

Чеботаева Е.В.

Орский гуманитарно-технологический институт –
филиал Оренбургского государственного университета

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗОВ К. МЭНСФИЛД О ДЕТЯХ

В статье рассматриваются особенности проблематики и поэтики прозы К. Мэнсфилд о ее новозеландском детстве. Доказывается, что произведения разных жанровых модификаций созданы реалисткой начала XX века, учитывающей завоевания современного ей модернистского искусства.

Произведения К. Мэнсфилд (1888-1923) о детстве – яркий образец психологической прозы, запечатлевшей этапы непростого движения детей и взрослых друг к другу.

Многие западные критики (С. Беркман [1], С. Хэнкин [2], С. Конрад [3]) в связи с рассмотрением детской темы в творчестве писательницы главным образом анализировали стилистические особенности ее «малой» прозы. Однако они не осмыслили изменения художественного мышления создававшего ее автора и не стремились выявить особенности мэнсфилдовского художественного метода. Между тем без ответа на эти вопросы трудно определить место К. Мэнсфилд в литературном процессе Великобритании начала XX века.

К. Мэнсфилд начала напряженно размышлять о раннем периоде своей жизни в годы собственного человеческого взросления, анализа причин несостоявшихся юношески максималистичных амбиций, утраты романтических грез и движения к более диалектичному и мудрому взгляду на жизнь в целом.

В первые годы своего утверждения во взрослом бытии К. Мэнсфилд искала в прошлом причины того, почему ей так плохо в настоящем (бытовые проблемы и неустроенность личной жизни, одиночество и невозможность публиковать свои произведения, финансовые трудности), негодовала и обвиняла близких в своих неудачах.

В рассказах начала XX века образно представлено ее тогдашнее мнение о недополученной в родной семье любви, о предпочтении родителями ей, странному, непредсказуемому, «гадкому утенку», других детей, о трудных поисках понимающего человека, который помог бы найти выход из состояния духовного одиночества. В личных бедах

она пыталась увидеть характерное для многих. Поэтому элементы автобиографизма в ее произведениях о детях намеренно не скрывались автором.

В рассказе «Новые платья» («New Dresses», 1910) К. Мэнсфилд с ожесточением написала о родителях девочки, поименовав их как собственных отца и мать и зримо передав неблагоприятную атмосферу в семье.

Сюжет произведения прост, пространственно-временные рамки в рассказе нешироки. Внимание читателя акцентируется на эпизоде из обыденной жизни семьи – шитье бабушкой и матерью платьев для Розы и Элен.

Реакция родителей на нечаянно порванный одной из девочек наряд (обещание жестокого наказания) выявит за внешним благополучием духовную проблему семьи – разобщенность ее членов.

В рассказе отсутствует экспозиция, внимание читателя сразу фиксируется на приемах подтекста, подготавливающих к закономерности бунта девочки.

Миссис Карсфилд может позволить себе «спокойно сидеть в столовой» и рукодельничать только в отсутствие мужа. Она нарочито медленно крутит ручку швейной машинки, надеясь, что таким образом сэкономит зеленые нитки и их хватит на оба платья. Она отсрочивает разговор с мужем о тратах на ткань. Не только физическая, но и психологическая усталость этой женщины подчеркивается тем, что в унисон своим внутренним размышлениям она часто хмурит брови, поджимает губы, обозначая глубокие морщины вокруг них, тяжело вздыхает, невпопад отвечает на обращенные к ней слова матери.

Как вода, попавшая в газовую горелку, мешает пламени быть ровным, так семье

Карсфилд вредит внутренняя отграниченность друг от друга.

Приход с работы главы семьи усиливает ощущение назревающего конфликта, его поступки, слова, жесты подтверждают опасения жены. Он живет так, как ему удобно и как не им было заведено. Символом такой жизни, не улучшающей духовного климата в семье, становится луна, которая в данном случае воплощает его пассивное начало и к которой он тщетно обращает взор жены. Непонятая мужем-эгоистом мать девочек пытается зелеными (цвет надежды и спасения у прерафаэлитов, которыми увлекалась К. Мэнсфилд) нитками связать духовно одиноких членов семьи, но не преуспевает в этом.

