

DOI: 10.5281/zenodo.1226483

УДК 821.111

Крупенина М. И.

Крупенина Мария Игоревна, соискатель, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, 121069, Россия, г. Москва, у. Поварская, 25А, j.s.y.zero4@mail.ru.

Ностальгический образ ребенка: от романтизма к викторианству

Аннотация. В статье автором исследованы традиции рассмотрения образа ребенка и его функции, рассмотрены особенности художественной рецепции образа ребенка и детства, а также отмечены особенности образа ребенка как ностальгического феномена в контексте перемен, свойственных английской ментальности на рубеже XVIII-XIX вв. Изучение образа ребенка позволяет уяснить его главную роль и функцию во взрослом мышлении как меморативного объекта, а также раскрыть проблемы, связанные с двойственным восприятием детства на рубеже указанных эпох.

Ключевые слова: ностальгия, детство, ребенок, память, пасторальная поэзия, «Ода».

Krupenina M.I.

Krupenina Maria Igorevna, PhD student, M. Gorky institute of world literature of the Russian academy of Sciences, 121069, Russia, Moscow, Povarskaya street, 25A, j.s.y.zero4@mail.ru.

Nostalgic image of a child: from romanticism to Victorianism

Abstract. In the article the author has researched the traditions of examining the child's image and its functions as well as considered the features of artistic reception of the child's image and childhood. The researcher has pointed out the child's image as a nostalgic phenomenon under conditions of changes, typical for English mentality in the XVIII-XIXth centuries. The study of the child's image makes it possible to understand its main role and function in adult thinking as a memorative object, as well as to uncover problems associated with the dual perception of childhood at the turn of the epochs.

Keywords: nostalgia, childhood, child, memory, pastoral poetry, "Ode".

В литературе XVIII-XIX вв. образа ребенка и тема детства восходит к модели идиллического хронотопа как топоса детства. В таком контексте детство выступает как литературный миф об утраченном рае, обозначающий тему детства как идеализированного прошлого и внутренней памяти. Именно поэтому в начале XIX столетия, тоска, или ностальгия², по детству способствовала появлению романтического образа – невинного ребенка природы. Следовательно, целью данной статьи является рассмотрение ребенка в его различных воплощениях как продукт воспоминания на материале литературных источников.

Традиции рассмотрения ребенка в его различных образах были основательно представлены в ряде критических работ. Для сравнения, приведем работу Р. Паттисона, который проанализировал эволюцию взглядов на ребенка – как падшего и невинного ангела – в книге «The Child Figure in English Literature» [14], труд П. Ковени «The Image of Childhood The indi-

² Понятие ностальгии впервые было упомянуто в медицинских отчетах 1787 года об Уэльском солдате, страдающего тоской по родине (хотя оно не использовалось массово до XX столетия) [10, 499-500].

vidual and Society A Study of a Theme in English Literature» [4], исследовавший проблему ребенка и детства, начиная от эпохи Просвещения до современности, книгу Р. Купа «Paradise the Child in Western Literature» [12], где автор обращается к ребенку как архетипу в английской и континентальной литературе.

Тем не менее, в данном исследовании непосредственный интерес вызывает то, что именно творчество романтиков, в частности У. Вордсворта, послужило смелой парадигмой детства. В своей поэзии У. Вордсворт изобразил качественное отличие невинного, несколько мистического ребенка, чья родословная прослеживается еще до Пелагия, от взрослого. Ребенок в его творчестве зачастую представлен как ретроспективный феномен, связь с которым взрослый утрачивает безвозвратно, однако чувствует тоску и желание вспомнить не только детство, но и вернуться к состоянию, когда личность еще не была социализированной. Например, в «The Pet-lamb» (1800) автор выразил ностальгию через преобладающий взгляд подражающего взрослому ребенка. Так, концепция детства представляла собой субъективную жизненную историю рассказчика или рецессивный ностальгический объект, как у Дж. Элиот в «Мельнице на Флоссе» (1860) [7], или локус, созданный для прежней самости, как у Ч. Лэма в «Школе миссис Ляйсистер» (1809) [13].

Сам же образ ребенка как ностальгического феномена не лишен некоторой амбивалентности. Под ребенком и детством писатели, должно быть, понимали любой период от младенчества до юности. Так, Джон Рескин, намеревающийся жениться в возрасте 69 лет на 21-ней Кэтлин Оландер, не мог определиться с истинным статусом девушки и не знал стоит ли обращаться к ней «как к ребенку – милой девчушке, либо как к умной и зрелой женщине» (*whether you are a child ... - a pretty girl – or a clever – woman!*). Называя ее «своей дорогой малышкой» (*my dearest child*), он с беспокойством вопрошает, «нравится ли ей в действительности, когда он называет ее так, пусть она и не отвечает на что-либо иное» (*Do you really like me to call you that – though you won't answer for anything more*) [17, 65]. Несмотря на то, что «ребенок» в данном контексте может восприниматься как метафора, пренебрежение хронологическими рамками детства исходит из неточной продолжительности детства в XIX веке.

