна и объяснима. Так, эмоциональные рассуждения автора приводят к обилию табачного запаха на страницах эссе – «удивительного аромата». Запах табака относится, по мнению писателя, к разряду натуральных растительных, поэтому Грэхем уважительно называет его «бальзамом», а вкус сигары сравнивает с первым поцелуем. Грэхем изначально ищет естественную гармонию, даже в человеческих пороках.

Незамысловатость содержания, проявляющаяся в описании колец дыма, их формы, запаха помогает увидеть философствующего автора, почувствовать его психофизическое состояние. Однако проблема вкуса у Грэхема дана на бытовом уровне, становится обыденным понятием, лишая его эстетического содержания. В эссе заметно противоречие, по поводу которого недоумевает сам автор: кровать – курение в кровати. Почему эти вещи несовместимы? И то и другое доставляет человеку удовольствие, помогает уйти от насущных проблем, достигнуть наивысшего состояния – состояния покоя. Именно эти, на первый взгляд, обыденные понятия становятся предметом художественного творчества К. Грэхема.

Развивая тему достижения человеком божественного союза тела и духа, писатель создает эссе «Романтика дороги» (*The Romance of the Road*, 1891). Желание спа-



сти первозданную чистоту естественного мира автор передает своему герою – путешественнику, идущему по холмистым горам на севере Беркшира, восхищающемуся видом полноводной реки, красотой зеленых лугов и уже собранной в стога травой. Пешеход пребывает в прекрасном настроении, вдыхая полной грудью аромат земли, свежескошенной травы, но в таком расположении духа он находится до того момента, пока не становятся видны следы цивилизации, «прерывающей природную красоту» [15; 1], - автодорога, машины, вырубленный лес и др.

В эссе «Романтика рельсов» (The Romance of the Rail, 1891) [15; 2] железная дорога как «след» цивилизации неожиданно ассоциируется с путешествием Одиссея. При этом выстраивается причудливый ряд образов-символов дороги: рельсы – морской путь – путешествие – скитание – возвращение.

Оттолкнувшись от образа рельсов, уносящих вдаль поезда, Грэхем пишет о судьбе путешественника и переносит читателя из современности на триста лет назад, когда размышляет о других «рельсах» - морских путях. Описывая британских мореплавателей, автор сравнивает их с Одиссеем – персонажем гомеровского эпоса, который был обречен богами на долгие и опасные скитания. Моряки также мечтают о возвращении домой, однако встречают на пути много преград, с ними происходят удивительные приключения. Впервые в творчестве Грэхема появляется образ дома, вынесенный из далекого детства. Моряки жаждут высадиться на землю, которую называют домом, даже если эта земля Иерусалимская или Мадагаскарская, Северная или Южная Америка, главное, коснуться «Счастливых Островов» [15; 2], то есть обрести опору под ногами и покой. Именно землю они называют домом. В данном случае образ дома рассматривается на уровне таких категорий, как «земля» – «дом» – «гражданин». Для моряков, как и для самого автора, дом – это вся земля, твердая почва, являющаяся частью мира. Образ дома начинает формиро-



ваться у Грэхема как противоположность стихии, как синоним и душевного равновесия, гармонии.

В художественном мире «Романтики рельсов» особая роль отводится динамическому изображению пространства воды как постоянно волнующейся стихии. При описании моря Грэхем использует цитаты из когда-то услышанного им в детстве стихотворения Г. У. Лонгфелло «Морские воспоминания» (*Sea Memories*, 1839). Вслед за Лонгфелло он восхищается «beauty and mystery of the ships... And the magic of the sea » [15; 2] (Красотой и тайной судов.... / И волшебством моря).

Мысленно возвращаясь в современность, Грэхем отмечает, что сам был вынужден много времени проводить в дороге, описывает собственные впечатления о путешествиях. Для этого писатель широко применяет зрительные образы, используя при этом два важных средства их создания – цвет и линию. Мир зрительных образов расслаивается на образы цветовые (колористика текста, его цветовой спектр) – «яркий свет железа», «золотой провод», «коричневые потоки», «фиолетовый вереск», и образы контурные, передающие геометрические формы, в данном случае для описания Западной горной местности графства Беркшира, в котором прошло детство писателя – «линейный горизонт», «округленные естественные границы гор».

Цветоколористика художественного мира основана на эпитетах, помогающих автору выделить наиболее важные и значительные на общем фоне свойства и признаки изображаемого явления: «the bright sun shone upon brown leaping streams and purple heather, and the clear, sharp northern air streamed in through the windows» (яркое солнце, сияющее через бурые прыгающие ручьи, пурпурный вереск, чистый, резкий северный воздух, струящийся через окно).

Образ дороги определяет содержание эссе «Богемский в ссылке» (*A Bohemian in Exile*, 1890) [15; 15]. Это эссе вошло в дилогию о детстве «Золотой возраст». В нем мальчик-рассказчик дает описание огромного раз-



мера королевства Богемии, распавшегося много лет назад. Это королевство часто воображал в своих играх К. Грэхем вместе со своими братьями и младшими сестрами. Оно напоминало «a collection of self-ruling guilds, municipalities, or republics, bound together by a common method of viewing life» [15; 16] (собрание самоправящихся организаций, муниципалитетов, или республик, связанных вместе общим методом рассмотрения жизни), в нем был свой король, капрал и даже несколько мелких свободных государств.

Пространственной организации идеального места своего детства – Северного Беркшира – в данном эссе автор противопоставляет современную Англию, «расколовшуюся на две части: одну окружает бесчисленное множество железнодорожных и автомобильных дорог, а другая – это еще не разрушенные поля и пастбища, с пасущимися на них овцами,... добрая старая Англия с деревенскими улочками и тихими, узкими переулками» [15; 16]. Именно в этом эссе образ английского дома впервые обретет свои реальные черты, и прежде всего ландшафтные: изображение Даунс – холмов в юго-восточной части Англии. Писатель не упускает ни одной детали, подробно обрисовывает расположение и размеры каждого холмика, каждого поля, луга, пастбища, протекающую в «спокойной, спящей долине» Темзу: «barrows are of all size, from the barrow wheeled about by a boy ... to barrows drawn by a tall pony» [15; 15] (холмы были всех размеров: от возвышенности размера с ребенка до холмов размером с высокую пони).

От лирического и проникновенного описания сельской Англии Грэхем вновь обращается к повседневности в эссе «Легкое знание» (Cheap Knowledge, 1891) [15; 6]. Оглядываясь вокруг, писатель замечает равнодушие, которым проникнуто общество. Он с раздражением пишет о людях, не заботящихся о развитии духовной культуры; с осуждением говорит о тех, кто не пользуется библиотеками, являющимися центром духовной культуры. В то же время писатель восхищается студен-



тами, которые «предпочитают плодотворно изучать, постигать, размышлять в одиночестве, чем бродить по шумным лондонским улицам». «Конечно, – размышляет автор, общественные библиотеки обладают неким ужасом: неподвижность и тяжелый воздух, одинокие персональные места, вызывающие чувство ограничения, ощущение постоянного наблюдения со стороны присутствующих безмолвных читателей. Но ведь это уникальная возможность почитать хороший роман, узнать много нового, интересного и полезного» [15; 6-7].

В эссе «Случайная развязка» (*Deus Terminus*, 1892) [15; 6-10] К. Грэхем дает более жесткую характеристику обществу. Он считает, что «современная жизнь полна бесполезных вещей и ненужных занятий» [15; 11]. Он вновь обращается к пейзажу, который хранит «*the old enchantment*» (старое очарование) сельской Англии, является «истинным божеством» [15; 10], во всем противостоящим бездушной цивилизации.

В эссе «Вечное куда» (*The Eternal Whither*, 1892) [15; 9], созданное Грэхемом специально для сборника «Языческие заметки», автор в полной мере высказывает свое негодование современным обществом, осуждая пороки его обитателей. Так называет своих персонажей автор, отказывая им в звании «человека». Событийная динамика включает в себя эпизод, свидетелем которого стал сам писатель, характеризующий времяпровождение двух банковских служащих: ради забавы и развлечения эти люди единогласно приняли решение: «*why not try crime?*» [15; 10] (а почему бы нам не совершить преступление?). Для них не играл большой роли процесс совершения кражи государственной пошлины, они разрабатывали план и не заботились о надежном алиби – все это не важно, поскольку для них это все было лишь игрой. Кража, по их мнению, внесла в их жизнь новые, ранее не испытанные удовольствия, помогла самовыразиться.



Безусловно, автор даже не называет имен банковских служащих, поскольку считает, что они не единственные в своих порочных увлечениях.

Последние годы второго периода, а именно 1898 - 1899 годы стали во многом основополагающими в дальнейшем развитии эстетики Грэхема, его взглядов на окружающий мир и общество. В это время, вслед за «Языческими заметками», появляется диалогия Грэхема о детстве – «Золотой возраст» (The Golden Age, 1895) [8] и «Дни мечтаний» (Dream Days, 1898) [7], выходит отдельное издание рассказа «Женщина-палач» (The Headswoman, 1898) [9]. В 1898 году Грэхем издает сборник колыбельных песен для детей Юджина Филда «Царство колыбельных песен, песни детства» (Lullaby-Land, Songs of Childhood) [195], в который вошли четыре цикла, состоящие из тридцати одной песни для самых маленьких. Завершается этот период публикацией двух предисловий к басням Лафонтена и Эзопа – «Предисловие к басням Лафонтена» (Introduction to «A Hundred Fables of La Fontaine», 1898) и «Предисловие к басням Эзопа» (Introduction to «A Hundred Fables of Aesop», 1899) [4] и выходом сборника «Сто анекдотов о животных» (A Hundred anecdotes of animals, 1899) [1].

Особое место в раннем творчестве К. Грэхема занимала женская тема. Правда, женщины в его произведениях, как правило, выполняли второстепенную, незаметную роль. Женских образов немного, но они выписаны схематично, похожими на театральную массовку: тетка-прачка и женщина с баржи в повести «Ветер в ивах», приходящие в дом к «олимпийцам» для ведения светских бесед дамы, которых автор даже не наделяет именами, кухарка, недоброжелательные тети Эльза и Мария, «помешанные лишь на женских пустяках» (feminine fripperies) [8; 112], и собирательный образ всех женщин, являющийся «грехом мира, тяжелым и печальным бременем для мужчин» [15; 13] из «Золотого возраста» и «Дней мечтаний».

В этом плане исключением является рассказ «Жен-



щина-палач» (The Headswoman, 1898) [9], который Л. Кузнетс называет «басней для взрослых» [218; 47], потому что рассказ, по ее мнению, несет в себе большой дидактический заряд. В центр повествования Грэхем ставит образ сильной женщины, борющейся за свое место в обществе.

Пространственно-временная организация рассказа переносит действие в вымышленный город XVI в. Св. Рэйдеджонд. Главная героиня Джин отстаивает у городского совета право быть палачом – это древнее «ремесло» перешло к ней от умершего отца. Ей препятствует кузен Енгуерранд, который также борется за это место. Джин тяжело дается противостояние, потому что она – женщина: она не могла приводить в исполнение смертную казнь. Однако в финале Джин оставляет свое намерение, влюбившись в лорда Сэйджнеура, и отдает место палача своему кузену. Добивающаяся равноправия женщина уступает мужчине, потому что сама природа определяет ей созидательные, а не разрушительные задачи. Брак с лордом – естественный финал рассказа.

Несмотря на то, что К. Грэхем открыто с издевкой говорит о желании Джин утвердиться в равных правах с мужчиной, автора нельзя упрекнуть в неприятии женского рода и женского начала. В повести «Ветер в ивах» Грэхем представит образ дочери тюремщика, которая окажется верным другом и поможет мистеру Тоуду бежать из тюрьмы.

Во второй период творчества в произведениях К. Грэхема все чаще появляется образ природы как союзника человека, который ищет гармонию в мире. Об этом свидетельствуют эссе «Романтика дороги» (1891), «Романтика рельсов» (1891) и сказка «Дракон-лежебока» (The Reluctant Dragon, 1898) [12].

Первый раз сказка «Дракон-лежебока» был опубликован во второй части дилогии о детстве «Дни мечтаний» (седьмая глава «The reluctant dragon» [7; 147-203]), а отдельным изданием она вышла лишь в 1983 году, че-



рез пятьдесят лет после смерти автора. Сказочная форма повествования позволяет обозначить тему борьбы Добра и Зла. Используя прием антропоморфизма, Грэхем ставит в центр этой истории сказочного дракона, однако это не тот дракон из древних преданий, который убивает людей, – это доброе и миролюбивое создание, не желающее причинять кому-либо зло.

Внешне дракон рисуется довольно страшно: «he was as big as four cart-horses, and all covered with shiny scales at the top of him, shading off to a tender sort of green below. As he breathed, there was that sort of flicker over his nostrils that you see over our chalk roads on a baking windless day in summer» [7; 159] (он был таким же большим, как четыре лошадиные повозки, и весь покрытый блестящей чешуей: на спине – темно-голубая, а к брюху переходила в светло-зеленую. Когда он дышал, вокруг ноздрей было видно мерцанье, как над меловыми дорогами в жаркий летний и безветренный день). Однако, несмотря на свой грозный вид, дракон был довольно привлекательным и ничуть не пугал Гарольда, повстречавшегося с ним. Для маленького мальчика это «смертоносное чудище» стало лучшим другом, «дракошей», который никогда не посмел бы никого обидеть.

Ложность представлений взрослого мира о Добре и Зле раскрывается через образы Георгия-Победоносца и мальчика Гарольда. Согласно христианской мифологии, убив дракона, Святой Георгий спасает мир от Зла. В рассказе Грэхема этот сюжет получает иную трактовку, опирающуюся не на философские категории Добра и Зла, а на формальные признаки – форма, объем, а также особенности восприятия «страшного» ребенком.

В «Дракон-лежебоке» меняется представление о герое. Образ Георгия лишается этого ореола, потому что персонаж утратил способность видеть чудо, в чудовище – доброе существо. Героем как раз становится маленький мальчик. Описывая установившиеся дружеские отношения между драконом и Гарольдом, автор вновь говорит о давно забытых связях человека с мудрым и



животным началом, о которых Грэхем писал еще в эссе «Исчезнувший кентавр» (сборник «Языческие заметки»). Эта связь сохраняется лишь у детей. В большом и внешне ужасном драконе Гарольд видит «большую, немного ленивую, мурлыкающую громадину, истинного джентльмена», который никогда и никому не способен навредить.

Эта небольшая сказка заявила о приходе в литературу для детей большого писателя. Именно во второй период творчества Грэхем создает произведения, где в качестве героев выступают дети. С темой детства писатель связывает и свои представления о вечных ценностях жизни (эссе «О бездельничании» (Loafing) [15; 5], «Вечное куда» (The Eternal Whither) [15; 9], о положении ребенка в обществе, его соотношении с миром взрослых («Золотой возраст» (The Golden Age), «Дни мечтаний» (Dream Days), отношении человека к животным («Дракон-лежебока»).

В начале XX века, то есть на третьем этапе своего творчества, писатель создает небольшие произведения, в том числе рассказ («Человек, идущий в одиночку» (The Fellow That Goes Alone, 1913 – К сожалению, этот рассказ в полном объеме не дошел до читателей. Частично его удалось переиздать П. Грину в хронике Св. Эдварда) [218, 147], знаменитую повесть «Ветер в ивах» (The Wind in the Willows», 1908), очерк «Оксфорд глазами мальчика» (Oxford Through a Boy's Eyes, 1932). В 1916 году Грэхем выступает также в качестве редактора сборника стихотворений английских детских авторов «Кэмбриджская книга поэзии для детей» (The Cambridge Book of Poetry for Children) [178].

В 1932 году биограф К. Грэхема П. Чалмерс публикует его очерк «Оксфорд глазами мальчика» [6], написанный еще в 1869 году, а годом позже частично издает одну из лекций К. Грэхема «Темная звезда» (A Dark Star, 1933) [206; 380]. В 1937 году М. Колеман публикует его «Дневник» (The Kenneth Grahame day book) [10], в который писатель помещал свои заметки для будущих



произведений: «Золотой возраст», «Дни мечтаний», «Женщина-палач», «Ветер в ивах». Благодаря П. Чалмерсу, а позднее и П. Грину, в 1944 году были изданы письма писателя к сыну Алистеру [205, 380], которые автор использовал при создании своей повести «Ветер в ивах». В 1949 году П. Чалмерс печатает рассказ «Проделка Бerti» (Bertie's Escapade) [3], написанный Грэхемом еще в 1907 году.

Противоречивое восприятие мира Грэхема нашло отражение в содержании его «Дневника» [10], изданного посмертно в 1937 году М. Колеман. В отличие от традиционных дневников, он не представляет собой какого-то личного документа, включающего автобиографические данные или интимные подробности. «Дневник» состоит из ежедневных размышлений, заметок К. Грэхема, записываемых в течение одного года – с первого января по тридцать первое декабря. К сожалению, Колеман не указывает годы, в которые были сделаны эти записи, лишь публикуя их в хронологической последовательности. «Дневник» Грэхема содержит в себе триста шестьдесят шесть заметок из его будущих произведений, каждая из которых в обязательном порядке включена в текст изданных впоследствии эссе или рассказов.

В «Дневнике» К. Грэхема поэтапно зафиксирован сам процесс творческой работы писателя – от первых рассказов и эссе до повести «Ветер в ивах». Однако он содержит в себе определенное противоречие: с одной стороны, прагматизм писателя, фиксирующий основные темы, проблемы, которые зачастую оставляет без комментариев, с другой – ничего личного. В отличие от общепринятой дневниковой формы [101; 232-234], записи К. Грэхема не фиксируют изменения и обстоятельства частной жизни, внутреннего мира автора. Эта манера, во многом ассоциативная по своему внутреннему содержанию, будет определяющей для всего творчества писателя. Отсюда такой серьезный философский пласт его очерков, рассказов, эссе, повести и такое стремление к некой гармонии, воплощением которой для Грэхема



всегда были античность, романтическое мировидение и детское сознание как части природы, то есть естественного начала.

В небольшом очерке К. Грэхема «Оксфорд глазами мальчика» (Oxford Thought a Boy's Eyes, 1932)[186, 17-26] образ ребенка впервые стал центральным в повествовании. Поводом к созданию очерка послужил приезд тогда еще совсем юного Грэхема в школу св. Эдварда в Оксфорд, закрытое респектабельное заведение, где из мальчиков воспитывали «мускулистых христиан» [205; 17]. Сюжет построен весьма своеобразно: на протяжении всего очерка автор описывает свои чувства, которые он испытывал, оказавшись в школе: замешательство, трепет, волнение, а затем и восхищение. Грэхем передает незабываемые ежедневные впечатления по пути в школу: «All England at that period lay fly-blown under the sky, and flies crawled over its whole surface. Whatever station you arrived at, a fly crawled up to you and then crawled off with you» [186; 20] (В этот период казалось, что вся грязная, запачканная Англия простиралась под небом и повсюду медленно продвигались экипажи. На какую бы станцию вы ни прибыли, к вам сразу двигался экипаж и медленно уползал, удаляясь вместе с вами).

Здесь же автор признается, что в свободное от занятий время любил бродить по старому зданию школы, по прохладным зеленым садам, наблюдать за жизнью Оксфорда. Одним из самых интереснейших занятий, по признанию Грэхема, была прогулка по магазинам центральных улиц города [186; 19]. Позднее, в своем дневнике, он отмечал, что очень часто «бродил по темноватым, благоухающим коридорам магазинов и пристально, с тоскливым взглядом, смотрел на витрины, а в особенности, на прилавки со сладостями» [10; 57] (этот отрывок автор дословно воспроизводит в тексте очерка).

Уже здесь одинокая натура писателя проявилась в полной мере. Окружающий мир волнует и пугает мальчика, а мир магазинов становится сказочной страной



удовольствия. В описании заметно противопоставление: с одной стороны, грязная, запачканная Англия, с другой – благоухающие коридоры магазинов. Все картинки Оксфорда объединяет тоскливый взгляд мальчика, лишь изредка удивляющийся увиденному вокруг.

Таким образом, практически в каждом из ранних рассказов К. Грэхема художественный мир представляет новую реальность. Все его произведения имеют в своей основе реальные факты из жизни писателя и во многом являются автобиографическими, сюжет основан на заранее известных писателю событиях, а задача автора заключается в их эстетическом осмыслении.

Именно в первых очерках, рассказах и эссе зарождается своеобразная манера художественного письма Грэхема-писателя – это и эмоциональность рассуждений («Романтика дороги»), и динамика изображения событий («Романтика рельсов»), и философичность в высказываниях («О курении»), лиричность в описаниях («Богемский в ссылке»). Особую роль играют зрительные образы, в создании которых автор широко применяет два важных средства – цвет и линию. При этом, для создания более колоритной картины, мир зрительных образов часто расслаивается на образы цветковые и контурные. Также необходимо отметить использование автором языковых тропов (эпитетов, метафор, олицетворений, сравнений), множества образов-символов (рельсы – морской путь – путешествие – скитание – возвращение), умение автором через слово, фразу передавать цвет, звук, запах и даже вкус.

Художественный мир ранних произведений Грэхема полон философских рассуждений о смысле жизни, выражающих собственные впечатления писателя, поэтому большинство из них отличает отрывочность сюжета, но четко обозначенный предмет описания, сжатость повествования. Произведениям этого периода творчества писателя свойственны темы, которые получают дальнейшее развитие в диалогии о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний», а также повести «Ветер в ивах»:



- 1) тема трагического разрыва между физическим и духовным началом человека в условиях цивилизации;
- 2) тема дома;
- 3) тема дороги, которая представлена двумя направлениями: путешествием как способом передвижения и путешествием «внутри себя», то есть перемещением в пространстве и движением внутри собственного сознания;
- 4) тема детства;
- 5) тема природы.





МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В РАССКАЗАХ К. ГРЭХЕМА

Мир античности и, прежде всего его мифологические образы привлекали внимание К. Грэхема еще в юности. Вполне естественно, что они нашли отражение на страницах его произведений – «Языческие заметки», «Золотой возраст», «Дни мечтаний», «Ветер в ивах». Подобно неоромантикам XX века, К. Грэхем искал в мифологических образах нравственные идеалы, помогающие человеку не утратить цельность и чистоту во взглядах и поступках, нравственную опору для своих современников и, прежде всего, для себя.

По свидетельству исследователя П. Чалмерса, в Вергилии Грэхема привлекала «описываемая им полная спокойного труда и радостей жизнь землевладельца, которую он противопоставлял беспокойной, утомительной и пустой жизни горожан, направленной на достижение богатства и почестей» [186; 338]. Хотя это противопоставление и не являлось особенностью творчества Вергилия, поскольку это была общая тема, волновавшая большинство античных писателей, однако, по мнению Грэхема, «именно Вергилий вносит в нее наиболее полные черты римской действительности» [186; 340]. Особое воздействие на К. Грэхема оказала поэма Вергилия «Георгики». Подобно великому римлянину, Грэхем верил в возможность идеальной безмятежной жизни на лоне природы. В то же время оба писателя понимали недостижимость полного идеала. Однако не Вергилий, а Гомер во многом определил структуру некоторых образов К. Грэхема.

Оценка общества и его противоречий во многом сформировалась у Грэхема под влиянием Горация. Его сатиры привлекали писателя манерой обличения общественных и личных пороков. В то же время, по утверждению исследователя В. С. Дурова, содержание его сатир было направлено на изложение тезисов ходячей мо-



рали с примерами из повседневной жизни и свидетельствовало о падении общественно-политических интересов того поколения, к которому принадлежал сам Гораций. «В его сатире нет вымышленного содержания, она насквозь земная и реалистическая... Объектом ее изображения является проза жизни... автор, рассуждая о вопросах морали, изучая и показывая реальную жизнь людей, всячески использует насмешку и шутку. Отмечая людские слабости и недостатки, он не брызжет в ярости слюной, а обо всем говорит с веселой серьезностью, как человек доброжелательный. Его художественный принцип, заявленный в начальной сатире, – «Смеясь, говорить правду» (*ridentem dicere verum*) -1, 1. 24), то есть через смех приводить к знанию» [58; 255]. Та же манера определяет стиль Грэхема, когда он говорит о современном ему мире. Подобно Горацию, он доброжелательно пишет о недостатках людей и порицает технократическое общество без ярости. Его внимание привлекают простые люди, их повседневная жизнь. Отсюда в книгах о детях появляется новое осмысление понятия «маленький человек»: с одной стороны – ребенок (возрастной принцип), с другой – обычный англичанин (социальный принцип).

Для третьего этапа творчества К. Грэхема характерно увлечение Гомером. По мнению многих исследователей (П. Грина [205], Э. Грэхем [202], Л. Кузнец [218], П. Чалмерса [186]), именно в повести «Ветер в ивах», которую К. Грэхем написал уже в зрелом возрасте, отчетливо прослеживаются элементы греческого эпоса, и в частности жизнеутверждающее и гуманное мировоззрение, яркая индивидуальность характеров, торжественность стиля.

К. Грэхем буквально копирует с образа гомеровского Одиссея, когда пишет повесть «Ветер в ивах», характер мистера Тоуда. Герой Грэхема – это яркая индивидуальность, свободная от каких-либо принуждений, находчивая и предприимчивая. Тоуд, как и Одиссей, является носителем неустанной энергии, он умеет красно-



речиво и убедительно говорить, искусно обходиться с людьми. Вслед за Гомером Грэхем умело совмещает в повести авантюрно-сказочное начало с героическим содержанием образа своего героя.

Об этом свидетельствует и название последней главы повести «The Return of Ulysses» [13; 278] («Возвращение Одиссея»), в которой мистер Тоуд, подобно греческому герою, через ряд испытаний возвращается к своим друзьям. При этом К. Грэхем уходит от античного автора. Соблюдая нормы жанра литературной сказки, требующие наличия обязательного положительного финала, даже некоего дидактизма, он «исправляет» своего героя – «he was indeed an altered Toad!» [13; 299] (он был теперь и на самом деле совсем другой, мистер Тоуд!), делает его благоразумным и добропорядочным англичанином, живущим по законам общества.

Однако еще в первый период творчества, в эссе «Исчезнувший кентавр» (The Lost Centaur, 1890) [15; 20], «Сельский Пан» (The Rural Pan, 1891) [15; 7], «Орион» (Orion, 1892) [15; 21], в первой части дилогии о детстве «Золотой возраст» (The Golden Age, 1895) [8] мир Греции и Рима логично встраивался в систему представлений писателя о природе, обществе, людях, нравственных ценностях своего времени. Так, обращаясь к греческой мифологии, в эссе «Исчезнувший кентавр» в центр повествования Грэхем ставит обитателя гор и лесных чащ Хирона – дикое существо, получеловека-полуконя. Его происхождение, согласно мифу, уходит в область растительного фетишизма и анимизма [114; 284], поскольку он был сыном одного из титанов Кроноса и нимфы Филиры-«липы». Хирон наделен чертами архаического божества, причем свой род ведет не по отцу, а по матери с ее явно вегетативным происхождением. Его имя указывает на искусные руки (от греч. cheir – «рука») [114; 591], сам же он принадлежит к числу тех божеств, которые вступили в союз с героическим миром. В отличие от других кентавров, Хирон, наряду с буйным нравом и невоздержанностью, обладает мудро-



стью и благожелательностью, является воспитателем многих античных героев (Тесея, Ясона, Диоскуров, Ахилла).

В своем эссе К. Грэхем говорит об Ахилле, одном из воспитанников «the wise and kindly» [15; 20] (мудрого и благожелательного) Хирона, который остается с ним и его супругой после отъезда аргонавтов. Этот великий герой Троянской войны надеялся и в людях увидеть благородных кентавров, таких же, как и Хирон – «wise and magnanimous atop: below, shod with the lightning, winged with the wind, terrible in the potentiality of the armed heel» [15; 20] (мудрых и великодушных наверху, внизу же – подкованных молнией, с крыльями из ветра, навевающими ужас силой своих грозных копыт).

Грэхем заостряет внимание на бессмертии Хирона, которое не приносит ему счастья. Согласно мифу, Хирон случайно был ранен стрелой Геракла, пронзившей ему левую ногу, когда они вместе с кентавром Фолом и молодым Ахиллом принимали Геракла на горе Пелион. Наконечник стрелы был вытащен из колена Хирона, он очень страдал от боли в ране, и даже снадобья, приготовленные им самим, не могли помочь. Хирон жаждет умереть и отказывается от бессмертия в обмен на освобождение Зевсом Прометея. Вместе с воспитанником Хирона Ахиллом Грэхем оплакивает «исчезнувшего кентавра», единственного, кто связывал человечество с мудрым и здоровым животным началом. Как отмечает исследователь Р. Грейвс, через девять дней Зевс поместил образ Хирона среди звезд как созвездие Кентавра. Согласно другой версии, созвездием Кентавра Зевс отметил Фола, второго кентавра, поскольку тот превосходил людей в искусстве предсказания по внутренностям [49; 357]. Однако К. Грэхем уверен, что этот «благожелательный кентавр» совсем не исчез. Связь с ним постоянно поддерживают дети, которые так тянутся к животным, будь они дикими или домашними, что часто становятся их лучшими друзьями, поскольку именно дети могут понять и даже во многом помочь своим братьям



меньшим. Автор сожалеет лишь о том, что, вырастая, дети нередко теряют эту связь, оставляя за собой чувство утраты и тоски о потерянном наследии, но «величественный кентавр Хирон, находясь высоко на небе, всегда ждет новой встречи» [15; 21].

В другом эссе – «Орион» К. Грэхем противопоставляет созвездие Стрельца, в которое по легенде был превращен после смерти мудрый и уважаемый Хирон, созвездия Плуга (Большой Медведице). В «Орионе» автор уже не заостряет внимания ни на мифологическом сюжете происхождения древнегреческого великана, ни на довольно странных историях о его рождении, ни на многочисленных его столкновениях с олимпийским миром. Главное место здесь занимает образ надежды. В центр повествования Грэхем ставит размышления о созвездии Стрельца, служившем для автора символом надежды, и о созвездии Плуга, которое он считает символом человеческого порабощения. Именно так определяет последнее Н. М. Демурова, которая считает, что «созвездие Плуга для К. Грэхема является олицетворением долины с их колючей проволокой и воскресными школами, превратившими людей в узников, скованных одной цепью – жертв мира, порядка, закона» [Цит. по: 54; 19]. Однако с этим трудно согласиться, потому что, на наш взгляд, «долина» для Грэхема, прежде всего, образ некоего полуреального пространства, в котором живут люди-дети, трудолюбивые и мудрые, как Хирон. Стрелец, по замечанию самого автора, является образом внутреннего мира, который «яростно утверждает себя в ребенке» [15; 21]. Под влиянием общества Стрелец становится более закрытым, но не исчезает совсем, а остается смыслом жизни для человека в техногенном мире. Под воздействием цивилизации все меньше и меньше остается места первозданной красоте. Трудно найти уголок земли, где она осталась бы нетронутой, везде видны следы рук деятельности человека.

В данном эссе К. Грэхем подвергает переосмыслению и некоторые религиозные понятия, связанные со



временем пуританства. Он верит в то, что в груди людей – детей Плуга все же таится Стрелец. Проповедники называют это первородным грехом, а по убеждению автора, – это единственная надежда на спасение от царящего в мире бездушия.

