



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**  
**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение**  
**высшего образования**  
**«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ**  
**УНИВЕРСИТЕТ»**  
**(ФГБОУ ВО «ЧГПУ»)**

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ**

**Психологизм в рассказах К. Мэнсфилд и А.П. Чехова:**  
**типологический аспект**

**Выпускная квалификационная работа**  
**по направлению 44.03.05 Педагогическое образование**  
**Профиль: Русский язык. Литература**

**Выполнила: студентка 501 группы**  
**Сохрина Екатерина Алексеевна**

**Научный руководитель:**  
**к. филол. наук, доцент Седова Е.С.**

**Работа рекомендована к защите**  
**« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2016 г.**  
**Зав. кафедрой литературы и МОЛ**  
**Д.ф.н., профессор Маркова Т.Н. \_\_\_\_\_**

**Челябинск**  
**2016**

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Психологизм и приемы психологического анализа в литературе	12
Глава 2. Мастерство рассказа К. Мэнсфилд и А.П. Чехова.....	21
2.1. Особенности психологизма в рассказах К. Мэнсфилд.....	21
2.2. Особенности психологизма в рассказах А. П. Чехова .....	34
Глава 3. Рассказы К. Мэнсфилд и А. П. Чехова: типологический аспект...48	
Глава 4. Методическая разработка факультативного урока «Чеховский» рассказ К. Мэнсфилд «Жизнь Матушки Паркер».....	63
Заключение .....	70
Список литературы .....	74

## Введение

Мировая литература знает немало примеров произведений разных эпох, в которых авторы использовали самые разные приемы психологического анализа для более точной передачи чувств и мыслей своих героев. В литературном произведении психологизм представляет собой совокупность средств, используемых для отображения внутреннего мира героя: для детального анализа его мыслей, чувств и переживаний. Литературоведы предлагают выделять две основные формы психологического анализа: «изнутри» (прямая форма) и «извне» (косвенная, внешняя) форма. Как отмечает Л.Я. Гинзбург, «психологический анализ осуществляется в форме прямых авторских размышлений или в форме самоанализа героев, или косвенным образом – в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель» [19, С. 286]. И. В. Страхов разделяет формы психологического анализа на изображение характеров «изнутри» («путем познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения») и на психологический анализ «извне» («интерпретацию писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики» [26, С. 181]. Дополнительно к анализу персонажа «изнутри» можно отнести поток сознания, сновидения, исповедь, дневник, к изображению характеров «извне» – описание пейзажа, быта, портрета героя, окружающей его обстановки (дом, усадьба и пр.).

В литературе мастерами психологической прозы являются писатели разных эпох: мадам де Лафайет («Принцесса Клевская», 1678), Ж. Ж. Руссо («Юлия, или Новая Элоиза», 1757-1760), И. В. Гёте («Страдания юного Вертера», 1774), Ф. Р. Шатобриан («Рене, или

Следствия страстей», 1802), Б. Констан («Адольф», 1806), А. де Мюссе («Исповедь сына века», 1836), Ги де Мопассан (новеллистика, романы), Т. Гарди («Тэсс из рода д'Эрбервиллей», 1891), Дж. Голсуорси («Сага о Форсайтах», 1906 – 1912) и другие. А. де Мюссе и Р. де Шатобриан – мастера психологической исповедальной прозы первой половины XIX в. В их произведениях лишь условно изображается внешний мир, все внимание сосредоточено на сложной и противоречивой внутренней жизни центрального персонажа, его самоанализе.

В русской литературе элементы психологизма присутствовали в произведениях Н. М. Карамзина («Чувствительный и холодный», 1803, «Рыцарь нашего времени», 1803), А. Н. Радищева («Дневник одной недели», 1773), М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени», 1840), И. С. Тургенева («Рудин», 1856; «Накануне», 1860; «Отцы и дети», 1862 и др.), Л. Н. Толстого («Анна Каренина», 1877; «Воскресение», 1899 и др.), Ф. М. Достоевского («Бедные люди, 1845, «Преступление и наказание», 1866 и др.), А. П. Чехова, А.И Куприна («Олеся», 1898, «Гранатовый браслет», 1910), И.А. Бунина («Господин из Сан-Франциско», 1915, «Темные аллеи», 1938) и других.

**Цель нашей работы** – раскрыть особенности психологизма в рассказах К. Мэнсфилд и А.П. Чехова.

**Задачи работы** обусловлены ее целью:

- 1) дать определение понятию психологизм и выделить приемы психологического анализа в литературе;
- 2) определить, в чем состоит искусство рассказчика К. Мэнсфилд и А. П. Чехова;
- 3) проанализировать рассказы К. Мэнсфилд и А. П. Чехова в типологическом аспекте на предмет исследования психологизма и выделения приемов психологического анализа, используемых писателями;
- 4) представить методические рекомендации по использованию материала квалификационной работы в школьной практике.

**Объектом** исследования являются рассказы К. Мэнсфилд и А.П. Чехова.

**Предметом** работы является исследование психологизма в рассказах К. Мэнсфилд и А.П. Чехова.

В качестве основного **метода исследования** используется целостный сопоставительный анализ художественных произведений разных авторов с целью выявления приемов психологического анализа, используемых английским и русским писателями – К. Мэнсфилд и А. П. Чеховым, соответственно.

**Материал исследования** – сборники рассказов К. Мэнсфилд и А. П. Чехова. Мы проводим сопоставительный анализ рассказов «Ребенок, который устал» К. Мэнсфилд и «Спать хочется» А. П. Чехова; «Жизнь матушки Паркер» К. Мэнсфилд и «Тоска» А. П. Чехова; «Муха» К. Мэнсфилд и «Мелюзга» А. П. Чехова, «Блаженство» К. Мэнсфилд и «Крыжовник» А. П. Чехова.

Изучению творчества К. Мэнсфилд посвящено большое количество работ как отечественных, так и зарубежных исследователей. Мы опирались на труды А. С. Бакаевой, Л. И. Володарской, Н.А. Ерокиной, Т. С. Макеевой, Е. К. Мельниченко, Н. А. Цветковой, Е. В. Чеботаевой, М. А. Шершневской, М. М. Янсон и др.; Э. Алперса, М. Армстронга, Дж. Вудс, К. Томалин, К. Хансон и других.

М. А. Шерешевская в диссертации «Рассказы К. Мэнсфилд» (1956) [51] пишет о заслуге писательницы в открытии новых горизонтов для английской новеллы в 20-е годы XX в., в утверждении гуманистического пафоса, родственного А. П. Чехову. М. А. Шерешевская называет имя К. Мэнсфилд первым в ряду тех английских новеллистов XX в. (А. Коппард, Г. Бейтс), которые изображали в своих произведениях правду жизни простых англичан и чей художественный метод формировался под влиянием чеховских традиций.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов отечественное литературоведение пополнилось исследованиями М. М. Янсон и Е. К. Мельниченко, которые акцентировали внимание на стилистических особенностях мэнсфилдовских рассказов. Так, М. М. Янсон в диссертации «Проблемы стиля зрелых рассказов К. Мэнсфилд и её взгляды на литературное мастерство» (1967) делает выводы о сложности мэнсфилдовского видения мира и особом изображении ею действительности средствами искусства: «Все особенности стиля К. Мэнсфилд направлены именно на то, чтобы пересоздавать не внешние проявления предмета, а его более глубокую увиденную автором суть» [52, С. 32]. Однако, по мнению М.М. Янсон, писательнице недоставало творческой «универсальности», то есть умения раскрыть многообразные проявления жизни, её сложности, а также исторические события своего времени.

Е. К. Мельниченко в диссертации «Особенности индивидуально-художественного стиля К. Мэнсфилд» (1970) [33] выделяет средства, являющиеся константными характеристиками индивидуально-художественного стиля писательницы. К ним Е. К. Мельниченко, в частности, относит несобственно-прямую речь в её основных разновидностях (изображённая речь, образ непосредственно восприятия), а также лексико-фразеологические приёмы.

Интересны наблюдения за прозой К. Мэнсфилд Л. И. Володарской, помещенные в качестве предисловия к рассказам писательницы [15]. Исследовательница рассмотрела основные темы творчества К. Мэнсфилд сквозь призму биографии писательницы. Л. И. Володарская считает, что в своем творчестве К. Мэнсфилд аккумулировала опыт своих зарубежных предшественников и современников (Т. Харди, О' Генри, А.П. Чехов, Дж. Джойс), но постоянно примеривала его к своей индивидуальности, поэтому ее творчество – отдельная яркая страница в прозе XX в.