Дж. Кинкейд объявляет, что в викторианскую эпоху «ребенок как не определяется, так и не контролируется возрастными рамками, так как, кажется, будто любой от рождения до 25 лет и более может «играть» роль ребенка в различных контекстах» (*My child... is not defined or controlled by age limits since it seems to me that anyone between the ages of one day and 25 years or beyond might, in different contexts play that role*) [11, 5]. К. Стивман, исследуя этот же период, пишет, что «детство представляло собой категорию зависимости и характеризовалось как состояние бессилия (независимо от возраста субъекта), покорности, физического превосходства или, наоборот, слабости, прежде чем приобрело хронологический возраст» (*Childhood was a category of dependence, a term that defined certain relationships of powerlessness, submission and bodily inferiority or weakness, before it became descriptive of chronological age*) [19, 7].

Демаркация между детством и взрослостью менялась с контекстом: биологическим или социальным. Согласно повторной возрастной классификации Т. Джейсона 1811 года, детство – отрезок до семи лет, после чего начинается пубертатный период [19, 65].

В «Омфале, или о воспитании» Ж.-Ж. Руссо утверждает, что конец младенчества и начало детства начинается, когда ребенок начинает говорить, и продолжается до 15-ти лет. Сдерживание ребенка от чтения и других прелезностей городской жизни может способствовать сохранению «чистоты чувств и незрелости желаний» (*l'ignorance des desirs et la pureté des sens*) [10, 604] вплоть до 20-летнего возраста. Именно наступление половой зрелости, в частности совершение полового акта, завершает этот счастливый эквилибриум – детство [там же].

Научное мнение расходилось с биологическим понятием детства. В XVII-XVIII столетиях возраст бракосочетания для мальчиков составлял 14-ть лет, для девочек – 12 лет. Можно

полагать, что возраст женитьбы является окончанием детства, но он не совпадал как с периодом сексуальной зрелости, так и совершеннолетия, которое увеличилось с 10 лет в 1861-ом году до 16-ти с 1885-го года. Тем не менее, вступление в брак в несовершеннолетнем возрасте оставалось возможным по договору или согласию [11, 70].

В трудовом контексте также трудно установить точную продолжительность детства, так как детский труд был весьма распространен в индустриальных странах. Детство, как период защищенности и опеки, существовало лишь среди высших классов. Ф. Аргес пишет, что во Франции спрос на труд в сфере текстиля значительно сократил детство в восприятии рабочего класса и повлек за собой бурный общественный резонанс [1, 376], даже несмотря на то, что, согласно И. П. Томпсону, работающие дети являлись неотъемлемой частью семейной экономики до 1830 гг. [22, 366-384]. Определить возраст детства среди низших классов представляется почти невозможным. В 40-ые годы детям до 8 лет запрещалось работать на фабриках, до 10 – в шахтах, однако не было установлено точного возраста относительно театральной занятости до 1889 года [19, 136-7].

Невозможность установить истинные рамки детства привело к тому, что викторианцы стали демаркировать детство путем описания индивидуальных опытов, рассматриваемых зачастую ретроспективно. В таком повествовании именно травмирующее событие, как, например, смерть родителей, переезд или смена семейной организации означает окончание детства.

В «Mrs. Leicester School» (1809) все повествования находятся еще в препубертатном возрасте, однако каждая из героинь определяет свое детство как отрезок прошлого, в котором еще не зрелая самость испытала, а затем преодолела жизненные трудности. Во второй книге романа-пародии «Sartur Resartus» (1833-34) Т. Карлея Тейфельсдрек отделяет свое идиллическое детство от своего юношества, которое совпадает с началом его учебы в гимназии: «Над своих гимназических и академических годах профессор отнюдь не останавливается столь же лирически и радостно, как на своем детстве» (*Over his Gymnastic and Academic Years the Professor by no means lingers so lyrical and joyful as over his childhood*) [3, 75, 80]. «Так кончилось детство» (*There, ended childhood*) объявляет 13-летняя Аврора Ли в романе-поэме Э. Б. Браунинг после того, как умирает ее отец [2, 7].

У Дж. Элиот в «Мельнице на Чоллесе» (1860) золотые ворота детства закрываются навсегда, когда Том вынужден покинуть мистера Стерлинга из-за банкротства своего отца. Травматическое событие побуждает Тома искать работу и, тем самым, выводит его во взрослую жизнь. Следовательно, детство заканчивается не с внутренним, органическим ростом героя.

Для Мэгги Талливер, сестры Тома, «новая жизнь печали» (*new life of sorrow*), которая отделяет детство от взрослости, также начинается с банкротством ее отца. Заметное отличие, которое подмечают в Мэгги Филипп Уэйкем, а впоследствии и Стивен Гест, заключается в броской разнице между прошлой энергичной самостью девушки и ее покоренной, пассивной и серьезной натурой молодой женщины [7, 168] вследствие банкротства семьи.

Зрелость приходит с успешной адаптацией к тому, что многие девушки в «Школе миссис Ляйсистер» деликатно называют «обстоятельствами» – деньгами, – которые устанавливают, руководят отношениями [13, 152]. Эмили Бартон и Шарлотта Вилмот также страдают от семейного разорения. Хотя родители Шарлотты сбегают из Англии и покидают ее одну, автор акцентирует внимание читателя на испытанный девушкой позор от того, что пришлось продать все платья и игрушки, чтобы расплатиться с кредиторами, а также совместно проживать с бывшим клерком отца.