Недовольство жизнью в доме Элен проявляет, убегая с книгой в сад, ища гармонию в природе и в мудрости великих, а затем, после того, как платье оказывается испорченным, пускается в дикий пляс на лужайке.

Рассказ, остро поставивший вопрос о мере ответственности родителей за травмированность психики детей, не заканчивается драмой. Доктор Малькольм, которому доверяет девочка, помогает Элен спастись от обещанного наказания, убедив бабушку, с сочувствием относящуюся к девочке, выдать вновь сшитое платье за пропавшее. Тем не менее очевидно, что будущие взаимоотношения девочки и ее родителей вряд ли улучшатся, и это, с точки зрения автора, может стать бедой для тех и других.

Создавая неоднозначные характеры детей, К. Мэнсфилд в этом и других ранних рассказах использовала прием несовпадения мотива и поступка, которому она научилась, по ее признанию, у М. Пруста и Г. С. Коллет, выдающихся мастеров психологического анализа в литературе Франции.

Повествование в рассказе доверено рассказчику, близкому по мироощущению автору. Этот рассказчик занимает объективную позицию, но акцентирует через символические детали свое отношение к происходящему.

Композиция рассказа линейная. Внешнее действие уступает место нарастающему к концу произведения внутреннему напряже-

нию, которое снимается несколько идеализированным финалом.

Молодая К. Мэнсфилд стояла на позиции «трагического оптимизма», пытаясь с помощью художественного творчества отыскать путь преодоления семейного неблагополучия.

В произведениях зрелых сборников «малой» прозы К. Мэнсфилд («Bliss and other stories» (1920), «The Garden Party and other stories» (1922)), повествующих о жизни в Новой Зеландии семьи Бернел, исповедальная интонация не исчезла. Однако угадываемая зашифрованность бытия родных писательницы представлена тоньше, мягче, диалектичнее.

Кези – главная героиня произведений «Маленькая девочка» («The Little Girl», 1912), «Прелюдия» («Prelude», 1917), «На взморье» («At the Bay», 1921), «Кукольный домик» («The Doll's House», 1923) – уже не ожесточенный подросток, лишенный понимания близких людей, а искренняя и добрая девочка, по-прежнему наделенная многими биографическими чертами писательницы.

Ее детство, как и детство К. Мэнсфилд, проходит в живописной Новой Зеландии. У Кези, как и у Кэтрин, – две сестры и младший брат. С особой любовью она относится к бабушке.

Сюжет произведения внешне незамысловат. Кези решает сделать подарок отцу ко дню рождения и набивает сшитую ею красивую подушечку важными деловыми документами отца, попавшими ей под руку. Отец приходит в неопишемую ярость и наказывает дочь, не дав ей даже возможности оправдаться.

Автор рассказа не упрощает взаимоотношений взрослых и детей, как и прежде, обращает внимание на их непростоту.

Отсутствие экспозиции позволяет писательнице с первой же фразы произведения («Маленькой девочке он казался человеком, которого нужно бояться и избегать» [4; 34]) погрузить читателя в напряженную, тревожную атмосферу рассказа.

В отличие от героев-детей ранних рассказов, Кези пытается разобраться в непростых отношениях, понять свои и родительские

чувства, и ей удастся нащупать нить, могущую связать ее с отцом.

Внимание приковывается к сложному процессу постижения девочкой сути отношения к ней отца. К. Мэнсфилд избегает пространных описаний внутренних переживаний героини, фиксирует их результаты, проявляющиеся в заикании девочки, дрожании ее рук, в односложных ответах на вопросы отца, в постепенно замедляющихся движениях девочки при приближении к его комнате, в адресованном бабушке вопросе: «Для чего на свете... папы?» [4; 37] и в выводе о существовании «разных» [4; 37] отцов.