Одним из последних обращений к творчеству английской писательницы в отечественном литературоведении стала диссертационная работа Н. А. Цветковой «Особенности малого жанра в творчестве Кэтрин Мэнсфилд» (2006) [46]. Исследовательница представила анализ ряда произведений писательницы, определила их жанровую принадлежность, уточнила особенности интертекстуальных связей рассказов К. Мэнсфилд и А.П. Чехова, но не проанализировала психологические приемы, используемые английским автором.

Е. В. Чеботаева в статье «Жанровое своеобразие рассказов К. Мэнсфилд в сборнике «В немецком пансионе» (2007) [47] рассматривает жанровые модификации ранних произведений писательницы, акцентирует внимание на рассказах эскизного плана и психологической новеллистики.

Среди зарубежных критиков, занимавшихся исследованием творчества К. Мэнсфилд, назовем Э. Алперса, М. Армстронга, С. Беркмана, С. Дэли, Дж. Вудс, К. Томалин, К. Хансон.

Творчество А. П. Чехова достаточно глубоко исследовано многими учеными. Среди исследователей можно назвать А.Б. Есина, И.А. Гурвича, В.Б. Катаева, В.И. Кулешова, И. Ф. Масанова, З. С. Паперного, Э.А. Полоцкую, В.И. Тюпа, А.П. Чудакова и других. Биографией А.П. Чехова занимались: В. И. Кулешов, Г.П. Бердников, З.С. Паперный и др.

Так, З. С. Паперный в книге «А.П. Чехов: очерк творчества» (1954) [33] на конкретных примерах проследил путь писателя, показал, как, отвергая ложные догмы, красивую фразу, холодное утешительство, ничего не беря из «вторых рук», глядя прямо в глаза жизни, А.П. Чехов утверждал веру в свой народ, казнил смехом его угнетателей и лицемерных «друзей», предвещал близкое наступление мира правды, красоты и человечности.

И. А. Гурвич в книге «Проза Чехова» (1970) [14] ставит перед собой задачу понять, как А.П. Чехов изображает человека в его отношении к жизни, к среде, идеям времени. В работе также выясняются принципы и

особенности художественного человековедения. В разрезе этой задачи рассмотрены замыслы, образы и сюжеты произведений писателя.

В. Б. Катаев – глава получившей мировое признание научной школы чеховедения, чьи работы ознаменовали новый этап в изучении прозы и драматургии писателя. В центре внимания ученого – гносеологическая проблематика творчества А. П. Чехова, что отражено в работах разных лет: «Проза Чехова: проблемы интерпретации» (1979) [21], «Спутники Чехова» (1982), «Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова» (1998) и др. Так, в книге «Литературные связи Чехова» (1989), ученый обращается к контекстуальному анализу творчества А. П. Чехова [20]. В работах «Проза Чехова: проблемы интерпретации» (1979) и «Чехов плюс» (2004) В.Б. Катаев отмечает психологизм чеховской прозы.

В пособии В. И. Тюпа «Художественность чеховского рассказа» (1989) [40] рассматриваются вопросы проблематики творчества А. П. Чехова, сюжетной организации, композиции, речевого строя чеховских рассказов. Особое внимание уделяется философичности чеховской прозы, составляющей важнейший элемент ее художественного новаторства.

Психологизм как важный признак поэтики А. П. Чехова привлекал внимание многих исследователей, таких как: А. Б. Есин, И. Ф. Масанов, П. Н. Краснов, С. Д. Балухатый, В. Б. Катаев. Так, С. Д. Балухатый в работе «Проблемы драматургического анализа» (1927) рассматривает психологизм в пьесах А. П. Чехова. Ученый отмечает, что психологизм в пьесах выдвигается на первый план, эмоции лиц «обнажаются», внутреннее движение (эмоциональное, «психологическое») дается на коротком поле и преимущественно в кульминационных моментах [9].

А. Б. Есин в своем труде «Психологизм русской классической литературы» (1988) исследует проблему психологизма рассказов А. П. Чехова, выделяя приемы психологического изображения внутренних

чувств и эмоций, мыслей и переживаний героев (внутренние монологи, детали, умолчание) [25].

Изучением творчества К. Мэнсфилд и А.П. Чехова в типологическом аспекте занимались многие ученые. Так, Н. А. Ерокина в своей статье «Интертекстуальные связи произведений А.П. Чехова и К. Мэнсфилд» (2010) [23] указывает на сюжетное сходство некоторых рассказов данных писателей, а также сходство в изображении внутреннего мира героев, но дальше нескольких наблюдений критик не идет.

Т. С. Макеева в статье «Непереведенное наследие К. Мэнсфилд: дневники, записные книжки» (2012) [32] обращается к уникальному материалу – письмам, дневниковым записям, критическим работам английской писательницы, в которых содержатся многочисленные отсылки Мэнсфилд к Чехову и русской литературе в целом. Как отмечает Т. С. Макеева, А. П. Чехов и русская словесность в целом воспринимаются Мэнсфилд как своеобразный камертон, мерило истинной ценности и символ нового в литературе.

Один из первых исследователей творчества английской новеллистки М. Армстронг писал: «Чтобы найти ее учителей, мы должны обратиться к России и к Чехову. Она, безусловно, тщательно изучала Чехова, но метод, который она извлекла из его рассказов, она сделала собственным, будучи достаточно тонким художником, чтобы быть ученицей, не теряя себя в чужой манере» [45]. Отмечая сходства в прозе Мэнсфилд и Чехова на уровне кратких замечаний Армстронг подчеркивает уникальность и индивидуальность творческого метода английской писательницы.

Позднее критики, изучавшие творчество К. Мэнсфилд, обращали внимание не столько на сходство ее метода с чеховским, сколько на различие между писателями. Так, профессор английской литературы Кингстонского университета (Онтарио) Э. Алперс в своей книге «Кэтрин Мэнсфилд. Биография» (1954) писал: «На первый взгляд между воззрениями обоих писателей на жизнь обнаруживается близкое сходство,

а отсюда и сходство художественной формы, которую они создали для выражения своих взглядов. На самом деле, сходство это мнимое. Их творчество отличалось в самом существенном – в подходе к действительности» [45]. В более поздней биографии «Жизнь Кэтрин Мэнсфилд» (1980) Алперс, рассматривая сюжетные совпадения в новелле К. Мэнсфилд «Ребенок, который устал» и рассказе А.П. Чехова «Спать хочется» (на которые впервые указала Е. Шнейдер в статье «Мэнсфилд и Чехов», 1935), решительно отвергает возможность плагиата английской новеллистки и, более того, отказывается признать «влияние» Чехова на становление ее художественного метода. С точки зрения Алперса, метод английской писательницы сложился задолго до того, как она познакомилась с повестями и рассказами А. П. Чехова.

Зарубежные критики С. Беркман [53], С. Дэли [55] главным образом обращали внимание на проблематику рассказов английской писательницы «Девочка, Которая Устала», «У Леманна», пытаясь доказать их вторичность по сравнению с чеховской малой прозой о трудном детстве. Психологизм в прозе Мэнсфилд учеными не рассматривался.

Дж. Вудс в диссертации «Межкультурные связи Новой Зеландии и России: Кэтрин Мэнсфилд и русская культура» (1996) говорит о влиянии А.П. Чехова на творчество К. Мэнсфилд как в плане тематики, так и в плане поэтики. С точки зрения Дж. Вудс, К. Мэнсфилд – художник со своим индивидуальным творческим лицом [17].

Анализ источников показал, что творческий диалог К. Мэнсфилд – А.П. Чехов является актуальным и по настоящее время. Типологические связи рассказов К. Мэнсфилд и А. П. Чехова недостаточно изучены. В поле зрения ученых в основном попадают сюжетные сходства рассказов английского и русского писателей, исследование особенностей психологизма многие критики обходят стороной. Творческий диалог Мэнсфилд – Чехов актуален также в связи с изучением русско-зарубежных связей и необходимостью восполнить данный пробел.

**Структура работы:** работа состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка.

Материал данной работы апробирован на Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур» в ПГНИУ (г. Пермь, апрель 2015). Имеется публикация [41].

## Глава 1

### Психологизм и приемы психологического анализа в литературе

Психологизм в литературе – это описание внутреннего мира героя художественными средствами. Существует целая дискуссия по поводу терминологического определения психологизма. Как отмечает А. Б. Есин, «психологизм – это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств литературы» [25, С.18].

Л. Я. Гинзбург определяет психологизм как «исследование душевной жизни в ее противоречиях и глубинах». В ее формулировке «психологический анализ осуществляется в форме прямых авторских размышлений или в форме самоанализа героев, или косвенным образом – в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель» (Ф.М. Достоевский, Т. Харди, А.П. Чехов) [19, С. 286, 379].