Однако Грэхем не пессимист. В своем герое Хироне-Стрелеце автор соединяет земную надежду с высокими духовными потребностями человека. Именно поэтому финал данного эссе является необыкновенно красивым и трогательным: всякий раз, когда человек поднимает голову к небу, он видит Стрельца, победно парящего в высоте, готового выпустить свою стрелу, которую можно воспринимать как символ познания, надежды, веры в светлое будущее.

В 1890-е годы XIX века К. Грэхем обращается к мифологическому образу Пана. В 1891 году он создает эссе «Сельский Пан», которое в 1893 году помещает в сборник «Языческие заметки». Поводом к созданию эссе послужило творчество английского поэта, публициста и теоретика литературы М. Арнольда, которого К. Грэхем высоко оценивал [206; 140-141]. Сюжеты для своих произведений Арнольд нередко заимствовал из мифов и сказаний Западной Европы и Ближнего Востока. Охотно обращаясь к античности, он противопоставлял древнюю Грецию, ее здоровых, близких к природе и способных понимать красоту людей, бесцветной, будничной Англии, лишенной, по его мнению, настоящей культуры. Именно на Арнольда ориентировался Грэхем, когда создавал образ своего Пана [206; 141].

Пан (древние римляне называли его Фавн – покровитель стад) – это великий бог древности, бог лесов и рощ, покровитель пастухов и охотников, пчеловодов и рыболовов. Он относился к аркадскому культу плодородия и во многом напоминал культ ведьм, распространенный в северо-западной Европе. К. Грэхем же с этим образом связывает стихийные силы природы, противостоящие человеческому обществу.

К образу Пана обращались еще в античности.



Например, в творчестве древнегреческого писателя Геродота Пан, будучи божеством, взаимодействует с человеком – он встречается с афинским глашатаем, ехавшим в Спарту. Такое обращение исследователь С. И. Соболевский объясняет тем, что греческий писатель твердо верил в непрестанное вмешательство божества в человеческие дела [78; 47]. Пана можно встретить и в творчестве многих писателей второй половины XIX – начала XX века: Дж. Стивенса, Дж. Р. Киплинга, Дж. М. Барри, Э. М. Форстер. Каждый из них создает своего Пана: у Стивенса (фантазия «Горшок золота», 1912), как и у Грэхема, – это образ бессмертного бога природы, лесов; у Барри («Питер Пэн в Кенсингтонском саду», 1902; «Питер и Венди», 1911) с образом Пана в повесть-фантазию, по словам исследовательницы Л. И. Скуратовской, «входит мотив полнокровия и полновластия живой природы, частью которой, а не только продуктом «христианской цивилизации» является человек. Юморизированный, смягченный и «детский» вариант этих мотивов ощущается в покровительственной доброте младенца Пэна» [139; 114]. Это скромное существо, наделенное яркими чертами, которое было вынуждено влачить свои дни вдали от городов в Аркадии, интересовало писателей по многим причинам. Довольно привлекательными были истории о его деяниях, а особенно о рождении, звучавшие в разных толкованиях: некоторые утверждали, что Пан приходился сыном Гермеса и Дриопы, дочери Дриопа, другие называли его матерью нимфу Ойною или жену Одиссея Пенелопу, которую Гермес посетил в образе барана, или козу Амалфею (Гомеровский гимн к Пану 34 исл.; Схолии к «Идиллиям» Феокрита 1.3; Эратосфен. Превращения в звезды) [49, 71].

Согласно греческой мифологии, Пан родился с бородой и заросший волосами. Этот вид страшно испугал его мать, однако Гермес и боги-олимпийцы развеселились и нарекли младенца Паном, то есть «понравившимся всем», от греческого *pan* «все» [114; 424]. В дальней-



шем многие из олимпийских богов презирали Пана за его простодушие и буйство, а некоторые охотно пользовались его талантами. К примеру, Аполлон сам разыскал этого козлоногого аркадского бога, пользовавшегося дурной репутацией, и лестью уговорил его научить искусству прорицания, а Гермес скопировал потерянную им свирель, объявил ее своим собственным изобретением и продал Аполлону.

Как и неоромантики (Р. Л. Стивенсон, Дж. Р. Киплинг, Дж. М. Барри), которые видели в образе Пана некое воплощение естественного идеала, Грэхем, продолжая античные традиции, рисует своего Пана как защитника и друга животного мира; это веселый бог весны, далекий от идеала, потому что любит праздник, вино, танцы. В то же время К. Грэхем, вслед за романтиками первой половины XIX века, воспринимает этот образ как символ покоя на лоне природы, вдали от цивилизации. Его Пан отрицает урбанистический мир. Он любитель сельской тишины, спокойных ночей с благоуханием цветочных ароматов, пустынных лесов, зеленых холмов. Пан любит быть в одиночестве, слушать звонкие голоса обитателей леса, лежать у ручья, смотреть на всплески воды и ни о чем не думать.

Для Грэхема образ Пана является также своеобразным символом, соединяющим цивилизованное общество с естественным миром природы. Несмотря на то, что с человечеством древнего бога связывает лишь любовь к музыке, пению, танцам, он, божество, помогает людям обрести покой и равновесие внутреннего мира, потерянного в результате суматохи цивилизации. Постепенно изображение Пана в творчестве К. Грэхема углубляется, приобретая аллегорические черты естественного мира. Своего Пана автор показывает любителем природы, наделяет чувством ответственности за окружающий мир.

Грэхемовский образ Пана имеет свою структуру: получеловек – полуживотное – бог – символ. Оставляя намеренное соединение с «полу», автор говорит об от-



вержении современного мира, который разрушает в человеке его естественное начало. В эссе «полу» существо сначала превращается в божество, символ покоя и благополучия, смыкаясь с романтическим образом, который противостоит цивилизации. Затем символ приобретает черты реального и ирреального мира. В реальности автор живет, он понимает, что уйти от цивилизации нельзя, человек является продуктом своего времени. Это угнетает, тяготит Грэхема. Пытаясь уйти в мир красоты и гармонии, он создает для себя ирреальность, в которой нет места неприязни, разрухе, кровопролитию и самодовольству английских буржуа.

В эссе «Сельский Пан» Грэхем упоминает о Пане как об одном из Олимпийских богов, наряду с Аполлоном. Эти два бога в эссе пребывают в тесном контакте друг с другом, Грэхем несколько раз сталкивает их. Мы видим противостояние Аполлона и Пана. При этом античный мир неожиданно становится частью английского бытия.

Эссе начинается с ярких красок описания весны, создающих приподнятый тон повествования, когда все вокруг пробуждается ото сна, веют весенние ветры, слышен шум недосыгаемой Темзы, затем плавными штрихами автор перемещает читателя к летнему пейзажу, когда все вокруг окружено зеленью трав, благоуханием цветов, повсюду слышно пение птиц: «When the waking comes at last, and Summer is abroad,... heard noise of the beyond reach Thames,... everywhere the flower, green shades,... rays sun» [15; 7] (когда наконец-то наступило пробуждение, и лето уже не за горами,... слышен шум недосыгаемой Темзы,... всюду цветы, зеленые тона,... лучи солнца). В данном случае пейзаж соответствует общей атмосфере эссе, перед читателем появляется Пан, окрыленный новой влюбленностью, с еще большей страстью преследует нимф. Однако в лице Аполлона, предстающего в роли хранителя целомудренности дев, он встречает отпор. В результате такого сопротивления Пан вынужден «in solitudes such as these he



sits and dabbles, and all the air is full of the music of his piping» [15; 7] (в одиночестве сидеть и плескаться, наполняя воздух звуками своей свирели).

Еще одна встреча этих божеств происходит в пастушеских состязаниях игры на свирели, рассудить которые взялся царь Мидас. Пан вызвал Аполлона на этот музыкальный спор и вновь был им же побежден. Аполлон стал общепризнанным богом музыки и с тех пор играл на семиструнной лире на всех пирах небесных царей.

Писатель умело использует сочетание черт архаического и классического Аполлона олимпийской или героической мифологии. Для архаического Аполлона характерны наличие растительных функций, близость к земледелию и пастушеству, в классическом же образе этого бога, с его властью над жизнью и смертью, выделяется определенное устойчивое начало, из которого вырастает сильная личность великого бога эпохи патриархата.

В мифическом Аполлоне сочетается добро и зло. Его стрелы приносят внезапную смерть старикам, иногда поражая без всякого повода. Он участвует в убийствах Патрокла Гектором и Ахилла Парисом, вместе с сестрой губит детей Ниобы, убивает Пифона, спутника богини Кибелы Марсия, но, вместе с тем, помогает людям, учит их мудрости и искусствам, строит их города, охраняет от врагов. В эссе перед нами предстает Аполлон – защитник от зла, покровитель слабых. Пан же выступает в роли озорника, соблазнителя, но в то же время мы чувствуем, что симпатии автора на его стороне, поскольку он, так же как и автор, любит природу, шум воды, зелень лесов и холмов, предпочитает тишину сельской местности.

В этом образе из эссе мы узнаем Пана из повести «Ветер в ивах», где он предстанет в двух планах – реальном и ирреальном: с одной стороны, в качестве собрата героев-животных, так как приходится сводным братом трудолюбивому Молю и деликатному мистеру



Рэту, а с другой – в качестве божества. В повести бог древности Пан дичится своих божественных собратьев, отдавая предпочтение мирным деревенским жителям, работникам и пастухам, словом, простым грешникам, с которыми с большим удовольствием обменивается приветствиями. Повзрослев, он не остался жить на Олимпе, а ушел в леса и горы, где стал пасти стада, играя на свирели. На голос этой свирели к нему приходят прекрасные нимфы – духи ручьев и камней – и танцуют, вовлекая его в веселый хоровод. Подобно человеческой, жизнь Пана полна не только радости и веселья, в ней есть место горести и неудачам, поэтому иногда его свирель звучит грустно и трогательно, словно жалоба влюбленного сердца.

В повести отчетливо звучит эта волшебная музыка Пана, придающая повествованию повышенно эмоциональную окраску, подчеркивает в речи все формы переживаний, передает тончайшие оттенки мысли и чувства. Именно она приводит Мола и Рэта на зачарованный остров. В ней друзья слышат призыв, которому нельзя не подчиниться: «O Mole, the beauty of it! The merry bubble and joy, the thin, clear, happy call of the distant piping! Such music I never dreamed of, and the call in it is stronger even than the music is sweet! Row on, Mole, row! For the music and the call must be for us» [13; 175] (О, Мол, какая красота! Веселые и радостные звуки, тонкие, ясные, счастливые призывы отдаленной свирели. О такой музыке я и не мечтал, с такой прекрасной музыкой призывы все сильнее и сильнее. Гребь, Мол, гребь! Эта музыка для нас, она призывает нас к себе!).

Перед нами отдельное состояние характера, представленное в форме переживания, тоски по собственному дому, охватившее Рэта и показанное как определенный момент его духовной жизни. Именно музыка Пана заставляет вспомнить героя о собственном доме, который он с такой легкостью бросил.

Эмоциональная направленность повествовательной речи Рэта характеризуется определенным комплексом



выразительных особенностей: наличие звуковых образов естественного природного мира (пение свирели, наполненное веселыми и яркими нотами) и звуков речи, передающих внутреннее состояние героя (восхищение Рэта), насыщенность восклицательными построениями, интонационными периодами. Эти речевые средства помогают наиболее глубоко проникнуть во внутренний мир героя, увидеть его волнения и переживания.

В повести Грэхем изображает Пана получеловеком – полуживотным, с очень благозвучным голосом, обещающим спасение от цивилизации, но редко оказывающим реальную помощь людям. Отождествляя бога Пана с природой и даже со всем мирозданием, автор подчеркивает особое осмысление естественного мира. Он изображает его как идиллический, в котором наслаждаются простыми земными радостями, где нет места несправедливости, подлости, предательству. Обожествляя природу, он одушевляет весь животный мир, наделяя его антропоморфическими чертами, приравнивает его к миру людей, показывая его обитателей гораздо более благоразумными и рассудительными. Благодаря увлечению античностью, пантеизм Грэхема, по сути, становится во многом мифологичным.

Своеобразным мифологизмом в произведениях К. Грэхема проникнуто и игровое начало, которое понимается писателем, прежде всего, как озорство, игра в прямом смысле слова. Такое понимание игры станет визитной карточкой К. Грэхема. Так, говоря о любовных приключениях Пана, К. Грэхем с юмором описывает любовные удачи и поражения бога. Любовь для Пана – это игра, легкая, забавная, напоминающая игру в «догонялки». Он соблазнил несколько нимф: Эхо родила ему вертишейку Иинкс, кормилица муз Эвфема родила ему Кротоса, ставшего созвездием Стрельца, которое в дальнейшем, в эссе «Орион», «яростно утверждает себя в ребенке» [15; 33]. Пан, согласно преданиям, не раз пытался овладеть целомудренными девами, которым удавалось спастись от своего преследователя, лишь навсегда



исчезнув с лица земли. Так, Питис скрылась от него, превратившись в ель, ветвь которой Пан всегда носил на голове в качестве венка; Сирирге же, которую Пан преследовал до самой горы Ликей до реки Ладон, от безысходности пришлось превратиться в тростник. И только Селену удалось соблазнить Пану: он скрыл черную шерсть и козлоподобное обличье под белым руном. Не узнав его, Селена согласилась прокатиться у него на спине.

В повести «Ветер в ивах» К. Грэхем обращается к мифу преследования Паном Сирирги, попутно объясняя появление у него свирели – духового инструмента, состоящего из трубочек разной длины. Согласно ему, веселый козлоногий бог полюбил прекрасную и гордую нимфу Сириргу. Однажды, во время охоты нимфы в лесу, Пан, охваченный любовью, захотел подойти к ней, но Сирирга в страхе обратилась в бегство. Пан пустился в погоню, но прекрасная нимфа бежала очень быстро и, наверное, скрылась бы от преследователя, если бы путь ей не преградила река. Она стала умолять бога реки спасти ее, и тот, сжалившись, обратил нимфу в тростник. И в объятиях подбежавшего Пана оказался не гибкий стан девушки, а стебли печально шуршащего тростника. Не сумев отличить ее от остальных, он наугад срезал несколько стеблей разной длины, скрепил их пчелиным воском, и получилась у него сладкозвучная свирель, которую он назвал «Сириргой» в память о нимфе.

И венок Пана, и его свирель показаны как необходимые атрибуты его игры, поэтому так много внимания автор уделяет появлению этих деталей как неких трофеев, добытых в этой игре.

В первой части дилогии о детстве «Золотой возраст» автор вновь обращается к игре, используя античный сюжет. При этом автор изображает себя в роли одного из трех братьев. Он ведет повествование от своего имени, перевоплощая свое авторское сознание в сознание ребенка определенного возраста. Однако это не кэрролловский эксперимент с детским алогизмом. Малень-



кий герой Грэхема – это реальный ребенок, наделенный творческим воображением, способным адекватно воспринимать и объективно представлять ход предлагаемой Гарольдом игры – плавание аргонатов за золотым руном в страну Эю (или Колхиду), населенную колхами, к сыну Гелиоса царю Ээту. Подобно тому, как командующий кораблем Ясон (Язон, Иасон) [114; 651], сын царя Иолка Эсона и Полимеда, собирает для участия в походе славнейших героев со всей Эллады, Гарольд, нарекший себя именем Ясона, ставший предводителем новоиспеченных «аргонатов», набирает команду из пришедших к нему новичков.

В качестве корабля «Арго» изначально было снаряжено свиное корыто, которое принесли в сарай для починки. И в этом нет никакого алогизма или парадокса. Все действия детей реально объясняются их возрастными особенностями. Их поведение естественно. В то же время писатель использует яркий прием контраста с целью усиления восприятия ситуации, даже ее комичности, заведомо соединяя высокое, античное, и обыденное, бытовое: величественный корабль «Арго» = свиная полуразвалившаяся кормушка, весло = лопата, река = лужа, берег = сарай. Контраст усиливается описанием действий новоиспеченного Ясона, пытающегося завлечь остальных детей в свою новую игру: «Harold squatting in an old pig-trough that had been brought in to be tinkered..., waved a shovel over his head, anon dug it into the ground with the action of those who would urge Canadian canoes» [8; 145] (Гарольд сидел, скорчившись в старом свином корыте..., поднимал над головою лопату, погружал ее в пол тем движением, которым отчаливают канадские челны). Нелепый корабль-корыто старший из братьев Эдвард предложил заменить, на его взгляд, более подходящим и правдоподобным – одной из лодок из хранилища фермера Ларкина.

Игровое начало, построенное на подобном контрасте, определяет сюжетное развитие действия. К. Грэхем, следуя за мифом об аргонатах, описывает пу-



тешестве своих героев в удивительный мир античности, причем сохраняет их схему движения, старается правильно описать каждый шаг, не упуская ни одной детали, ни одного имени, ни одной страны, где проплывали аргонавты. Так, корабль «Арго» по только что придуманной детьми «реке», которую, по словам мальчиков, «никогда и никто не обнаружат ни в одном атласе» [8; 148], проплывает через Геллеспонт в Пропонтиду. Отправившись дальше, дети-аргонавты останавливаются в Миссии у острова Кеос, где, согласно мифу, пропадает любимец Геракла юноша Гилас, которого увлекают в глубину плененные его красотой нимфы источника. Затем они попадают к преграждавшим выход в Понт Евксинский плавучим скалам Симплегадам, чудом избегая столкновения. Даже от сирен их спасает древнегреческий сын фракийского речного бога Эагра и музы Каллиопы Орфей, певец и музыкант, наделенный магической силой искусства, которой покорялись не только люди, боги, но и природа, заглушив их пение своей песней.

Увлеченность детей автор подчеркивает поведением Селины. Новое занятие, придуманное Гарольдом, показалось ей очень интересным. Будучи старшей из сестер, Селина с удовольствием приняла свежую идею, и даже самой первой заняла удобное местечко в «лодке», отправлявшейся в далекое «плаванье». Оставшись довольной тем, что оказалась единственной девочкой на корабле, поскольку младшая сестра Шарлотта была оставлена дома из-за «дурной» привычки дневного сна, и самое главное, от полученной новой роли Медеи, Селина отправляется в нелегкое «путешествие в чужие края». Подражая настоящей Медее-волшебнице, дочери царя Колхиды Ээта и океаниды Идии, она пытается быть такой же сильной и храброй. Казалось, что эту девочку «когда-то похитили с поля нарциссов и заставили царствовать в подземном мраке, позволяя ей, время от времени, возвращаться к земле и свету, на свежий, ласкающий воздух» [204; 128].



В момент самого разгара игры К. Грэхем неожиданно возвращает читателя в мир реальных детей. Умелый психолог, писатель резко меняет ритм повествования и показывает, как непредсказуемо поведение маленьких героев. Так, после небольшого «крушения», в которое попала «лодка», увидев выпачканных, со множеством ссадин и царапин мальчиков, которые «приплыли» за Селиной-Медеей в Колхиду, со слезами на глазах она просит прекратить игру и вернуться домой. «O you boys! » cried Medea. «Where have you dropped from? How dirty you are! I've been shut up here for a thousand years, and all that time I've never seen any one under and fifty! Let's play at something, at once! » [8; 151] (Ой, мальчики! – проплакала Медея. – Где вы упали? Какие вы грязные! Я была здесь заперта тысячу лет и с тех пор не видала никого моложе ста пятидесяти лет! Давайте скорее играть во что-нибудь другое!).

В один миг из мужественной Медеи Селина вновь превращается в эмоциональную, плачущую маленькую девочку, для которой лучше играть в «Лапту» со множеством дубинок и шаров, в прятки в саду, бегать к «магическому» каштановому дереву, чем подвергать себя такой опасности – «I haven't run for a century!» [8; 152] (Я целое столетие не бегала!). Мальчики уступили и согласились поиграть в прятки. Грэхем заостряет внимание на том, что все настолько просто в мире его реальных героев, что в нем нет места для взрослых проблем. Здесь царит гармония. Но при этом герои К. Грэхема проходят в повествовании ряд испытаний, обнаруживая силу и слабость, взрослое и детское начала в разрешении ряда ситуаций (женщина на корабле, добывание золотого руна). Используя форму игры, вместе со своими персонажами К. Грэхем отправляется в путешествие по древнему миру Греции. Автор постигает новый детский мир сквозь призму классической древности, поскольку именно детское сознание открыто для фантазии и творчества, поэтому так естественно выглядит это путешествие-игра как своеобразное средство выражения фанта-



зийного начала в первой книге дилогии К. Грэхема «Золотой возраст».

Фантазия автора-повествователя, теперь уже мальчика, мечтающего о Риме, плавно переносит повествование следующей главы «Золотого возраста» в древний город, куда он попадает по одной из окрестных дорог, называемой среди детей «Рыцарской дорогой» (The Knights Road) [8; 161-175]. И опять автор не называет имени повествователя, что свидетельствует о его полном отождествлении с собой. Грэхем как бы продолжает эксперимент со своим сознанием, начатый в главе об аргонавтах. Герой уверен, что Рим – это «Вечный город» (Eternal City) [8; 163], в который ведут все дороги, какие бы ни выбрал человек. Будучи мальчиком, автор много читал, слышал различные истории о Риме и уже давно мечтал туда попасть. Но нельзя не отметить, что те чувства, которые испытывает рассказчик лишь при одном упоминании об этом городе – это чувства, прежде всего самого автора, с детских лет очарованного красотой и таинственностью Греции и Рима. С помощью своего героя Грэхем любит пейзажами, архитектурными строениями Рима, одеждой римского народа.

Очень интересно выглядит описание Рима, данное мальчиком. Он пытается его мысленно представить, исходя из картин, которые видел лишь на страницах учебника истории. Вполне естественно, что главным архитектурным сооружением для героя был Колизей, поэтому он поместил его в центре города, затем «Амфитеатр Веспасиана изображается как сеть маленьких грязных улиц, где на фронте домов было написано: «Красный Лев», «Синий Кабан», а на окнах – «Коммерческая Контора». Дом доктора из прочного, красного кирпича, фасад новой Веслеянской часовни, которую мы находили очень красивой, представляли собою главные архитектурные украшения, а римский народ ходил кругом в блузах и потертых бархатных куртках, закручивая хвосты римских телят, и на музыкальном вессекском диалекте завлекал друг друга пить пиво» [8; 164-165].



Как видим, в описании Рима рассказчик не старается использовать широкую палитру красок, наоборот, все показано в мрачно-серых тонах: «small dirty streets, shabby clothes» [8; 162-163] (маленькие грязные улицы, потертая одежда). Для него это не важно, главное то, что его наполняет и окружает – красивые здания театров, которые украшали декоративные стены, мраморные колонны и ниши со скульптурами, часовни, представляющие собой гармоничное, вполне законченное целое. Повышенный интерес автор испытывает к декоративным оформлениям культовых сооружений – Капитолия, храма, посвященного римским богам Церере, Либере и Либере.

Особого внимания заслуживает анализ языка раннего творчества К. Грэхема. Для произведений первого и второго периодов характерно обильное использование латинизмов и латинских выражений. Примечательна прежде всего частота их употребления: автор давал латинские названия главам некоторых произведений («Lusisti satis» [8; 238] (Довольно играть) в «Золотом возрасте»; «Die Irae» [8; 20] (Судный день), «Mutabile Semper» [8; 39] (Всегда изменчивое) в «Днях мечтаний»), эссе («Non Libri Sed Liberi» [15; 3] (Не книги, а дети); а также повести «Ветер в ивах» (The Wind in the Willows, 1908) – «Dulce Domum» [13; 93] (Добрый старый дом), принадлежащей к третьему периоду творчества писателя. Латинизмы и французские выражения использовались и на уровне отдельных фраз: в ранних эссе, например, «Романтика рельсов» (The Romance of the Rail) встречаются такие латинские выражения, как – pereunt et imputantur [15; 2-3] (они погибают и ставятся в пример), а в эссе «Не книги, а дети» (Non Libri Sed Liberi), которому он дает латинское название - non angli sed Angeli [15; 4] (не англичане, а ангелы); в эссе «О бездельничании» (Loafing) – suave mari mango (нечестный торговец сладостной морской водой) [15; 5], arcades ambo [15; 5] (и тот и другой жители Аркадии); в эссе «Сельский Пан» (The Rural Pan) – adscripti gleba [15; 8]



(присоединенный ком земли); в эссе «О курении» (*Of Smoking*) – *la dive bouteille* [15; 11] (божественная бутылка), *arbiter elegantiarum* [15; 12] (законодатель хорошего вкуса), *ille terrarium qui prater omnes angulus ridet* [15; 12] (тот уединенный клочок земли, который улыбается всем); *alieni appetens, sui avarus* [15; 12] (корыстолюбивый до чужого и жадный до своего); в «Осенней встрече» (*An Autumn Encounter*) – *porta eburnean* [15; 13] (дверь из слоновой кости); в «Белом маке» (*The White Poppy*) – *papaver somniferum* [15; 14] (снотворный мак); *le vent qui vient a travers la montagne* [15; 14] (ветер, который проходит через гору) и др.

В связи с этим возникает довольно интересный, но достаточно сложный вопрос – а какую латынь использовал Грэхем? Ведь подобно другим языкам, латинский язык все время своего существования непрерывно рос и изменялся. Для разъяснения этой задачи за основу мы возьмем периодизацию, предложенную С. И. Соболевским [79; 20], который разделил жизнь латинского языка на несколько периодов, связанных с периодами развития общественно-политической жизни Рима. Ученый выделяет шесть стадий развития латинского языка. Первая – это ранняя латынь, которой пользовались древнейшие писатели (Ливий Андроник, Невий, Плавт, Энний, Катон Старший и др.). Как отмечает исследователь, этому раннему периоду предшествовал период долитературной латыни, который он не выделяет в отдельную стадию развития. Вторая – республиканская латынь, до времен Цицерона. Третья – классическая латынь, латынь «золотого века», от Цицерона до Августа. Четвертая – латынь «серебряного века», т. е. латинский язык, на котором писали авторы времен ранней Империи. Пятая – поздняя латынь, до падения Западной Империи. И, наконец, шестая – средневековая литературная латынь, существовавшая как особый литературный язык в странах Европы наряду с отдельными национальными литературными языками.

Взяв за основу эту классификацию, мы предполо-



жили, что в своих произведениях К. Грэхем использовал латынь литературного языка «золотого века». Об этом свидетельствуют несколько фактов.

1) Некоторые нормативные элементы классической латыни:

а) порядок следования в латинских фразах частей речи: имя существительное, выраженное подлежащим + имя прилагательное, выраженное определением (*porta eburnean, paraver somniferum*);

б) употребление глагола, выраженного сказуемым в конце фразы (*ille terrarium qui prater omnes angulus ridet*).

2) Как уже было нами отмечено, в юности К. Грэхем довольно успешно изучал латинский язык. Практически в совершенстве владея им, он читал на языке оригинала своих любимых римских авторов – Лукреция, Вергилия, Горация. Поэтому не исключено, что латинские названия для своих произведений он брал именно из языка своих античных учителей. Поскольку же классическая латынь «золотого века» охватывает периоды от Цицерона до Августа (106 г. до н.э. – 14 г. н.э.), когда жили названные авторы, то наше предположение можно считать верным.

Обращаясь к образам греческой и римской литературы, К. Грэхем ищет в них нравственные идеалы, нравственную опору для своих современников и для себя. Используя мифологические сюжеты, вслед за античными авторами Грэхем создает литературные произведения, в которых отражается духовный мир человека, представителя английского общества рубежа XIX – XX веков. Носителями этой духовности писатель считает, прежде всего, детей, поэтому он наделяет их тем естественным воображением и той непосредственной фантазией, которые роднят детей с людьми мифологической эпохи.

Уже на первом этапе творчества К. Грэхема можно говорить о рождении нового типа повествователя: писатель – ребенок – автор – рассказчик, в котором явно



прослеживается тенденция к разрушению грани между взрослым и детским художественным сознанием, что наиболее ярко наблюдаем в дилогии о детстве – «Золотой возраст» и «Дни мечтаний». При изображении мифологических образов и сюжетов, для достижения большего колорита, индивидуальности, свойственных античности, особое внимание К. Грэхем уделял эмоциональности повествования, обогащая свою речь и речь персонажей определенным комплексом речевых средств: яркими эпитетами, звуковыми образами природного мира и человеческой речи, насыщая ее восклицательными построениями и высказываниями на латинском языке. В то же время для усиления восприятия ситуации автор широко использует прием контраста, заведомо соединяя высокое (античное) и обыденное (бытовое). Автор не старается использовать широкую палитру красок, а в некоторых случаях, наоборот, применяет мрачно-серые тона. Повышенный интерес Грэхем испытывает к тому, что наполняет и окружает античный мир – красивые здания, декоративные стены, мраморные колонны, скульптуры, часовни, представляющие собой гармоничное, вполне законченное целое.

Таким образом, создавая произведения в рамках неоромантизма, в своих философско-эстетических взглядах, касающихся отношения к миру, обществу, природе, К. Грэхем выступает наследником традиций от античности до начала XX века. Такая широта взглядов объясняется многочисленными исканиями писателя, вызванными желанием помочь людям осознать бездушие цивилизованного общества и приблизиться к миру гармонии, в котором каждый будет счастлив. Обрести этот покой, по мнению писателя, человек сможет, лишь воссоединясь с природой, став ее неотъемлемой частью.

Следует отметить влияние античных традиций на концепцию мира и природы в творчестве писателя. Античный мир входит в художественную систему К. Грэхема как неотъемлемая часть мировидения автора и становится основой нравственного поиска истинного



смысла жизни для современного человека. В ранних эссе, рассказах и очерках, зарождается своеобразная манера художественного письма Грэхема-писателя, включающая в себя эмоциональность рассуждений, динамику изображения событий, лиричность описаний, многоуровневость композиции, широкое использование зрительных и звуковых образов, разнообразных языковых средств, образов-символов.





**МИР «ОЛИМПИЙЦЕВ» И МИР РЕБЕНКА В ДИЛОГИИ
О ДЕТСТВЕ: «ЗОЛОТОЙ ВОЗРАСТ»
И «ДНИ МЕЧТАНИЙ»**

Конец XIX – начало XX веков – период, оказавшийся для Великобритании довольно сложным временем, которое характеризуется возникновением и обострением социальных конфликтов, углублением противоречий буржуазного общества. В этих условиях обращение к миру детства ведущих писателей начала XX века связано с поиском нравственных ориентиров.

Тема детства становится центральной в литературе данного периода. Однако первенство в разработке этой темы принадлежит романтикам. Они обратили внимание на то, что детство – это абсолютно самостоятельный, неповторимый этап в жизни человека. Если для классицистов «взрослость» была нормой, а детские годы – отклонением от нее, то для романтиков характерно принципиально иное соотношение между возрастами: взрослое состояние становится ущербной порой, а детство – идеальной эпохой человеческой жизни [172; 30-48]. По замечанию исследователя И. С. Кона, романтики первыми начинают «интимизацию мира» [88; 75], что приведет в дальнейшем к распространению разнообразных автобиографических текстов, среди которых наиболее популярными станут исповедь, воспоминания, носящие нередко религиозный характер, семейные хроники, автобиографии знаменитых людей, личные дневники, например, «Литературная биография» (1815 – 1817) С. Кольриджа, «Жизнеописания романистов» (1821 – 1824) В. Скотта, «Исповедь опиомана» (1823) Де Квинси, «Мемуары капитана Рокка» (1824) Т. Мура, «Прелюдия» У. Вордсворта (1805 – 1850) и др. Особое значение в эстетике романтизма приобретает детство не только отдельной личности, но и человечества вообще. Это связано, в первую очередь, с повышенным интересом романтиков к собственному «Я» и внутреннему



миру человека, его душевным переживаниям, столкновению личностного «Я» с внешним миром.

