

УДК 821.111-311(Ричардсон Д.)
ББК Ш33(4Вел)5-444

Ю. Ю. Васильева
Екатеринбург, Россия

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ МОТИВ ПУТЕШЕСТВИЯ ПО НОЧНОМУ МОРЮ В РОМАНЕ Д. РИЧАРДСОН «ОСТРОВЕРХИЕ КРЫШИ»

Аннотация. В статье анализируется роман представительницы британского модернизма Дороти Ричардсон «Островерхия крыши» (1915) — первый из ее цикла «Паломничество». В романе выявляется разновидность архетипической модели пути-поиска — мотив путешествия по ночному морю. Обнаруживается неявная аллюзия на миф о ветхозаветном пророке Ионе, его путешествии во чреве кита и миссии проповедовать в Ниневию. Делается вывод о модернистской и гендерной специфике художественного своеобразия мотива путешествия по ночному морю в романе.

Ключевые слова: британский женский модернизм, Д. Ричардсон, «Паломничество», архетип, женский квест.

Yu. Yu. Vasilieva
Yekaterinburg, Russia

THE ARCHETYPAL MOTIF OF THE NIGHT SEA JOURNEY IN D. RICHARDSON'S «POINTED ROOFS»

Abstract. Dorothy Richardson's «Pointed Roofs» (1915), the first novel of her modernist epic cycle «Pilgrimage», is analyzed in the article. «Pointed Roofs» reveals the archetypal motif of the night sea journey, connected with the hero's quest. The literary allusion on the biblical story of Jonah, his journey in whale's belly and his visit to the city of Nineveh to prophesy is discovered. The article concludes that the archetypal motif of the night sea journey takes on special modernist and gender significance in «Pointed Roofs».

Key words: British female modernism, D. Richardson, «Pilgrimage», archetype, female quest.

Дороти Ричардсон (1873–1957) известна благодаря тринадцатитомному циклу романов под общим названием «Паломничество» («Pilgrimage», 1915–1967; в пер. Н. П. Михальской — «Путешествие», в пер. Т. Красавченко — «Паломница»), который до определенной степени носит автобиографический характер. В «Паломничестве» писательница с масштабным размахом запечатлевает процесс становления главной героини Мириам Хендерсон с 1893 по 1912 годы [Frost 2002: 273]. Роман «Паломничество» прочно вошёл в историю развития романа «потока сознания», во-первых, как первый образец данного эксперимента в британском модернизме и, во-вторых, как повод возникновения самого термина «поток сознания» в литературной критике.

Ричардсон выступала в авангарде модернистской литературы. Она печаталась вместе с Джойсом и Вулф в известных литературных журналах. Современники оценивали преимущественно «гендерные» особенности ее прозы, что неудивительно в силу продолжавшей активно формироваться новой женской эстетики. По мнению В. Вулф, новаторство Ричардсон заключалось в создании «женской психологической фразы» («the psychological sentence of the feminine gender»), а Э. Гарнетт назвал «Островерхия крыши» первым примером «фемининного импрессионизма» в литературе [Parsons 2007: 31]. Ричардсон писала в 1938 году, что ее «Паломничество» является попыткой создать «женскую альтернативу широко распространенному мужскому реализму» [цит. по: Bluemel 1997: 27].

Двенадцать романов «Паломничества» выходили с 1915 по 1938 гг., тринадцатый том вышел после ее смерти — в 1967 году. Первые романы Ричардсон имели успех в Англии, их переиздавали в США, но бесконечная и «трудночитаемая» много-

томная эпопея о жизни Мириам Хендерсон постепенно охладила интерес читателей. В дальнейшем ее романистика не привлекала столь пристального внимания, как это было с первыми романами.