В. В. Компанейцем психологизм рассматривается не как прием, а как свойство художественной литературы, включающее отражение психологии автора [30, С.12].

О. Б. Золотухина дает следующее рабочее определение психологизму: «художественный психологизм – художественно-образная, изобразительно-выразительная реконструкция и актуализация внутренней жизни человека, обусловленная ценностной ориентацией автора, его представлениями о личности и коммуникативной стратегией. Под психологическим изображением понимает художественное исследование физиологической сферы (чувств, переживаний, состояний) персонажа и его личностного опыта, выходящего в область душевно-духовного» [26, С.14].

Литературоведы предлагают выделять две основные формы психологического анализа: «изнутри» (прямая форма) и «извне» (косвенная, внешняя форма). И. В. Страхов разделяет формы психологического анализа на изображение характеров «изнутри» (путем познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения) и на психологический анализ «извне» (интерпретацию писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики) [42, С.4].

В. Гудонене говорит о трех формах психологического анализа:

1. Всеведающий автор сам не только называет чувства, но и комментирует их, повествует о них в форме косвенной речи, использует психологические детали, портрет, пейзаж, музыку (А. И. Куприн, И. С. Тургенев, Т. Манн).

2. «Внешняя» форма изображения характеров, «извне» или «косвенный психологизм» это описание особенностей речи, мимики, жестов, движений и других признаков внешнего проявления психологии (Ф. М. Достоевский, С. Мюзе).

3. Изображение характеров «изнутри» или прямая форма психологического изображения. Путем самораскрытия воссоздается поток мыслей и чувств в сознании и подсознании персонажа (внутренний монолог, «поток сознания», сон, исповедь, дневник) (Дж. Джойс, В. Вулф, К. Мэнсфилд, М. Пруст) [21, С.18].

В литературе XX в. «точка зрения» повествователя, соотношение точек зрения субъектов повествования (рассказчика, героя) оказываются особо значимыми в психологическом отношении. Это продолжение традиции недоверия к авторитарному слову и позиции всеведения. Категория «точки зрения» лежит в основе главных типов психологизма – объективного и субъективного (соответствующих в плане композиции,

согласно концепции Б.А. Успенского, внешней и внутренней психологической точке зрения).

Внешняя точка зрения предполагает, что для рассказчика (автора, одного из персонажей) поведение и внутренний мир человека – объект наблюдения и анализа. Формально данная позиция закрепляется в повествовании от третьего лица, которое имеет свои преимущества в плане изображения внутреннего мира. Это именно та художественная форма, которая позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его наиболее подробно и глубоко. Для автора нет тайн в душе героя – он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, объяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Повествователь может прокомментировать самоанализ героя, рассказать о тех душевных движениях, которые сам герой не может заметить или в которых не хочет себе признаться, как, например, в следующем эпизоде из «Войны и мира» Л. Н. Толстого: «Наташа со своей чуткостью тоже мгновенно заметила состояние своего брата. Она заметила его, но ей самой так весело было в ту минуту, так далека она была от горя, грусти, упреков, что она <...> нарочно обманула себя. «Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить свое веселье сочувствием чужому горю», почувствовала она и сказала себе: «Нет, я, верно, ошибаюсь, он должен быть так же весел, как и я». Как отмечает А. Б. Есин, повествование от третьего лица дает широкие возможности для включения в произведение разных приемов психологического изображения: внутренних монологов, исповеди, отрывков из дневников, писем, видений и т.п. [24, С. 57-58].

Приемы, которые выстраиваются на базе этой повествовательной дефиниции: «центральное сознание» и «множественное отражение». Показ героя через восприятие его другими персонажами достаточно эффективен и распространен в литературе XX в. Прием «центрального сознания» (использовавшийся И. С. Тургеневым, Г. Джеймсом, Л. фон Захером-

Мазохом) предполагает повествование и оценку материала персонажем, не являющимся центром романного действия, но наделенного интеллектуально-чувственными способностями и способностью к анализу увиденного. Прием «множественности отражения», напротив, связан с наличием нескольких точек зрения, направленных на один объект. В результате изображение получает многогранность (стереоскопический эффект) и объективность.

Одним из приемов психологизма является художественная деталь. Внешние детали (портрет, пейзаж, мир вещей) издавна использовались для психологического изображения душевных состояний в системе косвенной формы психологизма. Так, портретные детали (к примеру, «побледнел», «покраснел», «буйну голову повесил» и т. п.) передавали психологическое состояние «напрямую»; при этом, естественно, подразумевалось, что та или иная портретная деталь однозначно соотнесена с тем или иным душевным движением. Впоследствии детали этого рода приобретали большую изощренность и лишались психологической однозначности, обогащаясь обертонами, и обнаруживали способность «играть» на несоответствии внешнего и внутреннего, индивидуализировать психологическое изображение применительно к отдельному персонажу. Портретная характеристика в системе психологизма обогащается авторским комментарием, уточняющими эпитетами, психологически расшифровывается, а иногда, наоборот, зашифровывается с тем, чтобы читатель сам потрудился в интерпретации этого мимического или жестового движения. Например, в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» следующим образом «подается» улыбка: «подумал со странной улыбкой», «ядовито улыбнулся», «насмешливая улыбка искривила его губы», «холодно усмехнулся», «прибавил он с осторожной улыбкой», «скривив рот в улыбку», «задумчиво улыбнулся», «неловко усмехнулся», «неопределенно улыбаясь», «скривя рот в двусмысленную улыбку», «язвительно улыбнулся», «что-то бессильное и

недоконченное сказало в его бледной улыбке», «почти надменная улыбка выдавилась на губах его». Через эту деталь передается внутреннее состояние героя: смятение, презрение, страх [24, С. 78].

Детали пейзажа также очень часто имеют психологический смысл. Определенные состояния природы так или иначе соотносятся с определенными человеческими чувствами и переживаниями (психологический параллелизм). При этом внутреннее состояние персонажа может либо соответствовать природному, либо контрастировать с ним. Так, например, в XI главе тургеневского романа «Отцы и дети» природа словно аккомпанирует мечтательно-грустному настроению Николая Петровича Кирсанова: и он «не в силах был расстаться с темнотой, с садом, с ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустью, с этой тревогой...». А для душевного состояния Павла Петровича та же самая поэтическая природа предстает уже контрастом: «Павел Петрович дошел до конца сада, и тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...» [Цит. по: 24, С. 79-80].

В отличие от портрета и пейзажа, детали «вещного» мира стали использоваться для целей психологического изображения гораздо позже: в русской литературе, в частности, лишь к концу XIX в. Так, А. П. Чехов «обращает преимущественное внимание на те впечатления, которые его герои получают от окружающей их среды, от бытовой обстановки их собственной и чужой жизни, и изображает эти впечатления как симптомы тех изменений, которые происходят в сознании героев» [Цит. по: 24, С. 79-80]. В качестве примера можно привести фрагмент из произведения «Три года»: «Дома он увидел на стуле зонтик, забытый Юлией Сергеевной, схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой белой кости,

дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем» [Цит. по: 16, С. 80].

Еще одним приемом психологизма является описание обстановки, окружающей героя. В романе И. А. Гончарова «Обломов» описание квартиры схоже с душевным состоянием героя: «Комната, где лежал Илья Ильич, с первого взгляда казалась прекрасно убранною. Там стояло бюро красного дерева, два дивана, обитые шелковою материею, красивые ширмы с вышитыми небывалыми в природе птицами и плодами. Были там шелковые занавесы, ковры, несколько картин, бронза, фарфор и множество красивых мелочей < ... > если осмотреть там все повнимательнее, поражал господствующею в нем запущенностью и небрежностью. По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью; зеркала, вместо того чтоб отражать предметы, могли бы служить скорее скрижалями для записывания на них по пыли каких-нибудь заметок на память. Ковры были в пятнах. На диване лежало забытое полотенце; на столе редкое утро не стояла не убранная от вчерашнего ужина тарелка с солонкой и с обглоданной косточкой да не валялись хлебные крошки» [Цит. по: 24, С. 94]. Весь интерьер, как и сам Илья Ильич мягкий, сонный, убранный лишь для вида, с чертами лени и безразличия.

Внутренняя психологическая точка зрения предполагает, что субъект и объект психологического наблюдения слиты, что соответствует структуре повествования от первого лица. Приемы, свойственные этой позиции: исповедь, дневниковые записи, внутренний монолог (без следов присутствия нарратора), «поток сознания».

Особой повествовательной формой, которой нередко пользовались и пользуются писатели-психологи XIX – XX вв., является несобственно-прямая внутренняя речь. Это речь, формально принадлежащая автору (повествователю), но несущая на себе отпечаток стилистических и психологических особенностей речи героя. Особенно интересные формы

несобственно-прямой внутренней речи можно найти в произведениях Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова.