Детство для художника рубежа XIX - XX веков становится образом некоего пространства свободы, своеобразной «страной чудес», утопией, противоположной «тусклой реальности» [172; 243] взрослого существования. Такой образ детства стал сквозным в произведениях позднего Л. Кэрролла и Дж. М. Барри, а также К. Грэхема. В «золотой век» детской литературы, в который были созданы их произведения, впервые был апробирован гендерный подход. В литературе, педагогике и обществе названного периода в целом укрепляется мысль о том, что детям требуется разный материал для чтения, с учетом половозрастного развития, поэтому произведения художественной литературы разделились на «книги для девочек» (рассказ, семейно-бытовая повесть) и «книги для мальчиков» (в основном приключенческая литература) [191; 252].

Образы детей при этом обретали не только черты ангелизации (голубые глаза, белокурые волосы, ангельское выражение лица, чистота и непосредственность мысли и поступков), но и реальные (способность оценивать мир взрослых, высказывать свое мнение, быть независимыми и самостоятельными в решении многих бытовых вопросов, хотя и на уровне игры). Дети выступают носителями не только высокой нравственности, но и глубоко убежденными сторонниками Доброты и Чуда, Волшебства и Любви. И в этом детские образы английской литературы рубежа XIX – XX веков соотносятся с романтическими образами в творчестве У. Блейка, У. Вордсворта и др. При этом в каждом жанре образ ребенка получал свою трактовку. Если в сказке Х. Лофтинга, Дж. Макдональда, Э. Несбит, в стихотворениях Э. Фарджон, Б. Пикард еще заметны черты ангелизации, то в повестях и рассказах П. Трэверс, У. Моэм и особенно в творчестве К. Грэхема, раскрывается образ реального ребенка в мире своих фантазий и капризов. Не случайно на рубеже веков именно «фантазия» выделяется в



отдельный жанр, который переживает определенный этап «повзреления», как в прозаической, так и в драматургической формах. Оставаясь яркой, динамичной, занимательной, сохраняя выработанную классиками непринужденно-сказовую форму, присущую ей юмористическую тональность, «фантазия», по вложенному в нее отношению художника к миру, по трактовке «детского и взрослого мировосприятия», по своей проблематике все больше движется в сторону нравственно-философской повести-притчи. Это движение было отмечено еще в творчестве Дж. М. Барри, Г. Уэллса, Г. К. Честертона, но наиболее ярко оно представлено в творчестве К. Грэхема.

Концепция «детства» в этой новой системе получает расширенное, иносказательное, критическое и даже философское содержание. Если у Дж. М. Барри (Питер Пэн) детство было образом жизни, который прямо противоположен реальному социальному бытию людей «взрослых» [139; 118], у Уэллса (Уоллес, Скелмерсдейл) отчетливо слышна ностальгия по необычайно прекрасному миру гармонии, счастья и игры [134; 73-79], у Г. К. Честертона – тоска по детству и желание вернуть его, что выражалось в детском восприятии мира взрослого человека (отец Браун) [76; 109-113], то у Грэхема на первый план выходит именно детское сознание, его чистота и непосредственность восприятия мира глазами ребенка. По словам исследовательницы Л. Кузнец, для Грэхема ребенок – это «неразвитый взрослый, который должен в течение жизни формироваться, подобно набуханию цветка» [218; 131]. Писатель же впервые «изобразил детство как некую категорию, развивающуюся саму по себе ... хорошую вещь, радостную вещь» [218; 131].

Детский мир с его образами и реалиями К. Грэхем описал в дилогии о детстве «Золотой возраст» (The Golden Age, 1895) и «Дни мечтаний» (Dream Days, 1898), которые появляются вскоре после выхода в свет сборника эссе «Языческие заметки». Несмотря на то,



что главными действующими лицами в обеих частях диалогии являются дети, эти книги не стали популярными среди детской аудитории, попытка опубликовать их красочными детскими изданиями потерпела неудачу. Поэтому они начинают свой путь в составе «взрослой» литературы, встретившей их с восторгом.

На наш взгляд, одной из причин неприятия диалогии детской аудиторией была ее непонятность и излишняя интеллектуальность. Несмотря на то, в «Золотом возрасте» и «Днях мечтаний» в качестве основного принципа была заложена детская игра, все же для ребенка она не совсем приемлема. К. Грэхем поднимает ее на слишком высокий интеллектуальный уровень, наделяя своих героев превосходными знаниями истории и культуры древности. Так, например, дети, играя, снаряжают корабль «Арго», в точности повторяют путь аргонавтов, проплывают через Геллеспонт в Проронтиду, останавливаются в Миссии у острова Кеос, попадают в Понт Евксинский и т. д. Помимо этого, они хорошо знают характеры, привычки, пристрастия многих античных героев и богов. Именно эта чрезмерная интеллектуальная насыщенность отдаляла диалогию от детского читателя. Вряд ли ребенок пяти–восьми лет (а именно столько лет Гарольду, Селине, автору-рассказчику) мог настолько хорошо знать античность и так сильно увлекаться ею.

В изображении темы детства и образа ребенка К. Грэхем явился прямым продолжателем созданий У. Блейка, в особенности его лучших поэтических циклов «Песни Невинности» (Songs of Innocence, 1789) и «Песни Опыта» (Songs of Experience, 1794). Подобно Блейку, в диалогии о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний» Грэхем особо не углубляется в печальные раздумья о трагизме жизни, он уклоняется от гневного обвинения жестокости и несправедливости социальных отношений, связывает с детством чистоту, светлое восприятие жизни, считая ребенка символом человеческой души [190; 18]. В то же время, в трактовке детства писа-



тель расходится со взглядами романтиков, «видящими уже в младенце божественное христианское начало» [61; 12].

И если писатели первой половины XIX века видели идеал чистоты в ребенке, который едва появился на свет, то в восприятии Грэхема одновременно ребенок идеален всегда, но при этом он остается в рамках реальности.

Традиции, на которые опирался писатель, рассматривая тему ребенка в обществе, гораздо уже, чем традиции, которые легли в основу его взглядов на окружающий мир. Это связано с тем, что началом нового этапа открытия детства как художественной темы, ребенка как героя в литературе принято считать вторую половину XVIII – начало XIX вв. [52], [139], [173], [191], [240]. Именно тогда, по замечанию М. Эпштейна, «само понятие детства как самоценной стадии духовного развития могло возникнуть только на почве сентиментально-романтического умозрения» [172; 242], но новое отношение к детству в культуре, по сравнению с прошедшими веками, связано с идеологией Просвещения. XVIII век ознаменован зарождением образа детства, ростом интереса к ребенку во всех сферах культуры, более четким различием, хронологически и сознательно, детских и взрослых миров и, наконец, признанием за детством социальной и психологической ценности. Поэтому можно говорить о том, что в изображении ребенка К. Грэхем опирался и на традиции эпохи Просвещения.

Именно просветительское начало определяет внутренний мир сборников о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний», которые П. Грин рассматривает как «чистую автобиографию» [205; 174], потому что герои имеют реальных прототипов – братьев и сестру писателя. Однако оба сборника можно объединить в дилогию, поскольку содержание «Золотого возраста» и «Дней мечтаний» выходит за пределы «чистой автобиографии». Они представляют собой одно законченное целое, связанное между собою общностью сю-



жета и действующих лиц (по терминологии М. Л. Гаспарова) [101; 231], причем книга «Дни мечтаний» является логическим продолжением «Золотого возраста», в которой рассказывается о тех же героях спустя несколько лет. Интересно заметить, что в английской литературе рубежа XIX-XX веков подобные диалоги становятся закономерностью, доказательством чему служат рассказы К. Мэнсфилд «Прелюдия» и «На взморье», написанные в тот же период.

«The Golden Age» К. Грэхема в переводе Н. М. Демуровой звучит «Золотой век» [54; 21], однако мы перевели эту часть диалоги «Золотой возраст». На наш взгляд, последнее название точнее передает смысл произведения. Кроме того, по воспоминаниям сестры писателя Э. Грэхем, именно детство он называл «золотым возрастом» [202; 26]. Не случайно еще в 1895 году книга стала известна в России именно как «Золотой возраст» в переводе А. Баулера [21].

«Золотой возраст» состоит из пролога «Олимпийцы» (The Olympians) и семнадцати глав: «Праздник» (A Holiday), «Обеленный дядя» (In white-washed uncle), «Сигналы тревоги и похождения» (Alarums and excursions), «Обнаружение принцессы» (The finding of the princess), «Куклы» (Sawdust and sin), «Мы влюблены» («Young Adam Cupid»), «Разбойники» (The Burglars), «Жатва» (A Harvesting), «Под снегом» (Snow bound), «О чем они разговаривали» (What they talked about), «Аргонавты» (The Argonauts), «Римская дорога» (The roman road), «Потайной ящик» (The secret drawer), «Отъезд тирана» («Exit tyrannus»), «Голубая комната» (The blue room), «Ссора» (A Falling out), «Довольно играть» («Lusisti satis»).

Вторая книга – «Дни мечтаний» – включает в себя восемь глав: «Двадцать первое октября» (The 21 of October), «Судный день» (Dies Irae), «Всегда изменчивое» (Mutabile Semper), «Волшебный цирк» (The Magic Ring), «Его стены были из яшмы» (Its walls were as of Jasper), «Сага морей» (Saga of the Seas), «Неохотный дракон»



(The reluctant dragon), «Разлука» (A departure).

Как и в любом художественном произведении, в этой диалогии можно выделить три уровня: сюжетно-композиционный, идейно-тематический и языковой.

Структура первой книги уже обнаруживает внутреннее противоречие, ставшее сюжетообразующим во всей диалогии – конфликт-столкновение между детским и взрослым миром. Причем конфликт носит достаточно условный характер. Он основан прежде всего на столкновении противоположных интересов, взглядов, а также являет собой серьезное разногласие, воплощенное в образах «олимпийцев» (взрослых) и детей (автор-рассказчик, Гарольд, Селина, Эдвард). Отсюда в сборнике «Золотой возраст» появляется пролог «Олимпийский», определяющий данный конфликт.

Кроме того, в самих названиях заложены две центральные идеи диалогии. «Золотой возраст»: детский – античный, то есть детство ребенка ассоциативно соотносится с детством человечества, с периодом активного освоения мира. Поэтому так важно игровое начало в рассказах, построенных на античных сюжетах. При этом их движение определяет активность персонажей (Гарольд – Ясон).

Вторая идея заложена в названии и содержании книги «Дни мечтаний»; связана с надеждой на сохранение душевной чистоты человека. Поиски путей приводят героев к серьезным размышлениям о смысле жизни, в том числе духовном. Не случайно А. Баулер предлагает переводить название сборника как «Дни грез» [20]. Однако лексическое значение слова «dream» значительно шире, это не только мечты, но и игра (во сне, бреду, наяву). При переводе на русский язык открывается еще одно значение, которое, на наш взгляд, более точно отражает идею сборника – «пустословие», «ложные речи», то есть то, что определяет мир «олимпийцев». Рядом стоит понятие «мечта» как представление о том, чего нет в настоящем. Именно на этом уровне идет осмысление взрослого мира автором-рассказчиком, особенно в



момент возвращения из Лондона Эдварда: Эдвард как носитель пустословия «олимпийцев». Отсюда появляются, с одной стороны, его характеристика как «бесцветного олимпийца», и Ноев Ковчег как символ спасения – с другой. Не случайно в названии двух рассказов книги «Дни мечтаний» присутствует «Двадцать первое октября», «Судный день», фиксирующие возвращение «другого» Эдварда.

Обе идеи высказывает автор. Личностное начало в структуре текста подчеркнуто тем, что в обеих книгах повествование ведется от первого лица, рассказчиком является маленький мальчик – один из братьев, попавших после смерти родителей на воспитание к бабушке, им, по сути, является сам К. Грэхем. С его слов мы узнаем обо всем, что происходит с детьми, как и с кем они живут, как относятся к ним взрослые и т. д. Но самое главное, благодаря этим рассказам, построенным на воспоминаниях автора-рассказчика, мы имеем возможность увидеть мир ребенка глазами взрослого. Погружаясь в этот мир, вслед за автором, мы наслаждаемся неиссякаемой энергией, присущей ребенку, его острым умом – все это становится для читателя, как и для писателя, источником удовольствия.

Говоря о сюжетно-композиционном уровне диалогии, необходимо отметить, что Грэхем использует хроникальный сюжет, в основу которого положен прием ретроспекции – воспоминания автора-рассказчика о детстве, в возрасте от четырех до семи лет, на которых основана вся событийная сторона диалогии. Описание именно указанного возраста не случайно. Автор очень хорошо помнил это время, поскольку оно связано со многими важными событиями в жизни, повлиявшими на дальнейшую его судьбу. Сначала тяжелая болезнь матери писателя Беси Грэхем, затем ее кончина, депрессия отца, пристрастие к алкоголю, потеря должности, его вынужденный отъезд из Англии и, наконец, переезд маленького Грэхема вместе с братьями и сестрой на воспитание к бабушке Грэнни Инглз в деревню Кукхем



Дин в графстве Беркшир. Поэтому в книгах так сильно автобиографическое начало, возникшее благодаря удивительной живости детской памяти. Н. М. Демурова называет автора «ребенком в себе», которого взрослый Грэхем хранил до конца дней. Именно память «позволила ему создать рассказы с особой атмосферой детства, воссоздаваемой с психологической точностью, поэтичностью и в то же время трезвостью оценок, доступных лишь незаурядному художнику» [54; 22].

Событийная динамика художественного мира диалогии представляет собой одно целое. Она развивается в пределах одного дома, одной семьи. Отсюда особенности внешней композиции, ее архитектоники, включающие в себя и расстановку персонажей, и сюжетные связи в произведении, и компоновку психологических, портретных, а также пейзажных деталей. Воспоминания как основа сюжета определяют внутреннюю композицию диалогии, во многом нарушая традиционные представления о развитии повествования от завязки к развязке. При этом действия в традиционном понимании здесь нет. Все события представлены фрагментарно и связаны с конкретными детскими образами, реально возникающими при столкновении двух миров – мира «олимпийцев» и мира детей. Единство диалогии обусловлено внутренней связью всех персонажей.

В прологе первой книги диалогии «Золотой возраст» автор возвращается мысленно в прошлое, на несколько лет назад, к далеким дням детства. Здесь оформляются две сюжетные линии – линия детей и линия взрослых, «олимпийцев», противостоящих друг другу.

Взрослых К. Грэхем называет «олимпийцами» (Olimpians) [8]. Применительно к диалогии биограф П. Грин в своей монографии называет этот термин («diabolically well-chosen») «дьявольски хорошо выбранным» [205; 162]. Автор с опаской и презрением относится к взрослым, обвиняя их в чопорности, скованности в движениях, в однообразных, бессмысленных и стереотипных привычках, в отсутствии каких-либо ин-



тересов. Грэхем заостряет внимание на том, что власть, которой они так наслаждаются, – это всего лишь случайность: «these elders, our betters by a trick of chance, commanded no respect, but only a certain blend of envy of their good luck and pity for their inability to make use of it» [8; 4] (старшие, лишь волей случая были поставлены выше нас, не внушали нам никакого уважения, а только немного зависти к их удаче и сострадание к их полной неспособности пользоваться ею).

Самым ярким представителем мира «олимпийцев» является образ тетушки, на воспитании которой находятся дети. В ее изображении Грэхем не уходит от реального образа. Тетя Элиза, как и его бабушка, по своей природе холодна, строга, решительна, непреклонна во всех отношениях и деспотична. В дальнейшем Элеонор Грэхем в своей книге, посвященной брату, скажет о ней: «ее нельзя было назвать любящей, она дала жилью детям, но не привязанность и любовь» [202; 12]. Однако, несмотря на некую черствость в отношении к детям, для них она сделала очень многое: вырастила и воспитала четырех маленьких детей.

Еще одним представителем взрослого мира, который сыграл в жизни детей важную роль, была гувернантка мисс Смидлей. Для всех она слыла тираном, который постоянно сдерживает и не позволяет совершать многие вещи, особенно когда они касаются шумных игр. Поэтому, когда ей пришлось на время покинуть дом тети Элизы, все дети буквально кричали от счастья, представляя себе свободную жизнь без надзора и ограничений. Лишь Шарлотта не была рада ее отъезду: мисс Смидлей была к ней очень добра. Не радовался и герой-рассказчик, наоборот, даже грустил и тосковал по ней. С ней, как известно, Грэхема в детстве связывало очень многое – она была его гувернанткой и няней Алистера. Ведь именно мисс Смидлей в будущем помогла ему собирать материал для повести «Ветер в ивах» и взяла на себя хлопоты по изданию книги.



Художественный образ мира «олимпийцев», который подробнейшим образом описан в прологе, рассказчик оценивает с позиции ребенка, убежденного в том, что этот мир лишен всякого интереса и смысла жизни. Самой безнадежной чертой характера «олимпийцев» автор-рассказчик считает неумение взрослых пользоваться радостями жизни: «they might dabble in the pond all day, hunt the chickens, climb trees in the most uncompromising Sunday clothes; they were free to issue forth and buy gunpowder in the full eye of the sun free to fire cannons and explode mines on the lawn: yet they never did any one of these things» [8; 4] (они могли бы по целым дням плескаться в пруду, гоняться за курами, лазить по деревьям в самых новых воскресных платьях, могли бы ходить покупать порох на глазах целого мира, могли бы стрелять из пушек, раскапывать рудники – они никогда ничего подобного не делали). Их жизнь банальна и скучна, вместо всего этого они большую часть времени проводят дома, сидят в душных комнатах, и лишь изредка наносят друг другу визиты. Взрослые предстают перед нами «strange folk... without vital interests and intelligent pursuits» [8; 6] (странными людьми, лишенными всякого жизненного интереса и духовных целей).

Весьма интересной является портретная характеристика «олимпийцев». Автор заостряет свое внимание на описании внешности, давая им довольно яркое определение – «бесцветные олимпийцы» (colourless Olympians). У них свои жизненные ценности, свои ориентиры, свои привычки, свой круг общения, словом, свой мир, разительно отличающийся от мира детей, которые оказываются в положении «плохих» лишь потому, что нарушили какие-либо условности, придуманные этими «олимпийцами».

Ярким примером такого подавления свободы ребенка является их стремление сделать из детей себе подобных, когда в доме, «как из тучи, появлялись гости и снова исчезали, чтобы влачить свое бесцельное существование» [8; 6-7]. В этот момент дети превращались в



элемент декорации праздника. И Грэхем особо подчеркивает эту неестественную для них роль: «хорошо вымытые, с чистыми воротниками, с неподвижными лицами, с которых не сходила улыбка, они слушали обычные пустяки» [8; 7]. С нескрываемой иронией автор-рассказчик говорит, как, сидя за «безумными чаепитиями» во время вечерних визитов, взрослые обсуждали разные политические и общественные новости, «under the delusion that these pale phantasms of reality were among the importance» [8; 7] (воображая, что эти бледные признаки действительности тоже имели какое-нибудь значение) для подрастающего поколения.

Художественный образ «олимпийцев» является собирательным: это не только жители дома бабушки Инглз, где жили дети, а все взрослые, с которыми они встречались: многочисленные тетушки и дядюшки, являющиеся их опекунами – непостоянная в решениях и обещаниях тетя Мария, имеющий «дурной характер» дядя Джордж, пустой и ничего не знающий дядя Томас и др. Называя «олимпийцев» «странными бескровными существами» (*strange anaemic order of beings*) [8; 8], автор намеренно отдалается от их мира. Это разделение еще больше усиливалось вечной несправедливостью со стороны взрослых, всех этих тетушек и дядюшек, гостей, соседей, которые, по мнению героя, всегда стояли на своем, никогда не брали своих слов назад и никогда не признавали себя неправыми. Мы видим, насколько разобщены мир «олимпийцев» и мир детей. Лишь изредка эти два мира соприкасаются между собой, поскольку иногда «олимпийцы» нарушают границы, но при этом они вновь обнаруживают свою отстраненность и даже отчужденность от детей, поскольку сами так непостоянны в решениях. Для них ничего не стоит сначала пообещать, а потом забыть и не выполнить, «а от этого может зависеть чья-то жизнь», с грустью замечает рассказчик: «grown-up people really ought to be more careful. Among themselves it may seem but a small thing to give their word and take back their word. For them there



are so many compensations. Life lies at their feet, a party-coloured India-rubber ball; they may kick it this way or kick it that, it turns up blue, yellow, or green, but always coloured and glistening. Thus one sees it happen almost every day, and, with a jest and a laugh, the thing is over, and the disappointed one turns to fresh pleasure, lying ready to his hand» [7; 71] (им самим может казаться пустяком – дать слово и взять его назад. У них есть так много другого взамен. Жизнь лежит у них под ногами как разноцветный резиновый мяч, им стоит только толкнуть его в ту или другую сторону, и он становится то синим, то желтым, то зеленым, но всегда цветной и блестящий. Мы видим, что это происходит у них почти каждый день: кому не удалось, тот пошутит, посмеется, и делу конец, а потом опять переходят к новым удовольствиям, которые всегда готовыми находятся под рукой).

Совсем иначе описан мир детей. Здесь все всерьез и естественно. Автор изображает пятерых сирот, живущих в доме своей тети Элизы, которая стала прообразом бабушки Инглз. Детей характеризует наличие таких «детских» качеств, как сказочное мышление, неназидательное фантазирование, любовь к забаве и игра. Во многих деталях повествования дилогии мы наблюдаем основной жизненный принцип всех детей – «радостная игра» («to have fun»), как у героя Дж. М. Барри Питера Пэна [27; 158].

На страницах дилогии большое внимание отводится игровому началу. Однако мы не можем не отметить тот факт, что понятие «игровое начало» более присуще литературе модернизма и постмодернизма, ассоциируясь с языковыми играми, интертекстуальностью. В художественных произведениях игровое начало наличествует главным образом в качестве «оболочки» авторской серьезности, то есть «игра» автора с читателями. В творчестве же К. Грэхема явно прослеживается именно игровое начало, более того, оно определяет структуру повествования, которая предстает перед чи-



тателем на трех уровнях: 1) собственно игра; 2) игра-подражание; 3) игра-уподобление.

На страницах книги раскрываются особенности детской фантазии – дети часто давали друг другу забавные прозвища в быту (рассказчика, например, часто жаловали на роль «зубной щетки» (tooth-brush) [8; 53], потому что в его обязанность входила чистка беличьей клетки, также его называли «булочником», «пирожником», так как он являлся непосредственным участником игр Гарольда и в одной из них выполнял роль продавца, предлагая детям воображаемые булочки и пирожки). Дети давали смешные прозвища и взрослым, которых они часто называли кличками животных, например, пегого поросенка дети называли «в честь никуда не годного» дяди Уильяма [8; 32], на долю тети Элизы выпала доля быть «Экс машиной» [8; 84]. В тексте также присутствует большое количество выдуманных названий, особенно что касается многочисленных игр, которые придумывал Гарольд: «Muffin-man» [8; 15] (Булочник), «Cavaliers and Roundheads» [8; 39] (Рыцари и Круглоголовые), «Mohicans» [7; 16] (Магикан).

Автору-рассказчику в повествовании отведена особая роль. Его образ не однозначен. С одной стороны, он автобиографичен, а с другой – раскрывается как аналитик, поскольку все характеристики, оценки и замечания принадлежат только ему. Рассказчик одновременно отстранен и вовлечен в действие. Такой прием заметно оживляет повествование и делает его достаточно логическим при всей фрагментарности описываемых событий.

Подобно самому писателю, герой-рассказчик предстает перед читателем довольно тихим и очень спокойным мальчиком, которого часто можно увидеть гуляющим по лесу или речному берегу Темзы. В отношении с остальными детьми он старался не вмешиваться, при возникновении между ними каких-либо противоречий его можно было застать стоящим в стороне и наблюдающим тревожным взглядом за происходящими событиями.



ми. Как и сам Грэхем, рассказчик не отличался общительностью, был застенчивым и очень скромным, любил одиночные прогулки, в светских беседах, которые вели «олимпийцы», участвовал неохотно, а при групповых спорах его роль обычно заключалась в принятии или непринятии чьей-либо стороны. Зато в откровенных разговорах, часто возникающих среди детей, он был хорошим, сочувствующим собеседником, всегда принимал сторону говорящего и искренне интересовался его проблемами.

Автор-рассказчик занимает позицию ведомого, во всем следуя за своим братом Гарольдом, добродушным маленьким мальчиком, постоянно занятым своей новой выдумкой – игра в «Аргонавтов», «Пирожника», «Булочника», «Рыцарей и круглоголовых». Образ Гарольда связан с первым уровнем игрового начала в диалогии, обозначенный нами как собственно игра.

Под стать брату Селина, старшая из сестер, которая принимает активное участие во всех играх мальчиков, даже отправляется с ними на корабле «Арго». Шарлотта же, младшая сестра, практически не участвует в играх детей, поскольку все они проходят в дневное время, когда ей необходимо спать. Именно поэтому на страницах диалогии довольно часто слышится ее плач. Тем не менее, с образом Шарлотты связано второе игровое начало – игра-подражание, в которой она предстает перед читателем то заботливой и нежной мамой, то строгой воспитательницей. Все ее роли ограничены миром кукол Джерри и Розы, как отмечает автор, «*typical British*» [8; 69], с которыми она играет во взрослую жизнь: сама готовит еду, шьет одежду, водит их на прогулки, рассказывает смешные истории. В другие игры ее не берут в силу возраста.

На фоне детей, увлеченных своими придуманными историями, выделяется Эдвард, который большую часть времени проводил со взрослыми или с дочерью соседнего фермера Ларкина Сабиной. На примере этого героя К. Грэхем реализует третий уровень игрового начала –



игра-уподобление, в котором мир «маленького человека» напрямую соотносится с миром взрослого. При этом характер Эдварда, его поступки показаны глазами автора-рассказчика. Отсюда ярко выраженное субъективное содержание всех характеристик.

Разница в возрасте между детьми чувствовалась всегда, Эдвард был значительно старше остальных, чем и объясняется его отказ от участия во многих детских забавах. Однако, если в начале первой книги дилогии «Золотой возраст» он предстает перед нами с «детским задором», «азартом», «зажигательностью» [8], то во второй, в «Днях мечтаний», после отъезда в лондонскую школу, перед нами «грубый олимпиец» [7], которого не волнуют проблемы окружающих, детские игры и забавы. После того, как его отправили в Лондон, в школу святого Эдварда, он превратился в человека неряшливого и грубого на язык, в приверженца странных, новых физических «пыткок» – в течение получаса он способен растерзать на части куклу и осмеять слабого.

Не случайно в финале первой книги автор с сожалением размышлял о неизбежности превращения ребенка в «олимпийца». Грэхем с грустью пишет об этой поре детства: «and perhaps we have reason to be very grateful that, both as children and long afterwards, we are never allowed to guess how the absorbing pursuit of the moment will appear, not only to others, but to ourselves, a very short time hence. So we pass, with a gusto and a heartiness that to an onlooker would seem almost pathetic, from one droll devotion to another misshapen passion; and who shall care to play Rhadamanthus, to appraise the record, and to decide how much of it is solid achievement, and how much the merest child's play?» [8; 251-252] (возможно, что мы должны быть благодарны, что в детстве и долго потом мы никогда не знаем, какова покажется, даже через очень короткое время, не только другим, но и нам самим, всепоглощающая цель данной минуты жизни. Так мы переходим охотно и с чистосердечием, которое для постороннего наблюдателя может показаться жалким,



от одного нелепого увлечения к другой безобразной страсти. И кто заинтересуется и возьмет на себя роль Радаманта, чтобы решить, что действительно серьезное дело и что детская игра?)

Размышления автора-рассказчика о неотвратимости взросления составляют основу второй части дилогии – «Дни мечтаний». Тревога, пронизывающая повествование, связана с образом Эдварда, изменения в котором повергают рассказчика в ужас. Он боится, что по мере взросления остальные дети тоже будут превращаться в бесцветных, черствых, равнодушных «олимпийцев». Именно Эдвард, по словам героя-рассказчика, самым первым утратил чистоту души, превратился в раздражительного, лишённого воображения, унылого, вялого пустослова – «олимпийца».

В финале дилогии свою надежду на спасение К. Грэхем соотносит с Ноевым Ковчегом [7; 226]. При этом писатель никак не поясняет, почему именно так. Можно лишь предположить, что в Ковчеге автор видит образ, несущий в себе спасение души человечества, воплощенной прежде всего в детях. Ребенок – это носитель Добра, которое для Грэхема является предельно четким понятием. Оно ни в малой степени не условное и заключено в чистоте детской душе. Это, можно сказать, и общечеловеческая ценность, центробежное и центростремительное начало всей жизни. Отсюда мифологизм детской фантазии и космическое начало его идеальных образов.

Не случайно, подобно сценическому, действие дилогии построено на конфликте-столкновении «олимпийцев» и детей, кульминация которого является семнадцатая глава «Довольно играть» («Lusisti satis»). В этой главе герой-рассказчик осознает, что их старший брат Эдвард из доброго, озорного и забавного мальчишки превращается в «олимпийца». Автор отмечает не только внешние черты повзрослевшего Эдварда, например, его новый «безупречный» мундир с нашивками и портупей, но и внутренние метаморфозы, которые обнаружива-



лись в его речи и поступках. Так неожиданно автор выводит нас на философско-эстетический уровень, соотнося мир детей с Библией, несущей в себе общечеловеческие ценности.

Отсюда двуплановость диалогии, как одна из ее художественных особенностей. Первый, о котором мы говорили, представляет событийную сторону, основанную на конфликте-столкновении мира «олимпийцев» и мира детей. Второй план можно определить как природный, напрямую соотнесенный с космическим и мифологическим началами. Он призван подчеркнуть естественность именно детского мира, не утратившего живости восприятия окружающей действительности. Все основные события книги разворачиваются на лоне природы, где дети играют в саду, на лужайках, у реки, то есть за пределами дома – владения «олимпийцев», тем самым еще резче оттеняя контраст двух миров.