Детство в историях Ч. Лэма и Дж. Элиот не поддается ни биологическому, ни социальному, ни законному определению. Оно представляет собой, согласно Ф. Фергюсону, «романтическую память» – определяющий фактор формирования самости [8, 515], дальнейшее сохранение которой требует наличие связи между восприятием настоящей самости с ее интерпретацией прошлого, от чего и зависит продолжительность детства героев. Действия памяти в каждом из произведений отличаются: для детей Ч. Лэма взросление – этическое движение,

в котором воспоминания, как деятельность памяти, в действительности представляет собой переоценку прошлого с помощью полученного жизненного опыта, в то время как в истории Мэгги такой рост самосознания отсутствует, пусть и включает некоторый анализ прошлых событий. Девушка испытывает постоянную тоску по прошлому. В шестнадцать лет она полагает, что навсегда отдалилась от своей детской самости. Свое прошлое она ценит за счастье, которое ей не суждено было испытать с тех пор, «как была малышкой и Том так хорошо к ней относился» (*since I was a little girl – the days Tom was good to me*) [7, 295]. Отклонив любовь Филиппа, и подпав под очарование Стивена, лишь несколько лет спустя она вспомнит его признание в любви с томлящей тоской: «О, Филипп, Филипп, хотела бы я, чтобы мы были снова вместе в тиши красного оврага» (*Oh Philip, Philip, I wish we were together again – so quietly – in the Red Deeps*) [7, 358]. Этическая дилемма героини, которая принуждает ее отказать Стивену, как, в свое время, и Филиппу из-за данной брату клятвы, является следствием рецессивной ностальгии. В данном случае, отношение Мэгги к детству полностью противопоставлено романтическому отношению к детству, выраженному У. Вордсвортом. Тем не менее, в романе присутствует идея мест времени и статических пейзажей, куда происходит возвращение героини с помощью ее воображения.

Действия памяти автора-рассказчика и героини также расходятся: если рассказчик суммарно подытоживает окончание детства персонажей, изображая их быстрый отъезд от мистера Стеллинга как изгнание из рая Адама и Евы, то Мэгги не спешит расставаться с детством. Она держится за свои прошлые привязанности, пытается возродить свойственную им в прошлом эмоциональность, тем самым, отрицая окончание детства и его невозвратность. В романе подразумевается, что детство и связанные с ним воспоминания не могут успешно сочетаться с пространственно-временными самостями. Лишь преодолев их, герой может пройти социализацию на пути к взрослению: для детей Ч. Лэма, не питающихся ностальгией, в отличие от Мэгги, конец детства знаменует разрушение прежней самости – новые события требуют измененной реакции героев. Следовательно, у Ч. Лэма ребенок качественно отличается от взрослого. Тем не менее, сами герои не в состоянии инициировать взросление: преодолевая трудности, они трансформируют внешние обстоятельства, тем самым, созидая новую самость, самость взрослого человека. Мэгги также осознает обстоятельный разрыв между детством и взрослостью, но сопротивляется ему. Ее память пытается создать преемственность между настоящей и прошлой самостью путем восстановления прежних связей. Ее самость, иными словами – продукт регрессирующей памяти. В конце романа смерть в виде утопления в объятиях брата является символической манифестацией рока, ожидающего любого постоянно ностальгирующего человека, который пытается пролонгировать прошлое, привнося его в настоящее. Ее участь подтверждает веру У. Вордсворта, выраженную в «Ode» (1807), в неспособность восстановить состояние детства. Эта необратимость соответствует введенному Ф. Шиллером неологизму – *Bestimmbarkeit* – для выражения ретроспективного качества, заключающегося в бесконечности детства, воплощенного для взрослого в фигуре ребенка [18, 87]. Детство «Оды» – память о бесконечном потенциале и эмоциональной спонтанности, отдаляющая зрелого взрослого человека от эмоционального ребенка [14, 84-90]: «пропасть между мной и теми днями, / эхо которых еще отзывается в моей памяти / и порой, размышляя над ними, мне кажется, / будто два сознания слились во мне воедино – одно, сознающее меня теперешнего / другое – как не-то иное существо» (*so wide appears / the vacancy between me and those days, / ... that sometimes when I think of them I seem / Two consciousnesses – conscious of myself, / And of some other being*) [26, 2.26-31]. Следовательно, увядание детства означает не только умаление потенциала и возможностей – *Bestimmbarkeit*, но и снижение эмоциональности. В свою очередь, в «Оде» качество или влияние ранних опытов не имеют большого значения: «каковы бы они ни были» («*be they what they may*»), они становятся «путеводной звездой всей нашей жизни» («*a master-light of all our seeing*») [24, 35], символизируя ностальгическую память, сродни памяти Мэгги Талливер.