Например, система несобственно-прямой внутренней речи в романе Достоевского «Преступление и наказание»: «И вдруг Раскольникову ясно припомнилась вся сцена третьего дня под воротами; он сообразил, что, кроме дворников, там стояло тогда еще несколько человек. <...> Всего ужаснее было подумать, что он действительно чуть не погиб, чуть не погубил себя из-за такого ничтожного обстоятельства. Стало быть, кроме найма квартиры и разговоров о крови, этот человек ничего не может рассказать. Стало быть, и у Порфирия тоже нет ничего, ничего, кроме этого бреда, никаких фактов, кроме психологии, которая о двух концах, ничего положительного. Стало быть, если не явится никаких больше фактов (а они не должны уже более являться, не должны, не должны!), то... то, что же могут с ним сделать? Чем же могут его обличить окончательно, хоть и арестуют?». Форма несобственно-прямой внутренней речи, помимо того, что разнообразит повествование, делает его более психологически насыщенным и напряженным: вся речевая ткань произведения оказывается «пропитанной» внутренним словом героя [Цит. по: 24, С. 72].

Прием «потока сознания» традиционно воспринимается как доведенная до своего предела форма внутреннего монолога. Такое понимание связано с представлением о сознании как реке со множеством течений (мыслей, ассоциаций, ощущений, образов памяти), синхронно сосуществующих (в трактовке У. Джеймса) [26, С. 45]. Этот прием создает иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и переживаний. Одним из первых этот прием открыл Л.Н. Толстой, пользовавшийся им в основном для воспроизведения особых состояний сознания – полусна, полубреда, особой экзальтированности и т. п. [24, С.76].

В творчестве ряда писателей XX в. (многие из которых пришли к этому приему самостоятельно) прием потока сознания стал главной, а

иногда и единственной формой психологического изображения. Классическим в этом отношении является роман Дж. Джойса «Улисс», в котором поток сознания стал главенствующей стихией повествования. Например, заключительная глава «Пенелопа», в которой передан монолог Молли Блум. Отсутствие знаков препинания передает поток мыслей героини.

Как отмечает А. Б. Есин, в целом активное использование потока сознания было выражением общей гипертрофии психологизма в творчестве многих писателей XX в. (М. Пруст, В. Вулф, ранний У. Фолкнер, впоследствии Н. Саррот, Ф. Мориак, в отечественной литературе – Ф. Гладков, И. Эренбург, отчасти А. Фадеев, ранний Л. Леонов и другие).

В литературе «поток сознания» использовался как отдельный реалистический прием, как «метод изображения жизни, претендующий на универсальность» [Цит. по: 26, С. 45]. Он функционирует в системе неопсихологизма XX в. (Д. Джойс, В. Вулф, Н. Саррот).

Хаотичность восприятия жизни оборачивается вниманием к инстинктивной, иррациональной стороне человеческой природы, а ее художественное постижение в корне изменяет архитектонику, стилистику произведений. Сгущенность переживаний выливается во внутренние монологи, «поток сознания» (М. Пруст, Д. Джойс), из которых в результате без голоса всеведающего автора складываются композиционные блоки романа (У. Фолкнер, Г. Белль).

С тенденцией недоверия к авторитарности автора, его аналитического способа психологической репрезентации связан переход литературы к XIX – XX в. к субъективизации, в режим подтекстового структурирования. Психологический подтекст – диалог автора и читателя, когда реципиент сам должен развернуть анализ, исходя из авторских намеков в тексте. «Лирический принцип типизации» (термин А. Н. Андреева) обуславливает включение в систему психологического

письма средств эмоционального интонирования. Ритм, поэтические фигуры (умолчание, повтор, градация) и синтаксические (повторы слов, союзов, конструкций) создают эмоциональный фон произведения. Значимость приобретает «синестезия» (фиксация цвета, звука, запаха, вкуса и др.).

Выведение информации в подтекст в случаях особого психологического напряжения было присуще И. С. Тургеневу, А. П. Чехову, однако в литературе XX в. этот прием получает большую разработку и вес в системе психологизма (Э. Хемингуэй, В. Вулф, В. В. Набоков) [26, С.43-48].

Таким образом, психологизм ставит своей задачей отразить внутренний мир персонажей, дать анализ их душевного состояния в разных формах: внешней (мимика, жесты, манера говорения и сама речь, паузы, намеки) и внутренней (монолог, диалог с подтекстом, исповедь, несобственно-прямая речь, сон).

## Глава 2

### Мастерство рассказа К. Мэнсфилд и А.П. Чехова

#### 2.1. Особенности психологизма в рассказах К. Мэнсфилд

Кэтрин Мэнсфилд – культовая фигура в английской литературе XX в., не только потому, что она совершила подлинный переворот в жанре короткого рассказа, но и потому, что была весьма сложной и неординарной личностью. Впечатление, которое производила К. Мэнсфилд на тех, кто ее знал, было очень сильным и неоднозначным. Клэр Томалин в книге «Кэтрин Мэнсфилд: тайная жизнь» пишет: «Ее хвалили и подвергали нападкам – в мемуарах, биографиях, критических эссе, художественных произведениях. Она представлялась в самых различных ракурсах: как трагическая фигура; как острая на язык комедиантка; как подлинный новатор, изменивший каноны короткого англоязычного рассказа; как одна из первых «новых женщин»; как сентименталистка, незаслуженно перехваленная критикой и абсолютно аморальная в личной жизни» [59, Р. 5].

В английской прозе начала века (и непосредственно английской, и колониальной) царил роман. Однако Мэнсфилд отдает предпочтение рассказу, причем не просто рассказу, который в английской литературе мог быть достаточно объемным (story, novella), а именно короткому рассказу (short story). По всей видимости, это произошло не без влияния А. П. Чехова, произведения которого были ей близки и дороги. Вероятно, не без помощи Чехова она открыла для себя выход из маленького, замкнутого мира одного человека в огромный мир, где было много несправедливости.

Самый первый, как принято считать, зрелый рассказ К. Мэнсфилд – это «Усталость Розабел» (*The Tiredness of Rosabel*, 1908). Рассказ повествует о продавщице шляп по имени Розабел. После долгого

трудового дня в магазине она возвращается в свою коморку, где грезит о красивом кавалере, богатой обстановке, сытом горячем обеде, о родовом поместье, куда они с мужем отправятся сразу же после свадьбы. Она засыпает, закутавшись в одеяльце, и продолжает мечтать уже во сне. Несмотря на то, что этот рассказ имеет много общего со «счастливыми» рассказами О'Генри, можно увидеть принципиальное отличие. О'Генри, как правило, использует случай для того чтобы выявить главное в характере человека, и в лучших его рассказах случай является выражением жизненной закономерности определяемой натурой человека. По справедливому замечанию А. А. Аникста, закономерность индивидуального далеко не всегда совпадала у О'Генри с закономерностью социальной. Эпизод в магазине и сон Розабел написаны в духе О'Генри, и остается еще совсем немного, чтобы получился чуть грустный, чуть ироничный и явно утешительный рассказ. Но в рассказе проявляется влияние «жестокоего материалиста» Чехова: нет ни сказочного принца, ни случайно найденного кошелька. Есть сегодня, похожее на вчера, и завтра – на сегодня, и неизвестно, надолго ли хватит у Розабел сил, сумеет ли она сохранить надежду – единственное богатство, пока еще не отнятое у нее жестоким миром. «Ночь прошла, – заканчивает рассказ Мэнсфилд. – Холодные пальцы рассвета сомкнулись на ее непокрытой руке, серый день проник в унылую комнату. Розабел поежилась, не то всхлипнула, не то вздохнула и села. И оттого, что в наследство ей достался тот трагический оптимизм, который слишком часто оказывается единственным достоянием юности, еще не совсем проснувшись, она улыбнулась чуть дрогнувшими губами» [15, С. 68].

Развивая жанр рассказа, Мэнсфилд аккумулировала опыт своих зарубежных предшественников и современников (О'Генри, Т. Гарди, А. П. Чехов, Дж. Джойс), но постоянно примеривала его к своей индивидуальности, поэтому ее творчество – отдельная яркая страница в прозе XX в. [15, С. 15].

В 1911 г. выходит в свет первый сборник рассказов К. Мэнсфилд «В немецком пансионе» (*In a German Pension*, 1911), утверждающий ее в качестве профессионального писателя. Однако следующая книга будет напечатана лишь в 1918 г. Семь долгих лет (правда, время от времени рассказы Мэнсфилд появлялись в периодической печати) вместили в себя не только горечь вынужденного молчания, но и радость любви, труд до изнеможения, постижение тайн мастерства, войну, смерть в бою любимого брата, начало страшной болезни – туберкулеза легких. Пройдет еще всего четыре года, и Кэтрин Мэнсфилд напишет свой последний рассказ.