Касаясь вопроса литературоведческого изучения наследия Ричардсон, А. А. Колотов отмечает «“вариативность” в оценках» места писательницы в истории английской литературы [Колотов 2002: 76]. Несмотря на то, что Ричардсон «получила статус “великой нечитаемой писательницы”» [Красавченко 2005: 358], в последнее время научный интерес к ее романам стал возрастать. В частности, один из центральных аспектов рассмотрения «Паломничества» в зарубежных работах — исследование архетипической модели пути героя, а именно женского поиска (female quest), физического и духовного паломничества в случае Ричардсон, если учитывать религиозную семантику названия цикла и влияние на художественные воззрения писательницы доктрины английской мистического братства квакеров¹.

Р. Блау ДюПлесси рассматривает «Паломничество» как «“женский поиск”», в котором повествовательная структура работает на подрыв гендерных ожиданий либо смерти, либо замужества женского протагониста Мириам Хендерсон. В формулировках ДюПлесси, реализация Мириам “ее призвания в качестве женщины-писательницы и духовного единения “в мирской обители” Друзей — это разрушение мужского квеста» [цит. по: Scheel 2005: 31]. По мнению К. Шеель, «паломничество» Мириам связано с преодолением господствующих в культуре андроцентричных представлений о женской идентичности (викторианская модель женственности, закреп-

¹ См. подробнее: Трубникова Ю. Ю. Истоки «Паломничества» Д. Ричардсон: «Квакеры: прошлое и настоящее» // Филология и культура. Philology and culture. 2014. № 2. С. 188–191.

лявшая за женщиной в основном только роли жены, матери, домохозяйки) и признанием своего личного внутреннего женского опыта как ценного и аутентичного: «Трансформация начинается с её идентификации с ландшафтом как способа восстановления подавленной феминности. <...> Мириам осознает свою органичную принадлежность к земле. В урбанистическом Лондоне она отрезана от стихии земли, но в Швейцарии она может установить контакт с ландшафтом как архетипической манифестацией феминного» [Scheel 2005: 103]. К. Блюмель называет «Паломничество» удачным примером «женской Одиссеи» [Bluemel 1997: 184].

М. Диаз рассматривает тринадцатичастную структуру «Паломничества» в ключе юнгианского анализа как архетипический героический квест инициации, соотнося каждую главу с определенной картой старших аркан Таро и ее значением (например, глава «Островежные крыши» соотносится с картой Дурака, глава «Заводь» — картой Мага). Внешнее и внутреннее «паломничество» Мириам — это путь трансформации «от близорукой героини к поэту-визионеру или шаману» [Diaz 2007: 106]. Уже в первых частях «Паломничества» Ричардсон описывает моменты «эпифаний», случающиеся с Мириам, в частности, М. Диаз пишет о музыкальных эпифаниях. В этой роли могут также выступать детские воспоминания о саде, воплощающие мифологические представления об идиллическом пространстве Эдема [Bluemel 1997: 60]. С нашей точки зрения, художественное значение эпифаний в «Паломничестве» существенно и заключается в создании психологического портрета героини.

В свою очередь, настоящая статья направлена на изучение архетипической модели квеста в романном цикле «Паломничество» в связи с мотивом путешествия по ночному морю (для простоты примем сокращение ППНМ. — Ю. В.). Путешествие по ночному морю (*mare tenebrarum*) — один из значимых архетипических мотивов, рассматривающихся в исследованиях юнгианской школы. Керлот указывает, что Юнг заимствует этот мотив у Фробениуса, который выделяет некую базовую модель на материале множества мифов — божество солнца (само солнце), проглоченное морской бездной, совершает обратный путь на восток и высвобождается из глубин [Керлот 1994: 389]. Аналогией данного мотива, по Юнгу, является сошествие в ад.