Кульминацией рассказа становится эпизод, повествующий о том, что видящую страшный сон Кези в отсутствие в доме женщин вынужден успокоить отец, впервые говорящий ей нежные слова и в ответ получающий долгожданное расположение маленькой девочки.

Изображенный в рассказе пугающий Кези сон (за маленькой девочкой гонится великан с ножом) свидетельствует не только о духовном дискомфорте, но и о постепенном взрослении ребенка. Согласно К. Юнгу [5], пережитые во сне страхи поворачивают человека от личного, конкретного к абстрактному, проясняют поступки других.

Маленькая девочка оказывается способной понять отца и дать ему шанс для установления в дальнейшем эмоционального контакта с ней.

На происходящее в семье К. Мэнсфилд во многом смотрит глазами ребенка. Прием интроспекции помогает писательнице не только показать внутренние переживания ребенка, но и пролить свет на истинный смысл жизни взрослых героев, замкнувшихся в своем мире, но не меньше детей страдающих от непонимания. Дети начинают интересоваться писательницу не только как носители идеального, естественного сознания, но и как носители сознания, во всей сложности постигающего жизнь.

Вместе с тем можно догадаться по своеобразным указательным стрелкам, расставленным по всему тексту, об авторском подключении к повествованию. К. Мэнсфилд

отбирает симптоматичные детали, использует емкие сравнения, ее голос звучит в несобственно-прямой речи.

Гуманистическая направленность рассказа очевидна. К. Мэнсфилд утверждает необходимость явного выражения любви родителей к детям, тогда их взаимоотношения станут гармоничными и искренними.

Ключевым среди произведений о семье Бернел стал длинный рассказ (long short story) «Прелюдия». Название его многозначно.

Во-первых, этим музыкальным словом К. Мэнсфилд воздала должное тем годам своей юности, когда она мечтала стать пианисткой. Кроме того, в нем зафиксировано вступление автора в зрелый период своего творчества.

Вместе с тем, изображая три поколения семьи Бернел, писательница осознанно сделала центральным третьем. Думается, что детство стало в ее трактовке человеческой жизни прелюдией к взрослому, еще более сложному и противоречивому бытию.

И наконец, название произведения указывает на то, что при его создании К. Мэнсфилд-психолог опиралась на определенную литературную традицию. Дневниковые записи этих лет пестрят ее многочисленными пометками в связи с творчеством поэтов-романтиков, стремившихся проникнуть в загадочный внутренний мир личности (и в частности, в связи с поэмой У. Вордсворта «Прелюдия»).

«Прелюдия» К. Мэнсфилд, как и другие произведения о новозеландском детстве, не отличается интригующим, захватывающим сюжетом. Писательница не анализирует причины изображаемого состояния мира (утрату гармонии между людьми, природой и социумом), а лишь фиксирует наиболее характерные его проявления.

Живущая в спокойной Новой Зеландии обеспеченная буржуазная семья переезжает в новый загородный дом и обустроивает его. Однако в подтексте содержится намек не только на географическое перемещение. Переселение в загородный новый дом оказывается новой духовной стадией, в которую по-разному, но одновременно вступают герои.

Подтекстовый план «Прелюдии» раскрывает несоответствие между внешне спокойной обстановкой и большим внутренним напряжением находящихся в ней героев. Поэтому, воссоздавая атмосферу неизбежного перехода к взрослости, писательница старательно фиксирует каждую эмоцию, каждый мелкий, подчас едва уловимый жест, оттенки в голосе, интонации, изменения во взгляде, делая изображаемую картину жизни полной и разнообразной.

Старый дом предстает миром прошлого, безмятежного, некоторое время ограждавшего от решения серьезных моральных проблем.

Новый дом, в котором зажигается огонь семейного очага, становится местом самопознания героев, центром, позволяющим искать гармонию отношений.

Сцена вручения Кеши бабушкой, подлинной хозяйкой дома, лампы символична – это передача дара согреть человеческие сердца.