Девяносто три рассказа – главное наследие К. Мэнсфилд. К ним можно прибавить сборник стихотворений, рецензии, дневники, в которых сконцентрированы не только литературные взгляды писательницы, но и множество интересных подробностей и событий ее жизни. В 1920-1950-х гг. Мэнсфилд была для советской публики одной из самых читаемых писательниц Запада, а в конце 1980-х годов ее творчество у нас в стране – это хорошо известное неизвестное, много раз издававшееся на русском языке.

Психологическая проза К. Мэнсфилд давно занимает достойное место в литературе XX в. Психологической прозе первой трети двадцатого столетия принципиально чужд откровенный дидактизм, однако так или иначе она выносит нравственный приговор обществу, которое через человека подвергает тщательному анализу. Вывод, как правило, однозначен: буржуазное общество – это институт, построенный на неприменном отношении высших и низших, отчего в нем процветают лицемерие, эгоизм, равнодушие. К. Мэнсфилд, воспитанная в довольно жестких условиях общества – условиях эпохи первоначального накопления, нежели развитого капитализма – сумела и в завуалированных высокой духовностью, благородными чувствами отношениях разглядеть золотые ниточки, принуждающие «окультуренного» буржуа-марионетку действовать, мыслить, даже чувствовать лишь в заданном направлении.

Если Пруст считал, что гостиная – это целая социальная вселенная, то Мэнсфилд утверждает то же самое в отношении любого дешевого кафе или гостиничного номера, уличного перекрестка или бедной комнатки продавщицы. Понятие «классовое», хотя Мэнсфилд почти не пользуется им, обретает в ее рассказах реальный социальный смысл, пусть далеко не всегда отношения высших и низших становятся в них предметом непосредственного исследования. Анализ ощущений персонажа, как правило, подчинен у Мэнсфилд анализу отношений людей и их поступков, то есть социально-нравственному анализу. И в этом писательница, несомненно, ближе к русской школе психологической прозы, чем к европейской. Мэнсфилд считала, что сознание не может быть произвольным совмещением различных побуждений, ибо в таком случае вполне вероятно совмещение несовместимых побуждений. Ни одно впечатление, даже снабженное ворохом ассоциаций и вариаций, не имеет у Мэнсфилд самостоятельного значения. Оно ложится на отведенное ему место в мозаике других впечатлений, которые все «работают» на заданную автором цель.

Характеризуя первый сборник К. Мэнсфилд «В немецком пансионе» (1911), необходимо отметить, что он объединяет рассказы, которые отражают проблему нравственной скупости обывателей, обличают духовную бедность представителей богемы. Нестандартно мыслящая героиня-англичанка попадает в среду, чуждую ей (немецкий пансион). Она выглядит по контрасту с немецкими бургерами, с их мещанскими потребностями и ценностями.

В сборник вошли рассказы, отражающие тему детской неприкаянности, бездуховности взрослых, которые не могут вложить в детей нравственные ценности, потому что сами их не имеют.

Для анализа особенностей психологизма малой прозы К. Мэнсфилд были выбраны наиболее яркие рассказы из разных сборников.

Так, в рассказе «Барон» (*The Baron*) раскрывается тема преклонения обывателей перед человеком знатного рода. В немецком пансионе появляется Барон, который держится обособленно от остальных постояльцев. Окружающие его люди легко оправдывают это тем, что «его род один из старейших» и он не должен общаться с простыми людьми. Героиня-англичанка решает нарушить социальный барьер и узнать настоящую причину отчужденности Барона. Случай сводит их под одним зонтом, и мы узнаем, что Барон сторонится людей не из-за тщеславия или гордости, а из-за своего обжорства. После того, как жители пансиона увидели англичанку с бароном, они начали благосклоннее к ней относиться: «Со стороны герра Оберлерера было очень любезно прислать мне тем же вечером цветы, а фрау Оберрегейрангшрат попросила у меня выкройку детской шапочки!» [1, С.313].

Обратим внимание на то, что у барона нет имени. Автор подчеркивает социальную значимость героя, важность его положения в обществе. Писательница не ставит своей задачей раскрыть личность этого героя, поэтому она просто указывает на титул.

Отношение немецких бюргеров к героине раскрывается через прямой комментарий автора: «Она смотрела на меня с важностью и едва заметным пренебрежением – с выражением “неужели-непонятно-с-первого-взгляда”» [28, С.307]; «разнервничавшись не на шутку, она повернулась к фрау Докторше, которая сидела слева от нее» [1, С. 307].

Психологическое состояние героев передается с помощью жестов, мимики: «Не держи фрау Оберрегейрангшрат в руке вилку, она перекрестилась бы» [1, С.307]; «сидевший напротив меня герр Оберлерер мягко улыбнулся» [1, С.308]; «улыбка промелькнула на его лице» [1, С.309]. Эти наблюдения и замечания показывают пренебрежительное, снисходительное отношение немецких пансионеров к человеку не из их круга.

Отношение героини-англичанки к обывателям отражается через ее внутренние размышления: «Улыбка промелькнула на его лице. И я как будто воочию наблюдала, как он представляет великий миг нарушения молчания – когда-нибудь в будущем долгожданный обмен любезностями, незабываемое газетное жертвоприношение Благороднейшему и ответное “danke shon”, о котором будут рассказывать из поколения в поколение» [1, С.309]. Когда управляющий пансионом торжественно вручал барону открытку, героиня иронизирует: «Что до меня, то я ощутила разочарование, не услышав салют из двадцати пяти ружей» [1, С. 309].

Таким образом, Мэнсфилд изображает конфликт двух разных мировоззрений. Объектом изображения становятся отношения между немецкими обывателями и отличающейся от них героиней, которые переданы через авторский комментарий, мимику, жесты, внутренние размышления героев.

Другой рассказ этого сборника – «Сестра баронессы» (*The sister of the Baroness*) – также раскрывает тему чиновничества. В пансион приезжает дочь баронессы с девушкой, которая представляется сестрой этой высокопоставленной особы. Постояльцы, услышав это, начинают потакать ей во всем, лицемерить и заискивать. Студент из Бонна и поэт влюбляются в нее. Неожиданно в пансион приезжает сама баронесса, которая говорит, что никакой сестры у нее нет, а ее дочь сопровождает горничная. Такая неожиданная развязка полнее обнажает проблему преклонения перед титулованными особами.

Выслуживание и некое чиновничество (раболепие) перед высокопоставленной леди становится главной задачей немецких пансионеров. По этой причине управляющий пансионом забирает портрет супруги кайзера Елизаветы из комнаты англичанки, чтобы повесить его в комнате баронессы. Отношение героини к этому показано через ее ощущения: «Я ощутила легкий укол. Не то чтобы мне было жаль расстаться с изображением синего бархатного бюста и бриллиантов, меня

задел ее тон – выдворявший меня за пределы ее круга – выжигавший на мне клеймо иностранки» [1, С.315]. В данных рассуждениях показана боль героини за то, что ей указывают на ее место, относясь к ней как к чужой, не вписывающейся в их общество.

Портрет дочери баронессы раскрывает отношение героини к людям из высшего сословия: «На мой плебейский взгляд несчастный ребенок был на редкость непривлекательным – словно ее постоянно умывали синим мылом, да и волосы напоминали серую шерсть. На ней был детский передник, до того накрахмаленный, что она могла смотреть на нас лишь поверх сборчатого воротника, – передник как социальный барьер – и, наверное, не стоило ждать от тетки столь благородного происхождения, что она будет заниматься ушами своей племянницы. Тем не менее, глухая племянница с немывтыми ушами произвела на меня гнетущее впечатление» [1, С.317]. Писательница подчеркивает невнимание к девочке со стороны родителей, возвращение в ней чувства социального превосходства над остальными людьми.

Студент из Бонна и поэт, влюбленные в сестру баронессы, соревнуются за ее внимание и расположение. Их психологическое состояние раскрывается при помощи жестов: «– Сестра Баронессы сообщила мне, что уйдет в монастырь, – сказал он. *Услышав это, студент выпрямился в кресле*». [1, С.318]. Мэнсфилд подчеркивает волнение молодого человека, который сражен внезапной новостью, ведь у него были серьезные планы относительно девушки. «– Ах, у вас же слабая грудь, – заметила фрау Докторша. Поэт обратил на нее холодный взгляд, и она *залилась румянцем*» [1, С.318]. Передано смущение героини.