Дж. Кэмпбелл в монографии «Тысячеликий герой» выстраивает модель мономифа странствия героя на обширном материале мифов, легенд, сказаний народов мира. Путешествие по ночному морю — пороговая ситуация в цикле героического квеста. Герои, в повествованиях о которых наглядно представлен этот этап, — Геркулес, Одиссей, Иона, Синдбад, Гильгамеш. Кэмпбелл следующим образом интерпретирует путешествие по морю ночи, «символ странствий в глубинах бессознательного»: «...поскольку сознание индивида окружено морем ночи, в которое оно погружается во сне и из которого оно чудесным образом всплывает с пробуждением, то соответственно в образах мифа вселенная выходит из вечности и пребывает в вечности, в ко-

торой она должна, растворившись, исчезнуть» [Кэмпбелл 1997]. Из глубин ночного путешествия, внутреннего или внешнего, герой выносит некое новое духовное знание, обретает целостность, но затем он возвращается в обычный мир, чтобы нести свет этого знания остальным.

М. Девлин пишет, что архетипы трансформации присутствуют в жизни каждого человека. Они не приходят откуда-то извне, наоборот, это некий внутренний процесс вовлеченности и проживания жизненного пути. Путешествие по ночному морю — один из таких архетипов трансформации. Он напоминает, как пишет М. Девлин, «древний обряд посвящения у друидов, в котором ночью иницируемого друида сажали в лодку и отталкивали от берега для того, чтобы до утра в одиночку проходить испытание стихией» [Devlin 2000: 112].

Море ночи — это иная сторона, без которой невозможно целостное восприятие жизни, этот архетип «связан с темной стороной человеческой природы» [Tiwari 2001: 15]. В образе *mare tenebrarum*, по мнению Г. Башляра, другого представителя психоаналитического направления, вода впитывает ночь, сливаясь с ней в единый образ. В море мрака «древние мореплаватели локализовали скорее свой ужас, нежели опыт» [Башляр 1998: 147], в художественных же текстах вода моря мрака связана с видениями, страхами, видениями.

Посредством архетипического мотива ППНМ в романе «Островежные крыши» реализуется не столько тема морского путешествия как такового, сколько художественно осмысливается процесс пересечения пограничной зоны, бытование в заморских землях и возвращение героини обратно. Семнадцатилетняя Мириам, уже серьезная и обладающая критичным, но гибким и чувствительным умом девушка, отправляется из Лондона в Ганновер, чтобы преподавать английский язык в школе для девочек. В «Островежных крышах» море становится пограничным локусом: море служит исключительным пространством перехода между двумя мирами, а именно между Англией и странами материка, представленными Германией и Голландией, — только по морю можно добраться до континента.

Мириам отправляются на материк из морского порта в Харидже: «After the suburban train nothing was distinct until the warm snowflakes were drifting against her face through the cold darkness on Harwich quay. Then, after what seemed like a great loop of time spent going helplessly up a gangway towards “the world” she had stood, face to face with the pale polite stewardess in her cabin» [Richardson 1919: 22]. В описании набережной Хариджа и каюты небольшого парохода доминируют холод и темнота. Перейти в каюту, чтобы отправиться в плавание, — значит, оказаться во власти стихии, отдаться на волю качающихся волн. Стены каюты во время плавания становятся качающимися, неустойчивыми, «бесхребетными», как воды моря. Мириам кажется, будто бы уже сама она плывёт в морских водах. Испытываемые ею при этом ощущения душашего страха, отчаяния, мысли о смерти отражают состояние тонущего человека, она думает, что «this is like death;

one day I shall die, it will be like this» [Ibid.: 22]. Акватический код мотива ППНМ заключается в том, что здесь большую роль играют и колебательные движения воды, и сама древняя семантика моря как иной реальности: все, что оказывается в этом «царстве» уже не выглядит прежним, привычным и знакомым, твердое вещество трансформируется, воды проецируют свои текучие картины в сознание героини, преображая ее телесное восприятие себя.