Автор в повествовании намеренно детализирует мир природы. Природа – союзник детей. Она открывает им свои тайны, одаривая чарующими звуками земли. Грэхем заостряет внимание на том, что маленькие герои чувствуют и слышат природу, в отличие от «олимпийцев». Особенно примечателен эпизод, когда герой-рассказчик эмоционально описывает весенний день, наполненный удивительными звуками земли, передает ее интонации: «The masterful wind was up and out, shouting and chasing, the lord of the morning. Poplars swayed and tossed with a roaring swish; dead leaves sprang aloft, and whirled into space; and all the clear-swept heaven seemed to thrill with sound like a great harp... The earth stretched herself, smiling in her sleep; and everything leapt and pulsed to the stir of the giant's movement... Above, the sky was bluest of the blue; wide pools left by the winter's floods flashed the colour back, true and brilliant; and the soft air thrilled with the germinating touch that seemed to kindle something in my own small person... the passion and the call of the divine morning were high in my blood. Earth to earth!» [8; 12-19] (Ветер-хозяин проснулся и вы-



рвался наружу, раскричался и кинулся за нами в погоню, повелитель этого утра. Тополя пошатнулись и отклонились с оглушительным свистом, сухие листья подпрыгнули вверх и закрутились в пространстве; и все чистое ясное обметенное небо, казалось, трепетало от звука, словно огромная арфа... Земля потягивалась, улыбаясь во сне, и все трепетало и било ключом при каждом движении великанши.... Надо мною стояло небо – синее пресинее, огромные лужи, оставшиеся после зимних ливней сверкали, отражая в себе ту же небесную синеву, и мягкий воздух трепетал от всеобщего прикосновения, от пробуждающейся жизни.... страстный призыв божественного утра играли у меня в крови. Земля к земле!)

Возникает удивительно тонкий звукоцветоассоциатив, который трансформируется в колоративный символ живой природы. Автор подчеркивает связь между виденным и слышанным как неразрывную – связь стихии и детского сознания. Это формируется на языковом уровне. Все пейзажи несут в себе открытую эмоциональность, выраженную посредством тропов и восклицательных предложений. Так, при создании приведенного нами образа весеннего пейзажа автор не называет определенный цвет, не рисует гамму оттенков, но передает все их многообразие, используя ряд прозопопей-олицетворений: «wind was up and out, shouting and chasing» [8; 13] (ветер проснулся, вырвался наружу, раскричался и кинулся в погоню), «leaves sprang aloft» [8; 13] (листья подпрыгнули вверх), «the earth stretched herself, smiling» [8; 13] (земля потягивалась, улыбалась), «nature, reticent no more, was singing» [8; 19] (природа распевала); сравнений: «heaven to thrill like harp» [8; 13] (небо трепетало, словно арфа); эпитетов: «the soft air» [8; 14] (мягкий воздух).

Восхищению рассказчика нет предела: «that was the frank note, the joyous summons of the day; and they could not but jar and seem artificial, these human discussions and pretences, when boon Nature, reticent no more, was singing



that full-throated song of hers that thrills and claims control of every fibre. The air was wine; the moist earth-smell, wine; the lark's song, the wafts from the cow-shed at top of the field, the pant and smoke of a distant train, – all were wine, – or song, was it? Or odour, this unity they all blended into? » [8; 20] (так откровенно звучала нота, радостный призыв дня, и все человеческие рассуждения и затеи казались такими бессмысленными и ненастоящими в то время, когда щедрая Природа уже не сдерживалась более, в полный голос распевала свою песню, которая волнует и будоражит каждый нерв и каждый мускул тела. Воздух был вином, влажный земной запах – вином, песня жаворонка, запахи от стоящего на поле ковролика, пыхтение и дым далекого поезда, – это единство, в которое все сливалось, – все было вином; или, может быть, песней? Или благоуханьем?)

Такое описание природы составляет психологический, эмоциональный фон развития повествования. Природа всегда жизнерадостна и открыта, в отличие от мира людей. Предельная эмоциональность пейзажных зарисовок обусловлена тем, что они даны глазами автора-рассказчика. Пейзаж становится полем авторского высказывания, областью его самохарактеристики. Поэтому в данном случае природа является не только одним из компонентов мира литературного произведения, изображением незамкнутого пространства, но и частью мира самого автора. По словам героя, от него с презрением отвернулось человечество, а природа, которая «всюду поет в одном и том же ключе, признала и приняла мою песнь без всякого возражения» [8; 22]. Вследствие этого, для него она является лучшим другом и помощником. И это уже о Грэхеме-писателе, который отделяется от своего маленького автора-рассказчика.

Звуковые образы формируют особую соносферу произведения. В этом отрывке, как и во всех произведениях К. Грэхема, доминируют образы естественного природного мира, которые слышатся между строк – это крики, издаваемые пробудившимся ветром, пустившим-



ся в погоню, шелест и свист тополей, шуршание сухих листьев, радостное звучание нот нового дня, песнь природы, жаворонков, пыхтение далекого поезда. Богаты и образы-запахи, исходящие от влажной земли, которые автор сравнивает с запахом вина, с запахом стоящего на поле коровника или механизма, работающего в поле, или еле улавливаемый дым несущегося вдали паровоза.

Таким образом, уже в диалогии о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний» обнаруживаются черты, характерные для художественной системы зрелого К. Грэхема, воплощенные в повести «Ветер в ивах»: звукоцветоколористика, обилие тропов (прозопопей-лицетворений, сравнений, эпитетов) и восклицательных конструкций, помогающих наиболее колоритно представить и прочувствовать ту эмоциональность, которая была заложена автором в повествовании. Характерно и наличие философско-эстетическое, нравственное осмысление мира, многоуровневость композиции, одним из компонентов которой является природа, выступающая, с одной стороны, как фон повествования, а с другой – несущая на себе заряд глубокого и эмоционального осмысления мира.

Необходимо отметить, что эмоциональное осмысление мира непосредственно связано с образом ребенка, его мировидением. При этом, в отличие от Л. Кэрролла, который придумывает индивидуальность мышления своей Алисы, реализуя это в причудах и нонсенсах сна, видений, Грэхем, наоборот, рассматривает мир с позиции ребенка, пропуская его сквозь призму взрослого сознания. Не уходя в мир кэрролловского «зазеркалья», он изображает мир ребенка в существующей реальности, остается в рамках реалистического повествования.

Впервые именно в диалогии о детстве раскрывается внутренний мир ребенка как состоявшейся личности, индивидуальности, способной не только к непосредственности в отражении реалий, но и к их анализу, в том числе – ироническому.



Мир «олимпийцев» и мир детей впервые сталкиваются как две самостоятельные сферы социального бытия, отсюда появляется возможность говорить о новом типе «маленького человека». В отличие от классической литературы, этот образ раскрывается, прежде всего, как маленький герой, то есть ребенок, а уже в повести «Ветер в ивах» перед нами появится «маленький человек» – обычный англичанин.

В диалогии о детстве внутреннюю структуру действия определяет игровое начало, которое, с одной стороны, соотносится с фантазийным, и даже мифологическим, о чем свидетельствуют главы об игре в аргонавтов и путешествии в Рим, а с другой – в повествовании четко выделяется собственно игра (Гарольд), игра-уподобление (Эдвард) и игра-подражание (Шарлотта).

Именно игровое начало обнаруживает и серьезные противоречия внутри мира детей, связанные прежде всего с процессом взросления «маленьких людей». Отсюда образ автора-рассказчика так многопланов и неоднозначен по своей сути, а его характеристики людей и событий одновременно по-детски наивны и по-взрослому серьезны. Уже в диалогии Грэхема обнаруживается грань между взрослым и детским началами, но эта грань, согласно концепции писателя, настолько условна, что вряд ли возможно говорить о каждом из этих начал в отдельности. Именно поэтому автор, противопоставляя взрослый и детский миры, в то же время подчеркивает их взаимное проникновение друг в друга.

Все эти художественные открытия Грэхема, впервые так глубоко и всесторонне передающие особенности детского восприятия мира, найдут отражение в его лучшем произведении – повести «Ветер в ивах».





**МИР «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В
ПОВЕСТИ-ПРИТЧЕ «ВЕТЕР В ИВАХ»**

Повесть «Ветер в ивах» стала второй попыткой К. Грэхема создания произведения для детей. Шедевр возник, как это часто бывает с детскими книгами, из устных рассказов, из вечерней сказки перед сном для маленького мальчика. По воспоминаниям сестры К. Грэхема Элеоноры, «эта веселая и остроумная история о животных возникла в мае 1904 года после четвертого дня рождения его сына Алистера» [202; 42], или, как часто называли его окружающие, – Мыши.

За период с мая по сентябрь 1907 года К. Грэхем написал пятнадцать писем. К сожалению, до нас эти письма не дошли, но на основе уникальных материалов, собранных исследователями творчества К. Грэхема, и заметок в дневнике писателя мы имеем возможность прочитать восстановленное содержание некоторых записей.

Первое письмо было очень коротким. Оно повествовало о заточении одного из героев, мистера Тоуда, в тюрьму за кражу дорогостоящего автомобиля, за создание на дорогах опасных аварийных ситуаций, за грубость и сопротивление местным полицейским властям. Письмо начиналось следующим образом: «My darling Mouse. Have you heard about the Toad? He was never taken prisoner by brigands at all. It was all a horrid low trick of his... he got out of the window early one morning, and went off to a town called Buggleton, and went to the Red Lion Hotel... and while they were having breakfast, he found their motor-car and went off in it without even saying Poop-poop! And now he has vanished and everyone is looking for him, including the police. I fear he is a bad low animal» [202; 45-46] (Мой дорогой Мышонок, ты слышал о Тоуде? Он никогда не был подобен заключенным бандитам. Это была весьма неприятная и низкая хитрость... однажды, рано утром он выпрыгнул из окна и



ушел в город Баглетон, зашел в гостиницу «Красный Лев»... и во время завтрака он нашел этот автомобиль и уехал на нем, лишь посигналив «Би-Би». Я боюсь, что он – плохое, низкое животное).

В дальнейшем это письмо было дополнено и расширено, а затем стало финалом шестой главы повести «Mister Toad» [13; 120] («Мистер Тоуд»). В новом варианте К. Грэхем убрал все осуждающие и оценочные характеристики мистера Тоуда, которые он давал в письме сыну, добавив некоторые виды тропов, придавших повествованию более колоритную окраску. Яркость портретов достигалась с помощью использования большого количества фразеологизмов: «his over-mastering emotion» [13; 137] (чувства нахлынули), «hi could stand it no longer» [13; 137] (его терпение лопнуло), «the old passion seized on Toad and completely mastered him» [13; 138] (прежняя страсть охватила его и полностью овладела им), метафор: «the car devoured the street» [13; 138] (автомобиль проглотил улицу), «the miles were eaten up» [13; 138] (мили проглатывались). Эпитеты, использованные К. Грэхемом в данном отрывке, характеризуют и индивидуализируют явления, выделяют наиболее важные, значительные признаки и свойства: «presently the party...hungry, talkative, and gay» [13; 137] (приехавшая компания была голодной, взволнованной, веселой), «everlast night» [13; 138] (вечная ночь). С их помощью мы понимаем характер отношения самого писателя к той обстановке, в которой мистер Тоуд совершил преступление.

Второе письмо было более содержательным. В нем К. Грэхем рассказывал сыну о дальнейших приключениях Тоуда. Позднее оно легло в основу восьмой главы повести «Toad's Adventures» [13; 163] («Приключения мистера Тоуда»).

Для смягчения недоброй участи, ждавшей лягушонка за его проказы, в свои дальнейшие письма К. Грэхем вводит образ маленькой добросердечной девочки, которая искренне жалела мистера Тоуда. Завязавшаяся



дружба лягушонка с дочкой тюремщика – это особый прием, который автор использует для большего выделения антропоморфизма животных персонажей. В данном случае особо заметным является его подвижность: сначала Тоуд предстает перед нами животным со всеми присущими ему повадками, а затем – «человеком», хотя и в условном, почти вымышленном плане. И в этих двух планах, как и другие персонажи, он предстанет на страницах повести: Тоуд разговаривает на равных со старым и мрачным тюремщиком, заводит дружбу с его дочерью, затем в одежде тетки-прачки бежит из тюрьмы, едет на поезде в кабине машиниста, дерзит владелице баржи, торгуется с цыганом, пытаясь выгодно продать доставшуюся ему обманным путем лошадь. Стремительная смена событий и «fluidity» [205; 275] («текучесть», по терминологии П. Грина) персонажей представляла сложность для иллюстраторов повести в передаче органичности такой двойственной природы животных у К. Грэхема.

По словам сестры писателя, изначально К. Грэхем, несмотря на многочисленные убеждения друзей, и не думал о публикации своей удивительной повести. И только в 1908 году был издан один из ее вариантов, построенный на историях, рассказанных в письмах к сыну.

Подобно Л. Кэрроллу, который кардинально переделал свою рукопись «Приключений Алисы под землей», прежде чем опубликовать ее под названием «Алиса в Стране чудес» (Alice in Wonderland) [184], Грэхем не только тщательно отредактировал, но и значительно дополнил свою повесть. Из рассказов и писем к сыну автор взял лишь сюжетную основу повествования с отдельными более или менее разработанными сценами. Именно на рассказы и письма ориентировался А. А. Милн, когда писал в 1929 году свою пьесу «Мистер Жаб из Жаб – Холла» («Toad of Toad Hall») [239]

Знаменитый создатель сказки о плюшевом медвежонке Винни-Пухе А. А. Милн первым заметил и сразу по досто-



инству оценил эту книгу. Позднее он был приглашен в дом К. Грэхема для постановки «Ветра в ивах» на домашней сцене.

Как вспоминал впоследствии Милн, он долгое время был растерян после такого неожиданного приглашения: «I was terrified» (Я был испуган) [239; 3]. Но, преодолев свой страх, все же принял приглашение, и пьеса «Мистер Жаб из Жаб Холла» была поставлена.

По замечанию А. А. Милна, слушая свою повесть, К. Грэхем, будучи уже в преклонном возрасте, выглядел нетерпеливым ребенком, а когда распознавал собственные выражения, задорно посмеивался. Милн боялся негативной реакции автора на внесенные им в текст изменения, но Грэхем с большим восторгом воспринимал интерпретированный текст и даже более того, казалось, что одна часть его тела с гордостью говорила: «I wrote that» (Я написал это), а другая ей отвечала: «Yes, you wrote that!» [239; 7] (Да, ты написал это). В настоящее время в Англии пьесу А. А. Милна «Мистер Жаб из Жаб – Холла» нередко ставят в английских домах на Рождество, как и на сцене многих театров (США, Франция).

К большому сожалению автора и его близких, повесть была отвергнута рядом английских и американских издателей. По мнению Н. М. Демуровой, сразу оценить по достоинству эту книгу, так непохожую на то, чего от нее ждала публика, издателям «помешала репутация К. Грэхема как блестящего эссеиста и автора изящных миниатюр о детях... Однако основная причина, вероятнее всего, заключалась в том, что новая книга Грэхема разительно отличалась от повестей о жизни животных, которые были популярны в те годы» [54; 25]. Все издательства, печатавшие его ранние книги, в которые писатель пробовал отдавать свою рукопись, отвечали отказом, мотивируя незаконченностью повести. Решающим моментом стало вмешательство К. Сидли. Будучи хорошо образованной и весьма терпеливой, она направилась с официальным визитом в издательство «Methuen». Прекрасно владея материалом, Сидли смогла убедить издательство опубликовать «Ветер в ивах».



Неоценимый вклад в развитие популярности повести внес большой поклонник творчества К. Грэхема, а особенно его дилогии о детстве «Золотой возраст», Т. Русевелт, живший в то время в Америке. Именно ему писатель послал первую копию английского издания книги.

Таким образом, путь повести «Ветер в ивах» к детям оказался очень трудным и долгим. Однако она вошла в число любимых детских историй всего мира, о чем свидетельствуют ее многочисленные переиздания, а также сценические постановки в театрах Америки и Европы, мультипликационные фильмы по материалам повести, популярные в России.

Обращаясь к анализу художественного мира «Ветра в ивах» К. Грэхема, необходимо отметить, что композиция повести, на первый взгляд, очень проста. Повесть предстала перед читателями как словесный текст, воспринимаемый во времени и имеющий линейную протяженность. Произведение имело традиционную эпическую структуру. Повесть состояла из двенадцати отдельных глав, каждая из которых содержала самостоятельный эпизод: «The river bank» (Речной берег); «The open Road» (Открытая дорога); «The wild wood» (Дремучий лес); «Mister Badger» (Мистер Баджер); «Dulce domum» (Милый дом¹); «Mister Toad» (Мистер Тоуд); «The piper at the gates of down» (Свирель у порога зари); «Toad's adventures» (Приключения Тоуда); «Wayfarers all» (Странниками становятся все); «The further adventures of Toad» (Дальнейшие приключения Тоуда); «Like summer tempests came his tears» (Как летний ливень слез поток); «The return of Ulysses»

¹ «Dulce donum resonemus» («Начнем сладостную песнь о доме») гимна, исполняемого на латыни учащимися Винчестера и других английских школ накануне роспуска на каникулы; автор слов неизвестен, – поясняет в комментариях к повести А. В. Преображенская.

По ее мнению, иногда, вопреки их подлинным грамматическим связям, два первых слова отрываются от целого и истолковываются как эквивалент английского «sweet home». Основываясь на этих данных, наш перевод пятой главы повести «Dulce domum» звучит как «Милый дом» [54; 335].



(Возвращение Одиссея).

Следует особо отметить расстановку персонажей, расположение образов и их компоновку в тексте. К. Грэхем вводит в повесть поочередно описание действий и поведения героев. Разбивая текст на главы, автор переключает внимание читателя с одного образа на другой. Так, например, в первой главе речь идет в большей мере о приключениях Мола, во второй – мистера Тоуда, в третьей – о делах Рэта, в четвертой – дядюшки Баджера, далее автор последовательно, по хронологии, рассказывает о своих героях.

Изображая во многом идиллический мир животного-«маленького человека», Грэхем исключает из него все противоречия людской жизни. Это помогает возвысить мир животного над миром человека. Но в то же время автор помещает своих персонажей в условия цивилизации, разрешая пользоваться ее благами, наделяя при этом их двойственной натурой, которая позволяет им говорить и с животными, и с людьми.

В основе композиции – принцип «зеркальности», который, как в драматургии XVIII – первой половины XIX века (см.: [65]), позволяет лицом к лицу поставить два мира – вымышленный и реальный. На примере персонажей писатель выстраивает свое представление о добре и зле, о чести и достоинстве, о дружбе и преданности. При этом в повести мы нигде не прочтем открытых сентенций, адресованных читателю. Дидактизм автора опосредованный. Он предлагает самому читателю давать оценку поступков героев, их поведению в целом. Его «маленькие люди» – звери – зеркальное отражение знакомых социальных типов, их взаимоотношений и ситуаций. В повести, К. Грэхем продолжает развивать понятие «маленький человек», которое уже сложилось отчасти в дилогии о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний». Однако если в них он говорил, прежде всего, о ребенке – «маленьком человеке», то в повести «Ветер в ивах» раскрываются две другие грани понятия – социальная и физиологическая.



С точки зрения социальной, «маленький человек» в повести – это, прежде всего обычный англичанин. Мы выделили четыре представленных в повествовании социальных типа:

- общительный и любознательный бедняк-Мол;
- деликатный интеллигент Рэт;
- мудрый, всегда готовый прийти на помощь, хотя немного угрюмый состоятельный дядюшка Баджер;
- легкомысленный и тщеславный мистер Тоуд-буржуа.

Учитывая особенности взрослого и детского мировосприятий, Грэхем одновременно обращается к тем и другим, явно выходя за пределы только детского повествования. Автор изображает физиологически маленьких персонажей, но наделяет их большой душой. И это уже не дети из «Золотого возраста» и «Дней мечтаний». Это взрослые. Отсюда и взрослый характер его детской повести, и трудности ее восприятия читателями-детьми.

Социальные типы не противопоставлены друг другу, они являются гранями некоего единого целого, которые не могут существовать отдельно друг от друга. Кроме того, пытаясь сравнить два мира (мир человека – мир животного), Грэхем акцентирует внимание на их преимуществах и недостатках. По замечанию исследовательницы творчества К. Грэхема Э. Грэхем, писатель выделял несколько качеств преобладаний животного над человеком: одним из главных является «неспособность животных страдать от своих чувств и амбиций, им не знакомо гонение за материальными благами, их не волнует достижение каких-либо целей, профессиональный рост, у них нет необходимости зарабатывать на жизнь, они более свободны и независимы, чем люди» [202; 56]. Эти аспекты составляют мировоззренческую и нравственную стороны повести, позволяют видеть в ней не только анималистические черты, но и поднимают ее до уровня повести-притчи, в которой главными чертами становятся иносказательность, многоуровневость.

Незыблемость, истинную красоту, независимость,



внутреннюю свободу животного мира Грэхем связывает с такими нравственными ценностями, как дружба, достоинство, привязанность к родным пенатам, доброта, тяга к познанию мира человека. Прием антропоморфизма сделал повесть интересной не только детской аудитории, но и старшему поколению, позволяя ребенку наслаждаться забавными приключениями маленьких друзей, а взрослому читателю задуматься над своими поступками.

Созданный Грэхемом особый заповедный мир животных, «мир маленького человека», долгое время вызывал среди критиков множество споров и неоднозначных суждений. Написав свою повесть в рамках анималистической сказки, следуя за своим предшественником Р. Киплингом, К. Грэхем во многом использует традиции «животного эпоса», продолжая разработку его оригинального фантастического повествования, в котором звери обладают индивидуальными характерами, рассуждают, действуют [227; 24].

У предшествующих писателей-анималистов (Р. Саути, Б. Поттер, Х. Лофтинга) мир животных, при всей любви авторов к нему, представал всего лишь как часть человеческого мира; центром их вселенной был человек и все человеческое. Несмотря на то, что художники воспитывали в читателе любовь ко всему живому, мир в целом все же оставался миром человека, делая границы с миром животного еще непреодолимее. Эти два мира были друг для друга непроницаемыми.

Мир Р. Киплинга, а позднее и мир К. Грэхема, значительно от них отличались. Авторы изображали мир природы, мир животных, существующих самостоятельно. Человеку, безусловно, отводилось в нем значительное место, но он уже не являлся центральным звеном. Законы природы, ее порядки утверждались как нечто первичное, а человек и общество – как части данного миропорядка. Жизнь животных была иносказательным изображением жизни человеческого общества. У Киплинга, при всем его преклонении перед звериной силой



и законами Джунглей, в конечном счете сильнее всех оказывается человек. С помощью главного героя «Книги Джунглей» (The Jungle Book) [217] отважного сообразительного Маугли, постигшего тайны мира зверей и сумевшего расположить их к себе, Киплинг показывает господство человека над враждебными ему силами природы. Изобретательность и ловкость Маугли торжествуют над жестокостью тигра Шер-Хана, а «Красный Цветок» (принесенный из деревни огонь) помогает ему утвердить свое главенство над волчьей стаей.

Формула «мир животного = «миру маленького человека» К. Грэхема значительно отличается от киплинговской философии природы и мировосприятия. Как и Киплинг, Грэхем обращает внимание на заповедный край, в котором каждый из животных персонажей живет согласно собственной природе, повинаясь собственным инстинктам. Однако истинно доброе, светлое начало, положенное в основу повести «Ветер в ивах», значительно отличается от суровой иерархии «Книги Джунглей»: изображая своеобразный апофеоз звериного начала, Р. Киплинг возвеличивает жизненный уклад, основанный на жестокой борьбе за существование, на непрерывном взаимоистреблении живых существ, воспекает Законы Джунглей, утверждающие неограниченное право сильного и долг послушания для слабого. В мире К. Грэхема нет места жестокой, беспощадной борьбе, власти, кровопролитию, смерти.

Грэхем отходит от своего предшественника и в изображении характера животных персонажей. Его забавный и уютный мир зверушек кажется далеким от какой бы то ни было философии. Однако он самостоятелен и независим от внешнего мира человека. Обо всем этом Грэхем рассказывает с теплой лирической интонацией, как о самом обыденном и естественном.

Стиль К. Грэхема прост и легок. Являясь свойством художественной формы произведения, он определяет художественный мир повести и характер всего повествования. В повести «Ветер в ивах» можно выделить две



стилевые доминанты. Прежде всего это живость и динамичность повествования, которая возникает при характеристике персонажей, при описании их забавных приключений. Второй стилиевой доминантой является поэтическое, лирически описательное начало, появляющееся в повести на страницах, где выражена любовь маленьких героев к природе, которая одновременно является для них и родным домом. Здесь К. Грэхем не останавливает наше внимание на описании наблюдаемого пейзажа, а изображает эмоциональные впечатления героев, изменения во внутреннем мире, в их душевном состоянии. Поэтому естественным является преобладание в повести «внутренних» художественных деталей над «внешними», что выражается с помощью различных тропов, повторов, перечислений, восклицательных предложений.

Например, дом дядюшки Баджера. При его описании автор применяет большое количество эпитетов, помогающих наиболее полно представить спокойный характер, размеренный образ жизни самого хозяина: «well-stout oaken doors» [13; 71] (крепкие, дубовые двери); «a large kitchen» [13; 72] (большая кухня); «a fire-lit» [13; 72] (пылающий камин); «a long table» [13; 72] (длинный стол).

При описании жилища Мола К. Грэхем использует множество восклицательных предложений, повторов, перечислений, подчеркивающих трудолюбие, постоянное движение, в котором находился маленький зверек. «He scraped and scratched and scrabbled and scrooged and then he scrooged again and scrabbled and scratched and scraped, working busily with his little paws and muttering to himself, «Up we go! Up we go! » till at last! «This is fine! Hi said to himself» [13; 2] (Он скреб, царапал и царапал землю коготками, стремительно карабкался, срывался, снова скреб и рыл своими маленькими лапками, приговаривая: «Вверх, вверх, и еще!»... «Это великолепно!» – восклицал он).

Необходимо отметить и эмоциональность языка



Грэхема, которая особым образом проявляется при описании самого хозяина, дядюшки Баджера. Для этого автор использует прилагательное «kindly» (добрейший, добродушный), которое может употребляться и как наречие без изменения формы, но в данном случае, являясь исключением из правил о наречиях, производных от прилагательных, выступает в роли односложного прилагательного. Этим определением автор подчеркивает истинную натуру Баджера, готового всем, всегда и везде прийти на помощь.

В речевой характеристике этого персонажа большое место занимает бытовой, разговорный план. Баджер немногословен. К. Грэхем не использует никакого специфического диалекта, он лишь заставляет своего персонажа иногда использовать разговорный стиль, слова с ярко выраженной экспрессивной негативной окраской, просторечия и даже грубоватые выражения, типа: «squandering the money» [13; 123] (транжира денег); «I hate» [13; 86] (ненавижу).

В повести дядюшка Баджер выступает в роли учителя, наставника, старшего брата маленьких друзей. Но особо ощутимо его пристрастие к разного рода наставлениям, к чтению нравоучений. Недоброжелательно относясь к «furious driving» [13; 124] (бешеной езде) на автомобилях мистера Тоуда, Баджер так крепко берется за его воспитание, что лишает его возможности самому принимать решения: «I'm afraid you won't be wanted today... Mr. Toad has changed his mind. He will not require the car. Please understand that this is final. You needn't wait» [13; 123]. (Прошу прощения, но сегодня вы мне больше не понадобятся. Мистер Тоуд передумал. Он не нуждается в автомобиле. Пожалуйста, поймите, что это окончательно. Вы свободны).

Наряду с бытовым, разговорным планом в речевых характеристиках персонажей присутствует и эмоциональный план, поэтический. Он появляется, когда герои говорят о родном доме, о природе – о самом дорогом, что у них есть. Поэтический план доминирует при опи-



сании Реки, являющейся домом для дядюшки Рэта, Отта, его сынишки Портли, уток.... В данном случае большую роль играет звукопись, с помощью которой ритмично передается каждый плеск, бульканье, журчание, лепет, блеск: «a full-fed river... this sleek, sinuous, full-bodied animal, chasing and chuckling, gripping things with a gurgle and leaving them with a laugh, to fling itself on fresh playmates that shook themselves free, and were caught and held again» [13; 3] (полноводная река ... это гладкий, извивающийся, огромный зверь, который куда-то неся, кого-то преследовал, настигал, тут же оставляя, смеялся, находил себе другого приятеля, кидался на него, отпускал, затем снова бросался). Перемещаясь вместе с Молом по речным просторам, вдоль живой изгороди, пересекая рощицы, наблюдая за весенними заботами жителей Реки, мы как будто погружаемся в заколдованный, замороженный, волшебный мир. В данном случае художественный образ Реки является двузначным, метафоричным, поскольку соединяет в себе прямое и «поэтическое» значение, с бесчисленными иллюстрациями, нарисованными самыми яркими красками.

Поэтическим и образным выглядит и описание Дремучего Леса, в который попадает заблудившийся Мол, а затем и дядюшка Рэт, разыскивающий своего друга. Здесь мы встречаемся с бесчисленными эпитетами («black reef» [13; 51] (черный риф); «a little evil face» [13; 51] (маленькая злая рожица), прозопопеей («holes made ugly mouths» [13; 51] (дупла стали кривить рты); «trees crouched nearer and nearer» [13; 51] (деревья подкрадывались все ближе и ближе).

Поэтический план господствует и в рассказах Мола о своем доме. Оказавшись поблизости со своим старым домом, он «в сердечной тоске», со слезами на глазах умоляет Рэта остановиться и хотя бы на минутку заглянуть в свое жилище.

Своеобразной и наиболее интересной выглядит речевая характеристика мистера Тоуда. В повести этот персонаж пребывает в постоянном движении – от пол-



ного уныния к безудержному ликованию и хвастовству. Его язык также гибок и изменчив, в зависимости от сложившихся обстоятельств. Одновременно он может рассуждать высоким стилем о моральных и духовных ценностях, а следом – выражаться просторечиями, использовать разговорные и даже грубые обороты.

Порой этого персонажа действительно можно назвать доблестным мистером Тоудом («the brave Mr. Toad»), как его называют друзья, обладающим мужеством, отвагой, храбростью, достойным славы. Он способен совершать какие-то подвиги, очень вежливо и учтиво разговаривает с окружающими: «Thank you so much, dear Ratty! So good of you... But first tell me how you are yourself, and the excellent Mole?» [13; 129] (Большое спасибо, милый Рэтти! Как мило с твоей стороны.... Но сначала скажите мне, как ты сам и как милейший Мол?) Он даже обращается к Богу: «O dear, O dear!» [13; 176] (О Боже, О Боже!). Но, к сожалению, эта вежливость и учтивость столь же непостоянны, как и сам Тоуд. В один миг его высокопарный стиль переходит к просторечию, пренебрежительности, а иногда и к грубости, и мы слышим: «fool» [13; 224] (дурак); «you common, low, fat barge-woman!» [13; 225] (ты обычная, низкая, жирная женщина с баржи!). Эта языковая особенность мистера Тоуда подчеркивает артистизм, с которым он каждый раз принимается играть свою новую роль. И это еще одна грань грэхемовского игрового начала: игра-роль как проявление природы персонажа.

Имена героев – не имена собственные в полном смысле слова, а, как это принято в басенном или сказочном жанрах, видовые названия животных, которые пишутся с заглавной буквы. Иногда эти названия сохраняют при себе даже определенный артикль «the», который в том или ином контексте выполняет индивидуализирующую функцию. Все персонажи повести К. Грэхема мужского рода, поэтому иногда, при переводе этих имен на русский язык, возникает несовпадение рода соответствующих существительных в русском и англий-



ском языке, и они становятся именами женского рода. В тексте это выглядит следующим образом: «the Mole» – Мол (крот – только мужской род); «the Rat» – Рэт (крыс – мужской род или крыса – женский род), или же (the Water Rat – водяной крыс (водяная крыса); «the Toad» – Тоуд, (жаб – мужской род или жаба – женский род); «the Badger» – Баджер (барсук – только мужской род).