В рассказе «Прелюдия» органично сопрягаются два сюжетно-композиционных плана.

Первый, внешний, завязкой имеет собственно момент переезда, а развязкой – прибытие в новый дом. План второй, внутренний, ретроспективно через воспоминания героев, их внутренние монологи и диалоги воссоздает специфику их внутренней жизни, духовную сумятицу, одиночество большинства из них.

В одном из своих писем новеллистка рассказывала о причине усложнения структуры произведения. Она с детства помнила, как за пеленой туманов в Новой Зеландии на время скрывалась красота этого острова, а затем вновь становилась видимой. Так и в «Прелюдии» писательница решила показать людей, постепенно выходящих из пелены загадочного тумана и обретающих более сложную, чем в предшествующих произведениях, внутреннюю содержательность.

Герои показаны в трех главных аспектах: во взаимоотношениях друг с другом, наедине с самими собой и в общении с природой. Основную роль в передаче сокровенных чувств каждого играет внутренний монолог, обретающий подчас элементы «потока сознания».

На протяжении всего повествования атмосфера взаимного отчуждения нагнетается

тем, что люди боятся выплеснуть эмоции, бушующие в их душах, стараются глубже их спрятать, подавить чувства, могущие быть непонятыми или осмеянными с позиций общепринятой морали.

Такова мать Кеши Линда – красивая молодая женщина, наделенная богатым воображением и одновременно скованная викторианскими правилами, боящаяся в своей незаурядности быть непонятой, осмеянной, невостребованной, а потому осознанно играющая роль утомленной, иногда больной жены и матери.

К. Мэнсфилд сравнивает Линду с красивой лилией, корни которой скрыты глубоко под водой, как о том говорится в австрало-тасманской легенде. Внешность героини (ее белоснежная кожа, совершенные черты лица, светлые волосы), а также ее внутренняя структура (присущие ей нежность, чистота помыслов, созерцательная задумчивость и осознанная отъединенность от окружающих, замкнутость в мире сокровенного) действительно позволяют увидеть связь Линды с прекрасным и загадочным созданием природы, о котором повествует легенда.

Другой существенный для К. Мэнсфилд образ-символ помогает раскрыть противоречивые стремления героини, сложность, неоднозначность ее характера. Линду часто можно видеть у окна, образ которого, по видимому, символизирует границу между внутренним и внешним, между тем, о чем думает она, и тем, что совершает. Через окно она любуется ночным пейзажем, луной, сияющей перламутровыми, жемчужными оттенками, стремясь к идеалу и, подобно героям-романтикам, понимая его недостижимость. Из внутреннего монолога Линды становится очевидно, что она тоскует по беззаботным годам детства, по непосредственности проявления чувств, по первым счастливым годам совместной жизни со Стенли, еще не совершающим подвиги во имя материального благополучия семьи, и по всему тому, что было когда-то, но отсутствует в ее теперешней, внешне благополучной жизни.

Но, в отличие от мыслей, поступки Линды не приближают ее к идеалу. Она ста-

новится заложницей общепринятого порядка вещей.

Стенли Бернел, преуспевающий деловой человек около тридцати с небольшим лет, заботливый отец и внимательный муж, также лишен внутренней цельности. Он надевает на себя маску бодрячка, пряча, подобно Линде, за видимостью свою мятушую душу. Подчеркнутая забота о внешности, физической бодрости становится своеобразной крепостью, в которой Стенли прячется от вечно преследующих его проблем, от большой неуверенности в своем праве на счастье.

В «Прелюдии» усложняется и образ Кеши. От поиска ответов на вопросы о взаимоотношениях взрослых и детей она движется к осмыслению философских вопросов о жизни и смерти человека. В этой связи в «Прелюдии» и «На взморье» – рассказах, приближающихся к жанру повести, в системе персонажей на первое место выдвигается бабушка, внимательно слушающая девочку и помогающая ей разобраться в сложных вопросах бытия.