Мысли Мириам наполнены желанием спастись от тьмы и холода и оказаться вновь на твердой земле, где все будет привычным: «She supposed there would be breakfast soon on shore, a firm room and a teapot and cups and saucers. Cold and exhaustion would come to an end. She would be talking to her father» [Ibid.: 23]. На берегу в голландском порту влияние моря становится уже не таким явным и ощутимым: «The foreign voices, the echoes in the little narrow street, the flat waterside effect of the sounds, the bright clearness she had read of, brought tears to her eyes» [Ibid.: 25].

Как таковое морское путешествие Мириам представлено довольно кратко. Для интерпретации художественного своеобразия архетипической модели ППНМ важную роль играет пребывание героини во время путешествия в замкнутых тесных пространствах: каюте, вагоне трамвая и купе поезда. После прогулки по голландскому городку Мириам и ее отец продолжают путь в Ганновер на поезде ночью: «Late at night, seated wide-awake opposite her sleeping companion, rushing towards the German city, she began to think» [Ibid.: 25–26]. И хотя путешествие продолжается уже по суше, сознание Мириам превращается в поток — кажется, что водная стихия не оставила своего влияния на разум Мириам. Обширный, можно сказать, полноводный поток ее воспоминаний и размышлений о настоящем продолжается до конца главы, из него мы узнаем «недостающую» информацию о семье героини, о ее детстве.

Интересны размышления Мириам о преподавании языка, её «миссии» в Германии. Мысли героини об английской грамматике в тексте романа нестандартно оформлены графически за счет многоточий: «. . . the rules of English grammar ? Parsing and analysis. . . Anglo-Saxon prefixes and suffixes . . . gerundial infinitive. . . < . . . > She began to repeat the English alphabet. . . She doubted whether, faced with a class, she could reach the end without a mistake. . . She reached Z and went on to the parts of speech» [Ibid.: 26–27]. В ранних романах Ричардсон эксперимент с пунктуацией не так заметен, как в «The Tunnel» и «Interium». Однако уже в приведённом отрывке узнается одна из особенностей романного эксперимента Ричардсон — нестандартное модернистское отношение к пунктуации как способу придать тексту дополнительную смысловую нагрузку и «поиграть» с графическим оформлением, будто это музыкальная нотация или художественный эксперимент, что вызывает необходимость сотворчества читателя и автора. Троеточия и четыре точки означают в текстах Ричардсон тишину, остановку, приглашение

читателя к созерцанию, визуализируют поток мыслей графически².

Почему мы объединяем два этапа путешествия Мириам («пограничный» этап — пересечение морской границы и «ганноверский» период — путешествие в новые, «заморские», земли) в единый мотив ППНМ? Глубинное значение этих двух этапов проясняет библейская история Ионы, в которой присутствует архетипическая модель ППНМ. «Объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня» [Иона 2: 5] — слова Ионы коррелируют с ощущениями Мириам уже на первом этапе путешествия во время морского плавания, а маленькая темная каюта напоминает чрево кита.

Аллюзия на ветхозаветную историю в тексте романа относится не только к заточению Ионы во чрево кита, но и цели его путешествия — исполнения высокой миссии проповедовать в Ниневии. С точки зрения библейского сюжета, мотив ППНМ связан с переходом героя из одной страны в другую, цель которого — распространение божественного слова и закона, принятого в одной стране, чтобы исправить ситуацию безбожия и, как следствие, предотвратить грядущую катастрофу в другой. Казалось бы, у Мириам в некоторой степени сходная роль — преподавать английский язык, быть носительницей английской культуры. Через английскую «оптику» Мириам читатель романа открывает для себя Германию конца XIX века. Как пишет Дж. Гэрити, «Ричардсон изображает Мириам своего рода живой кинокамерой, которая оптически воспринимает и отражает Англию» [Garity 2003: 86], но в «Островерхих крышах» «камера» Мириам, хотя и с английской точки зрения, показывает читателю уголки Ганновера и течение жизни в школе на Вальдштрассе, небольшой части нового для героини мира.