В «Characteristics of a Child Three Years Old» (1815) поэт описывает свою дочь Кэтрин как «счастливое самодостаточное существо» («*happy Creature of herself...all sufficient*») [25, 55], чувства и реакции которой «внезапны» («*unthoughtof*»), как ветер, что «бесцельно бродит, создавая многоцветные изображения на спокойной озерной глади» («*chasing wantonly / The many-coloured images imprest / Upon the bosom of a placid lake*»). В другом стихотворении «To H. C. Six Years Old» (1807) малыш Х. Колридж представлен У. Вордсвортом как «легкое дуновение ветерка и произвольная песнь» («*breeze-like motion and the self-born carol*») «под стать невыразимым мыслям» («*fittest to unutterable thought*»). Смотри на «волшебного путешественника» («*faery voyager*»), поэт, однако, чувствует дурное предзнаменование: «что выпадет тебе на долю в будущие годы... Ведь ты столь дик в своем очарованье» («*for what may be thy lot in future years... Thou are so exquisitely wild*») [25, 62]. В обоих примерах ребенок выступает как досоциальное, априорное и «прелингвистическое» существо и напоминает, скорее, знатных дикарей. В «Прелюдии» У. Вордсворт также при помощи ностальгии ищет способ избавиться от ноши памяти: «Но! О! Какое счастье жить, / когда каждый час приносит осязаемый доступ / к знанию, когда все знание – лишь удовольствие / и места в нем печали нет» («*But oh, what happiness to live / When every hour brings palpable access / Of knowledge, when all knowledge is delight, / And sorrow is not there*») [26, 285-88]. Детство в этих примерах представляет собой пространственно-временное условие, которое обращено к будущему, а не к прошлому. Автор желает ускользнуть, а иногда и освободиться, от нравственного и воображаемого роста в памяти, пытаясь вновь пережить опыт, который в дальнейшем становится лишь объектом рефлексии. Ребенок, лишенный памяти, а, значит, являясь ментально бессодержательным, мог функционировать как меморативный прием. Первым примером тому может служить персонаж Миньона в «*Wilhelm Meister's Apprenticeship*» И. В. Гете, которая представляла собой, как писал А. Эрленмайер в конце XIX столетия, «бессмертной репрезентацией ностальгии» («*an immortal representation of home-sickness*») [23, 858]. Вторым – «выдуманый» («*concocted*») викторианцами, согласно Дж. Кинкейду, невинный ребенок природы [11, 72-3], который также символизировал прошлое взрослого. Тем не менее, прошлое взрослого могло находить воплощение и в нечеловеческих фигурах – феях и животных, в то время как дети трансформировались (по взрослому сознанию) в домашних питомцев или цветы на протяжении XVIII-XIX веков. Подобно из образов воспринимался как связующее звено с зарождающейся ностальгией, опытом памяти, а не ее содержанием. Помимо ностальгии, ребенок рассматривался как эгоцентрический конструкт, свидетельствовал о преемственности наследия, а младенцы символизировали о семейном процветании и богатстве. Согласно Ф. Арьесу, к концу XVIII столетия присутствие ребенка стало ассоциироваться «с неизвестным доселе желанием домашности, несколько напоминающей теперешнюю семейную жизнь» («*with a hitherto unknown desire of homeliness, for familiar if not yet precisely family life*») [1, 343]. Семейные чувства углубились благодаря ставшей возможной автономии пространства, а ребенок служил подтверждением необходимости такого расширения. Невинный ребенок природы стал реакцией на данный феномен. Следовательно, ребенок не всегда олицетворял утраченный потенциал, наоборот, он также указывал на эмоциональную привязанность родителей к детям. Например, дети в «*The pet-lamb*» или «*Lucy Gray*» У. Вордсворта отражают образ семьи. Тем не менее, в первой поэме представлен подражающий ребенок, во второй – ребенок природы. Соответственно, в них изображены как различные ностальгические тона, так и цели: в первой рассказчик высказывает удовлетворение взрослым миром, во второй передана мечтательная фантазия исчезновения, как из цивилизованного мира, так и побега от патриархальности. Так или иначе, оба ребенка – меморативные объекты, образы воспоминаний взрослого и его желание вернуться в прошлое, вызывающие в воображении досоциальное детство с помощью различных образов.