Сцена любовного свидания между сестрой Баронессы и студентом из Бонна вызывает у англичанки неподдельный интерес. Но, услышав о каких обыденных и неромантичных вещах говорят «влюбленные», она мысленно восклицает: «Дура! Разве влюбленные думают о маникюре?» [1, С.321]. Ее разочарование показано через стремительность действия (она уходит), что

свидетельствует о ее внутреннем и внешнем возмущении пошлостью обывательской любви.

Финал рассказа открытый. Рассказ заканчивается неожиданным известием и о дальнейшем развитии событий можно легко догадаться.

Таким образом, наиболее частым приемом психологического анализа, используемым Мэнсфилд, можно назвать внимание к мимике и жестам героев, что содержит ключ к их внутреннему состоянию (смущение, волнение, возмущение).

Сборники рассказов 1920-х годов представляют поиски ценностей писательницы, которые могли бы быть основанием созидания гармоничной личности, живущей в мире с самой собой и миром. Темой рассказов является одиночество человека, непонимание между близкими людьми, разница между видимостью и сущностью.

Продолжение получает детская тема, но в новом освещении: отражает пагубное воздействие образцов поведения взрослых и социальных барьеров на детский гармоничный мир.

Тема неудавшейся семейной жизни и взаимном непонимании супругов нашла отражение в рассказе «Модный брак» (*Marriage À La Mode*). Главный герой рассказа Уильям давно женат на Изабель, у них двое маленьких детей. Уильям любит свою жену, но видит, что она сильно изменилась за годы их совместной жизни. Изабель уже не встречает его с радостной улыбкой и объятиями на станции после работы. О прежних счастливых мгновениях в жизни героя мы узнаем через воспоминания: «Все то же самое происходило каждый субботний день. Когда он собирался увидеться с Изабель, то были бесчисленные воображаемые встречи. Она была на станции, стоя в некотором отдалении от людей, она сидела в открытом такси, она была у садовых ворот, гуляла вдоль иссушенной травы; стояла у двери или внутри залы» и т. д. [8]. Теперь Изабель предпочитает проводить время со своими друзьями, такими же легкомысленными, как и она сама.

Внутренний монолог Уильяма показывает его переживания по поводу изменений в поведении и характере Изабель: «Изысканная свежесть Изабель! Когда он был маленьким мальчиком, ему доставляло удовольствие вбегать в сад после проливного дождя и трясти розовый куст над собой. Изабель была этим кустом роз, нежным лепестком, сверкающим и свежим. Он до сих пор был этим маленьким мальчиком. Но он уже не вбегает в этот сад, не смеется и не трясет розовый куст. Началась вновь продолжительная, настойчивая грызущая боль. Он вытянул ноги, отшвырнул в сторону бумаги и закрыл глаза») [8]. Для Уильяма любовь Изабель была как глоток свежего воздуха, счастья, отсюда сравнение себя с маленьким мальчиком, а Изабель – с кустом роз. Он остался прежним – добрым и наивным, но любовь жены уже не приносит ему радости, возможно, потому что он знает: никакой любви не осталось.

Разделились мнения супругов по поводу воспитания детей: Изабель считает, что у детей должны быть дорогие игрушки, вещи, что разовьет тем самым у них хороший вкус. Уильям, напротив, считает, что это не главное. Героиня недовольна домом, в котором они живут, она считает его слишком маленьким, бедным, несоответствующим ее статусу. Уильям же не может позволить себе иногда ездить на такси, не говоря уже о новом доме. Несмотря на материальные трудности, герой никогда не забывает о детях. Показательна сцена, когда Уильям покупает детям фрукты, а Изабель говорит ему, что детям можно купить и в следующий раз, а эти фрукты она им не отдаст. В этом проявляется эгоистичность, легкомысленность героини, ее холодность по отношению как к мужу, так и детям.

Герой одинок в своем доме, его никто не замечает, к детям его не пускают, потому что в тот момент они спали, прислуга при нем разговаривает так, как будто его нет. Его переживания переданы через его действия. Уильям как будто сбегает из собственного дома.

Провожая мужа на работу Изабель сама вызывается нести ему чемодан, почти вырывает его. Эта деталь говорит о том, что героине неуютно со своим мужем, она хочет быстрее его выпроводить. Изабель гораздо приятней проводить время с друзьями, чем с собственным супругом, на которого она не обращает никакого внимания. Уильям не выдерживает пренебрежительного отношения к себе и пишет письмо своей жене, в котором говорит о том, что не хочет мешать ее счастью. Реакция Изабель на это письмо неоднозначная: сначала она смеется над Уильямом и его сентиментальным «любовным письмом», а потом внезапно убегает к себе в комнату в порыве гнева решает написать ему ответ. Ее состояние в этот момент передано через действия, а также реплики, которые показывают ее возмущение поступком мужа: «До того, как они смогли прийти в себя, что она вбежала в дом через холл и быстро поднялась к себе в спальню. Внизу она сидела на краю кровати. «Как подло, гнусно, омерзительно, пошло», – бормотала Изабель. Она сосредоточила взгляд на суставах ее пальцев и качалась взад и вперед. И вновь она смотрела на них, но не 40, а больше 50, насмехаясь, глумясь, вытягивая руки в то время, пока читала письмо Уильяма. О, что за омерзительную вещь он сделал! Как он мог сделать это!» [8]. Мэнсфилд показывает, насколько действия супруга уязвили самолюбие героини. Изабель не ожидала, что Уильям осмелится разрушить их брак, поэтому известие о разводе застает ее врасплох. Негодование, бешенство, взволнованность героини передают ее отрывистые реплики. В этот момент друзья Изабель позвали ее на пляж. И она решает, что успеет еще ответить Уильяму. Мы видим, что она абсолютно равнодушна к своему мужу. В браке для нее главное не любовь и взаимопонимание, а внешняя видимость благополучия. Изабель нужен престижный, «модный» брак, а Уильям не соответствует ее понятиям об идеальном супруге, поэтому она так легкомысленно отнеслась к его словам о разводе.

Финал рассказа открытый – неизвестно, что ответит Изабель мужу и ответит ли: «Я пойду с ним и напишу Вильяму позже. В другое время. Позже. Не сейчас. Но я непременно напишу» [8]. Ее мысли переданы рублеными фразами. Изабель как будто оправдывается перед собой, так как семейную жизнь, которая должна быть на первом месте, она откладывает на потом. Мы видим, что героиня равнодушна к супругу, но при этом не хочет выглядеть недостойной женой даже перед самой собой. Можно лишь догадываться о том, состоится развод или нет, но резко противоположные взгляды супругов на семейную жизнь показывают, что их дальнейшая совместная жизнь невозможна.

Рассказ «Медовый месяц» (*Honeymoon*) из сборника «Гнездо голубки и другие рассказы» раскрывает тему взаимного непонимания супругов. Молодожены Фанни и Джордж отправляются за границу, чтобы провести медовый месяц. Молодые люди любят друг друга и наслаждаются своим счастьем, но Фанни не покидает мысль о том, что человек, с которым она соединила свою жизнь, может оказаться для нее чужим. Она говорит: «Дело вот в чем. Люди очень часто, даже если они любят друг друга, не совсем...нет, это так трудно...не совсем понимают...Не хотят понять. Мне кажется, это ужасно. Чужие, несмотря ни на что. – В глазах Фанни мелькнул страх. – Джордж, с нами такого не может быть, правда? Никогда?» [1, С.16]. Затронутая Фанни тема волнует Джорджа. Мэнсфилд показывает это через жесты героя: «Фанни была не в силах оторвать от него глаз, но вот он тронул пальцем воротник, негромко кашлянул и обернулся к оркестру» [1, С.17]. Сцена с оркестром расставляет все по своим местам. Под его аккомпанемент начинает петь старик, выступление которого провально. Зрители осмеивают неудавшегося певца. Точка зрения каждого из молодых супругов на эту ситуацию раскрывается через несобственно-прямую речь: «Фанни будто очнулась и поняла, что жизнь может быть и такой. Наверное, он не один. Их много и они страдают...Откуда у них с Джорджем право на счастье? Разве это не

жестоко? Значит, в жизни есть, существует нечто такое, отчего все возможно. Что же? Она повернулась к Джорджу. Однако Джордж думал совсем о другом. Бедняга, забавный у него голос, но именно из-за него Джорджа охватило потрясающее чувство, что они с Фанни всего лишь у порога своей жизни...Море! Прекрасное море! Только рядом с ним мужчина может по-настоящему ощутить себя мужчиной. И Фанни, его Фанни, она тоже смотрит на море, и дыхание у нее самое нежное в мире» [1, С.18].