Видение мира героиней представляет собой монтаж фрагментов повседневной жизни, черты лиц, виды улиц, меняющийся в зависимости от погоды вид из окна школы на Вальдштрассе, и выхватывание из потока повседневной жизни ярких запоминающихся образов. Одними из таких образов, символизирующих представление Мириам о Ганновере как «заграничном рае» («a foreign paradise»), является цветущий миндаль или уютные кафе на Георгштрассе, манящие своими сладостями и горячим шоколадом. П. Рау отмечает, что было весьма смело со стороны Ричардсон в 1915 году писать о Германии таким образом [Rau 2009: 11–12].

Другой аспект видения Мириам — восприятие окружающих людей не только через внешний образ, отражающий национальные черты, но и передача впечатления посредством культурных ассоциаций. Мадемуазель, французская коллега Мириам, описа-

² «In “About Punctuation”, Richardson discusses the necessity of reading with the ‘whole self’, and of ‘[fusing] the faculties of mind and heart’ by ‘listening’ to the text instead of merely scanning the page.13 To listen to a text does not primarily mean that it should be spoken out loud, or that the reader should focus on its aural qualities and rhythms. Instead, it entails grasping what is not directly expressed in the text itself: it is a matter of finding resonances of one’s own experiences and/or knowledge between the lines, using these to discern further meaning in the literary work. Intuition thus becomes an essential part of the reading experience, as readers are invited to connect the literary work to their own consciousnesses and their own lives» [Lindskog 2013–2014: 9].

на как неземное существо, «sprite» может означать природного духа, например эльфа, фею, сифиду или русалку: «...steel-blue eyes smiling from a little triangular sprite-like face under a high-standing pouf of soft dark hair» [Richardson 1919: 40], «she watched her gentle sprite-like wistfulness» [Ibid.: 41]. Немецкие девушки сравниваются с прекрасным внешне рыцарем-лебедом Лознгрином: «The profile was invisible, but the sheeny hair rippled in thick gilded waves almost to the floor. . . . How hateful of her, thought Miriam. . . . How beautiful. I should be just the same if I had hair like that . . . that's Germany. . . . Lohengrin. . . . She stood adoring» [Ibid.: 149]. Мифологические параллели, возникающие у Мириам, относятся к акватическому коду романа и отражают ее английский культурный опыт. Упоминание протагониста известной вагнеровской оперы отсылает к культурной ситуации конца XIX века — увлеченности музыкой и эстетическими идеями Р. Вагнера (British Wagnerism).

Для Мириам актуальна не столько проблема интеграции в новую культурную ситуацию, сколько примирение со своей «английскостью», которая сопряжена с чувством беспокойства, вызывает ощущение неполноценности и желание «в отместку» раскритиковать поведение англичан. Мириам стремится занять позицию абстрагирования от «английскости»: «She would rather stay abroad on any terms-away from England-English people» [Ibid.: 28]. Мириам хотя и гордится своим либеральным образованием и отцом, который воспитал в ней любовь к высокой культуре, но тем не менее иронизирует над его попытками играть роль флага на национальной гордости: «There could be no doubt that he was playing the role of the English gentleman. Poor dear. It was what he had always wanted to be. He had sacrificed everything to the idea of being a “person of leisure and cultivation”» [Ibid.: 24].

В третьей главе романа прослеживаются изменения в представлениях Мириам о музыке («Miriam's English ideas of “music”» [Ibid.: 38]). В основе ее социальной отчужденности обнаруживается противопоставление себя как «музыканта» обществу «филистеров» («“You are a real musician, Miss Henderson,” said Fraulein, advancing» [Ibid.: 73]), когда она сравнивает игру на пианино девочек-немок и свой личный английский опыт. Ее английский опыт исполнения музыки был травматичен, поскольку доставлял ей лишь ощущение напряженности, возникавшее снова и снова: необходимо было играть по требованию, поскольку она — женщина и должна подчиняться. Мириам понимает, что желает играть в одиночестве, с чувством и проявлением эмоций, желает играть, когда она может, «like a bird singing», — в этом ее свобода быть собой. Прекрасной Германией и этой музыкой Мириам хотелось бы поделиться со всей семьей: «She wanted them to come to her and taste Germany — to see all that went on in this wonderful house, to see pretty, German Emma, adoring her — to hear the music that was everywhere all the week, that went, like a garland, in and out of everything, to hear her play, by accident, and acknowledge the difference in her playing» [Ibid.: 88].