В «The Pet Lamb – A Pastoral» название указывает на то, что стихотворение – вербальный аналог пасторального портрета, в котором дети, резвящиеся на дворе или заботящиеся о животных, свидетельствуют также о праве собственности на землю. Сцена, в которой девочка журит спасенного ее отцом с горного склона ягненка, обрамлена повествованием автора, который выступает как подслушивающий. Он слышит, как девочка говорит лишь «Пей, милое создание, пей» («Drink, pretty creature, drink»), а ягненок вертит хвостом «с удовольствием» («with pleasure») [25, 61], но наблюдая за ними, рассказчик выражает свою эмоциональную реакцию словами, предполагающими восприятие взрослого мужчины. Выдуманная им история девочки и ягненка, замещает семейные отношения, в которых девочка выступает как мать, отец, сестра для мистического ребенка-ягненка. Поэт воображает, что девочка, видя ягненка на привязи, считает, что он испытывает тоску по родине и матери, и признает, что это существование может находиться за пределами ее понимания: «Бедняжка, может ли случиться, что сердце твоей матери мешает твоему покою? Ведь тебе дороже не то, что знаю я» («Poor creature, can it be / That 'tis thy mother's heart which is working so in thee? / Things that I know not of belike to thee are dear») [25, 61-62]. Но ее неведение о существовании за пределами человеческого знания, обращают ее к заботам о существе для его удобства: сооружению мягкой кровати из «нежной травы» (*tender grass*) [25, 61] и цветов. Она становится «преданной служгой» (*faithful nurse*) [25, 62] и приходит ежедневно с водой из ручья и свежим молоком. Она напоминает животному о его счастливом избавлении от «страшных ветров и темноты» (*fearful winds and darkness*), от ненадежных гор, где «многие стада были на холмах, в которых тебе не было места, а твоя мать навсегда исчезла» (*many flocks were on the hills, but thou wert owned by none, / And thy mother from thy side for evermore was gone*) [там же]. В его прежнем сомнительном состоянии, у ягненка не было ни матери, ни владельца. Девочка исполняет обе роли. Как няня она заменяет умершую мать, как любимая дочь отца – владелицу. Для нее нет отличия между кормилицей и естественной матерью. «Никто добрее быть не мог» («Upon the mountain-tops no kinder could have been») [там же], чем эта малышка, которая обещает сделать из ягненка «своего товарища по детским играм» («playmate») [там же], когда он вырастет: «Тогда я запрягу тебя в телегу, как пони в плуг... а когда будет свирепствовать холодный ветер, наш домашний очаг станет твоим пристанищем, наш дом станет твоей обителью» (*Then I'll yoke thee to my cart like a pony in the plough... and when the wind is cold / Our hearth shall be thy bed, our house shall be thy fold*) [там же]. Ребенок имитирует роль матери-няньки, отца-владельца. Тем не менее, она является воображаемым ребенком, так как наблюдатель вкладывает в ее речь выдуманные им выражения. Из-за того, что повествователь не раскрывает ничего о себе, а лишь идентифицируется с девочкой, ее очарование для него должно быть лежит в ее подражающей взрослому роли: «Нет, - сказал я, - большая половина песни должна принадлежать девочке, ибо она так глядела и говорила, что я подумал, будто она я и есть» (*no, said I, more than half of the song to the damsel must belong, / For she looked with such a look, and she spoke with such a tone, / That I almost received her heart into my own*) [там же].

Под словом «received», поэт подразумевает эмпатию к девочке, с которой он идентифицируется. Именно ее беспокойство о животном побуждает рассказчика высказываться за нее, а неспособность девочки удержаться от очеловечивания ягненка и ее власть над ним являются продолжением собственных качеств рассказчика. В пасторальном портрете дети и животные могут быть взаимозаменяемыми, и любой из них может выражать сентиментальную и законную привязанность к земле [20, 185-6]. Очарование девочки для повествователя кроется в ее имитации власти над ягненком, который является ее имуществом. Именно поэтому она не невинный ребенок природы, а актриса, исполняющая роли матери и отца «как будто ее призвание заключалось в бесконечном подражании» (*as if vocation / Were endless imitation*) [24, 28]. Напротив, ягненку предоставляется роль ребенка – первобытного, первоначального ребенка, даже божественного, простоту и невинность которого постичь невозможно. Значимо и то, что У. Вордсворт заимствовал фигуру «ребенка редкой красоты» (*child of beauty rare*) [25, 61] из

образа маленькой Барбары Лютвайт (Barbara Lewthwaite), а ягненок является символическим замещением ее сестры, в чем он признался Изабелле Фенвик в 1843 году [5, 5]. Действительно, девочка разговаривает с ягненком так, будто он ее замаскированная сестра, которая превратилась в более низкую форму жизни, как смутный объект желания у Овидия. Ягненок занимает пограничное положение между знакомым и диким, представляя невинность и податливость, непокорность и инстинкт.

В свою очередь, Барбара уже выросла из невинности. Раскрыв то, что образ девочки взят с фигуры реальной женщины, автор превратил поэму в воспоминание о прошлом. Она выступает в позиции наблюдателя и пытается восполнить потерю детства с помощью привязанности к животному. Однако их отношения, построенные на зависимости и власти, побуждают Барбару представлять ягненка в роли ребенка, в то время как автор ассоциирует девочку с женщиной. Следовательно, девочка и ягненок воплощают последовательные ступени детства по мере того, как они отступают в прошлое, пока не достигают состояния сна, в котором наше рождение «*лишь только забвение*» (*but a ... forgetting*) [24, 23]. Пережиток этого состояния – связь с горным пейзажем и матерью животного. Так как в их теперешнем состоянии это связь отсутствует, должны быть созданы новые, неестественные узы. Так и наблюдатель выдумывает сценарий, чтобы раскрыть параллели с собственным прошлым. Девочка служит повторением прошлого рассказчика, которого он не может вспомнить, демонстрируя ностальгическое желание вернуться в прошлое.