Благодаря чередующимся, как в кино, картинам, рассказчик в «Прелюдии» становится лишним, авторская же позиция выявляется через контрастность образов (Стенли Бернел – Линда Бернел, Кеши – ее сестра Изабелл), импрессионистичность портретных характеристик и пейзажных зарисовок, непосредственно-прямую речь, риторические вопросы и восклицания, которые принадлежат повествователю.

Особое ощущение автора, как явно присутствующего, обостряется благодаря совмещению сдержанности и эмоционального накала, сложности и предельной простоты лексического арсенала.

Важным приемом передачи происходящего в зрелых рассказах К. Мэнсфилд становится смена повествователей. Рассказ ведется то от лица ребенка, то от лица матери, то от ее сестры. Реализуется прием перемещающейся точки зрения.

Соотнесенность с модернистской поэтикой в рассказе проявляется не только в амбивалентно представленных отношениях взрослых и детей, но и в неоднозначной

символике. Сад – это и символ первозданной гармонии, и место, активизирующее самопознание, и пространство, на котором возможно соединение членов семьи. Именно в саду рядом с цветущим алоэ встречаются Линда и ее дочь, подсознательно стремящиеся преодолеть существующее отчуждение.

Важны преобладающие в саду два цвета: зеленый, связанный с первоосновой – землей, и желтый, связанный с солнечной энергией, передающей земле силу и свет.

В рассказе много и образов, связанных с цветами. Их обилие символизирует многообразие человеческих черт. Каждый человек мыслится цветком, украшающим мир.

Птицы, птенцы, сравнение умывального кувшина с большой птицей, высиживающей яйца в гнезде, – это мужские символы. Линда видит их во сне неоднократно и, значит, на подсознательном уровне испытывает сильное духовное и физическое влечение к мужу. Играя недомогающую, ко всему равнодушную женщину, она на деле стремится привлечь к себе внимание Стенли, мечтает придать их отношениям прежнюю гармонию. З. Фрейд [6] назвал бы подобную двойственность океаническим комплексом. Яйцо, плывущее по океану и переворачивающееся по волнам с боку на бок, является древнейшим в индоевропейской мифологии образом, который стремится прикрепиться к чему-то устойчивому и дать начало новым жизням. Оттого и в Линде двойственное чувство любви-ненависти к мужу.

Связанный с «Прелюдией» тематически рассказ «На взморье» может быть назван мифом нового времени.

Состоящий из тринадцати главок, он обращает к древним образам-символам.

Солнце становится символом созидательного начала, несущего свет и жизнь. В его орбите находятся дети, близкие природному миру гармонии. Даже самый маленький из них оказывается способным помочь матери (Линде) выйти из состояния апатии и стать причастной подлинной жизни, в том числе и семейной.

Оставшись однажды в саду наедине со своим маленьким сыном, Линда увидела, как

он начал наблюдать за ней широко открытыми синими глазами. Лицо младенца «покрылось морщинками, заиграло широкой, беззубой улыбкой и все чудесно засветилось» [4; 128]. Линда улыбнулась сыну в ответ и, как бы потом ни старалась вернуть свою привычную маску строгости, холодности и равнодушия к окружающему, у нее ничего не получалось: «Линда была так удивлена доверием этого маленького существа... Она почувствовала что-то совсем иное, такое новое, такое... Слезы навернулись у нее на глаза, и тихо, шепотом она сказала сыну: «Здравствуй, глупышка мой» [4; 128].

Спустя немного времени в разговоре со своим братом Джонатаном Траутом Линда начинает замечать разницу мыслей этого человека, плывущего по течению жизни, и своих новых. Даже серебряные полосы от заходящего солнца, которые раньше напоминали Линде о судном дне и которых она так боялась, теперь вдруг показались несущими «что-то бесконечно радостное и ласковое» [4; 143].

Яркое описание игр детей, их разговоров и ссор становится частью большой и радостной картины мира.

Море символизирует полноту и свободу жизни с ее созидательными и разрушительными влияниями на человека.