В Германии Мириам увлечена не только музыкой, но и поэзией: на занятиях по чтению вслух с

фройляйн Пфафф она слушает Гёте, сама же читает «Прогулку» Шиллера, отзвывающуюся в ее душе. И вместо того, чтобы субботним утром, как все, писать письмо домой, переводит стихотворение Теодора Шторма (1817–1888) с немецкого на английский: «Miriam was scribbling down the words as quickly as she could —

“Ein Blatt aus sommerlichen Tagen

Ich nahm es so im Wandern mit

Auf dass es einst mir moge sagen

Wie laut die Nachtigall geschlagen

Wie grim der Wald den ich — durchtritt —”

durchtritt — durchschritt — she was not sure. It was perfectly lovely — she read it through translating stumblingly —

“A leaf from summery days

I took it with me on my way,

So that it might remind me

How loud the nightingale had sung,

How green the wood I had passed through.”

With a pang she felt it was true that summer ended in dead leaves» [Ibid.: 90–91].

Вполне в прустовском духе стихотворение пробуждает у Мириам одно воспоминание: «She remembered one wood — the only one she could remember — there were no woods at Barnes or at the seaside — only that wood, at the very beginning, someone carrying Harriett — and green green, the brightest she had ever seen, and anemones everywhere, she could see them distinctly at this moment — she wanted to put her face down into the green among the anemones» [Ibid.: 91–92]. Кажется, что тот образ Англии, который не вызывает у нее отчуждения, это идиллические пейзажи «пасторальной» Англии, Англии-Аркадии, рождающейся в воспоминаниях о садах в цвету и морских берегах детства.

Мифологический герой всегда возвращается в сакральный пространственный центр после путешествия. Англия-Аркадия, представленная как дом-сад семейства Хендерсонов — это пространственный мифологический центр «Паломничества», который ожидает распад или замещение, поскольку меняется сам современный мир, меняются и ценностные представления Мириам. Соответственно, по отношению к Англии Германия получает статус «инога мира» («somewhere outside the world» [Ibid.: 61]), поскольку находится по ту сторону моря, куда Мириам совершает «ночное путешествие». Один из мифологических планов мотива ППНМ — это тонущий в море бог солнца. Роль утонувшего солнца в контексте романа, думается, играют немецкие идеи о музыке и ее исполнении. Немецкая музыка, описание которой в восприятии героини наполнено образами бесконечного света и передается с помощью акватической лексики, вызывает у Мириам сильное эмоциональное переживание, можно сказать, даже катарсис, высвобождающий ее от навязанных извне личностных границ, происходит как бы растворение героини в потоке «беспредельного счастья». Например, во время прослушивания в школе на Вальдштрассе, игра на пианино одной из учениц-немок, Эммы Бергманн, всецело приковывает внимание Мириам. Мелодия шопеновского ноктюрна дейст-

вует на сознание Мириам, целиком овладевая ее вниманием: по мере того, как совершается переход от меланхолического ритма к более выразительному и настойчивому нарастает ощущение, что все формы растворяются в прекрасном свете, который становится все ярче и ярче, который «приходит отовсюду», увлекая Мириам за собой. Ощущение мечтательного блаженства и постепенного вознесения к нездешним мирам, словно на волнах музыкального ритма, «за пределы дома, за пределы мира», воспринимается как «картина во сне», создает впечатление нереальности происходящего. Музыка будто бы сама несет Мириам к свету. И музыка, и свет тотально заполняют и расширяют пространство ее души.