«Люси Грей» (1799) подобным образом иллюстрирует отдаленность ребенка природы для взрослого рассказчика, который изображает ее, полагаясь на нормативные взгляды своего маленького сельского общества и фантазию исчезновения. Появление поэмы в сборнике 1815 года под названием «*Poems referring to the Period of Childhood*» предполагает, что У. Вордсворт рассматривал историю Люси как нечто типичное для периода детства. Люси сочетает фазы детства, присутствующие в «*The Pet-Lamb*»: от подражательной дочери она переходит к первоначальному ребенку природы – пустой бесполой фигуре движения. Известно, что поэма возникла вследствие пересказа истории сестрой автора Дороти Вордсворт. Маленькая девочка из Халифакса (Йоркшир) исчезла во время снежной бури: ее следы на снегу заканчивались у речного канала. Впоследствии выяснилось, что девочка утонула. У. Вордсворт отметил, что поэма «*одухотворяет персонажа*» (*spiritualizes the character*) путем того, что размещает ее исчезновение в пустом белом пейзаже, на котором отчетливо видны лишь следы малышки [5, 1]. Как и в предыдущем произведении, повествующей поэмы – взрослый, так как ссылается на Люси как на ребенка. В отличие от «*The Pet-lamb*» автор не сочувствует девочке: передавая местные новости, он, кажется, говорит за все общество, в то время как его глаза – глаза сельского мира – рассматривают ее как ребенка, обладающего качествами домашнего и изначального, природного существа. Описывая в самом начале ее, как «*одинокого ребенка*» (*the solitary child*) [25, 58], автор сразу же представляет ее как аномалию, а говоря, что «*случайно увидел ее*» (*chanced to see*) [25, 57], он подразумевает, что о Люси больше толкуют, чем видят ее. Рассказчик ассоциирует ее с маленькими и послушными животными: «*Можно увидеть резвящегося олененка, зайца, рыскающего в траве, но милой Люси не суждено уж встретить никогда*» (*You yet may spy the fawn at play, / The hare upon the green / But the sweet face of Lucy Gray / Will never more be seen*) [там же]. Примечательно, что в конце поэмы она рассматривается не столько, как аномалия, сколько вообще отсутствует. Лишь толки о ней вызывают в памяти «*сладчайшее создание, которое когда-то было в лесном краю*» (*sweetest thing that ever grew / Beside a human door!*) [там же]. Становится очевидным, что Люси действительно не существует, так как место ее определить невозможно, в самом описании она находится где-то поблизости – везде и нигде, поэтому Дж. Хартман назвал ее «*пограничным существом*» (*a boundary being*) [9, 158]. Только в конце повествования в результате метонимии, ее человечность трансформируется в неодушевленный снежный пейзаж.

Люси – послушная дочь, которая умирает, исполняя приказание отца. Ей сказано «*взять фонарь и встретить мать*» (*light / her mother through the snow*), и она не может послушаться. События двусмысленны: отец не противоречит ее «желанию», однако сразу же «*поднимает свою острогу*» (*raises his hook*), что может расцениваться как своеобразная угроза. Когда «*несчастные родители*» (*wretched parents*) [25, 57] начинают искать ее, мы задаемся вопросом, почему ее матери потребовался свет, чтобы найти путь домой, ведь впоследствии она с легкостью «*замечает следы Люси*» на снегу (*spy / The print of Lucy's feet*) [25, 18]. Так, рассказчик не характеризует ее исчезновение как случайность, учитывая двусмысленный жест ее отца. Конечно, помимо амбивалентности в семейных отношениях, автор также выразил проблему «Питера Пена» как нежелание расти. Когда девочка с сознанием долга берет лампу, рассказчик переходит к настоящему и говорит, как «*спокоен горный склон*» (*Not blither is the mountain roe*) и как «*проворна*» (*wanton*) ее походка. Но опускается полог тьмы, начинается метель, она «*ударом бабмака взметаает снежный прах*» (*powdery snow, / That rises up like smoke*) [там же]. Такое исчезновение соответствует пасторальной элегии: сначала она поглощена природным миром в самом начале поэмы, затем превращается в образ легенды. Теперь «невидимая» и лишенная всяческой памяти, она «*не обращается к прошлому и поет песню одинокой странницы, подхватываемую ветром*» (*never looks behind and sings a solitary song*) [25, 58], что означает, что Люси стала частью природы. Она трансформируется из домашнего в божественного, или природного ребенка. Еще, будучи живой в начале поэмы, она, как и Барбара, воплощала собой подражающего ребенка, однако после – желание автора раствориться в досоциальном мире, его фантазию детства и ностальгию. Если Барбара представляет детство нечто знакомым, то Люси – отстраненным и недостижимым, представляя, лишь физическое движение и, тем самым, сверхъестественный образ, трансформирующийся в троп, судя по альтернативному названию поэмы – *Solitude*, и становится нечеловеческой фигурой, которая символизирует недоступность для памяти взрослого воспроизвести психологическое и социальное состояния детства.