Знаменательно, что бабушка Кези, ее отец и все дети притягиваются морем. К. Мэнсфилд указывает на имеющиеся глубинные основания, которые могут объединить пока не совсем близких членов семьи.

Приобщение к природе, по мысли писательницы, – один из путей обретения подлинных ценностей запутавшимися в личных взаимоотношениях и внутренних противоречиях взрослыми, без которых невозможна счастливая жизнь детей.

В поздних рассказах, продолжающих повествование о семье Бернел, органично оказались соединенными духовные и социальные аспекты жизни героев. К. Мэнсфилд обращает внимание на то, что социальные барьеры и образцы поведения, навязываемые взрослыми, нередко становятся определяющими отношения в детской среде и разрушают их гармоничный мир. В этих рас-

сказах социальный конфликт начинает доминировать.

Пространственно-временные характеристики приобретают большую конкретность. Убедительно воссозданная атмосфера школьной жизни дает возможность выявить в уже знакомом детском образе то, что оставалось ранее скрытым от читателя.

Кези-школьница включается в широкие социальные связи и становится активно действующей личностью, принимающей самостоятельные решения, нередко противоречащие общепринятым образцам поведения.

Отношения маленьких девочек – это копирование взаимоотношений взрослых женщин, только «в миниатюре». Среди детей есть те, кто «гордо вскинув головы», проходят мимо других, есть те, кто «задают тон» во взаимоотношениях, и есть, наконец, своя «настоящая королева». Ею оказывается старшая сестра Кези и Лотти – Изабелл.

Отверженными в изображенной К. Мэнсфилд школе становятся сестры Келвей – Лил и Элс – дочери «прачки и арестанта» [4, 319]. Для детей состоятельных родителей они являются предметом постоянных насмешек. Желание защититься от нападок сверстниц, потребность всегда быть вместе, чтобы хоть как-то противостоять агрессии учениц, передается через характерный способ движения младшей из сестер Келвей Элс: «Она всюду брела за Лил, крепко ухватившись за ее юбку» [4, 319].

Ситуация выбора, в которую ставится Кези «Кукольного домика», помогает запечатлеть не только душевную содержательность, но и формирующийся сильный характер. Он проявляется в совершении ею поступка, подсказанного сердцем, но не одобренного взрослыми.

Вопреки запрету Кези показывает отверженным сестрам Келвей подаренный девочкам Бернел кукольный домик – предмет всеобщего восхищения.

Символика данного и других поздних рассказов К. Мэнсфилд лишается прежней многозначности. Кукольный домик становится знаком приобщения детей к поиску подлинных ценностей.

Дублируя жизнь современных семей, этот дом делается предметом восхищения

всех без исключения школьниц, но видят они его по-разному. Изабелл и Лотти замечают убранство комнат домика, позы красивых кукол. Сестры Бернел замечают «две маленькие трубы» [4; 317] на крыше домика, дверь, покрытую желтым лаком и оттого напоминающую «тянучку» [4; 317], «крошечное желтое крыльцо» [4; 317], свисающие с крыш «капли застывшей краски» [4; 317]. Кези, ребенка с тонкой душевной организацией, с чутким сердцем, совсем не привлекают «куклы, – отец и мать, – неподвижно развалившиеся на креслах гостиной, словно они там упали в обморок» [4; 317]. Ей вовсе не интересно смотреть на детей, «спавших наверху в спальне» [4; 317], они «были слишком велики для кукольного домика» [4; 317]. Кези разглядела что-то живое, подвижное: прелестную янтарную лампочку: «Она была чем-то наполнена, хоть возьми и зажигай... внутри было что-то похожее на керосин – оно переливалось» [4; 317].

Освещающая жизненное пространство маленькая лампочка льет добрый и ласковый свет, который словно проникает в такое же доброе сердце Кези, увидевшей то, что осталось недоступным ни одной из девочек.