В отрывке, описывающем музыкальную игру следующей ученицы, эти ощущения становятся более интенсивными, наступает «эмоциональная» кульминация: «Clara threw back her head, a faint smile flickered over her face, her hands fell gently and the music came again, pianissimo, swinging in an even rhythm. It flowed from those clever hands, a half-indicated theme with a gentle, steady, throbbing undertow. Miriam dropped her eyes — she seemed to have been listening long — that wonderful light was coming again — she had forgotten her sewing — when presently she saw, slowly circling, fading and clearing, first its edge, and then, for a moment the whole thing, dripping, dripping as it circled, a weed-grown mill-wheel. . . . She recognized it instantly. She had seen it somewhere as a child — in Devonshire — and never thought of it since — and there it was. She heard the soft swish and drip of the water and the low humming of the wheel. How beautiful . . . it was fading. . . . She held it — it returned — clearer this time and she could feel the cool breeze it made, and sniff the fresh earthy scent of it, the scent of the moss and the weeds shining and dripping on its huge rim. Her heart filled. She felt a little tremor in her throat. All at once, she knew that if she went on listening to that humming wheel and feeling the freshness of the air, she would cry. She pulled herself together, and for a while saw only a vague radiance in the room and the dim forms grouped about. She could not remember which was which. All seemed good and dear to her. The trumpet notes had come back, and in a few moments the music ceased. . . .» [Ibid.: 50–52]. Музыка льется, нежно пульсируя, и уносит героиню на новый виток всепоглощающего момента переживания единения с прекрасным, которое очень явно ощущается физически, — забыто шитье, забыты все окружающие, будто бы и нет учительницы Мириам, нет ее ежедневных страхов перед мирком школы. И внезапно, совершенно неожиданно для героини, из памяти вырастает детское воспоминание о мельнице в Девоншире сначала отдельными чертами капающей с медленного вращающегося колеса воды, затем картина прошлого обретает силу и целостность, когда переживание, синхронизируясь с музыкой, восстанавливается в своей целостности и неповторимости — «её сердце было полно».

Солнце-музыку Мириам «добывает» в «иномирье» Ганновера — после этого путешествия внутренний свет не покидает пространство души Мириам, а музыка становится ее личным ресурсом обнов-

ления и ощущения свободы, что подтверждается музыкальными пассажами следующего романа цикла — «Заводь» («Backwater», 1916). Музыка в «Острове верхних крышах» открывает героине истинную красоту бытия в личном опыте глубинного духовного переживания. Музыка, равно как и «растительный мир» или поэзия, — «тихая заводь» свободы, восстанавливающая духовные силы Мириам для того, чтобы продолжать паломничество, и в то же время — сам путь, «тропинка посреди зелёных полей», формирующая ее как будущего художника.

Симптоматично, что и в «Острове верхних крышах» и в «Заводи» музыка тесно связана с женскими персонажами. Они, исполняя музыкальные произведения, как бы приподнимаются над той социальной ролью, которую отводит им современная действительность: ученицы школы на Вальдштрассе играют на так называемом «прослушивании», семья Мириам устраивает домашние танцевальные вечера.

Мириам считала свою «миссию» и учительскую деятельность в Германии неудачной, несостоятельной, но тем не менее в ее воспоминаниях ганноверский период будет ассоциироваться с состоянием счастья. Возможно, при сопоставлении сюжета романа с библейской историей Ионы, покажется, что культурная экспансия Мириам в школе на Вальдштрассе не удалась, ее английское влияние не было столь весомым и ценным, что и отметила фройляйн Пфафф, отказав Мириам в продолжении преподавательской практики. Мировоззренческая позиция Ричардсон заключается в том, что развитие характера героини — это путь постижения внутренней истины, доверие внутреннему чутью, умудренному пусть и не большим, но собственным опытом, а также, что немаловажно, и интеллектуальным багажом, который помогает героине «проверять» все те идеи о женщинах и женственности, которые предлагает современное ей общество с его духовным укладом, и сравнивать с собственным живым повседневным опытом.