Важной характеристикой ребенка на протяжении обоих столетий является его «*малость*», которая для взрослого представляет собой метонимическую замену содержания памяти. Во многих ностальгических репрезентациях детства, качество «*малости*» было ключевым элементом и вербальным двойником ребенка. В портретах больших семей XVII столетия маленький ребенок был семейным центром и свидетельствовал о процветании семьи. К. Сидман отмечает, что «*во время написания книги «Strange Discolations Childhood and the Idea of Human Inferiority» думала, что описывает не само детство и ребенка, сколько свойство «малости» и все те значения и эмоции, которые вкладывались в данное качество взрослыми (Sometimes, during the course of writing Strange Discolations, I thought that what I was describing here was not childhood, not the child ... but littleness itself, and the complex register of affect that has been invested in the word little)* [19, 9]. Позднее между 1895 – 1920 гг., «*давно установленные связи и ассоциации между малостью и внутренностью, историей и детством были выражены в теории, зарождающимся психоанализом (long established associations between littleness and interiority, and between history and childhood were theorized in emergent psychoanalysis)* [19, 77]. Все же в ностальгической репрезентации, ребенок посредством своей миниатюрности был живой памятью или воспоминанием, репродуцированным или перенесенным в настоящее. Ч. Диккенс, например, писал о человеке, который, вернувшись в деревню, где родился, не мог узнать женщину средних лет свою первую возлюбленную, так как она «*растолстела, и даже если бы на нее свалили бы все сено с целого света, это не изменило бы ее лицо не больше, чем время, которое уже изгладило ее образ в памяти... Но, когда после обеда вошла ее младшая дочка, я снова увидел то самое личико, что видел в пору сенокоса, и это тронуло мое глупое сердце (was fat, and if all the hay in the world had been heaped upon her, it could scarcely have altered her face more than Time had altered it from my remembrance....But when her youngest child came in after dinner...I saw again, in that little daughter, the little face of the hayfield, unchanged,*

and it quite touched my heart) [6, 278]. Миниатюрная версия его постаревшей возлюбленной, маленькая девочка выполняет для взрослого человека то, что не может восполнить память. Ребенок становится образом прошлого, сжатого и заключенного в самом себе.

Писатели вслед за У. Вордсвортом используют ребенка, чтобы объективировать персональную память, а также представить его как объект или мотив ностальгии. В пример можно привести роман А. Теннисона «Энох Арден» (1868), где ребенок является метонимией двух семей: в первой семье болеющий младенец, помимо брата и сестры, символизирует семейный упадок и нищету, во второй – процветание и богатство. Именно поэтому первый ребенок умирает вслед за исчезновением Эноха, отца, который отбывает в Китае на торговом судне. Через несколько лет его жена сталкивается с нуждой и повторно выходит замуж. Даже когда ее дети называют нового избранника «*отцом Филиппом*» («*Father Philip*»), Анни не может принять его любви и только с рождением ребенка все меняется: «*новорожденный как будто являл собой ее обновленную самость. С его появлением ее душа возродилась, она стала новой матерью. Ее хороший муж Филипп стал ее неотъемлемой частью, и ее мистический инстинкт был полностью преодолен*» (*Then her new child was as herself renewed, / Then the new mother came about her heart, / Then her good Philip was her all-in-all, And that mysterious instinct wholly died*) [21, 520]. Годы спустя Энох, потерпевший кораблекрушение, возвращается домой и видит типичный династический семейный портрет: семью среднего класса, центральной фигурой которой выступает маленький пухлый здоровый ребенок. Миниатюрность ребенка вызывает сентиментальную реакцию, одновременно акцентируя статус отца. В новой семье царит благосостояние, о чем свидетельствует сам ребенок наряду с «*чашками и серебром на полированном столе*» (*cups and silver on the burnished board*) [21, 738]. Здоровый ребенок свидетельствует о закате семьи Эноха, утрате им сексуального партнера, и напоминает об умершем ребенке героя. В конце концов, держа единственное воспоминание о своем «*ребенке в блаженстве*» (*babe in bliss*) [21, 894], локон волос, Энох тоскует по своему невозвратному прошлому. Отдавая этот локон Анни, он напоминает ей о первой семье, восстановление которой невозможно из-за нового ребенка. Энох, в свою очередь, не утверждает прав на детей и поэма, таким образом, может расцениваться как ностальгия по упраздненным патриархальным привилегиям, так как произведение было написано после принятия закона о брачных отношениях 1857 года (*the Matrimonial Causes Act of 1857*) [15, 378].

Действительно, две концепции детства зачастую сосуществовали вместе. В «мельнице на Флоссе» Дж. Элиот показывает привлекательность ребенка природы, как с помощью идиллических авторских пейзажей, так и ностальгии Мэгги. Иным образом она создает модель подражающего ребенка в образе Люси Дин, которой Мэгги завидует оттого, что «*ротик Люси напоминал аккуратный маленький бутон розы... ее маленькая круглая шея была окружена рядом коралловых бус, ее миниатюрный прямой носик... ее маленькие светлые бровки*» (*neatest little rosebud mouth...her little round neck with the row of coral beads, her little straight nose...her little clear eyebrows*) [7, 82]. В своих безупречных платьях Люси подобна кукле, и клан Додсонов рассматривает ее как идеального ребенка, потому что «*все вокруг нее было так аккуратно*» (*everything about her was neat*) [там же]. Мэгги, которая высока для своего возраста, особенно привлекает миниатюрность Люси: «*Ей нравилось мечтать о мире, в котором люди никогда, люди никогда не перерастали детей их собственного возраста, а королева была подобна Люси, с маленькой короной на голове и маленьким скипетром в руке.... Только девушка была самой Мэгги в форме Люси*» (*She was fond of fancying a world where the people never got any larger than children of their own age, and she made the queen of it just like Lucy, with a little crown on her head, and a little scepter in her hand Only the girl was Maggie herself in Lucy's form*) [там же]. Когда бунтарка Мэгги толкает Люси в грязь, она, тем самым, пятнает семейный предмет гордости и подтверждает свое отношение к кузине как к кукле. То, что Мэгги воображает себя в образе Люси в эпизоде выше, а затем ностальгирует по собственному детству, указывает на рецессивную природу ее ностальгии. Соединение Мэгги и Люси служит