Через внешние движения К. Мэнсфилд передает внутреннее состояние героини, у которой созревает решение показать сестрам Келвей кукольный домик. Когда Кези увидела за воротами Лил и Элс, то «...она соскочила с ворот и хотела убежать. Потом в нерешительности остановилась» [4; 322] и все же подошла к сестрам Келвей с приглашением посмотреть на кукольный домик. Такой же прием выражения душевного состояния героев через движение, жест использует К. Мэнсфилд, показывающая девочек после того, как они увидели домик: «Но вот «наша Элс» придвинулась ближе в сестре... Пальчиком погладила перо на шляпе Лил. Неожиданно засветилась улыбкой: «Я видела лампочку», – чуть слышно сказала она» [4; 324].

Писательница утверждает, что неиспорченные фальшивой взрослостью дети бедных родителей могут увидеть подлинную красоту там, где ее не замечают чопорные сверстницы из состоятельных семей.

Показательно, что к лампе потянулась и одна из бедных девочек. К. Мэнсфилд позднего периода творчества утверждала, что только дети, не испорченные фальшивой моралью, лицемерием взрослых, способны увидеть истинную красоту и интуитивно двигаться ей навстречу.

Повествовательная манера поздних рассказов контрапунктная, позволяющая несогласно звучать многим голосам.

Таким образом, художественный мир мэнсфилдовских рассказов о новозеландском детстве воссоздается художником начала XX века, синтезирующим в своем методе возможности реалистической и модернистской поэтик.

Представления новеллистки о детском этапе жизни меняются по мере ее взросления и утверждения на пути художника слова.

От декларации отсутствия взаимопонимания между родителями и детьми в современном обществе («Новые платья») она движется к воплощению возможного приближения к гармонии («Маленькая девочка»), настойчиво ищет причины, мешающие близким людям найти эмоциональный контакт («Прелюдия»), и создает индивидуальный миф о пути, ведущем к искомым ценностям («На взморье»), конкретизируя социальные аспекты, становящиеся препятствиями к ним («Кукольный домик»).

На всех этапах человеческого и творческого взросления для писательницы был характерен взгляд на детство как пору, от которой многое зависит в будущем и которую необходимо защищать от семейной рутины, буржуазно-обыденного бытия и человеческого неразумия.

Все образцы прозы К. Мэнсфилд о детях лишены внешне занимательных сюжетов, характеризуются достоверностью в передаче внутренней жизни героев, сочетают элементы исповедальности и универсализма.

Однако от ранних произведений к зрелым и поздним меняется жанровая специфика. От создания узко психологических форм «малой» прозы через написание длинных рассказов с философской проблематикой писательница движется к появлению синтезийных рассказов с акцентом на социально-психологическом аспекте бытия героев.

В ранних произведениях повествование доверяется близкому по мироощущению писательнице персонажу, оно тенденциозно. В зрелых рассказах наблюдается смена повествовательной точки зрения, нарратив поздних произведений контрапунктный.

Хронотоп расширяется от первых литературных опытов К. Мэнсфилд к последующим и перестает быть замкнутым.

Конфликт внешний со временем сменяется глубинным, внутренним, а затем сочетает возможности того и другого.

Претерпевает изменения и детский персонаж. От обрисовки ожесточенного непониманием ребенка К. Мэнсфилд приходит к воссозданию философски мыслящего и, наконец, самостоятельно действующего героя.

Список использованной литературы:

1. Berkman, S. Katherine Mansfield: a critical study / S. Berkman. – New Haven: Yale University Press, 1959. – 246 p.
2. Hankin, C. Katherine Mansfield and her confessional stories / C. Hankin. – London: Basingstoke, 1980. – 271 p.
3. Konrad, Z. A study of Katherine Mansfield / Z. Konrad. – Budapest, 1980. – 254 p.
4. Мэнсфилд, К. Рассказы / К. Мэнсфилд. – М.: Гослитиздат, 1958. – 335 с.
5. Юнг, К. Конфликты детской души. / К. Юнг. – М.: Канон, 1995. – 333 с.
6. Фрейд, З. Психология бессознательного. / З. Фрейд. – СПб.: Питер, 2002. – 390 с.