Такие «полусобственные» (термин А. В. Преображенской [128, 318]) имена в тексте повести автор легко превращает в нарицательные. Для этого вместо определенного артикля «the» употребляется неопределенный артикль «a», а заглавная буква заменяется на строчную: «the Mole» – «a mole»; «the Water Rat», «the Rat» – «a water rat», «a rat»; «the Badger» – «a badger».

Эта «полусобственность» в именах героев повести приводит к тому, что употребление при них определенного артикля «the» (the Rat, the Mole, the Badger) является компромиссом между правилами употребления артикля с именами собственными и нарицательными – в грамматике английского языка с именами собственными артикли не употребляются. Интересен тот факт, что в повести имя Тоуда почти всегда употребляется без артикля – «Toad» – это сближает его с именем собственным. Имена же крота, выдры, водяного крыса и барсука чаще всего сопровождаются определенным артиклем даже в тех случаях, когда имени предшествует одно или несколько определений: «the dismal Mole» (несчастный Мол) [13; 20]; «the doggedly Rat» [13; 31] (настойчивый Рэт); «the brave Mr. Toad» [13; 57] (доблестный мистер Тоуд) «the kindly Badger» [13; 71] (добрейший Баджер). Исключение составляет сочетание имени собственного с прилагательным «poor», перед которым артикль не употребляется: «poor Mole» [13; 31], [13; 98], [13; 99], [13; 100], [13; 131]. В тексте повести, в соответствии с правилами английского языка, артикль не употребляется: «hullo, Rat!» [13; 4] (привет, Рэт!); «O stop being an ass, Toad!» [13; 42] (перестань валять дурака, Тоуд!).



Используя прием антропоморфизма, Грэхем очеловечивает животных персонажей и приравнивает мир человека к миру животного. Для этого автор наделяет своих героев чертами человеческой психики, поступками, желаниями, речью. Грэхем сумел выразить общее для этих миров: они оба живые, населяют одну землю, могут одинаково приспосабливаться к своей среде обитания, способны заботиться о потомстве, передавать ему накопившийся опыт, испытывать боль и радость. Этот аспект находит свое воплощение в повести в таких категориях, которые свойственны прежде всего человеческому обществу – «дом», «уют», «тепло домашнего очага». Их Грэхем переносит и в мир животных.

В повести о животных «Ветер в ивах» К. Грэхем выделяет две сюжетные линии, которые не противоречат, а, наоборот, взаимодополняют друг друга. Первая связана с образом трудолюбивого Мола, вторая – с достославным мистером Тоудом. При этом эпизоды, представляющие героев, чередуются, и мы одновременно знакомимся с каждым из них. Более того, последовательная экспозиция позволяет дать автору первые индивидуальные характеристики Мола и Тоуда, а также познакомить нас с их домом.

Экспозиция занимает в структуре повествования особое место. Она является своеобразной обрисовкой среды и условий, в которых в дальнейшем будет развиваться конфликт-столкновение между положительным и отрицательным в персонажах. Так, Грэхем сначала знакомит нас с Молом, занимающимся уборкой своего дома после долгой зимы: «The Mole had been working very hard all the morning, spring-cleaning his little home. First with brooms, then with dusters; then on ladders and steps and chairs, with a brush and a pail of whitewash; till he had dust in his throat and eyes, and splashes of whitewash all over his black fur, and an aching back and weary arms» [13; 1] (Мол работал очень усердно все утро, потому что проводил генеральную уборку своего маленького домика. Сначала со щетками, затем с тряпками; он



влезал на лестницу, вспрыгивал на стулья, со щеткой и ведром с известкой; пока пыль полностью запорошила ему глаза и застряла в горле, белые пятна известки покрыли всю его черную шерстку, спина жутко болела, а лапы совсем ослабели).

Мы видим множество вещей, определенный беспорядок, и этот беспорядок в доме – противоречия и некоторый хаос, которые царят в его душе. Наступает момент, когда необходимо обновление. И этот момент Грэхем связывает с процессом обновления в природе – с весной. Именно наступлением весны автор заранее оправдывает стремление Мола поскорее покинуть свою норку «...he bolted out of the house without even waiting to put on his coat. Something up above was calling him imperiously...» [13; 2] (...он убежал из дома, даже не надев пальто. Что-то там, наверху, требовательно звало его к себе). Им овладевает смутное беспокойство, некое неосознанное легкомыслие, которое заставляет его бросить все дела и отправиться в огромный мир, полный суеты и неожиданностей.

Большое место в экспозиции занимает и описание самой природы, пробуждения ее от зимнего сна. Автор вновь использует звукоцветоассоциатив: «Spring was moving in the air above and in the earth below and around him, penetrating even his dark and lowly little house with its spirit of divine discontent and longing» [13; 1] (Весна парила высоко в воздухе и бродила на земле, вокруг земли и под землей, проникая даже в темный, запрятанный в глубине небольшой домик с духом «божественного недовольства» (словосочетание А. В. Преображенской [128; 318]) и тоски). «Божественное недовольство и тоска» – это те чувства, которые испытывает маленький Мол в своем неприбранном доме.

Вторым важным моментом в организации сюжета является завязка действия. Встреча Мола с дядюшкой Рэтом определяет последующие события первой сюжетной линии, получающие конкретное развитие. Волнующие приключения этого симпатичного, трогательного



существа начинаются со знакомства с Рэтом. Хотя Мол не всегда разделяет взгляды Рэта, особенно его склонность к поэзии, их дружба развивается очень быстро. Мир, в котором жил Мол, – мир подземелья, тишины и покоя достаточно быстро претерпевает изменения. Два новоиспеченных друга принимаются осматривать речные пространства, катаясь в лодке, знакомятся с речным «населением» и береговыми жителями. Дядюшка Рэт открывает другу все красоты своей Реки-дома, делится радостями и заботами. Новый мир кажется Молу очень интересным и необычным, здесь все совсем не так, как под землей, и даже не так, как он представлял в своих фантазиях. Именно благодаря Рэту раскрывается натура Мола: сначала скромный и даже замкнутый, теперь он довольно общительный и любознательный зверек, готовый даже на совершение легкомысленных поступков.

Тяга к неизвестному, далекому и прекрасному овладевает и благоразумным дядюшкой Рэтом. В повести он выступает в качестве наставника подземного жителя, оказавшегося в его владениях. Рэт – это доброе, высокоразвитое и немного скромное существо, которое соотносится с образом абсолютно счастливого человека, получающего полное удовлетворение от жизни. С ним в повествование входит поэзия. Деликатный и дружелюбный Рэт в минуты хорошего настроения сочиняет веселые и очень забавные стихи – «Ducks` Ditty» (Утиные припевки):

All along the backwater,
Through the rushes tall,
Ducks are a-dabbling,
Up tails all! [13; 25]

Вдоль тихой заводи,
Через весь камыш,
Наши утки плавают
Хвостиками ввысь!

(Перевод И. Пасечной).



Встреча с бывалым мореплавателем – тезкой морским Рэтом из Константинополя, побывавшим во многих странах и повидавшим знаменитые портовые города, его рассказы о заманчивых путешествиях пробуждают в дядюшке Рэте тягу к романтике дальних странствий. Поскольку настоящая жизнь, по выражению самого персонажа, давно кажется «narrow and circumscribed» [13; 200] (замкнутой и ограниченной), ему хочется отправиться в дальние путешествия, увидеть дальние страны, познать необычное и неведомое. Рэтом овладевает желание пуститься вместе со своим тезкой морским Рэтом в далекое плавание, побывать в экзотических странах, подышать свежим морским бризом. Это желание так же сильно, как и тяга мистера Тоуда к поездкам на автомобилях.

Знакомство с морским Рэтом является своеобразным испытанием дружбы двух друзей. Рэт не выдерживает его, он готов бросить своего друга и отправиться в дальние страны, но от неожиданной напасти и совершения необдуманных поступков Рэта удерживает верный Мол. По мнению исследовательницы Л. Кузнец, «источником этого психологического конфликта для К. Грэхема явился жизненный опыт» [218; 108], выражением которого становится рассудительность и осторожность Мола.

Мол оказывается способным признать, что единственным путем, которым он может отговорить Рэта от опасного искушения, является необходимость заставить его вновь заняться поэзией, чтобы отвлечь друга от мысли о далеких странствиях.

В то же время путешествие по Реке Мола и Рэта составляет основу развития действия повести в целом. Дальнейший ход событий приводит его и Рэта в Тоуд-Холл, где происходит более близкое знакомство с франтоватым мистером Тоудом, с образом которого связана вторая сюжетная линия. Дом Тоуда – большая старинная усадьба, очень красивая и богатая. Своим основательным видом, массивными колоннами, крепостью



стен из красного кирпича, традиционным английским садом, разбитым при Тоуд-Холле, усадьба выступает резким контрастом к бесшабашному и несерьезному хозяину.

Мистер Тоуд, как называет его автор, предстает перед читателями в образе типичного буржуа, во многом лишенного «такта действительности»: он живет по собственным правилам, выходящим за рамки приличий, утвердившихся в обществе. Свое состояние он тратит на различные развлечения, которые приносят ему и окружающим множество неприятностей. Мы узнаем о часто сменяющихся пристрастиях Тоуда: путешествие, лошади, занятия лодочным спортом и др.

Внешне он выглядит довольно симпатичным, остроумным и находчивым франтоватым господином, который всякий раз после очередных проказ вызывает у читателя улыбку. Одетый с иголки «транжира» с небывалой, отчаянной легкостью хватается за все новое: сначала он ходит на яхте под парусом, затем пересаживается в плоскодонку с шестом, заводит барку с домом и плавает по Реке, путешествует в экипаже, увлекается автомобилями. Его непостоянность во взглядах и поступках, желание быть всегда первым и главным приводит к печальным последствиям, приносит окружающим много хлопот и неудобств. Однако друзья его принимают таким, каков он есть. Более того, со слов Рэта мы узнаем, что хозяин Тоуд-Холла «*the best of animals, ... so simple, so good-natured, and so affectionate, ... it may be that he is both boastful and conceited. But he has got some great qualities*» [13; 27] (лучшее из животных... такой простой, такой добродушный и такой нежный... но может быть хвастливым и тщеславным. Но все равно у него много превосходных качеств). При этом сразу обозначен тот конфликт, который будет определять дальнейшее развитие сюжета – столкновение интересов, чувства ответственности с эгоизмом. Как видим, знакомство с мистером Тоудом идет по несколько иной



схеме: в его дом мы попадаем в результате путешествия Мола и Рэта.

Сюжетные линии развиваются от «дома к дому», тем самым сохраняя линейность структуры повествования. В финале появляется еще один дом – Баджера, из которого Мол и Тоуд вернутся в свои дома, но уже в другом качестве. Понятие «дом» станет тем концептом, который будет развиваться на протяжении всего произведения, как и концепт путешествия. В результате к финалу повести мы сможем говорить о двух «путях к дому» – собственно географическом перемещении в пространстве и философском осмыслении «пути к дому» как символу внутренней гармонии, то есть к тому дому, образ которого сложился в сознании англичанина к началу XX века.

Событием, с которого начинается завязка второй сюжетной линии повести, стало появление огромного сверкающего автомобиля. Грэхем называет его «катастрофой», стремительной и непредвиденной, оставившей после себя лишь облако пыли. Она буквально обрушилась на мистера Тоуда и оказалась решающей в его дальнейшей судьбе: «glorious, stirring sight, ...the poetry of motion, the real way to travel» [13; 124] (великолепный, оживленный вид, ...поэзия движения, истинный способ путешествия).

Действие с этого момента стремительно развивается. Новая безумная страсть настолько овладевает героем, что он оказывается способным на преступление ради своей прихоти. Околдованный «великолепным, потрясающим видением» – мечтой всей его жизни, Тоуд совершает кражу автомобиля. За это преступление его приговаривают к двадцати годам лишения свободы. Тщеславный мистер Тоуд испуган, оскорблен, осмеян! Но его приключения не заканчиваются.

Изображая отчаяние, которое еще больше усиливало его бедственное положение, Тоуд вызывает сочувствие у дочери тюремщика. Войдя к ней в доверие, он в одежде тети-прачки совершает побег. Это переодевание



служит источником многочисленных комических ситуаций. Например, Тоуд бежит по лесу и натывается на лису, которая упрекает его в нехватке наволочки и одного носка. Пытаясь пробраться домой, он крадет лошадь, продает ее цыгану, затем на пути к железнодорожной станции он с ужасом вспоминает, что при побеге забыл пальто и жилет с ключами, часами и бумажником. Но находчивый и отважный мистер Тоуд благополучно справляется со всеми трудностями. Не случайно его образ напрямую соотносится с образом Одиссея в двенадцатой главе «Возвращение Одиссея»: он такой же находчивый, хитроумный и предприимчивый в момент опасности. Но, в отличие от античного героя, Тоуду во многом помогают друзья: мистер Баджер скрывает его после побега в своем доме, пытаясь перевоспитать, затем вместе с Молом и мистером Рэтом помогает освободить от захвативших ласок Тоуд-Холл. Это освобождение является в развитии сюжета повести кульминацией.

Развязка повести тоже происходит в двух направлениях: развязка первой сюжетной линии – возвращение в свой дом Мола, обретение им покоя и возвращение мистера Тоуда в Тоуд-Холл уже «остепененным джентльменом». В конце повести мы видим совершенно другого мистера Тоуда, и может быть, именно страсть к автомобилям становится причиной такого стремительного изменения его характера. Теперь он более степенный, благоразумный и даже «the great Mr. Toad» [13; 301] (великий мистер Тоуд), с которым почтительно здоровались все обитатели Дремучего Леса, а матери – ласки – ставили его в пример своим малышам.

Тоуд попытался возместить всем нанесенный им в результате побега из тюрьмы ущерб. Посоветовавшись с друзьями, Тоуд выбрал золотую цепочку и медальон, отделанный жемчугом, и отправил дочке тюремщика с письмом, которое даже дядюшка Баджер нашел скромным, благородным и изящным. Машинист тоже получил благодарность и компенсацию за все его старания и доставленные ему неприятности. Под сильным давлением



Баджера даже тетка с баржи была разыскана, мистер Тоуд возвратил ей стоимость украденной им лошади. Сделку с цыганом «домашняя экспертиза» признала приблизительно справедливой.

Образ мистера Тоуда в критической литературе вызвал много споров. Как уже отмечалось выше, П. Грин охарактеризовал его как «социально безответственного» кутилу, проматывающего свое состояние ради развлечения; Э. Грэхем даже не считает его героем, оценивая мистера Тоуда как «ветреного, неистового, хвастливого, хитрого мальчишку, из-за которого происходит множество неприятностей» [202; 50-51]. Л. Кузнетс не соглашается с П. Грином; она видит в Тоуде «искреннее жизнерадостное, самодовольное животное» [218; 103], проказы которого необходимо воспринимать всего лишь как простое ребячество, свойственное любому шаловливому заигравшемуся мальчишке.

В результате всех перипетий повести перед нами предстают два типа «людей» - животных: одними управляет ответственность, другими – страсть и прихоть. В этом плане показательными являются отношения между дядюшкой Баджером и мистером Тоудом, которые можно охарактеризовать как взаимоотношения между взрослым и ребенком, учителем и учеником, наставником и подопечным. Баджер когда-то был хорошим другом отца Тоуда, поэтому он выступает в роли хранителя родовых ценностей Тоуд-Холла, заботится о своем подопечном. Баджер, подобно родителю, закрывает Тоуда в кладовой, чтобы тот опомнился, он искренне привязан и к усадьбе, и к ее хозяину.

В сюжетной структуре все событийные ряды содержат признаки деятельности человека. Учитывая такое построение повести, литературоведы с разных позиций оценивали ее: либо как книгу о жизни и повадках животных, либо как сатиру на человеческое общество. Лишь в одном, по замечанию исследователя П. Грина, все были едины – «персонажи, населяющие повесть, представляют собой очень сложные портреты, частично



выделенные из жизни и частично из литературы» [197; 239].

Сторонниками первой точки зрения стали Э. Крипс [190; 15-23] и Ч. Корнвэл [189; 128]. В своих работах они отмечали в героях повести лишь животных, которые жили своей обычной жизнью: строили норки, добывали пищу, делали зимние заготовки и т.д. Но, по замечанию Н. М. Демуровой, данная «попытка подойти к повести как к книге о жизни и повадках животных», то есть с научной точки зрения, оказалась несостоятельной, «вклад писателя в естествознание был и вправду невелик» [54; 25].

Расценивая повесть «Ветер в ивах» как сатиру на общество, многие критики пытались каждому действующему персонажу найти соответствующий социальный «прототип». Этой точки зрения придерживался и П. Грин. По мнению исследователя, в повести Грэхем «стремился высмеять современное ему общество, именно для этой цели Грэхем вводит образ легкомысленного богача мистера Тоуда, проматывающего свое состояние на каждодневные капризы и развлечения» [205; 244].

Вряд ли можно согласиться с этими исследователями. На наш взгляд, оценка Э. Крипс и Ч. Корнвэла является слишком категоричной. Да, автор повести изображает жизнь и действия своих персонажей в естественной среде, но в то же время именно через животных Грэхем пытается донести до человеческого общества свою жизненную философию, показывая, как часто люди ошибаются и принимают неверные решения. Писатель пытается донести до общества мысль: в мире нет ничего важнее, чем такие нравственные ценности, как дружба, взаимовыручка, понимание, трудолюбие...

Нельзя отрицать сатирического начала в образе мистера Тоуда, в нем можно увидеть современный писателю буржуазный тип; Мол и Рэт, а также Баджер – обычные англичане, со свойственными им трудолюбием и доброжелательностью, деликатностью и общительностью. При этом сатирическая направленность образа То-



уда является продолжением и отчасти развитием традиций плутовского романа. Тоуд, как и герой-пикареск, является ловким пройдохой и авантюристом, находящимся в постоянных скитаниях и поиске новых приключений, готовым достичь своей цели любыми средствами, даже преступлением.

В то же время Баджера, как отмечает П. Грин, «можно считать просвещенным сквайром XVIII века» [205; 240], занимавшим одно из центральных мест в творчестве представителя просветительского реализма Г. Филдинга. Баджер, как и сквайр, выполнял в обществе важную функцию хранителя традиций старой Англии. Его слово является законом, сам он, будучи сильнейшим и добрейшим среди грэхемовских героев, готов в любой момент оказать помощь, поддержку нуждающимся, стать заступником, дать ценный совет (в его доме находят приют заблудившиеся в Дремучем Лесу Мол и Рэт, он организует спасение Тоуд-Холла).

В повести Баджер является единственным статичным образом. В отличие от остальных героев, он оказывается здравомыслящим существом, никогда не отступающим от правил и норм поведения. Его мир – это его дом, в котором все разложено по полочкам, все расставлено по своим местам. Он не любит перемен, все должно оставаться таким, каким он привык видеть. Однако консерватизм Баджера не мешает ему быть искренним другом. Каждый из трех главных героев (Тоуд, Рэт и Мол) тем или иным образом связан с этим персонажем, пользуется его советами и поддержкой. Для них он является учителем, старшим братом, другом.

Характер выбранных Грэхемом персонажей – интеллектуала Мола, тонкого поэта Рэта, мудрого Баджера, ветреного Тоуда – еще раз подтверждает мысль о том, что автор интересовался больше людьми, их проблемами и нравами, чем жизнью и повадками изображаемых животных.

По замечанию Н. М. Демуровой, «далеко на периферию действий задвинута у Грэхема и тема смерти, ко-



торая по укоренившийся викторианской традиции занимала значительное место в детской литературе, и не только в книгах о животных» [54; 33]. Автор намеренно отходил от этой традиции так как «писатель должен непременно возвещать юным читателям, что в этой чудесной стране много радости, света и воздуха» [178; 1]. Грэхем предпочитал говорить о радостях жизни, а грустные мотивы заменял иронией и юмором, которые вносят в повесть особое свойство, традиционно английское, без внешнего эффекта, но с глубинным подтекстом, останавливающим внимание и заставляющим во многое вдуматься. Например, с иронией описано путешествие Рэта, Мола и мистера Тоуда: Рэт и Тоуд сидят на повозке, а Мол шагает впереди и беседует с лошастью, потому что она жалуется, что на нее никто не обращает внимания. Приключения мистера Тоуда также описаны в юмористической тональности, которая не раз вызывает смех: Тоуд – прирожденный водитель («heaven-born driver» [13; 75]), Тоуд – угонщик автомобиля, Тоуд – прачка и др.

Действительно, в «Ветре в ивах» о смерти почти не упоминается, животные никогда прямо не говорят на эту тему, ограничиваясь намеками или просто замолкая. Как считает Н. М. Демурова, говорить и даже размышлять о возможных «неприятностях», поджидающих их впереди, включая и смерть, животным запрещает своеобразный «этикет» [54; 33]. Исключением является седьмая глава «The Piper at the Gates of Dawn» («Свирель у порога зари»), в которой Рэт и Мол решают помочь своему другу Отту найти пропавшего сынишку Портли. Друзья опасаются за жизнь малыша, который не научился хорошо плавать, но о подстерегающих его опасностях говорят не прямо, а намеками, иногда запинаясь: «There`s a lot of water coming down still, considering the time of the year, and the place always had a fascination for the child. And then there are – well, traps and things – you know» [13; 147] (Воды там для этого время года много, а место это всегда казалось малышу очень



привлекательным. Ну, и бывают... западни там и другое... ну, ты сам знаешь).

Рисуя идиллический мир, в котором наслаждаются простыми земными радостями, автор подчеркивает, что в этой неторопливой, незатейливой жизни есть своя мудрость – мудрость благородного и разумного бытия, построенного в соответствии с высокими моральными принципами.

Используя весьма подвижный прием антропоморфизма, в котором все герои имеют двухплановую характеристику, писатель вновь делает подвижной границу реального и вымышленного. С одной стороны, персонажи представлены животными с присущими им инстинктами, повадками и характеристиками, с другой – это люди взрослые, хотя в условном, немного сказочном плане. Удачно совмещая эти параллели, автор намеренно наделяет героев лучшими чертами мира людей: дружелюбием, искренностью, честностью, заботой о ближнем, перенося на животный мир, «мир маленького человека», свое осмысление «мира людского».

Таким образом, созданный К. Грэхемом первоначально лишь для детской забавы «мир животного» - «мир маленького человека» в дальнейшем явился средством выражения взглядов писателя на жизнь и общество. «Мир маленького человека» стал источником познания действительности, способом донесения до общества истинных ценностей, главными из которых писатель называет преданность, доброту и заботу о ближнем. Именно их человечество, охваченное кризисом культуры на рубеже XIX – XX веков, все больше и больше теряло. Мы видим маленькую копию взрослого мира, что, естественно, позволяет говорить о К. Грэхеме как о писателе, стоящем на грани взрослой и детской литературы.

Особенностью в создании образов своих «маленьких» героев, описании их поступков, определенной ситуации, подчеркивания индивидуальности характеров является обращение К. Грэхема к тропам (эпитетам, ме-



тафорам, олицетворениям-прозопопеям); композиционным приемам (особой эпической структуре, расстановке персонажей и их расположению в тексте, наличию нескольких стилевых доминант), к восклицательным конструкциям, повторам, перечислениям. Следует отметить и особую эмоциональность языка, использование в речевых характеристиках героев наряду с поэтическим бытового и разговорного планов и даже слов с ярко выраженной экспрессивной негативной окраской – просторечий и грубоватых выражений (Баджер, Тоуд), хотя для раннего творчества автора такие речевые конструкции не были характерны.

В произведениях, созданных К. Грэхемом в зрелом возрасте отчетливо прослеживается принцип «зеркальности» («Ветер в ивах»), позволяющий лицом к лицу поставить вымышленный и реальный миры, при этом предлагая читателю самому дать оценку персонажам. Принцип «зеркальности» лег в основу художественного метода писателя, стал главным структурным принципом повести «Ветер в ивах», именно он позволил «маленьким людям» Грэхема стать зеркальным отражением знакомых социальных типов.

Сказочный мир писателя, словно в зеркале, отражает мир реальный, а прием антропоморфизма, лишается сатирического начала, становясь универсальным. Рисуя мир «маленького человека» в буквальном (мир ребенка) и переносном (мир животного) смысле, делая акцент на социальном понятии, приближая его до понятия «обычный англичанин», автор намеренно смыкает мир животных и мир человека, подчеркивая при этом, что их объединяет понятие «дом», который был значим для англичанина рубежа XIX – XX веков. Тема английского дома стала ведущей не только в повести «Ветер в ивах», она является основной темой в творчестве К. Грэхема.





ТЕМА ДОМА В ПОВЕСТИ-ПРИТЧЕ «ВЕТЕР В ИВАХ»

В творчестве К. Грэхема тема дома занимала важное место. Впервые она была заявлена в эссе «Романтика рельсов» (1891). Именно тогда образ дома формируется у писателя как противоположность стихии, как символ душевного равновесия, гармонии. Контуры образа дома продолжают оформляться в сборнике эссе «Языческие заметки» (1893), в книгах диалогии о детстве «Золотой возраст» (1895) и «Дни мечтаний» (1898). Дом обретает черты «нравственной крепости», за стенами которой человек чувствует себя защищенным. Наивысшего развития тема дома достигает в сказочной повести «Ветер в ивах» (1908).

Тема дома, образ дома всегда интересовали писателей. В английской литературе XIX – XX веков – это А. Теннисон, Дж. Байрон, Ч. Диккенс, У. Теккерей, Т. Гарди и др. Во многом такой интерес обусловлен историческими причинами – Французской буржуазной революцией, последовавшими за ней наполеоновскими войнами, национально-освободительными движениями, а также техническим прогрессом, безжалостно наступавшим на естественный мир. Это порождало в обществе множество социальных противоречий, поэтому уход в «частный мир» становился своего рода спасением от настоящих проблем действительности.

Принцип неприятия современного буржуазного общества, характерный для романтического направления в целом, повлек за собою всплеск национального самосознания, что позволило максимально закрепить тему «дома» в британской политике и экономике, помогло окончательно оформиться английскому образу жизни, сохранить приверженность английским традициям. В этот период начинается и интенсивное строительство частных домов, которое свидетельствует о стремлении англичан жить обособленно. Интересно, что еще в начале XIX века романтики говорили о своеобразии английского дома, обращая внимание как на его внешние, ар-



хитектурные, так и на внутренние, культурные особенности.

В развитии темы дома у Грэхема можно говорить о четырех основных уровнях, которые мы обозначили как природный (образ Реки – River), мистический (Дремучий Лес – Wild Wood), обыденный (дом дядюшки Баджера) и действительный (Широкий Мир – Wide World). Прибрежный дом Рэта, подземный дом Мола и великолепный Тоуд-Холл мы определили в качестве их частных составляющих.

Развиваясь на всех перечисленных уровнях, понятие дома является основным сложнообразующим элементом.

Река – это большой дом для мистера Рэта, дядюшки Баджера, Отта, Портли, многочисленных уток и др. Для ее обитателей она самое главное и сокровенное в жизни, любимое и родное место, дом, где можно почувствовать себя хозяином и властелином, где можно перевести дух и уединиться. Более того, Рэт считает Реку «brother and sister, and aunts, and company, and food and drink, and (naturally) washing» [13; 10] (братом и сестрой, всеми тетками, она и еда, и питье, и баня).

Река занимает в повествовании особое место. К. Грэхем выступает как замечательный рассказчик, обладающий ясным видением и способностью передавать впечатления, используя яркие эпитеты, метафоры и сравнения. В произведении частотны эпизоды, где действие замедляется и на первый план выступает поэтическое, лирическое начало. Автор как будто забывает о сюжете, о дальнейшем развитии действия, о персонажах, восхищаясь запахом душистых трав и кустарников, красотой заливных лугов, прибрежных берегов с густыми зарослями ивняка, шумом воды. Мастерски Грэхем использует звукоцветоассоциатив в описании природы: «... coloured panorama... what seas... what sun-bathed coasts, along which the white villas glittered against the olive woods!» [13; 197] (...колоритная панорама... какое



море... какие сверкающие побережья, с блистающими белыми виллами на фоне оливковых рощ).

В повести речь идет не о какой-нибудь конкретной реке, имеется в виду обобщенное и опоэтизированное представление о реках Англии. По мнению исследовательницы Л. Кузнец, в этом образе объединились впечатления от Темзы, на берегах которой прошло детство писателя. Позднее К. Грэхем с точностью до мельчайших подробностей воспроизвел свои воспоминания в «Ветре в ивах», вложив их в уста Мола. Также в основу описаний положены воспоминания о реке Фой (the Fowey) в Корнуолле, по которой он впервые путешествовал летом 1889 г.» [218; 4]. Расположенный в ее устье небольшой приморский городок Фой на южном побережье Корнуолла стал для Грэхема любимым местом отдыха, своеобразным источником вдохновения, дающим множество тем для размышлений.

Природа для Грэхема всегда являлась источником наслаждения и символом гармонии. Не случайно все герои повести живут в согласии с природой, находят счастье в единении с нею, а, кроме того, для них она одновременно является и родным домом. По словам исследователя П. Грина, «в таком союзе видна мудрость, обнаруживается превосходство по отношению к людской традиции. Животные никогда не поддаются искушению изменять своей природе,...они являются в согласии со своей природой красивыми и добрыми» [205; 302].

Образ Реки стал центральным в структуре повествования: по ней и вдоль ее берегов движутся герои. В повести на Реке происходят основные события, для автора она одновременно является и символом движения, жизни, и символом постоянства. Следовательно, Река в повести имеет несколько смысловых уровней: дом, путешествие, дружба. Вслед за Ч. Диккенсом («Наш общий друг» (Our Mutual Friend, 1864) и М. Твенном («Приключения Гекльберри Финна» (Huckleberry Finn, 1884) К. Грэхем сравнивает реку с потоком времени,



быстротечностью жизни, с ней автор связывает и будущее. Во повести ощущается сила самой Природы, находя свое воплощение в каждом всплеске Реки, в огромном потоке ее энергии, в котором вращаются персонажи, выражая все вечное и ценное, что, по убеждению писателя, всегда было в ней, но отсутствовало в современном обществе [186; 115]. Именно эта энергия и способна защитить маленькое существо (обычного человека) в мире цивилизации.

Необходимо отметить, что в описании Реки помимо звуковых образов естественного природного мира, передающих ее непрерывное движение: «all was a-shake and a-shiver – rustle, swirl, chatter, bubble» [13; 4] (все вокруг колебалось и трепетало – шелест, кружение, трепет, бульканье), большую роль играет и цветовая гамма, в которой преобладают яркие тона, помогающие наиболее точно представить характеризуемый образ: «all was glints, gleams, sparkles» [13; 4] (все блестело, светилось, сверкало).

Автор говорит о Реке как о живом существе, а в тексте она употребляется с именем собственным. В то же время Река является связующим звеном в судьбах персонажей повести, таких как мистер Рэт, Мол, Отт, которым она помогает открыть самих себя. Для обитателей зарослей ив Река – это часть жизни, часть мира. В повести она несет еще одну смысловую нагрузку – является границей, разделяющей два мира: загадочный, мистический Дремучий Лес, в котором обитают животные, и действительный, реальный Широкий Мир, населенный людьми.