Мы видим, что за внешним согласием и единомыслием близких людей скрывается кардинально разное мировоззрение, которое впоследствии может привести к тому, чего больше всего боится Фанни – они станут чужими людьми. Предчувствия героини вызваны тем, что Джордж в большинстве случаев не спрашивает мнения жены, он все делает по-своему, а она молча соглашается, хотя мысленно их мнения иногда расходятся. Рассказ бессюжетен, потому что для Мэнсфилд главное показать недопонимание между близкими людьми на уровне мыслей и чувств, а не поступков.

Героиня рассказа «Чашка чаю» (*A Cup Of Tea*) – молодая состоятельная женщина, представительница богемного общества, Розмэри Фелл. Однажды на улице к ней подошла девушка и попросила подать ей на чашку чая. Розмэри решила проявить великодушие и пригласить девушку к себе домой. Отметим, что доброта героини продиктована вовсе не желанием помочь несчастной, а стремлением получить новые ощущения, рассказать о своем приключении друзьям. Приведя девушку домой, Розмэри не заботилась о том, как помочь девушке, а следила за ее впечатлениями от богатой обстановки дома: «Она следила, какое впечатление производят на девушку тепло, свет, уют, нежный аромат — всё то, к чему сама она так привыкла, что перестала замечать. До чего волнующее ощущение! Розмэри напоминала богатую девочку, которой предстоит открыть в детской все шкафы, распаковать все коробки с

подарками» [1, С.40-41]. Розмери Фелл чувствовала свое превосходство на бедной девушкой и наслаждалась этим.

Состояние бедной девушки отражено в описании ее внешности: «Девушка села так, как ее посадила Розмэри; руки у нее были опущены, рот слегка приоткрыт. Говоря по совести, вид у нее был глуповатый» [1, С.42], а также в ее действиях: «Девушка *встала*. Одной рукой она *держалась* за кресло, предоставив Розмэри стаскивать пальто. Это было совсем не просто. Девушка *пошатывалась*, как ребёнок, ещё нетвёрдый на ногах» [1, С.42].

В диалоге также раскрывается тяжелое психологическое состояние девушки: «— Я больше не могу так. Я не выдержу! Не выдержу! Я что-нибудь сделаю с собой. Я не выдержу этого! — Успокойтесь. Я позабочусь о вас. Ну, не плачьте! Подумайте, как хорошо, что вы встретили меня!» [1, С.43]. Розмэри разыгрывает добродетель, поэтому она так настойчиво говорит о своей роли в судьбе несчастной. Девушка нуждалась в помощи, тепле и участии, а стала средством повышения собственной значимости в лице состоятельной леди, которой приелась ее богатая жизнь. «Добрая волшебница» легко выпроваживает девушку, как только чувствует опасность с ее стороны. Несчастное создание приглянулась мужу Розмэри Фелл. Ее неистовое возмущение отражается во внутреннем монологе: «Хорошенькая! Совершенно прелестная! Поражён! Ее сердце билось в груди, как тяжёлый колокол. Хорошенькая! Прелестная!» [1, С.47]. После слов мужа, который выразил восхищение красотой девушки, она почувствовала зависть и ненависть к несчастной. Но не показать свое «благородство» она не могла, она должна соответствовать роли «доброй волшебницы», которую возложила на себя, поэтому решила, что выписанных в чеке трех купюр вполне достаточно, чтобы поддержать собственную значимость в своих глазах и глазах окружающих и поскорее выпроводить несчастную девушку. Рассказ заканчивается разговором между мужем и женой. Розмэри не смогла стерпеть девушку, которая в

чем-то была бы лучше ее. Она всегда считала, что ее невозможно ни в чем превзойти, поэтому после ухода девушки героиня приводит себя в порядок и пытается снова понравиться мужу, кокетничая с ним. Мэнсфилд разоблачает фальшивую, показную доброту, великодушные представительницы высшего класса.

Рассмотрев рассказы К. Мэнсфилд разных годов, мы можем сделать вывод о том, что для писательницы главное показать внутренние переживания героев, внешняя фабула при этом отходит на второй план. Психология человека раскрывается не через действительно значимый поступок, а через детали, мимику, жесты героев, их внутренние монологи и отдельные реплики, проносящиеся в сознании, воспоминания, ассоциативные связи. Отметим также использование несобственно-прямой речи, роль которой высветить мысли, чувства героев, показать их оценку происходящих событий. Мэнсфилд объективно изображает повседневную жизнь обычного человека. Объективная правда раскрывается не через прямой авторский комментарий, а путем постоянного сопоставления психологических переживаний героя с его жизненным опытом.

## **2.2. Особенности психологизма в рассказах А. П. Чехова**

А. П. Чехов был смелым новатором в области психологизма. Его заслуга тем более велика, что он пришел в литературу после таких крупнейших, всемирно признанных знатоков человеческой души, как И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский.

Новаторство А. П. Чехова в области психологизма во многом обусловлено выбором особого героя для изображения, а также своеобразным подходом писателя к этому герою. В отличие от большинства своих предшественников, А. П. Чехов сосредоточил внимание на идейно-нравственном состоянии и внутреннем развитии обыкновенных людей, а не исключительных личностей. В первую очередь

его интересует духовное, нравственное развитие такого человека, который в силу тех или иных причин весь погружен в поток повседневной материальной жизни, для которого обращение с обиходными предметами и вещами привычнее, чем операции с абстрактно-философскими понятиями и категориями. А. П. Чехов художественно исследовал, осмыслял внутреннее нравственное движение так называемого обыденного сознания.

А. Белый отмечал, что чеховские герои «очерчены внешними штрихами. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. Они говорят как заключенные в тюрьму, а мы узнаем о них что-то такое, чего они сами в себе не замечают. В мелочах, которыми они живут, для нас какой-то тайный шифр – и мелочи уже не мелочи. Пошлость жизни чем-то нейтрализована. В мелочах ее всюду открывается что-то грандиозное» [11, С. 407].

Индивидуальная неповторимость, единичность каждого человеческого существования – основной аргумент Чехова. Принцип «индивидуализации каждого отдельного случая» стал и основным принципом чеховского психологизма.

Психологически индивидуальное выступает у Чехова в чрезвычайно разветвленной системе обстоятельств, обуславливающих каждое отдельное состояние героя, который занят «ориентированием» в жизни, решением «вопроса», выбором поступка, отказом от прежней системы представлений.

Всякий психологический процесс, влияющий на формирование оценок и – шире – мировосприятия героя, для Чехова индивидуален и единичен, так как протекает при неповторимых обстоятельствах. Показать зависимость сложных настроений и состояний от разнообразных внешних влияний; показать, как переход человека из одного состояния в другое вызывается каждой переменной в обстановке, которая его окружает, – на это направлены усилия Чехова-психолога [29, С. 132].

Одной из важных особенностей идейно-нравственного развития личности в чеховском изображении было то, что развитие это совершалось не целенаправленно, сознательно и последовательно, а как это обычно бывает в повседневной жизни «рядового» человека – как будто бы случайно, стихийно; непосредственными поводами для него служили отдельные, не связанные между собой и часто малозначительные бытовые факты. Решающая роль в этом процессе принадлежала не рациональной, а эмоциональной сфере, не мыслям, а переживаниям, иногда даже смутным, неосознанным или полусознанным настроениям. Личность нравственно менялась не столько через активную работу мысли, сколько через накопление однопорядковых настроений и переживаний. Так, нравственный перелом в сознании Никитина («Учитель словесности») начинается с дурного настроения по неизвестной причине: то ли из-за пустякового карточного проигрыша, то ли из-за замечания партнера, что «у Никитина денег куры не клюют», то ли вообще «просто так»: «Двенадцати рублей было не жалко, и слова партнера не содержали в себе ничего обидного, но все-таки было неприятно» [Цит. по: 25, С. 160]. До этого все было хорошо, если не считать тяжелого чувства в день похорон Ипполита Ипполитовича и постоянного раздражения против кошек и собак, которых Никитин «получил в приданое». Затем Никитин начинает размышлять, почему ему все-таки неприятно, но так ничего и не может придумать, а только понимает, что «эти рассуждения уже сами по себе — дурной знак». Дома у Никитина возникает раздражение против белого кота в спальне, потом — неожиданно — против любимой Манюси; потом — снова мысли о себе, о своей бездарности и о том, что он живет не так, как надо; новые мысли «пугали Никитина, он отказывался от них, называл их глупыми и верил, что все это от нервов, что сам же он будет смеяться над собой...» [Цит. по: 25, С. 160]. И на следующий день он действительно смеется над собой, но уверенности нет в этом смехе. Все, что он наблюдает (все те же мелочи повседневной жизни, незначительные сами по себе и, в

общем-то, случайные), подкрепляет и усиливает его новое психологическое состояние: неудовлетворенность собой и окружающими, стремление бежать в какой-то иной мир. Это уже новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем. Нравственный перелом произошел, но причиной его стали не значительные события в жизни героя, а поток бытовой повседневности.