примером союза в ностальгическом воображении субъективного авторского детства. Зависть Мэгги к Люси обусловлено желанием получить одобрение со стороны окружающих. Такая популярность Люси исходит из того, что миниатюрные женщины считались идеалом викторианской эпохи. Люси функционирует, как маркер семейного процветания, и в то же время идеализирована как воспоминание о прошлом. Таким образом, детство, согласно М. Паттисону, «не служило никакой определенной цели» (*served no purpose*) каенити без «воспоминаний взрослого» (*corresponding adulthood to recall it*) [14, 61]. В конце концов, Люси может репрезентировать как «живого ребенка» (*living child*) [25, 58], так и «Оно» - *das Es*- З. Фрейда. Именно ностальгический образ ребенка, который в эпоху романтизма представлял собой внутреннюю самость личности, типизировал детство в викторианской литературе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ (REFERENCES)

1. Aries, Ph. Centuries of Childhood. A Social History of Family Life, trans. R. Baldick. – NY: Alfred A. Knopf, 1962. – 447 p.
2. Browning, E. Aurora Leigh. – Chicago Review Press, 1992. – 351 p.
3. Carlyle, T. Sartor Resartus, ed. Kerry McSweeney and P. Sabar. – Oxford: Oxford UP, 1987 – 320 p.
4. Coveney, P. The Image of Childhood. The Individual and Society: A Study of a Theme in English Literature – Baltimore: Penguin Books, 1967 – 361 p.
5. Curtis, J. The Fenwick Notes of William Wordsworth – L: Bristol Classical Press, 1993. – 413 p.
6. Dickens, Ch. The Uncommercial Traveller – L: Chapman and Hall, 1861 – 264 p.
7. Eliot, G. Mill on the Floss. Vol. I. – L: Hawarden Press, 1899. – 381 p.
8. Ferguson, F. Romantic Memory – SiR 35, 1996 – pp. 509-533
9. Hartman, G. Wordsworth's Poetry, 1787-1814. – New Haven: Yale UP, 1964 – 418 p.
10. Hunter, R., Macalpine, I. Three Hundred Years of Psychiatry, 1535-1860: A History Presented in selected English texts – L: Oxford UP, 1962 – 107 p.
11. Kincaid, J. Child-Loving The Erotic Child in Victorian Culture – L: Routledge, 1992 – 416 p.
12. Kuhn, R. Corruption in Paradise: The Child in Western Literature –L: UP of New England, 1982 – 264 p.
13. Lamb, Ch., Lamb, M. Mrs. Leicester's School: Or, the History of several young ladies, related by themselves – Philadelphia: H. F. Anne, 1752 – 165 p.
14. Pattison, R. The Child Figure in English Literature – Georgia UP, 2008 – 208 p.
15. Pinchbeck, I., Hewitt, M. Children in English Society, 2 vols. – L: Routledge, 2007 – 736 p.
16. Rousseau, J.-J. Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau: avec des notes historiques, vol. II. – Paris: Furne, 1835 – 807 p.
17. Ruskin, J. The Gulf of Years: Letters from John Ruskin to Kathleen Olander – Allen & Unwin, 1953 – 95p.
18. Schiller, F. Naïve and Sentimental Poetry & On the Sublime trans. J. A. Elias, Two Essays. – NY: Ungar, 1966 – 229 p.
19. Steedman, C. Strange Discolations: Childhood and the Idea of Human Inferiority, 1780-1930 – Cambridge: MA Harvard UP, 1995 –254 p.
20. Stewart, S. On Longing: narrative of the miniature, the gigantic, The souvenir, the collection – Duke UP, 1984 – 237 p.
21. Tennyson, A. Enoch Arden – L: Macmillan and Co, 1904. – 60 p.
22. Thompson, F. P. The Making of the English Working Class – L: penguin, 2013 – 976 p.
23. Tuke, H. A Dictionary of Psychological Medicine, 2 vols. – Philadelphia: P. Blakiston, 1892 – 1477 p.
24. W. Wordsworth. Ode. Intimations of Immortality from recollections of early childhood – Boston: D. Lothrop and Company, 1884. – 48 p.
25. Wordsworth, W. The Poems of William Wordsworth. – L: Edward Moxon, 1858. – 704 p.
26. Wordsworth, W. The Prelude, or Growth of a Poet's Mind. – L: Edaward Moxon, 1850 – 374 p.

Поступила в редакцию 31.01.2018.

Для цитирования:

Крупенина М. И. Ностальгический образ ребенка: от романтизма к вигиорианству // Гуманитарный научный вестник. 2018. №3. С. 9-19. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/gv1803Krupenina.pdf>

ОТОЗВАНА / RETRACTED 07.08.2021