Свое отношение к необычайно красивому и завораживающему миру Реки автор вкладывает в уста добродушного дядюшки Рэта. Он показывает Молу всю красоту Реки, называя ее своей кормилицей, знакомит с ее обитателями, их каждодневными заботами и радостями. Для Рэта купание ранним утром с друзьями, утками было самым лучшим, что вообще может быть в жизни. Он очень любил нырять, разбрызгивая воду, щекотать



уткам шейки до тех пор, пока им не приходилось торопливо выныривать на поверхность. Его дом – Река, каминное тепло и милые, родные вещи, на которых играли отблески огня. Эти образы всегда были в памяти Рэта и никогда не выходили из головы, даже во время увлекательных путешествий: «I think about it», headed pathetically, in a lower tone: «I think about it – all the time» [13; 36] (Я думаю о ней, я думаю о ней все время», – печально говорил он Тоуду). Рэт считал свою жизнь на Реке в прибрежной норе, плавание на маленькой лодочке, без которой, по его словам, даже жить нельзя, самым лучшим, что может быть на свете. Именно поэтому ему так чужды непонятные гонки за чем-то новым мистера Тоуда. Во время пребывания Рэта и Мола в гостях у мистера Тоуда Рэт очень хотел убежать, вернуться в родную норку.

Свое трепетное отношение к любимой Реке Рэт пытается передать своему другу Молу. Он помогает подземному жителю открыть для себя новый мир, полный красок, света, движения. Осторожно подбирая точные и яркие выражения, стремясь быть максимально убедительным в передаче различных оттенков, автор использует прием контраста, противопоставляя мир Рэта миру Мола, движение – статике, свет – тьме, звук – безмолвию.

Прежде Мол никогда не видел Реку наяву, а лишь представлял в фантазиях, в которых она выглядела огромным чудовищем, находящимся в постоянном движении. Теперь он увидел нечто необыкновенное: все вокруг колебалось и переливалось, повсюду были слышны лепет, кружение, бульканье, журчание, блеск. Он настолько был поражен удивительной красотой Реки, что даже не слушал пламенных речей Рэта обо всех достопримечательностях его дома: «The Mole never heard a word he was saying. Absorbed in the new life he was entering upon, intoxicated with the sparkle, the ripple, the scents and the sounds and the sunlight, he trailed a paw in the water and dreamed long waking dreams» [12; 9] (Но Мол уже



давно не слушал. Его внимание поглотила та новая жизнь, в которую он вступал, его опьяняли сверкание и рябь на воде, ароматы и звуки, солнечный свет. Он опустил лапу в воду и видел бесконечные сны наяву).

Поскольку образ Реки в повести непосредственно связан с образом дома, то при его создании К. Грэхем не ставил перед собой задачу изобразить все ступени жизни, которые проходят ее обитатели. Именно поэтому показана лишь одна сторона жизни героев, будь она на Реке или в Дремучем Лесу, или же в доме Баджера – главное, те чувства, которые испытывают персонажи, покидая пределы своего дома. В связи с этим грэхемовское изображение животных не вызывает никаких противоречий. Автор не заостряет своего внимания на повадках изображаемых видов, показывает их более миролюбивыми, чем в естественных условиях: все герои стараются помочь друг другу и во что бы то ни стало сохранить теплые отношения.

Река в повести помогает зародиться крепкой дружбе. Восхищаясь ее необыкновенной красотой, понимая все внешние и внутренние прелести, сближаются два абсолютно несовместимых, на первый взгляд, зверька: Мол, подземный житель, любящий темноту, покой, постоянство, и дядюшка Рэт – его полная противоположность. Их единение основано на привязанности к родному очагу, и неважно, где он находится - на воде, на земле или под землей, главное – это дом.

Однако какими бы восхищенными, завораживающими и увлекательными ни были рассказы Рэта о своей реке, Мол ни на минуту не забывал о своем доме! Насколько сильно Рэт любил воду, настолько же сильно Мол любил землю. Только там он чувствовал себя в безопасности, всегда знал, где находится, был уверен, что с ним ничего не случится: «You're entirely your own master, and you don't have to consult anybody or mind what they say» [13; 85]. (Ты сам себе хозяин, и ты не должен ни с кем советоваться и обращать внимание, кто что о тебе скажет).



Описание каждого дома у Грэхема проходит по определенной схеме: сначала мы знакомимся с персонажем, а затем – с его домом. Причем автор старается представить его в мельчайших деталях, с подробным описанием расположения комнат и вещей в них, передать отношение хозяина к различным бытовым мелочам. Ярким примером служит описание маленького дома Мола: он состоял из небольших комнат с исходящими из них многочисленными туннелями, один из которых заменял ему «which answered in his case to the graveled carriage-drive owned by other animals whose residence» [13; 2] (дорожку, посыпанную гравием и ведущую к главным воротам усадьбы, которая есть у других зверей). Он был крайне старым, практически не обставленным никакой мебелью (только маленькая коечка, приделанная к стене, несколько полочек, стол и кухонный шкаф), но очень уютным, компактным, хорошо распланированным и прелестным. Запасы еды, предназначенные для банкета по случаю пребывания в гостях у Мола дядюшки Рэта, тоже были очень скромными: банка сардин, коробочка с печеньем, немецкие колбаски, упакованные в серебряную бумажку – как раз для важных гостей [13; 109]. К большому разочарованию Рэта у Мола не оказалось ни хлеба, ни масла, ни бургундского вина, ни паштета из куриной печени.

Да, это был очень маленький и скромный дом, ничего лишнего, только самое необходимое. Но мягкие прикосновения маленьких невидимых рук, чьи-то ласковые призывы, как легкое дуновение, влекли, притягивали и манили Мола все в одном и том же направлении. По мнению исследователя П. Грина, в основу описания дома Мола автор заложил описание первой отдельной комнаты, которую К. Грэхем после многих лет смог позволить снимать в Лондоне. «На стенах висела одна или две фотографии, несколько старых картин.... Все было настолько скромно! Очень скромно! Но все это было только моим, собственным» [205; 86-87].



Поэтому и Мол испытывал к своему дому те же нежные и трепетные чувства, что и автор. Это был его собственный дом, который он сам для себя построил и куда с радостью каждый день возвращался после тяжелого дневного труда. Казалось, что дом тоже был счастлив, имея такого хозяина: «во время отсутствия Мола он тосковал по хозяину, хотел, чтобы он быстрее вернулся и сообщил ему все новости дня, касаясь его носа» [13; 99].

В доме дядюшки Рэта чувствовался тот же уют, теплота и комфорт, что и в доме Мола, только внешне все выглядело по-другому. Дом состоял из двух этажей, нескольких хорошо обставленных комнат, с добротной мебелью и шелковыми простынями, на которые заботливый Рэт уложил Мола после «речных историй», у него даже было собственное средство передвижения – маленькая лодочка. Этот хозяин также сильно любил свой дом, а особенно Реку, на котором он находился. Считая ее своим миром, Рэт не желал ничего другого и очень тосковал по ней во время путешествий.

Каждый дом имел и свой запах. Для Грэхема это важно, потому что его герои – животные. И это, пожалуй, единственная черта, которая осталась у них от животного мира. Во всем остальном они как люди. Несмотря на то, что долгие скитания немного отвлекают Мола от родных пенатов, все же, возвращаясь от Баджера, он почувствовал тончайшие сигналы, исходящие из подземелья, обозначающие запах родного дома. Сладкое предвкушение того момента, когда он снова окажется в нем, среди вещей, которые он знал и любил, не давало ему покоя. Со слезами на глазах молил бедняжка Мол зайти к нему домой: «Please stop, Ratty!... You don't understand! It's my home, my old home! I've just come across the smell of it, and it's close by here, really quite close. And I must go to it, I must, I must! Oh, come back, Ratty! Please come back!» [13; 99] (Пожалуйста, стой, Рэтти! Ты должен остановиться! Тут мой дом, мой старый дом! Я почувствовал его запах, он тут близко, со-



всем близко! Я должен к нему пойти, я должен, должен! Вернись, Рэтти! Пожалуйста, вернись!). Именно в тот момент Мол ясно понял, что он – не лесной зверь, что жить ему следует около возделанного поля и живых изгородей, недалеко от хорошо вспаханной борозды, ухоженного сада, деревенской улочки, по которой можно не спеша пройтись вечером: «But it was from one little window, with its blind drawn down, a mere blank transparency on the night, that the sense of home and the little curtained world within walls - the larger stressful world of outside Nature shut out and forgotten – most pulsated» [13; 95] (Но ощущение дома и уюта исходило от одного завешенного тюлем небольшого, обращенного к ночи окна, так отделен был стенами и занавесками этот теплый, уютный мир от внешнего мира Природы, что, казалось, он совершенно о нем забыл). Конечно, дом Мола не был таким удобным, как квартира дядюшки Рэта, прекрасным, как Тоуд-Холл, или огромным, как дом Баджера – его жилище было темным и маленьким, но оно так много значило для Мола, а запах родного очага постоянно его преследовал.

Не менее привлекателен и образ Тоуд-Холла: «Toad Hall is an eligible self-contained gentleman's residence, very unique; dating in part from the fourteenth century, but replete with every modern convenience. Up-to-date sanitation. Five minutes from church, post-office, and golf-links, suitable for...» [13; 168] (Тоуд-Холл – это очень подходящая резиденция для джентльмена, это уникальное имение; оно частично восходит к четырнадцатому веку, но снабжено всеми современными удобствами. Новейшая сантехника. Пять минут ходьбы от церкви, почты и площадок для игры в гольф, подходящее для...). Так характеризует мистер Тоуд свой дом.

Да, действительно, это красивый и внушительный, построенный из ярко-красного кирпича старинный дом, окруженный хорошо ухоженными лужайками, спускающимися к самой реке дом богача с надписью – «Private» [13; 27] (частная собственность). В нем есть все: лодоч-



ный сарай, пруд, где водятся караси, обнесенный высоким забором огород, свинарник, несколько конюшен, голубятня, курятник, маслобойня, прачечная, множество буфетов с дорогой посудой, гладильные приспособления, банкетный зал.... И когда хозяин устраивал званые вечера, а это бывало очень часто, то на стол в качестве угощений не подавали баночку сардин и коробку с печеньем, а только самые лучшие кушанья, все происходило на высшем уровне.

Несмотря на свое тщеславие, легкомыслие, излишнюю хвастливость, для мистера Тоуда его дом был также «*finest house on the whole river*» [13; 29] (самым прекрасным домом на всей реке). Он так сильно любит свой Тоуд-Холл, что рискует жизнью, спасая его от нашествия ласок. И несмотря на то, что в операции по освобождению дома ему было отведено последнее место, он жаждал принять участие в происходящем и ни за что на свете никому не отдал бы свое уникальное имя. А во время пребывания в тюрьме его охватила страшная ностальгия, и он почти со слезами рассказывал дочери тюремщика о своем прекрасном Тоуд-Холле. Эти воспоминания связаны не только с банкетным залом, развлечениями, пышными угощениями, но и с теплом домашнего очага.

П. Грин называет мистера Тоуда «*the landed rentier squandering his capital on riotous pleasures*» [205; 245] (землевладельцем-рантье, тратящим свое состояние на бурные удовольствия). Эту социальную безответственность исследователь сравнивает с пропагандой радикалов, которые пытались разрушить всю ценностную, богатую традициями систему английского общества.

Отношение самого К. Грэхема к мистеру Тоуду также неоднозначно. С одной стороны, он осуждает его за столь безобразные поступки, с другой же – симпатизирует ему. Такое двойственное отношение можно объяснить тем, что в Тоуде сочетаются детская шаловливость, озорство с чертами характера взрослого человека. Самый яркий пример – кража автомобиля, которую



можно расценить не как жадность, а как каприз богача. Почему Тоуд хочет именно украсть понравившийся ему автомобиль? Ведь он настолько богат, что может купить десятки таких машин. Но Тоуд – любитель острых ощущений, а покупка не доставит ему столько эмоций, как кража. Этой чертой в характере героя Грэхем пытается подчеркнуть сходство Тоуда со взрослыми людьми, в особенности с представителями буржуазного мира Англии XX века, считавшими, что имеют право на все, независимо принадлежит им то, что так приглянулось, или нет.

Действительно, на протяжении всей повести мистер Тоуд приносит своим друзьям много неприятностей. Во время путешествия в экипаже, в которое Тоуд берет с собой неразлучных Мола и мистера Рэта, он свалил на друзей все хозяйственные заботы: дядюшка Рэт разжигал костер, мыл оставшуюся от ужина посуду, готовил завтрак; Мол ходил в ближайшую деревню, которая была вовсе не близко, чтобы купить молоко, яйца и другие необходимые продукты, которые «великий путешественник» забыл взять с собой. Сам же мистер Тоуд спал так крепко, что «no amount of shaking could rouse him out of bed next morning» [13; 32] (сколько его ни трясли утром, поднять из постели не смогли). Когда вся трудоемкая работа была сделана и оба зверя, уставшие и изнеможенные, присели отдохнуть, свеженький и веселый мистер Тоуд тут же принялся расписывать, какую приятную и легкую жизнь они теперь ведут в сравнении с заботами и хлопотами по дому.

Но, несмотря на все отрицательные стороны характера мистера Тоуда и неоднозначную оценку данного образа критиков, для читателей оно остается одним из самых любимых персонажей. Мир, в котором живет мистер Тоуд, полон интересных приключений.

При всей стремительности развития событий в повести необходимо отметить их простоту и незамысловатость, так как каждый поступок героев определен либо стремлением помочь другу, спасти его от беды (Мол),



либо, как у мистера Тоуда, эмоциональным порывом, иногда безрассудством. Здесь нет интриг, нет зла и противоборства, а есть взаимовыручка и самопожертвование ради друзей. Например, из дома Мола мы вместе с героями перемещаемся по реке на лодке мистера Рэта. Следующим этапом является путешествие героев от реки к большой дороге, по ней скользит на краденом автомобиле мистер Тоуд. Заключительным этапом в развитии сюжета является перенос места действия в тюрьму, в которую попадает Тоуд. И лишь в конце повести, в двенадцатой главе «The Return of Ulysses» [13; 278] (Возвращение Одиссея), Грэхем вводит борьбу, захватывающие поединки и перестрелки, когда описывает поход Баджера, Мола, Рэта и Тоуда по потайному подземному ходу в экспедицию к ласкам с целью освобождения захваченного ими дома мистера Тоуда. Мы видим до предела вооруженных зверей. Каждый из них был опоясан ремнем, за который с одного боку был засунут меч, а с другого – сабля для равновесия. Дальше – пара пистолетов и полицейская дубинка. Битва за Тоуд-Холл, является единственным эпизодом во всей истории. В остальных же случаях герои повести гуляют, путешествуют, беседуют, ходят друг к другу в гости, устраивают пикники. Молу казалось, что сердце не выдержит и разорвется: «I know it's a – shabby, dingy little place, he sobbed forth at last, brokenly, not like – your cosy quarters – or Toad's beautiful hall – or Badger's great house – but it was my own little home – and I was fond of it – and I went away and forgot all about it – and then I smelt it suddenly – on the road...» [13; 102] (Я знаю, что это потрепанное, темное небольшое место, прорыдал он отрывисто, – не то, что твоя уютная квартира... или прекрасный Тоуд-Холл... или большой дом Барсука... но он был моим собственным небольшим домом... и я его любил... а потом ушел и забывал о нем... и вдруг я почувствовал его... там, на дороге).

Именно такая искренняя любовь, чувство привязанности и нежное отношение к родному дому помогли



сблизиться далеким друг от друга животным. Подземный житель смог понять и полюбить новый, абсолютно иной для него водный мир крысы, а Рэт, в свою очередь, хоть и не видел своими глазами дом Мола, зато много о нем слышал, и этого оказалось достаточно, чтобы понять, как много он значил для хозяина.

Разлука с родными местами сильно повлияла и на Рэта. Увидев вновь свою Реку – свой(!) родной дом, он молчал, словно зачарованный. Состояние восторга и полета души Рэта теперь уже мог понять и Мол: «Rapt, transported, trembling, he was possessed in all his senses by this new divine thing that caught up his helpless soul and swung and dandled it, a powerless but happy infant in a strong sustaining grasp» [13; 131] (восхищенный, он весь отдался состоянию восторга, который захватил его беспомощную, трепещущую душу в свои сильные и мощные объятия).

К. Грэхем уделяет особое внимание описанию внутреннего мира Рэта, его состоянию при виде «a small island..., fringed close with willow and silver birch and alder» [13; 153] (маленького островка, окаймленного густой зарослью ивняка, серебристых березок и ольхи), места, о котором нам, читателям, рассказывала музыка, звучавшая при одном только упоминании героя о родном доме.

Река для Грэхема – это не только воплощение идеального дома, в котором так светло, просторно и где каждый найдет для себя пристанище. Она также является средоточием тех моральных и духовных ценностей, которым противопоставлена бездушная машинная цивилизация, воплощенная в образе дороги, по которой носятся ревущие автомобили. Но именно этим постоянным движением, великолепным, потрясающим видением бредил мистер Тоуд, который мечтал о дороге, облаках пыли, расстилающихся вслед за ним. И то время, когда он не знал этого «единственного способа передвижения», лягушонок считал «wasted years that lie behind



them» [13; 41] (бессмысленно потраченными им годами).

Такое видение чуда техники на заре XX века казалось чем-то необыкновенным и воспринималось как символ прекрасного будущего. Но в данном случае К. Грэхем совершенно иначе оценивал автомобилестроение, поэтому в повести Река несет на себе еще одну смысловую функцию – отрицание технического прогресса. Речные пейзажи становятся своеобразным гимном в честь животворности природы, ее чистоты и разумности. Те же смысловые функции заложены в образе Дремучего Леса, куда, несмотря на многочисленные предостережения дядюшки Рэта, Крот все-таки отправляется.

Образ Дремучего Леса, подобно образу Реки, занимает в повествовании важную роль, прежде всего в постижении смысла дома как ценности для человека и в первую очередь для англичанина. Этот аллегорический образ величия и страха, с одной стороны, таит в себе немую угрозу, с другой – манит своей красотой и таинственностью. Он показан читателю глазами Мола, который решил сам его изучить и, может быть, завязать знакомство с его обитателями.

Это загадочное пространство также является домом для многих зверей: кроликов, белок, полевых мышей, ежей и, конечно же, для милого старого дядюшки Баджера. Дремучий Лес пугает и защищает, все в нем, как в огромном семействе, в тени которого находят успокоение и приют жители леса. Добродушные герои Грэхема стараются туда не попадать, но, раз попав, пугаются. Так произошло и с Молом, и с Рэтом, последовавшим за своим другом.

Именно в Дремучем Лесу Мол понимает то, что называется страхом, то, что испытывают жители леса в самые «темные» минуты своей жизни, от которых тщетно пытался его оградить дядюшка Рэт – Мол знакомится с Ужасом Дикого и Дремучего Леса! Интересно описание зимней ночи, которую заблудившийся Мол проводит в



лесу. Звук определяет ее соносферу: повсюду слышались невнятные шорохи, голоса, звуки шагов, топот, преследовало чье-то невидимое присутствие. Негромкий свист, зазвучавший далеко впереди, привел Крота в замешательство, а внезапный град, ударивший по ковру из сухих листьев, вызвал панику. Благодаря дядюшке Рэту, который привел Мола в дом Баджера, скрытая угроза так и не принимает явной формы. Таинственные «они», живущие в Лесу и так напугавшие Мола, выразительно описанные Грэхемом, символизируют неясную угрозу мирному и счастливому существованию зверей, природе.

По мнению Н. М. Демуровой, эти неизвестные безликие страхи несколько напоминают «аналогичных безликих персонажей в лимериках Эдварда Лира (характерно, что и у Лира используется то же самое местоимение «они») [54; 33]. По справедливому замечанию исследовательницы, функции этих персонажей и у Лира и у Грэхема, при всем несходстве контекстов, в которых они появляются, практически совпадают: «они» враждебны естественным человеческим побуждениям, природной жизни.

В создании образа Дремучего Леса большую роль играет цветовая гамма. В отличие от ярких, светлых тонов, преобладающих при описании образа Реки, Лес рисуется темными красками. Даже не находясь в глубине леса, лишь направив внимание в его сторону, автор уже предостерегает своих героев, предупреждает о возможных опасностях: «The Wild Wood lay before him low and threatening, like a black reef in some still southern sea» [13; 51] (Дремучий Лес чернел, словно грозный риф в каком-нибудь тихом южном море).

Использование Грэхемом мрачного колорита позволяет подчеркнуть таинственность леса. Звукоцветоассоциатив определяет эмоциональный строй повествования. Если при знакомстве с образом Реки возникает радостное настроение, то Дремучий Лес вызывает трепет и страх. С каждым движением Рэта вперед количе-



ство света уменьшалось, «the dusk advanced on him steadily, rapidly, gathering in behind and before; and the light seemed to be draining away like flood-water» [13; 50] (сумрак надвигался на него неуклонно, быстро, сгущаясь и спереди и позади него; и свет, казалось, растворялся, как вода в половодье).

Следуя за традициями фольклорной сказки, Грэхем наделяет Лес загадочными, манящими в глубь существами – «The Terror of the Wild Wood» [13; 55] (Ужасом Дремучего Леса). Царящую в Лесу тишину нарушают звуковые образы, формирующие соносферу: треск сухих веток, беспокойные крики птиц, негромкие свисты, топот зверей. Таинственные звуки сменяет мистика пространства. Она выступает в образе какой-то сверхъестественной силы, заманивающей Мола туда, «where the light was less, and trees crouched nearer and nearer, and holes made ugly mouths at him on either side» [13; 51-52] (где света почти не было, и деревья склонялись все ближе и ближе, и дупла стали страшно кривить рты). Повсюду Мол видит то появляющиеся, то исчезающие лица. Все это сильно пугало маленького героя, любителя подземной тишины. «In panic, he began to run too, aimlessly, he knew not whither. He run up against things, he fell over things and into things, he darted under things and dodged round things» [13; 54] (В панике, он побежал также, без цели, не зная куда. Он бежал, на что-то наткнулся, проскакивал, от чего-то уворачивался).

Дремучий Лес, на первый взгляд, полная противоположность Реке, что проявляется не только в цвете, звуках, но и образах. Если Река – это место, где живут исключительно положительные герои (дядюшка Рэт, Отт, его сын Портли, утки и т. д.), то Лес населяют в основном недружелюбные, хищные животные – ласки, горностаи, лисы. Исключение составляют «хорошие» белки, кролики, ежи. В финале повести друзья выгоняют злых обитателей Дремучего Леса из дома Тоуда – это неоромантическая черта художественной манеры К. Грэхема, отражающая восприятие мира с его строгим



делением на положительное и отрицательное начало. И как истинный неоромантик, автор создает идеальные условия, в которых проявляются возможности каждого из персонажей в рамках приключенческого сюжета. Не случайно именно поход на Тоуд-Холл стал кульминационным моментом всей повести.

С мистическим, таинственным и пугающим образом Дремучего Леса, как ни странно, связан образ дома добрейшего дядюшки Баджера. Именно его дом избавляет героев от настигнувшего их ужаса, предоставляет им кров после долгих скитаний в холодном бездорожном Лесу. Мол и прибывший ему на помощь мистер Рэт обретают здесь надежное пристанище. Запах и свет жилья, теплого, доброго слова обретают прежний смысл, наполняясь домашним уютом. И вновь Грэхем по контрасту выстраивает понятия: «страшный» – «добрый». Теперь Лес, в котором есть гостеприимный дом Баджера, больше не кажется друзьям страшным и ужасным.

Как и сам Дремучий Лес, дом Баджера был очень большим и старым, он находился в самой середине, сердцевине густого леса, но, по словам дядюшки Рэта, «wouldn't, live anywhere else, either, if you paid him to do it» [13; 11] (ни за какие деньги Баджер не согласился бы перебраться куда-нибудь в другое место). Его дом очень сложно найти, а тем более попасть в него – он расположен под землей, а вход тщательно замаскирован хворостом, опавшими листьями и ветками ползучего кустарника, словом, настоящее убежище от страхов Дикого леса и всего внешнего мира. Но все же мистика пространства, царящая в Дремучем Лесу, присутствует и здесь. Дом, несмотря на свою фундаментальность и защищенность, состоит из множества мрачных и таинственных переходов и коридоров, подсобных помещений, различных по площади – «...small, some mere cupboards, others nearly as broad and imposing as Toad's dining-hall» [13; 86] (то маленькие, величиной не больше шкафа, а иные такие просторные и впечатляю-



щие, как парадная столовая в Тоуд-Холле, которые наводят страх и приводят в недоумение). Но, по объяснению Баджера, большинство из этих построек и тоннелей – это остатки «a city of people» [13; 87] (от человеческого города).

Люди, населявшие его, были «очень могущественны, богаты и умели хорошо строить – крепко, потому что верили, что их город будет стоять вечно... Но затем они ушли, оставив город, а за дело взялись сильные ветры и затяжные ливни, город опускался, разрушался и исчезал. И тогда вверх потянулся лес.... Явились звери, ... стали расселяться, и жизнь вошла в свою колею» [13; 87].

В описании «человеческого города» К. Грэхем вновь обращается к античности. Исследовательница А. В. Преображенская в комментариях к повести указывает, что в данном случае имеются в виду древние римляне, чьи войска под предводительством Юлия Цезаря впервые высадились на британских островах в 55 году до нашей эры. От построек времен римского владычества сохранились древние римские дороги (одну из таких дорог К. Грэхем описал в главе «Римская дорога» [8; 161] (The Roman Road) в первой части дилогии о детстве «Золотой возраст» (The Golden Age, 1895), римские бани в центре Лондона, следы многочисленных военных укреплений и несколько полуразрушенных зданий [128; 334]. Но принцип создания дома дядюшки Баджера – это еще и своего рода символ английского дома, крепкого и надежного во всех отношениях – от провизии до оружия и крепких стен, одним словом, «мой дом – моя крепость». Только здесь, по словам хозяина, можно чувствовать себя в полной безопасности [13; 85].

О преимуществах своего дома Баджер говорит так: «No builders, no tradesmen, no remarks passed on you by fellows looking you're your wall, and, above all, no weather. Look at Rat, now. A couple of feet of flood water, and he's got to move into hired lodgings; uncomfortable, incon-



veniently situated, and horribly expensive. Take Toad. I say noting against Toad Hall; quite the best house in these parts, as a house. But supposing a fire breaks out – where's Toad? Supposing tiles are blown off, or walls sink or crack, or windows get broken – where's Toad? Supposing the rooms are draughty – I hate a draught myself – where's Toad? No, up and out of doors is good enough to roam about and get one's living in; but underground to come back to at last – that's my idea of home! » [13; 85-86] (Никаких строителей, никаких торговцев, никаких замечаний от проходящих и смотрящих через забор, а главное – никакой погоды. Посмотри на Рэта. Лишь пара футов паводка выше обычного, и он уже вынужден перебираться в гостиницу, в неудобный и неудобный номер, и к тому же ужасно дорогой. Возьми мистера Тоуда. Я ничего не хочу сказать против Тоуд-Холла – самый лучший дом во всей округе. Ну а вдруг пожар, что тогда будет с ним? А вдруг ураган снесет крышу, или стена треснет, или окно разобьется, что тогда будет с Тоудом? Или вдруг сквозняк, я сам ненавижу сквозняки, что будет с Тоудом? Нет, наверху бродите, веселитесь – все это хорошо, но жить надо под землей, я в этом глубоко убежден!).

Консерватизм и уединение Баджера Грэхем не считает недостатком. Автору импонирует домовитость персонажа, его стремление к сохранению традиций как основы нравственного покоя, то есть той «нравственной крепости», о которой писатель говорил еще в «Золотом возрасте» и «Днях мечтаний» и символом которой теперь становится дом Баджера. Сам же Баджер для Грэхема – лучший представитель английского сквайра и обычного англичанина, запасливого, спокойного, мудрого, рассудительного, надежного, порядочного, любящего свое жилище. Именно поэтому его дом описан отдельно и заключен в пределы Дремучего Леса, обособленного места обитания, куда может попасть не каждый.



В представлении дома Баджера К. Грэхем намеренно соединяет портретную характеристику персонажа и описание устройства его жилища, чтобы создать неповторимый колорит естественного продолжения традиций, даже в мелочах. Здесь все просто и обыденно: «down a long, gloomy, and decidedly shabby passage...the floor was well-worn red brick... a long table of plain boards placed on trestles, with benches down each side» [13; 70-71] (длинный, мрачный и довольно облупленный коридор, пол из старого, исшарканного красного кирпича, длинный стол, сколоченный из простых досок, положенных на козлы, две скамьи, тянущиеся вдоль стола по обеим сторонам).

Внешний вид владельца такого дома подобен интерьеру: «a long dressing-gown, and whose slippers were indeed very down at heel... he shuffled» [13; 70] (длинный халат и стоптанные шлепанцы, его шаркающая походка). И все это ничто по сравнению с уютом и теплом, которые исходили буквально из каждого уголка в доме.

Автор поэтизирует естественный ход вещей, обращая свое внимание на уютное место возле камина, исключавшее мысль о холоде и сквозняке, и на два кресла с высокими спинками, каждое из которых, лицом обращенное друг к другу, как бы приглашало к беседе у камина. О том же неповторимом домашнем уюте свидетельствуют многочисленные запасы, которые гости видят в кладовых и коридорах – «окорока, пучки высушенных трав, сетки с луком, корзины, полные яиц, кладовая зимних запасов была заполнена горами яблок, репой и картофелем, корзинами, полными орехов, и кувшинами с медом» [13; 71-72].

Помимо зрительных образов, большую роль играют вкусовые образы, а также натуральные образы-запахи. В описании дома Баджера автор использует собственную необычную от других гамму запахов, в которых преобладающую роль играют бытовые, исходящие в основном от пищи. Читая описание обеда, мы отчетливо мо-



жем представить, как выглядят блюда, из чего они приготовлены, как и чем пахнут. Чем больше вчитываешься в текст, тем яснее ощущаешь вкус «поджаренных кусочков от окорока, жареной ветчины с овсяной кашей» [13; 83].

Несомненно, К. Грэхем имел в виду дом состоятельного англичанина, идеального практически во всех отношениях, знающего цену каждому бревнышку, каждому кирпичику, каждой новой чашке, горшочку, полочке, мешку или другой приобретенной вещи. В то же время мистер Баджер немного неряшлив и по-своему расточителен: он не скупится на прием гостей, всегда радушен и гостеприимен. Он, скорее, подобен настоятелю монастыря, который привечает заблудившегося путника, достает из кладовой самые лучшие запасы, отводит на ночлег в лучшие из спален и т. д.

Река, Дремучий Лес, дом Баджера – это все то, что составляет большое понятие «дом», которое развивается в повести на философском уровне. Если дома-норки Мола и Рэта, дом-усадьба Тоуда – это дома обычных людей-животных, наполненных их энергией, то Река, Дремучий Лес и дом Баджера – это части Широкого мира, который простирается над всем: «where it's all blue and dim, and one sees what may be hills or perhaps they mayn't and something like the smoke of towns» [13; 12] (синева, туман и вроде бы за холмами дымят городские трубы). Но это, по словам Рэта, никого из животных не касается. «I've never been there, and I'm never going, nor you either, if you've got any sense at all. Don't ever refer to it again, please» [13; 12] (Я никогда не был там и никогда не буду, ни ты там никогда не будешь, если в тебе есть хоть немного здравого смысла. И, пожалуйста, хватит об этом).