Однако, если рассматривать «Острове верхних крышах» как квест для читателя, где порой, по замыслу Ричардсон, требуется читать текст вслух и воспринимать его графику, то путешествие Мириам и ее наблюдения оказываются ненеприятными и даже успешными: роман предлагает богатый материал рефлексии по поводу различий культур — английской, немецкой и французской. Мультилингвизм в тексте также в некоторой степени отражает технику монтажа: фразы на немецком и французском даются без перевода. Ричардсон стремится не только с помощью пунктуации, но и с помощью других языков «играть» с интонационными возможностями модернистского повествования. Путешествие по морю ночи в «Острове верхних крышах» оказывается путешествием в иную реальность текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Башиляр Г. Вода и грёзы. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.
 Керлот Х. Э. Пересечение моря-ночи (ночная переправа) // Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — 608 с.
 Колотов А. А. Ангел-хранитель Мириам Хендерсон: «поток сознания» и повествовательная точка зрения в романе

Дороти Ричардсон «Острровершие крыши» // Филологический сборник: Литературы Западной Европы. — Красноярск: РИО КГПУ, 2002. — С. 76–92.

Красавченко Т. Ричардсон Дороти // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А. П. Саруханян. — М.: Наука, 2005. — С. 355–358.

Кэмбелл Дж. Тысячеликий герой. — М.: АСТ, 1997. — Режим доступа: <https://lib.rus.ec/b/381996/read> (дата обращения: 01.09.2015).

Трубникова Ю. Ю. Истоки «Паломничества» Д. Ричардсон: «Квакеры: прошлое и настоящее» // Филология и культура. Philology and culture. — 2014. — № 2. — С. 188–191.

Blumel K. Experimenting on the Borders of Modernism: Dorothy Richardson's Pilgrimage. — Athens: University of Georgia Press, 1997. — 209 p.

Devlin M. The Psychology of Spirit. — San Jose; New York; Lincoln; Shanghai: Writers Club Press, 2000. — 292 p.

Díaz M. Form and Meaning in Dorothy M. Richardson's Pilgrimage. — Heidelberg: Winter, 2007. — 220 p.

Frost L. Dorothy Richardson // Modern British Women Writers: An A-to-Z / ed. V. Janik, D. Janik, E. Nelson Sam-

path. — Westport: Greenwood Publishing Group, 2002. — P. 273–280.

Garrity J. Step-daughters of England: British Women Modernists and the National Imaginary. — Manchester and New York: Manchester UP, 2003. — 349 p.

Lindskog A. Dorothy Richardson and the Grammar of the Mind // Pilgrimages: The Journal of Dorothy Richardson Studies. — 2013–2014. — № 6. — P. 6–24.

Parsons D. Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson & Virginia Woolf. — L.: Routledge, 2007. — 176 p.

Rau P. English Modernism, National Identity and the Germans, 1890–1950. — Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2009. — 233 p.

Richardson D. Pointed Roofs. — New York: Alfred. A. Knopf, 1919. — 286 p.

Scheel K. Space, Time and the Pilgrimage in Modernist Literature. — Burnaby: Simon Fraser University, 2005. — 257 p.

Tiwari N. Imagery and Symbolism in T. S. Eliot's Poetry. — New Delhi: Atlantic Publishers & Dist, 2001. — 232 p.

Данные об авторе

Васильева Юлия Юрьевна — магистр филологического образования, аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620144, Россия, г. Екатеринбург, ул. Союзная 2.

E-mail: ashes-and-dreams@yandex.ru.

About the author

Vasileva Yulia Yurievna is a Master of Philology, Postgraduate Student of the Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.