Широкий Мир также является домом, но только для людей, поэтому в повести о нем лишь упоминается.

Проводя своих героев от «дома к дому», писатель сумел наполнить концепт «дом» удивительно емким содержанием, основным из которых он определяет этиче-



ское – «нравственная крепость», непосредственно соотносимое с «уютом домашнего очага». И в этом Грэхем истинный англичанин, продолжающий развивать нравственные традиции своего народа.

Символом английского дома становится дом Баджера – закрытый, но дружелюбный. Дом, в котором многовековое и новое причудливым образом переплетается. Отсюда так подробно описывается устройство дома с подземельем, старинными кладовыми и камином с одной стороны, и креслами, торшером викторианской эпохи, с другой. Такое новое осмысление дома приближает повесть «Ветер в ивах» к повести-притче. Покидая дом Баджера, маленькие персонажи возвращаются в свои жилища обновленными. Их дом тоже представляется теперь той «нравственной крепостью», за стенами которой им спокойно.

Путешествие по Реке и Дремучему Лесу приводит героев к осмыслению и своего места в этом Широким мире, даже если они его не касаются. История, произошедшая с друзьями, позволила каждому из них заново открыть самих себя, познать свое внутреннее «Я», понять многие нравственные ценности, которые помогают им не просто выжить, но прежде всего обрести друзей, надежных и верных. Главной ценностью Грэхем и его персонажи определяют ответственность перед другим и за свой дом. Поэтому забор, на котором они сидят после того, как вышли из Дремучего Леса, теперь не кажется им непреодолимой границей между различными мирами – Рекой, Дремучим Лесом и Широким миром.

Тема дома завершала серьезные размышления Грэхема о нравственных приоритетах рубежа XIX – XX веков, отражая все противоречия нового мира. Можно утверждать, что в творчестве Грэхема принцип «зеркальности» не позволил уйти в мир иллюзии и отвлечься от взрослого восприятия реальности. Это взрослое начало отчетливо проявляется в концепции повести «Ветер в ивах», что выводит ее за пределы собственно детской литературы.



Обращаясь к образам животных, наделяя их антропоморфическими чертами, Грэхем идеализирует такие качества, как истинная красота, внутренняя свобода, независимость. Автор связывает нравственные ценности с понятием «дом», теплом домашнего очага, которые, к сожалению, люди, по мнению писателя, все больше и больше утрачивают. Такие представления о мире, обществе, человеке нашли отражение в повести «Ветер в ивах», в которой Грэхем ярко выразил свой протест против бездуховности цивилизации и стремление к гармонии.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассматривая художественный мир К. Грэхема как философский мир, в котором причудливо сочетаются реальность и вымысел, необходимо отметить особое романтическое мировидение Грэхема. Философский подход определяет его отношение к природе и человеку, оставляя автора в рамках взрослой литературы.

Уже на первом этапе в творчестве К. Грэхема обозначены темы, которые будут далее развиваться на протяжении всего творчества писателя: трагический разрыв между физическим и духовным началом человека в условиях цивилизации; тема дороги, проявляющаяся в двух направлениях: путешествие как способ передвижения и путешествие внутрь себя; тема детства; тема природы. Ведущей является тема дома, которая нашла свое полное выражение в повести «Ветер в ивах», сквозной – тема природы. Она развивается на двух уровнях: собственно природа (пейзаж, фон, на котором происходит действие) и аллегорическое представление идеализированного или мистического мира (Река – Дремучий лес – Широкий мир).

Произведения Грэхема во многом автобиографичны, потому что основаны на реальных жизненных событиях, произошедших когда-то с писателем. Большую роль играют его воспоминания о детстве и юношестве, о годах жизни в Лондоне. Отсюда противоречивость и неоднозначность образа автора-рассказчика. На первом этапе творчества перед нами философствующий молодой автор, который в миниатюре, в рамках эссе способен передать мимолетные впечатления собственной жизни («О курении», «Оксфорд глазами мальчика»). Но уже на втором этапе творчества, когда писатель обращается к решению темы детства и созданию образа ребенка, теряются границы между автором и рассказчиком («Аргонавты», «Двадцать первое октября»). Диада «ребенок – взрослый» обнаруживает тенденцию к разруше-



нию грани между детским и взрослым сознанием. Более того, серьезные вопросы решаются сквозь призму детского мировосприятия и наоборот, – особенности восприятия мира «маленького человека» часто даются сквозь призму взрослого сознания («Золотой возраст», «Дни мечтаний», «Ветер в ивах»).

Вслед за романтиками Грэхем смотрит на мир сквозь призму двоемирия, делит его на духовную и физическую сферы, одновременно признавая единство этих противоположностей.

В своих философско-эстетических взглядах К. Грэхем выступает преемником разных культурных эпох и литературных направлений – от античности до традиций неоромантизма.

Неотъемлемой частью мировидения писателя стала античность как основа нравственного поиска истинного смысла жизни для современного человека. В ней Грэхема привлекала система образного мышления древних, проявлявшаяся в создании героических и космогонических мифов, которые писатель не раз брал за основу своих эссе. При этом эмоциональное осмысление мира Грэхем непосредственно связывал с образом ребенка, особенностями детского мировосприятия. Детей Грэхем считал носителями духовной ценности мира, поэтому наделял их естественным воображением, непосредственной фантазией, которая роднит детей с людьми мифологической эпохи. Именно с ними в диалогии о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний» он связывает образ спасения цивилизации – Ноев Ковчег.

В своих взглядах на новое время и наступающий прогресс Грэхем шел за сентименталистами, которые пытались оградиться от буржуазной цивилизации. К. Грэхем также воспевал уединение на лоне природы, испытывая к ней нежно-меланхолическую грустную симпатию.

Будучи преемником эстетики сентиментализма и, прежде всего раннего романтизма, в своих философских воззрениях К. Грэхем ориентировался и на положение о



«восстановлении» природного происхождения натурфилософии Ф. Шеллинга и философии Ф. Шлегеля. Во многом на формирование философско-эстетических взглядов К. Грэхема повлияли и труды философа, теоретика романтизма и писателя Новалиса, выступавшего с горячей защитой природы и призывающего «не грабить и расточать природу, а жить с ней в постоянном общении и союзе».

Обладая романтическим миропониманием, ранний К. Грэхем в своих произведениях широко применял реалистические детали, отражающие жизнь современного ему общества, правдиво изображающие систему законов, его пороки, типические характеры.

В произведениях К. Грэхема обнаруживается принципиально новое восприятие понятия «маленький человек», которое раскрывается на трех уровнях: возрастном (ребенок), физиологическом (форма, размер) и социальном (обычный англичанин). В дилогии о детстве реализуется первый уровень, поэтому так сильно игровое начало в структуре повествования, понимаемое автором как озорство, игра в прямом смысле слова. Опираясь на психологические особенности детского возраста, Грэхем представляет три вида игры: собственно игра, игра-подражание и игра-уподобление. Впервые через игру-уподобление писатель подходит к построению своего лучшего произведения «Ветер в ивах» на основе принципа «зеркальности». Теперь его маленькие герои-животные (сопрягаются второй и третий уровни понятия «маленький человек») приходят в мир детской литературы в качестве взрослых персонажей, выражающих определенные социальные типы, знакомые в реальности – интеллигентный Рэт, трудолюбивый Мол, состоятельный Баджер, тщеславный и легкомысленный буржуа Тоуд.

В дилогии о детстве основу композиции составляет конфликт-столкновение, который, опережая подобный конфликт в повести «Ветер в ивах», обнаруживает серьезные социальные и нравственные противоречия во



взаимоотношениях между взрослым и детским миром. Первый сразу получает негативную оценку и характеризуется как «бесцветный, безликий» мир «олимпийцев». В этом случае возникает конфликт возрастных интересов, а в повести «Ветер в ивах» сталкиваются нравственные ценности и жизненные приоритеты героев (ответственность одних и эгоизм других).

В повести «Ветер в ивах» Грэхем использует прием антропоморфизма (герои имеют двухплановую характеристику), позволяющий сделать почти прозрачной границу между реальным и вымышленным благодаря принципу «зеркальности». С одной стороны, персонажи представлены животными с присущими им инстинктами, повадками и характеристиками, с другой – это люди взрослые, хотя в условном, сказочном плане. Совмещая эти параллели, автор намеренно наделяет своих героев лучшими ценностями мира людей: дружелюбием, искренностью, честностью, заботой о ближних. Грэхем переносит на животный мир, «мир маленького человека» свое осмысление «мира людского», пытается наделять его качествами, благодаря которым он станет таким, каким бы хотелось его видеть.

Первоначально созданный писателем «мир животного» – «мир маленького человека» в дальнейшем явился средством выражения взглядов писателя на жизнь, способом донесения до общества истинных ценностей, главными из которых он называет преданность, доброту и заботу о ближнем. Именно их человечество, охваченное кризисом культуры на рубеже XIX – XX веков, явно утрачивало.

Рисуя мир «маленького человека» в буквальном (мир ребенка) и переносном смысле (мир животного), делая акцент на социальном понятии, снижая его до понятия «обычный англичанин», автор неоднократно намеренно смыкает мир животных и мир человека, подчеркивая при этом, что их объединяет константа «дом», которая была значима для англичанина рубежа XIX – XX веков в целом.



Дом Грэхема – это, прежде всего «нравственная крепость», которая непосредственно соотносится с «уютом домашнего очага». При этом, используя прием путешествия от «дома к дому», Грэхем показывает, что английский дом, символом которого становится дом Баджера, – это прежде всего синтез культурных и бытовых традиций нескольких поколений. В то же время автор намеренно подчеркивает, что каждый дом индивидуализирован, каждая вещь в нем говорит о натуре и пристрастиях, привычках его хозяина. И каждый дом имеет свой неповторимый запах, который его герои всегда называют только одним словом – «родной».

Понять и наиболее тонко прочувствовать мысли автора читателю, безусловно, помогает своеобразная манера художественного письма К. Грэхема. Это прежде всего эмоциональность рассуждений, обилие восклицательных конструкций, особая динамика в изображении событий, позволяющая уловить даже самые мелкие детали, частое использование приема контраста, философичность в высказываниях и рассуждениях относительно времени, судьбы, места человека в обществе, лиричность в описаниях. Особую роль играют зрительные образы, в создании которых автор широко применяет два важных средства – цвет и линию. Звуковые образы, образы-запахи, цветовая гамма, как и лексическое значение слова, также имеют решающее значение в поэтике Грэхема. Они уводят читателя в мир природы, который составляет в определенной степени фон и сквозную тему во всех произведениях писателя. Отсюда обилие эпитетов, метафор, олицетворений, прозопопеи, сравнений, растворенных в текстах.

Природа в художественном мире К. Грэхема предстает как живое существо, которое принимает непосредственное участие в жизни персонажей. Ее образная структура также многослойна: с одной стороны, Грэхем знакомит нас с удивительно лирическими, эмоциональными пейзажами естественной природы, воспринимаемой нами с эстетических позиций, с другой – это неза-



висимое существо, несущее на себе заряд глубокомысленного и эмоционального осмысления мира, которое имеет в нем «своих представителей» – Река, способная петь, кричать, думать, мечтать; Дремучий Лес, носитель мистического чувства страха, ужаса или образ парящей высоко в небе весны. Во всем этом специфика пантеистского мировидения Грэхема, для которого природа всегда являлась источником вдохновения и восторга. Поэтому образное начало в описании природы превалирует, хотя на страницах ранних очерков, эссе и рассказов, а также его диалогии о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний» мы знакомимся и с довольно точным ландшафтным пейзажем, свидетельствующим о мастерстве Грэхема-реалиста.

Таким образом, К. Грэхем занимает особое место в истории английской литературы. Его нельзя отнести либо к детской, либо к взрослой литературе, так как писатель, прежде всего, говорил о реальном мире взрослых людей, на которых он часто смотрел глазами ребенка, и наоборот. Создавая детские образы (диалогия о детстве «Золотой возраст» и «Дни мечтаний»), образы животных (повесть «Ветер в ивах»), Грэхем наделял их высоким интеллектом, глубоким знанием истории и культуры древности, политики и общественной жизни современности. Именно эти особенности делали его произведения интересными взрослой читательской аудитории и, в какой-то степени, отдаляли своей излишней интеллектуальностью детскую публику.

Анализ художественного мира К. Грэхема обозначил перспективу дальнейшего изучения жанрового своеобразия творчества писателя в контексте развития малых жанров английской литературы рубежа XIX – XX веков.





***ПРОИЗВЕДЕНИЯ К. ГРЭХЕМА И ОСНОВНЫЕ
ИСТОЧНИКИ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ЕГО ТВОРЧЕСТВА***

1. Grahame K. A. Hundred anecdotes of animals. – London: John Lane, 1899.
2. Grahame K. An Old Master. Bodley Booklets, no. 4. Reprinted in Chalmers. // Chalmers P. R. Kenneth Grahame, Life, Letters and Unpublished Work. - London: Methuen & Co., Ltd., 1933. – P. 249-258.
3. Grahame K. Beatre`s Escapade. – Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1949.
4. Grahame K. By a Northern Furrow. Reprinted in Chalmers. // Chalmers P. R. Kenneth Grahame, Life, Letters and Unpublished Work. - London: Methuen & Co., Ltd., 1933. – P. 189-195.
5. Grahame K. Introduction to «A Hundred Fables of Aesop» // Billingham P. J. A Hundred Fables of Aesop, i-xv. Translated by Sir Roger L`Estrange. London: John Lane, 1899.
6. Grahame K. Oxford Throught a Boy`s Eyes. Country Life. Reprinted in Chalmers. // Chalmers P. R. Kenneth Grahame, Life, Letters and Unpublished Work. - London: Methuen & Co., Ltd., 1933. – P. 18-26.
7. Grahame K. The Dream Days / Ill by Maxfield Parrish. – London – New York, John Lane - The Bodley Head, 1902.
8. Grahame K. The Golden Age / Ill by Maxfield Parrish. – London – New York: John Lane – The Bodley Head, 1900.
9. Grahame K. The Headswoman. Bodley Booklets, no. 5. – London: John Lane, 1921.
10. Grahame K. The Kenneth Grahame day book / Comp. By Margery Coleman. – London: Methuen & Co. Ltd., 1937.
11. Grahame K. The Olympians. Bodley Booklets, no. 4. Reprinted in Chalmers. – London: John Lane, 1891. – P. 5-9.



12. Grahame K. The reluctant dragon / Ill. By Michael Hague. – London: Methuen children's books, 1983.

13. Grahame K. The Wind in the Willows. – London: Methuen, 1929.

14. Grahame K., Trifiletti D. The Wind in the Willows: A musical adaptation. Based on the Children's Classic by K. Grahame, with music, lyrics, and scenario by D. Trifiletti. – Hicksville: New York, Exposition Press, 1997.

15. Grahame K. Pagan Papers. - London: Elkin Mathews & John Lane, 1893. (Электронное издание (<http://gutenberg.net>)).

16. Грэм К. Ветер в ивах: Повесть-сказка: Пер. с англ. А. З. Колотова, М. Д. Яснова. – Саратов: Региональное Приволжское издательство «Детская книга», 1993.

17. Грэхем К. Ветер в ивах: Сказка: Пер. с англ. И. Токмаковой. – М.: Дет. лит., 1988.

18. Грэхем К. Ветер в ивах: Пер. с англ. А. Сумина-Мартин. – СПб.: Нева, 1997.

19. Грэхем К. Ветер в ивах: Пер. с англ. А. Елькова. – М.: Отечество, 1994.

20. Грэхем К. Дни грез: Пер. с англ. А. Баулер. – СПб: Л. Ф. Пантелеев, 1900.

21. Грэхем К. Золотой возраст: Пер. с англ. А. Баулер. – СПб: Л. Ф. Пантелеев, 1898.

* * *

22. Альманах переводчика: В 2 ч. Ч. 1. / Сост. Н. М. Демурова, Л. И. Володарская. Отв. Ред. М. Л. Гаспаров. – М.: РГГУ, 2001.

23. Анатольева Е. Тайны литературной сказки. – М.: Прест, 1998.

24. Аникин Г. В. Романтизм в США и Англии: некоторые аспекты сравнительного анализа // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. – М.: Наука. 1982. – С. 55-78.

25. Аникин Г. В., Михальская Н. П., История английской литературы. – М.: Высшая школа, 1975.



26. Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература. – М.: Издат. Центр «Академия», 1998.
27. Барри Дж. М. Питер Пэн и Венди // Английская литературная сказка: Пер. с англ., Сост., вст. Ст. Н. М. Демуровой. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 1998. – С. 182-316.
28. Баруздин С. Заметки о детской литературе. – М.: Дет. лит., 1975.
29. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975.
30. Бахтин М. М. К методологии литературоведения // Контекст – М.: Наука., 1975. – С. 203-212.
31. Бельский А. А. Неоромантизм и его место в английской литературе конца XIX века // Из истории реализма в литературе Англии: Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 1980. – С. 90-100.
32. Бокль Г. Т. История цивилизаций. – Т. 1. История цивилизации в Англии. – М.: Мысль, 2000.
33. Борухов Б. Л. Онтология художественного текста // Художественный текст: онтология и интерпретация. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1992. – С. 12-16.
34. Брандис Е. П. От Эзопа до Джанни Родари.: Очерки. – Изд. доп. и переработ. – М.: Дет. лит., 1980.
35. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. – Сер. лит. и яз. – Т. 36. – 1977. – №3. – С. 226-234.
36. Брауде Л. Ю. Сказочники Скандинавии. – Л.: Наука, 1974.
37. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. – М.: Наука, 1996.
38. Будур Н. В., Иванова Э. И. и др. Зарубежная детская литература. – М.: Издательский центр «Академия», 1998.
39. Буэль В. Детская литература в Швеции. – М.: Издание Шведского института (Стокгольм) и журнала «Детская литература», 1999.



40. Ванслов В. В. Эстетики романтизма. – М.: Искусство, 1966.
41. Великие мыслители Запада: Пер. с англ. В. Федорина. – М.: Крон - ПРЕСС, 1999.
42. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.
43. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд. Академии наук СССР, 1963.
44. Волков Н. Ф. Литература как вид художественного творчества. – М.: Просвещение, 1985.
45. Гилберт К. Э., Кун Г. История эстетики / Под общ. ред. В. П. Сальникова; Пер. с англ. В. В. Кузнецова и И. С. Тихомировой. – СПб.: Алетейя; Санкт-Петербургский Университет МВД России; Академия права, экономики и безопасности жизнедеятельности; Фонд поддержки науки и образования в области правоохранительной деятельности «Университет», 2000.
46. Гнедич П. П. История искусств с древнейших времен. – М.: ООО «Издательский дом Летопись-М», 2000.
47. Гопман В. Кеннет Грэхем. Ветер в ивах // Детская литература. – 1990. – №2. – С. 55-73.
48. Гослуорси Дж. Собрание сочинений: В 16 т. – Т. 16.: Пер. с англ. / Под ред. М. Лорне. – Москва: Просвещение, 1962.
49. Грейвс Р. Мифы Древней Греции: Пер. с англ. / Под ред. и с послесл. А. А. Тахо - Годи. – М.: Прогресс, 1992.
50. Гулыга А. В. Шеллинг. – М.: Соратник, 1994.
51. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. – 3-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1986.
52. Демурова Н. М. Алиса на других берегах // Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. – М.: Радуга, 1992. – С. 7-28.
53. Демурова Н. М. Из истории английской детской литературы XVIII - XIX вв. – М.: Изд-во МГПИ им. В. И. Ленина, 1975.



54. Демурова Н. М. Кеннет Грэхем и его повесть «Ветер в ивах» // Grahame Kenneth. The Wind in the Willows. – М.: Прогресс, 1981.
55. Демурова Н. М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. – Москва: Наука, 1979.
56. Демурова Н. М. О литературной сказке викторианской Англии: (Рескин, Кингсли, Макдональд). – // Вопросы литературы и стилистики германских языков. – М.: МГПИ им. В. И. Ленина, 1975. – С. 99-167.
57. Дубровина И. М. Романтика в художественном произведении. – М.: Высшая школа, 1976.
58. Дуров В. С. История римской литературы. – СПб: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2000.
59. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978.
60. Дьяконова Н. Я. О романтизме и реализме в эстетике Р. Л. Стивенсона // Дьяконова Н. Я. Из истории английской литературы: Статьи разных лет / Составитель А. А. Чамеев. – СПб.: Алетейя, 2001.
61. Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1970.
62. Дьяконова Н. Я. Мэтью Арнольд и английская культура XIX века // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. – Иваново: Издат-во ИГУ, 1985. – С. 55-65.
63. Дьяконова Н. Я. Творческий путь Байрона // Дж. Г. Байрон. Избранное. – М.: Дет. лит., 1978. – С. 3-14.
64. Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. – Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1960.
65. Ерофеева Н. Е. «Школа» как драматургический жанр во французской и русской литературе XVIII века. – Орск: Изд-во Орского пед. ин-та, 1997.



66. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб: Тип. А. С. Суворинд, 1914.

67. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1969.

68. Зарубежная литература для детей и юношества: В 2 ч. / Под ред. Н. Мещеряковой и И. Чернявской. – М.: Academia, 1997. – 350 с.

69. Зарубежная литература / Н. В. Будур, Э. И. Иванова и др. – М.: Издательский центр «Академия», 1998.

70. Заходер Б. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране Чудес. – М.: Дет. лит., 1979.

71. Иванова Э. О. О Кеннете Грэхеме и не только о нем // Дошкольное воспитание. – 1990. – № 12. – С. 53-56.

72. Ивашева В. В. Современная английская литература. – М.: Изд-во Московского университета, 1963.

73. Исаева И. Заметки о поэтике современной зарубежной детской литературной сказки // Детская литература. – М.: Дет. лит., 1979. – С. 38-75.

74. История английской литературы: В 3 т. – Т. 2. Вып. 1 / Ан СССР Ин-т мировой лит. / Редкол. И. И. Анисимов, А. А. Елистратова и др. – М.: АН СССР, 1953.

75. История английской литературы: В 3 т. – Т. 2. Вып. 2 / Ан СССР Ин-т мировой лит. / Редкол. И. И. Анисимов, А. А. Елистратова и др. – М.: АН СССР, 1955.

76. История английской литературы: В 3 т. – Т. 3. Вып. 2 / Ан СССР Ин-т мировой лит. / Редкол. И. И. Анисимов, А. А. Елистратова и др. – М.: АН СССР, 1958.

77. История всемирной литературы: В 9 т. / Под ред. П. Б. Бердникова Т. 6. – М.: Наука, 1988.

78. История греческой литературы: В 2 т. – Т. 2. / Под ред. С. И. Соболевского, М. Е. Грабарь - Пассек, Ф. А. Петровского. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959.



79. История римской литературы: В 2 т. – Т. 1. / Под ред. С. И. Соболевского, М.Е. Грабарь - Пассек, Ф. А. Петровского. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959.

80. История философии: Запад – Россия – Восток (кн. 1. Философия древности и средневековья). – М.: «Греко-латинский кабинет», 1995.

81. Каррье М. Игровое начало в сравнительной эстетике мистификации и фантастического // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение: РЖ / РАН ИНИОН. Центр. гуманит. научно-информацион. Исслед. Отд. литературоведения. – М.: Российская академия наук, 2005. – № 1. – С. 67-71.

82. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966.

83. Киплинг Р. Избранное: Пер. с англ. / Сост. и вступ. ст. Н. Дьяконовой и А. Долина. – М.: Худ. лит., 1980.

84. Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX века. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1971.

85. Клименко Е. И. Традиции и новаторство в английской литературе. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1961.

86. Ковтун Е. Н. Поэтика необычного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова. 1999.

87. Кон И. С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. – М.: Политиздат, 1984.

88. Кон И. С. Ребенок и общество. – М.: Наука, 1988.

89. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – Т. 5 / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. Энциклопедия, 1968.

90. Краткий русско-английский фразеологический словарь / Составители В. В. Гуревич, Ж. А. Дозорец – М.: Русский язык, 1988.

91. Кузьмичев М. М. «Детство» и его литературная предыстория // Волга. – 1978. – № 8. – С. 171-187.



92. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1981.

93. Кунины А. В. Англо-русский фразеологический словарь. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955.

94. Ладыгин М. Б. Неоромантический роман Р. Киплинга // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Сборник научных трудов. – Свердловск: Изд-во Свердловского педагогического института, 1982. – С. 55-69.

95. Латинско-русский словарь. – М.: Русский язык, 1976.

96. Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. – Л.: Наука, 1990.

97. Левинсон-Лессинг В. Ф. Альбом Государственного Эрмитажа. Живопись. – Л.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1959.

98. Леонова Т. Г. Русская литературная сказка в ее отношении к народной. – Томск: Изд-во Томского университета, 1982.

99. Липелис А. Сказка и реальный мир // Детская литература. – 1974. – №1. – С. 42-47.

100. Литературная энциклопедия: В 10 т. – Т. 8. / Под ред. А. В. Луначарского. – М.: Государственное словарно-энциклопедическое изд-во «Советская энциклопедия», 1934.

101. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001.

102. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева / Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.

103. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы — М.: Алатейя, 1997.

104. Лонгфелло Г. У. Стихотворения и поэмы: Пер. с англ. Б. Гиленсона. – М.: Худ. лит., 1968.



105. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – Л.: Просвещение, 1972.

106. Луков В. А. Теоретические основы истории литературы // История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Академия, 2003. – С. 3-17.

107. Любимова А. Ф. Проблема героя в романе Р. Кипплинга «Свет погас» // Проблема метода, жанра и стиля в прогрессивной литературе Запада XIX - XX веков. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 1976. – С. 135-143.

108. Марк Аврелий Антонин. К себе самому: Пер. с греч. А. Черниговского. – М.; Алетейя: Новый Акрополь, 1998.

109. Марк Аврелий Антонин. Наедине с собой: Размышления: Пер. с греч. С. М. Роговина. – СПб: Кристалл, 1999.

110. Марк Аврелий Антонин. Размышления: Пер. С. М. Роговина. – СПб: Кристалл, 2001.

111. Матвеева И. С. Из истории английской детской литературы. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1972.

112. Меринг Ф. Натурализм и неоромантизм: Пер. Л. Горбовицкой // Литературно-критические статьи / Сост. и вступ. ст. Г. Фридендера. – Москва – Ленинград: Худ. лит., 1964. – С. 345-348.

113. Мертлик Р. Античные легенды и сказания: Пер. с чеш. – М.: Республика, 1992.

114. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991.

115. Мортон А. Л.. История Англии / Под ред. А. Самойло. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1950.

116. Народы и религии мира: Энциклопедия / Гл. ред. В. А. Тишков / Редкол.: О. Ю. Артемонова, С. А. Арутюнов, А. Н. Кожановский и др. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1999.

117. Немецкая романтическая повесть. – М.; – Л.: Academia. – Т. 1, 1934.



118. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: Наука, 1976.
119. Новалис. Фрагменты. – М.: Лирень, 1914.
120. Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. – 18-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1986.
121. Острговская Г. Грэм К. Дракон-лежебока // Сказки английских писателей. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 299-323.
122. Очерки Истории Англии / Под ред. Л. Д. Шварцбрейма. – М.: Учпедгиз, 1959.
123. Падни Д. Л. Кэрролл и его мир. – М.: Радуга, 1982.
124. Писатели нашего детства. 100 имен: Биографический словарь: В 3 ч. – Ч. 1. – М.: Либерия, 1999.
125. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – 2-е изд., доп. – М.: Сов. писатель, 1986.
126. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Сост., авт. вступ. ст. и ком. А. Б. Муратов. – М.: Высш. школа, 1990.
127. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Международные отношения, 1994.
128. Преображенская А. В. Комментарии // Grahame K. The Wind in the Willows. – М., 1981. – С. 315-359.
129. Пропп В. Я. Морфология сказки. – М.: Наука, 1969.
130. Путилова Е. А. Пути развития детской литературы для детей XIX – начала XX веков: Проблемы традиции: Автореф. Дис....доктора филол. наук. – СПб, 1993.
131. Раков Ю. А. Сокровища античной и библейской мудрости: Происхождение афоризмов и образных выражений. – СПб: ИД «МиМ», ТОО «Респекс», 1999.
132. Рассказов Ю. С. Теоретическая поэтика литературного произведения. – Краснодар: Флер, 1998.



133. Реале Дж., Антисери А. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3. Новое время. – ТОО ТК: Петрополис, 1996.

134. Рязанцева И. Ю. Г. Дж. Уэллс – основоположник социально-философского направления современной английской фантастики. – Орск: Изд-во ОГТИ, 1999.

135. Савельева В. В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации. Фонд Сорос. – Казахстан – Алматы: Дайу – пресс, 1996.

136. Семенова А. М. Некоторые аспекты эстетики Ф. В. Шеллинга. // Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Наука, 1972, вып. 7. – С. 228-245.

137. Сетон-Томпсон Э. Моя жизнь / Сокр. пер. с англ. и обраб. А. Макаровой. – Ростов-на-Дону, 1957.

138. Сказки английских писателей: Сборник: Пер. с англ. А. Слобожан. – СПб.: «Всесоюзный молодежный книжный центр», филиал «Васильевский остров», 1992.

139. Скуратовская Л. И. Детская классика в литературном процессе Англии XIX - XX веков. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1992.

140. Скуратовская Л. И. Основные жанры детской литературы в историко-литературном процессе Англии XIX – начала XX века: Автореф. дис....докт. филол. наук. – Днепропетровск, 1991.

141. Скуратовская Л. И., Матвеева И. С. Из истории английской детской литературы. - Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1972.

142. Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974.

143. Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник: Страны Зап. Европы и США: Концепции, школы, термины. – М.: Интрада – ИНИОН, 1999.

144. Современный словарь-справочник по литературе / Сост. и научн. ред. С. И. Кормилов. – М.: Олимп: ООО «Издательство АСТ», 2000.



145. Соколова Н. И. Творчество прерафаэлитов в контексте «Средневекового возрождения» в викторианской Англии. – Автореф. дис....докт. филол. наук. – М.: МПГУ, 1995.

146. Соловьева Н. А. Английский предромантизм и формирование романтического метода. – М.: Изд-во Московского университета, 1984.

147. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. – М.: Изд-во МГУ, 1986.

148. Тamarченко Н. Д. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.

149. Токмакова И. П. Некоторые аспекты истории детской литературы в России // Дошкольное воспитание. – 1991. – № 5. – С. 69-71.

150. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-Пресс, 1999.

151. Тюпа В. И. и др. Литературное произведение: проблемы теории и анализа / В. И. Тюпа, Л. Ю. Фуксон, М. Н. Дарвин. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997.

152. Универсальная энциклопедия для юношества. Страны и народы / Сост. В. Б. Новичков. – М.: «Педагогика-Пресс», издательский дом «Современная педагогика», 2000.

153. Урнов Д. М. Как возникла «Страна Чудес». – М.: Книга, 1967.

154. Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. – М.: Худ. лит., 1986.

155. Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX - начало XX веков). – Изд-во «Наука». – М.: Высш. шк., 1970.

156. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время - Рига: 1988.

157. Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др. – 2-е изд. – М.: Сов. Энциклопедия, 1989.

158. Фихте И. Г. Сочинения: Работы 1792 - 1801г. / Перевод П. П. Гайденко. – М.: Научный издательский центр «Ладомир», 1995.



159. Флоря А. В. Художественный пересказ в аспекте лингвостилистического анализа (на материале сказочной повести Л. Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес» в интерпретации В. Э. Орла): Автореф. дис. канд. филол. наук. – Казань, 1992.

160. Фразеологический словарь русского языка / Сост. Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Федоров; Под ред. А. И. Молоткова. – 3-е стереотип. изд. – М.: Русский язык, 1978.

161. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000.

162. Храповицкая Г. Н., Коровин А. В. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм. – М.: Флинта: Наука, 2002.

163. Хрулев В. И. Романтизм как тип художественного мышления. – Уфа: БГУ, 1985.

164. Чернявская И. С. Зарубежная детская литература. – М.: Просвещение, 1982.

165. Чернявская И. С. Некоторые особенности современной литературной сказки. // Проблемы детской литературы. Межвузовский сборник. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1979. – С. 115-126.

166. Честертон К.-Г. Избранные произведения: В 3 т.: Пер. с англ. / Редкол.: С. Аверинцев, В. Скороденко, Н. Трауберг. – М.: Худ. лит., 1990.

167. Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. – М.: Худ. лит., 1986.

168. Шеллинг Ф. В. Философия искусства: Пер. и вступ. ст. П. С. Попова и М. Ф. Овсянникова. – М.: Мысль, 1966.

169. Шеллинг Ф. В. // Сочинения: В 2 т. / Состав., редактор, автор вступ. ст. А. В. Гулыга. – М.: Мысль, 1987.

170. Шиллер Ф. История западно-европейской литературы нового времени: В 3 т. Т. 3. – М.: Худ. лит., 1937.



171. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Вступит. ст., состав., пер. с нем. Ю. И. Попова. – М.: Искусство, 1983.

172. Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. – 1997, № 12.

173. Adams B. P. About Books and Children: Historical Survey of Children's Literature. – New York: Holt and Co, 1953.

174. Aries Ph. Centuries of Childhood: A Social History of Family Life / Transl. From French. - New York: A Vintage Giant, 1962.

175. Baranovsky L. S., Kozikis D. D. Panorama of Great Britain. – Minsk: Vysheishaya Shkola Publishers, 1990.

176. Batho E., Dobree B. The Victorians and after 1830 – 1914. – London: The Gresset press, 1938.

177. Billingham P. J. A Hundred Fables of Aesop. Translated by Sir Roger L'Estrange. Introduction by Kenneth Grahame. – London: John Lane, 1899.

178. Billingham P. J. The Cambridge Book of Poetry for Children. Edited by K. Grahame, XII - XV. Cambridge: Cambridge University Press, 1916.

179. Blake W. Reading Victorian Fiction: The Cultural Context and Ideological Content of the Nineteenth-Century Novel. – Basingstoke, London: Macmillan, 1989.

180. Burke T. The English fownsman as he was and as he is. - London: Bafsford, 1947.

181. Cammaerts E. The poetry of Nonsense. – London: George Routledge and Sons, 1929.

182. Campell A. The School Novel. A Guide to Fiction for Adults with a Background of School. – Bristol, 1970.

183. Carpenter H. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature. – Boston: Houghton Mifflin Co., 1985.

184. Carroll L. Alice in Wonderland. Ill. By G. W. Backhouse. – London: Macmillan, 1958.



185. Carroll L. Alice's adventures in Wonderland and through the looking-glass // Ill. By Sir John Tenniel – London: Macmillan, 1958.

186. Chalmers P. R. Kenneth Grahame, Life, Letters and Unpublished Work. - London: Methuen & Co., Ltd., 1933.

187. Clausen Ch. Home and Away in Children's Literature. Children's Literature. - London: The Bodley Head, 1971.

188. Colloms B. Charles Kingsley: The Lion of Eversley. – New York: Barnes Noble, 1975.

189. Cornwall Ch. From the Self to the Shire: Studies in Victorian Fantasy. - London: The Bodley Head, 1971.

190. Cripps E. Kenneth Grahame: Children's Author? - Children's Literature in Education 12, Spring 1981. – P.15-23.

191. Darton F. J. H. Children's Books in England / Introduction and notes by K. Lines. – 2-nd ed. – Cambridge: University Press, 1958.

192. Depew O. N. Children's Literature by Grades and Types. – Boston – New York: Ginn, 1938. – 706 p.

193. Ebbatson R. Lawrence and the nature tradition: A theme in English fiction, 1859 – 1914. – Brighton: The Harvester press, 1980.

194. Ellis A. A History of Children's Reading and Literature. – Oxford: Pergamon Press, 1968.

195. Field E. Lullaby - Land, Songs of Childhood. - London: John Lane, 1898.

196. Field E. M. The Child and His Book: Some Account of the History and Progress of Children's Literature in England. – 2-nd ed. – London: Wells Gardner, Darton and Co., 1952.

197. Fussell G. E. The English rural labourer. His home, furniture, clothing and food from Tudor Victorian times. – London: Macmillan 1949.

198. Garrison K. C., Kingston A. J., Bernard H. W. The Psychology of Childhood. A Survey of Development and Socialisation. – London: Staples Press, 1968.



199. Girouard M. Life in the English country house: A social and architectural history. – London: New Haven. – London, 1979.

200. Gordon J. B. The Alice Books and the Metaphor of Victorian Childhood // Aspects of Alice, Lewis Carroll's Dream child as seen through Critics' Looking Glasses 1865 – 1971. Ed. By Robert Phillips. – London: Galas, 1972. – P. 154-168.

201. Grahame K. English criticism of the novel 1865-1900. – Oxford: Clarendon Press, 1965.

202. Grahame E. Kenneth Grahame. – London: The Bodley Head, 1963.

203. Green R. L. Tellers of Tales: British Authors of Children's Books from 1800 to 1964. – Rewritten and rev. ed. – New York: Watts, 1965.

204. Green R. L. Tellers of Tales: Children's Books and Their Authors from 1800 to 1968. – London: Kaye and Ward, Ltd., 1969.

205. Green P. Grahame K. A Biography. Cleveland - New York, The World publishers, co 1959.

206. Green P. Kenneth Grahame. 1859 – 1932. A study of his life, work and times. – London: Murray, 1959.

207. Gross J. The rise and fall of the man of letters. A study of the idiosyncratic and the humane in modern literature. – London: Macmillan, 1969.

208. Hibbert Ch. The English: A social history, 1066 – 1945. – London: Macmillan, 1987.

209. Hole Ch. English custom and usage. – London: Bafsford, 1950.

210. Hole Ch. English home-life 1500 – 1800. – London: Bafsford, 1947.

211. Hunt P. Necessary Misreadings: Directions in Narrative Theory for Children's Literature. - London: John Lane, 1985.

212. James H. The Drama of Fulfilment (An Approach to the Novels) by K. Grahame. – Oxford: Clarendon Press, 1975.



213. Jarrett D. England in the age of Hogarth. – London: New Haven, 1986.

214. Kenner H. A sinking island: The modern English writers. – London: Barric and Jenkins, 1988.

215. Khimunia T., Konon N., Walshe I. Customs, traditions and Festivals of Great Britain. – London: The Bodley Head, 1974.

216. Kightly Ch. The customs and ceremonies of Britain: An encyclopaedia of living traditions. – London: John Lane, 1986.

217. Kipling R. The Jungle Book. – New York: Doubleday, Doran and Co, 1937.

218. Kuznets L. R. Grahame K. – Boston: Twayne, Co 1987.

219. Library of Congress Cataloging – in Publication Data. Webster's encyclopedic unabridged dictionary of the English language. – New York: Gramercy books, 1957.

220. Longfellow G. W. Poem and poems. – London: Macmillan, 1965.

221. Lowe E. C. Kenneth Grahame and the Beast Tale. – New York: University Press, 1976.

222. Macaulay R. Life among the English. - London: Collins, 1986.

223. Massingham H. Y. The English countryman. A study of the English tradition. – London, 1942.

224. Morgan D. A. Shot History of the British People. – Leipsig, 1979. – P. 38-39.

225. Morton A. L. A people's history of England. – London: Collins, 1948.

226. Morton A.L. The Matter of Britain.-London: The Bodley Head, 1966.

227. Moss R. E. Rudyard Kipling and the fiction of addresses. – London, Basingstoke: Macmillan, 1982.

228. Orwell M. The English people. – London: Collins, 1947.

229. Priestly J. B. The English. – Harmondsworth: Middix, 1975.



230. Rabley S. Customs and traditions in Britain. – Harton, 1989.

231. Romantic and modern: Revaluations of literary tradition. – George Bornstein Ed. - Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1977.

232. Ruskin Today / Ed. by S. Clark. – London: The Bodley Head., 1964.

233. Smellie K. B. The British way of life. - London, 1955.

234. Stone D. D. Novelists in Changing World. – Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1972.

235. Swinnerton F. Background with chorus. A foot note to changes in English literary fashion between 1901 and 1917. – London: Hutchinson, 1956.

236. Synge M. B. A short history of social life in England. – London, 1922.

237. Thomson P. X. English country life. – London: Collins, 1942.

238. Timbs J. Nooks and corners of English life. – London, 1867.

239. Toad of Toad Hall, a play from the book, made by A. A. Milne. - London: Methuen, 1929.

240. Townsend J. R. Written for Children: An Outline of English Children's Literature. – Rev. ed. – Harmondsworth: Kestrel Books, 1974.

241. Websters Encyclopedic Unabridged Dictionary: of the English Language. – New York: Gramercy books, 1993.

242. Wood C. Victorian Panorama: Paintings of Victorian Life. – London: Faber and Faber, 1976.

243. Wright Th. The homes of other day. A history of domestic manners and sentiments in England. – London, 1871.

ബാലകൃഷ്ണൻ

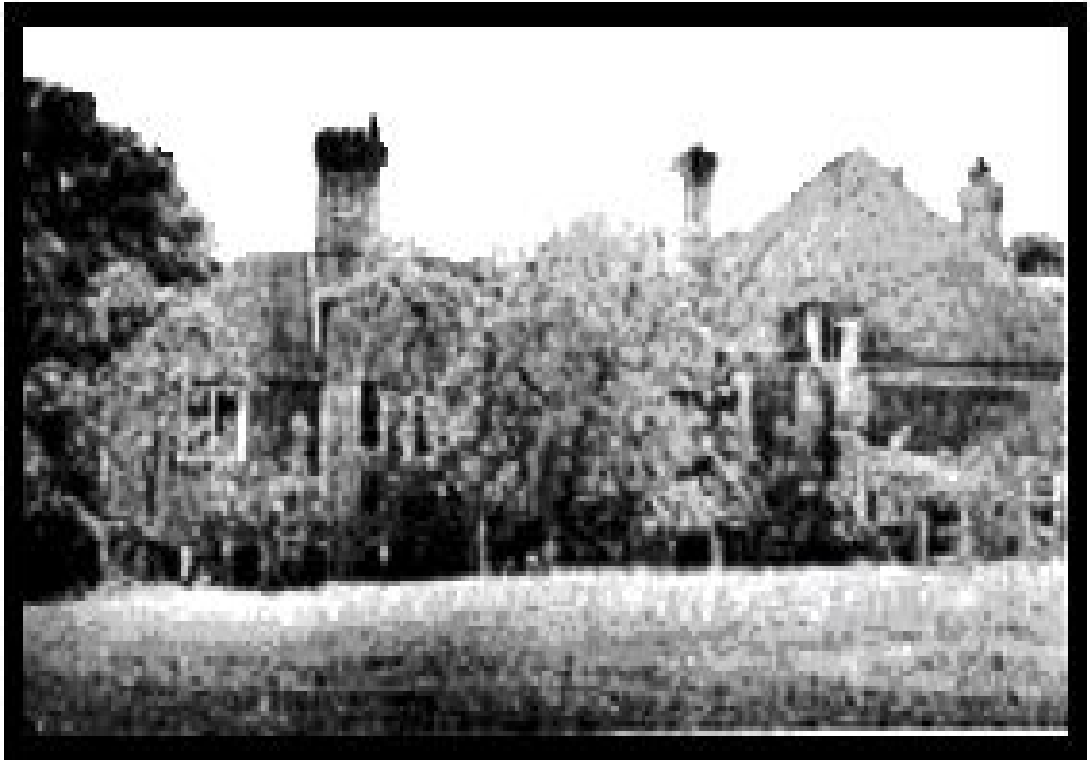


ПРИЛОЖЕНИЯ





*Ըմ բաբւշկւ Ինգլզ,
Երեւնյա Կւկհեմ Ըւն*



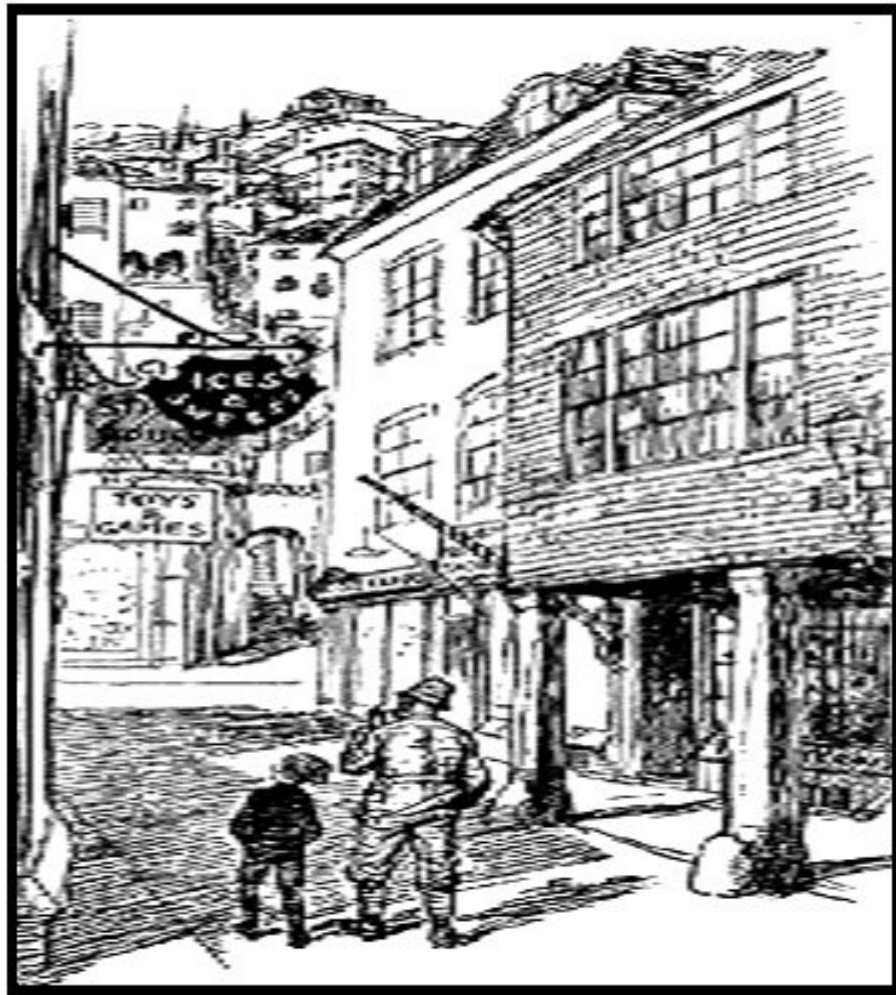
*Дом Грэхемов,
графство Аргайл*

ᠨᠠᠭ ᠶ᠋ᠢᠨ



*Дом Грэхемов,
Лохгилл-хэд*

କୃଷି ଓ ଧର୍ମ

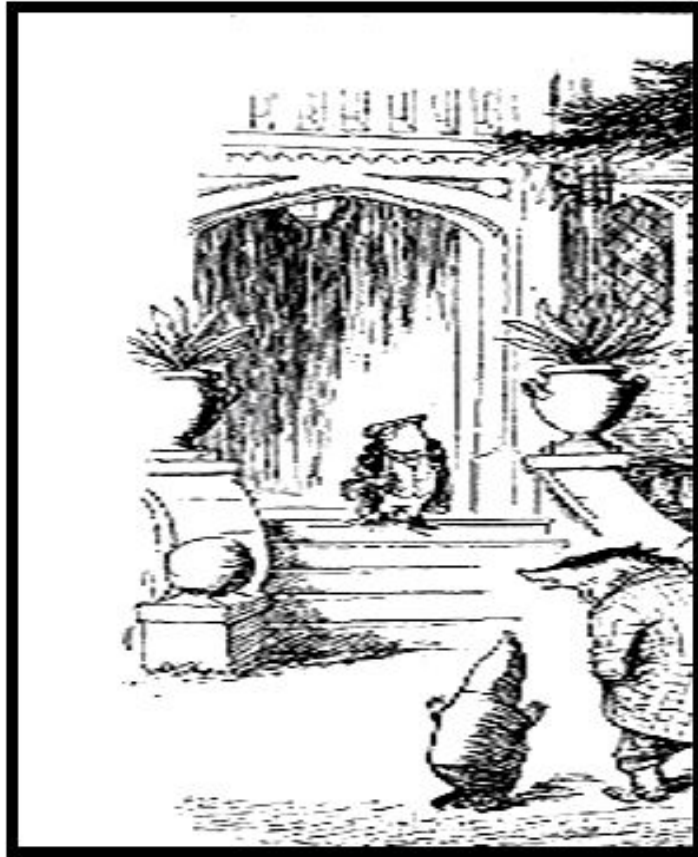


К. Грэхем, «Золотой возраст», 1895

ബാൽമൗർ



ക. ഗ്രേഹം, 1912



*К. Грэхем «Ветер в ивах»,
«Речной берег» (Гл. 1)
Рис. Э. Шепарда*



*କ. ଗ୍ରାହମ «ବେତର ବ ଇବା»,
«ମିଲି ଯ ଡ଼» (ଗଲ. 5)
ରଈ. ଇ. ରାକ୍ଘେମା*



Приложение 2

ИЗ ДИЛОГИИ К. ГРЭХЕМА «ЗОЛОТОЙ ВОЗРАСТ» И «ДОМ МЕЧТАНИЙ»

«The Golden Age»

Chapter 11: The Argonauts

The advent of strangers, of whatever sort, into our circle, had always been a matter of grave dubiety and suspicion; indeed, it was generally a signal for retreat into caves and fastnesses of the earth, into unthreaded copses or remote outlying cowsheds, whence we were only to be extricated by wily nursemaids, rendered familiar by experience with our secret runs and refuges. It was not surprising therefore that the heroes of classic legend, when first we made their acquaintance, failed to win our entire sympathy at once. "Confidence," says somebody, "is a plant of slow growth;" and these stately dark-haired demi-gods, with names hard to master and strange accoutrements, had to win a citadel already strongly garrisoned with a more familiar soldiery. Their chill foreign goddesses had no such direct appeal for us as the mocking malicious fairies and witches of the North; we missed the pleasant alliance of the animal – the fox who spread the bushiest of tails to convey us to the enchanted castle, the frog in the well, the raven who croaked advice from the tree; and – to Harold especially – it seemed entirely wrong that the hero should ever be other than the youngest brother of three. This belief, indeed, in the special fortune that ever awaited the youngest brother, as such, – the "Borough-English" of Faery, – had been of baleful effect on Harold, producing a certain self-conceit and perkiness that called for physical correction. But even in our admonishment we were on his side; and as we distrustfully eyed these new arrivals, old Saturn himself seemed something of a parvenu.

Even strangers, however, if they be good fellows at heart, may develop into sworn comrades; and these gay swordsmen, after all,



were of the right stuff. Perseus, with his cap of darkness and his wonderful sandals, was not long in winging his way to our hearts; Apollo knocked at Admetus' gate in something of the right fairy fashion; Psyche brought with her an orthodox palace of magic, as well as helpful birds and friendly ants. Ulysses, with his captivating shifts and strategies, broke down the final barrier, and hence forth the band was adopted and admitted into our freemasonry.

I had been engaged in chasing Farmer Larkin's calves –his special pride –round the field, just to show the man we hadn't forgotten him, and was I happened upon Edward, grubbing for worms in the dung-heap. Edward put his hat, and we strolled along together, discussing high matters of state. As we reached the toolshed, strange noises arrested our steps; looking in, we perceived Harold, along, rapt, absorbed, immersed in the special game of the moment. He was squatting in an old pig-trough that had been brought in to be tinkered; and as he rhapsodised, anon he waved a shovel over his head, anon dug it into the ground with the action of those who would urge Canadian canoes. Edward strode in upon him.

"What rot are you playing at now?" he demanded sternly.

Harold flushed up, but stuck to his pig-trough like a man. "I'm Jason," he replied, defiantly; "and this is the Argo. The other fellows are here too, only you can't see them; and we're just going through the Hellespont, so don't you come bothering." And once more he plied the wine-dark sea.

Edward kicked the pig-trough contemptuously.

"Pretty sort of Argo you've got!" said he.

Harold began to get annoyed. "I can't help it," he replied. "It's the best sort of Argo I can manage, and it's all right if you only pretend enough; but *you* never could pretend one bit."

Edward reflected. "Look here," he said presently; "why shouldn't we get hold of Farmer Larkin's boat, and go right away up the river in a real Argo, and look for Medea, and the Golden Fleece, and everything? And I'll tell you what, I don't mind your being Jason, as you thought of it first."

Harold tumbled out of the trough in the excess of his emotion. "But we aren't allowed to go on the water by ourselves," he cried.



"No," said Edward, with fine scorn: "we aren't allowed; and Jason wasn't allowed either, I daresay – but he *went!*"

Harold's protest had been merely conventional: he only wanted to be convinced by sound argument. The next question was, How about the girls? Selina was distinctly handy in a boat: the difficulty about her was, that if she disapproved of the expedition – and, morally considered, it was not exactly a Pilgrim's Progress – she might go and tell; she having just reached that disagreeable age when one begins to develop a conscience. Charlotte, for her part, had a habit of day-dreams, and was as likely as not to fall overboard in one of her rapt musings. To be sure, she would dissolve in tears when she found herself left out; but even that was better than a watery tomb. In fine, the public voice – and rightly, perhaps – was against the admission of the skirted animal: spite the precedent of Atalanta, who was one of the original crew.

"And now," said Edward, "who's to ask Farmer Larkin? I can't; last time I saw him he said when he caught me again he'd smack my head. *You'll* have to."

I hesitated, for good reasons. "You know those precious calves of his?" I began.

Edward understood at once. "All right," he said; "then we won't ask him at all. It doesn't much matter. He'd only be annoyed, and that would be a pity. Now let's set off."

We made our way down to the stream, and captured the farmer's boat without let or hindrance, the enemy being engaged in the hayfields. This "river", so called, could never be discovered by us in any atlas; indeed our Argo could hardly turn in it without risk of shipwreck. But to us 't was Orinoco, and the cities of the world dotted its shores. We put the Argo's head up stream, since that led away from the Larkin province; Harold was faithfully permitted to be Jason, and we shared the rest of the heroes among us. Then launching forth from Thessaly, we threaded the Hellespont with shouts, breathlessly dodged the Clashing Rocks, and coasted under the lee of the Siren-haunted isles. Lemnos was fringed with meadow-sweet, dog-roses dotted the Mysian shore, and the cheery call of the haymaking folk sounded along the coast of Thrace.

After some hour or two's seafaring, the prow of the Argo



embedded itself in the mud of a landing-place, plashy with the tread of cows and giving on to a lane that led towards the smoke of human habitations. Edward jumped ashore, alert for exploration, and strode off without waiting to see if we followed; but I lingered behind, having caught sight of a moss-grown water-gate hard by, leading into a garden that from the brooding quiet lapping it round, appeared to portend magical possibilities.

Indeed the very air within seemed stiller, as we circumspectly passed through the gate; and Harold hung back shamefaced, as if we were crossing the threshold of some private chamber, and ghosts of old days were hustling past us. Flowers there were, everywhere; but they drooped and sprawled in an overgrowth hinting at indifference; the scent of heliotrope possessed the place, as if actually hung in solid festoons from tall untrimmed hedge to hedge. No basket-chairs, shawls, or novels dotted the lawn with colour; and on the garden-front of the house behind, the blinds were mostly drawn. A grey old sun-dial dominated the central sward, and we moved towards it instinctively, as the most human thing visible. An antique motto ran round it, and with eyes and fingers we struggled at the decipherment.

"Time: Tryeth: Trothe:" spelt out Harold at last. "I wonder what that means?"

I could not enlighten him, nor meet his further questions as to the inner mechanism of the thing, and where you wound it up.

I had seen these instruments before, of course, but had never fully understood their manner of working.

We were still puzzling our heads over the contrivance, when I became aware that Medea herself was moving down the path from the house. Dark-haired, supple, of a figure lightly poised and swayed, but pale and listless – I knew her at once, and having come out to find her, naturally felt no surprise at all. But Harold, who was trying to climb on the top of the sun-dial, having a cat-like fondness for the summit of things, started and fell prone, barking his chin and filling the pleasance with lamentation.

Medea skimmed the ground swallow-like, and in a moment was on her knees comforting him, – wiping the dirt out of his chin with her own dainty handkerchief, – and vocal with soft murmur of consolation.



"You needn't take on so about him," I observed, politely. "He'll cry for just one minute, and then he'll be all right."

My estimate was justified. At the end of his regulation time Harold stopped crying suddenly, like a clock that had struck its hour; and with a serene and cheerful countenance wriggled out of Medea's embrace, and ran for a stone to throw at an intrusive blackbird.

"O you boys!" cried Medea, throwing wide her arms with abandonment. "Where have you dropped from? How dirty you are! I've been shut up here for a thousand years, and all that time I've never seen any one under a hundred and fifty! Let's play at something, at once!"

"Rounders is a good game," I suggested. "Girls can play at rounders. And we could serve up to the sun-dial here. But you want a bat and a ball, and some more people."

She struck her hands together tragically. "I haven't a bat," she cried, "or a ball, or more people, or anything sensible whatever. Never mind; let's play at hide-and-peek in the kitchen garden. And we'll race there, up to that walnut-tree; I haven't run for a century!"

She was so easy a victor, nevertheless, that I began to doubt, as I panted behind, whether she had not exaggerated her age by a year or two. She flung herself into hide-and-peek with all the gusto and abandonment of the true artist, and as she flitted away and reappeared, Medea's face drooped low over the sun-dial, till it was almost hidden in her fingers. "That's what I'm here for," she said presently, in quite a changed, low voice. "They shut me up here – they think I'll forget – but I never will- never, never! And he, too – but I don't know – it is so long – I don't know!"

Her face was quite hidden now. There was silence again in the old garden. I felt clumsily helpless and awkward; beyond a vague idea of kicking Harold, nothing remedial seemed to suggest itself.

None of us had noticed the approach of another she-creature – one of the angular and rigid class – how different from our dear comrade! The years Medea had claimed might well have belonged to her; she wore mittens, too – a trick I detested in woman. "Lucy!" she said, sharply, in a tone with *Aunt* writ large over it; and Medea started up guiltily.



"You've been crying," said the newcomer, grimly regarding her through spectacles. "And pray who are these exceedingly dirty little boys?"

"Friends of mine, aunt," said Medea, promptly, with forced cheerfulness. "I – I've known them a long time. I asked them to come."

The aunt sniffed suspiciously. "You must come indoors, dear," she said, "and lie down. The sun will give you a headache. And you little boys had better run away home to your tea. Remember, you should not come to pay visits without your nursemaid."

Harold had been tugging nervously at my jacket for some time, and I only waited till Medea turned and kissed a white hand to us as she was led away. Then I ran. We gained the boat in safety; and "What an old dragon!" said Harold.

"Wasn't she a beast!" I replied. "Fancy the sun giving any one a headache! But Medea was a real brick. Couldn't we carry her off?"

"We could if Edward was here," said Harold, confidently.

The question was. What had become of that defaulting hero? We were not left long in doubt. First, there came down the lane the shrill and wrathful clamour of a female tongue, then Edward, running his best, and then an excited woman hard on his heel. Edward tumbled into the bottom of the boat, gasping, "Shove her off!" And shove her off we did, mightily, while the dame abused us from the bank in the self same accents in which Alfred hurled defiance at the marauding Dane.

"That was just like a bit out of Westward Ho!" I remarked approvingly, as we sculled down the stream. "But what had you been doing to her?"

"Hadn't been doing anything," panted Edward, still breathless. "I went up into the village and explored, and it was a very nice one, and the people were very polite. And there was a blacksmith's forge there, and they were shoeing horses, and the hoofs fizzled and smoked, and smelt so jolly! I stayed there quite a long time. Then I got thirsty, so I asked that old woman for some water, and while she was getting it her cat came out of the cottage, and looked at me in a nasty sort of way, and said something I didn't like. So I went up to it just to – to teach it



manners, and somehow or other, next minute it was up an apple-tree, spitting, and I was running down the lane with that old thing after me."

Edward was so full of his personal injuries that there was no interesting him in Medea at all. Moreover, the evening was closing in, and it was evident that this cutting-out expedition must be kept for another day. As we neared home, it gradually occurred to us that perhaps the greatest danger was yet to come; for the farmer must have missed his boat ere now, and would probably be lying in wait for us near the landing-place. There was no other spot admitting of debarcation on the home side; if we got out on the other, and made for the bridge, we should certainly be seen and cut off. Then it was that I blessed my stars that our elder brother^{<149>} was with us that day, – he might be little good at pretending, but in grappling with the stern facts of life he had no equal. Enjoining silence, he waited till we were but a little way from the fated landing-place, and then brought us in to the opposite bank. We scrambled out noiselessly, and – the gathering darkness favouring us – crouched behind a willow, while Edward pushed off the empty boat with his foot. The old Argo, borne down by the gentle current, slid and grazed along the rushy bank; and when she came opposite the suspected ambush, a stream of imprecation told us that our precaution had not been wasted. We wondered, as we listened, where Farmer Larkin, who was bucolically bred and reared, had acquired such range and wealth of vocabulary. Fully realising at last that his boat was derelict, abandoned, at the mercy of wind and wave, – as well as out of his reach, – he strode away to the bridge, about a quarter of a mile further down; and as soon as we heard his boots clumping on the planks, we nipped out, recovered the craft, pulled across, and made the faithful vessel fast to her proper moorings. Edward was anxious to wait and exchange courtesies and compliments with the disappointed farmer, when he should confront us on the opposite bank; but wiser counsels prevailed. It was possible that the piracy was not



yet laid at our particular door: Ulysses, I reminded him, had reason to regret a similar act of bravado, and – were he here-would certainly advise a timely retreat. Edward held but a low opinion of me as a counsellor; but he had a very solid respect for Ulysses.



Научное издание

Ерофеева Наталья Евгеньевна
Пасечная Ирина Николаевна

**Творчество К. Грэхема.
Взрослый взгляд на детскую литературу**

Монография

Редактор:

Корректор:

Технический редактор:

Подписано в печать
Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 12,2.
Тираж 100 экз. Заказ .

**Издательство Орского гуманитарно-технологического института
(филиала) государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»**

462403, г. Орск Оренбургской обл., пр. Мира, 15 А