Одна за другой угнетают «мелочи» и Рагина из «Палаты № 6», доводя его в конце концов до психического срыва; постоянно и по разным поводам чувствует тоску, неудовлетворенность и раздражение Гуров («Дама с собачкой»); тяжелые, грустные настроения накапливаются в душе преосвященного Петра («Архиерей»). Везде решающую роль играют переживания и эмоциональные состояния, а размышления — это момент вторичный, не столь важный, хотя и необходимый. Существенны, как правило, не мысли, которые обычно смутны, незаконченны, часто «не ухватывают» главного и ничего толком не проясняют, — важен в первую очередь сам факт появления этих мыслей (как у Никитина: он понимал, что уже сами по себе эти рассуждения — дурной знак) и их эмоциональная окрашенность.

В этих условиях главное внимание в изображении внутреннего мира естественно переключалось на воссоздание смутных, не всегда осознанных душевных движений малой силы и интенсивности, отдельных настроений, постепенного накопления впечатлений. Важным и подлежащим изображению становились не столько отдельные психологические состояния, сколько общий эмоциональный тон, который их пронизывает. Как правило, это ощущения тоски, смутного беспокойства, неудовлетворенности, иногда страха, дурных предчувствий и т. п.; иногда наоборот — возбуждение, стремление к лучшему, предчувствие положительных перемен. Этот тон и составляет «подводное течение» чеховских рассказов, он существует в *подтексте* и составляет «базу»

внутренней жизни героя, над которой уже надстраиваются отдельные мысли и переживания по разным конкретным поводам.

Воссоздание такого внутреннего мира требовало, естественно, особых принципов и приемов психологического изображения.

Кратко особенность чеховского психологизма можно выразить так: это психологизм скрытый, косвенный, психологизм подтекста. Способы и приемы психологического изображения у А. П. Чехова во многом отличаются от тех, которые были у его предшественников.

В рассказах и повестях А. П. Чехова внимание к процессам внутренней жизни никогда не заостряется и не подчеркивается в той степени, как у М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского. Внутренние монологи персонажей, занимающие целые страницы, — явление в прозе А. П. Чехова чрезвычайно редкое. О душевных движениях повествуется на равных правах с внешними событиями, а иногда и как бы между прочим, мимоходом. Так, в третьей главке рассказа «Именины» изображение чувств и мыслей Ольги Михайловны занимает в целом очень небольшой объем текста – психологическое изображение «вкраплено» в обстоятельное повествование о подробностях лодочной прогулки, пикника, возвращения домой и т.д. Мысли героини все время отвлекаются на разные детали и происшествия. Оставшись на короткое время одна, она начинает думать: «Господи, боже мой, – шептала она, – к чему эта каторжная работа? К чему эти люди толкуются здесь и делают вид, что им весело? К чему я улыбаюсь и лгу? Не понимаю, не понимаю!» [Цит. по: 25, С. 162]

Композиция эпизодов всегда выдержана А.П. Чеховым так, что если до прихода гостей осталось, положим, три минуты, то читателю будет рассказано только о тех чувствах и мыслях, которые реально можно пережить именно в эти три минуты, не больше. Подробной детализации внутренних движений при этом, естественно, нет, но ведущий

эмоциональный тон уже воссоздан, причем очень ненавязчиво и незаметно.

А. П. Чехов не стремится сконцентрировать все штрихи, так или иначе характеризующие внутренний мир персонажа в данный момент, в относительно законченном фрагменте текста, — наоборот, «разбрасывает» их по тексту, постоянно перемежая собственно психологическое изображение деталями сюжета и предметного мира. Психологическое состояние персонажа, складываясь из этих штрихов, выясняется постепенно и незаметно для читателя, у которого не остается впечатления пристального авторского внимания к внутреннему миру героя.

Так, в рассказе «Случай из практики» изображение душевного состояния главного героя Ковалева и его ночных размышлений начинается с короткого замечания о том, что ему «не хотелось спать, было душно и в комнате пахло краской». Затем следует описание фабрики, барачков, складов и сказано, что в одном из барачков багрово светились два окна. Потом следуют размышления Ковалева о рабочих и хозяевах, о бессмысленности положения и тех и других. Эти размышления прерываются «странными звуками» — сторожа бьют одиннадцать. Далее следует фраза, которая формально не принадлежит Ковалеву, но, по существу, характеризует, конечно, его внутренний мир: «И похоже было, как будто среди ночной тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал тех и других». Ковалев выходит со двора в поле:

«—Кто идет? – окликнули его у ворот грубым голосом. “Точно в остроге...”, – подумал он и ничего не ответил» [Цит. по: 25, С. 164].

Здесь психологическое изображение вновь прерывается описанием майской ночи, за которым следуют опять размышления Ковалева, прерванные в самом конце краткой пейзажной зарисовкой, которая плавно переходит в продолжение размышлений: «Между тем восток становился все бледнее, время шло быстро. Пять корпусов и трубы на сером фоне

рассвета, когда кругом не было ни души, точно вымерло все, имели особенный вид, не такой, как днем; совсем вышло из памяти, что тут внутри паровые двигатели, электричество, телефоны, но как-то все думалось о свайных постройках, о каменном веке, чувствовалось присутствие грубой, бессознательной силы...» [Цит. по: 25, С. 164].

Только к этому моменту картина психологического состояния героя обретает четкость, его настроение становится ясным для читателя. К постепенно сложившемуся впечатлению остается добавить один-два штриха: снова сторожа отбивают время, и Ковалев думает: «Ужасно неприятно!» И, наконец: «Ковалев посидел еще немного и вернулся в дом, но долго еще не ложился» [Цит. по: 25, С.164]. В этой фразе психологического изображения как такового нет, но за умолчанием мы легко читаем настроение героя.

Таким образом, общий психологический тон, общее настроение героя складываются здесь из ряда фрагментов, которые даны вперемешку с непсихологическими деталями и картинками; каждый из фрагментов сам по себе неполон, не исчерпывает душевного состояния и достаточно краток.

А. П. Чехов использует одновременно разные формы психологического изображения. Так, в приведенном выше отрывке использован внутренний монолог, несобственно-прямая речь, авторское психологическое сообщение, психологическая деталь-впечатление, прием умолчания. У всех этих форм одна и та же задача — воссоздать психологическое состояние героя,— но внешне они весьма несхожи и поэтому на первый взгляд даже не связываются друг с другом, не осознаются как части единого целого. Такой прием разбивает впечатление авторской сосредоточенности исключительно на изображении внутреннего мира, нарушает некоторую монотонность длительного и непрерывного психологического анализа.

Чеховское психологическое повествование ненарочито, и картина душевного состояния персонажа возникает в сознании читателя как бы сама собой, без целенаправленных усилий автора.

Еще одна важная черта чеховского психологизма заключается в том, что он не детализирует внутренний мир героев, т.е. не стремится последовательно описать и разъяснить каждое душевное движение, каждый элемент внутренней жизни. А. П. Чехов старается найти и художественно воссоздать основу, доминанту внутренней жизни героя, передать ведущий эмоциональный тон, психологический настрой персонажа. Например: «Ей чудилось, что вся квартира от полу до потолка занята громадным куском железа и что стоит только вынести вон железо, как всем станет весело и легко. Очнувшись, она вспомнила, что это не железо, а болезнь Дымова» («Попрыгунья») [Цит. по:25, С.165]

Внимание сосредоточено на сердцевине переживания, а не на нюансах и подробностях душевных движений; психологическое состояние схвачено разом, мгновенно, одной деталью. В этом состоит одна из главных особенностей чеховского психологизма (как, впрочем, и поэтики в целом): психологическое повествование необычайно концентрировано, сжато, избегает развернутого описания внутреннего мира, наглядного установления причинно-следственных и ассоциативных связей между мыслями, эмоциями, впечатлениями – словом, той самой «диалектики души», которая составляла главную особенность его ближайшего предшественника Л. Н. Толстого.

А. П. Чехову удается достичь глубины и тонкости психологического изображения и сочетать эти качества с экономностью и ненавязчивостью своего психологизма за счет активного обращения к читательскому сопереживанию, сотворчеству. В чеховской художественной системе особая авторская и читательская позиция по отношению к персонажу. А. П. Чехов стремится к тому, чтобы читатель невольно поставил себя на место персонажа, отчасти даже отождествил себя с ним, почувствовал себя

в той психологической ситуации, в которой оказался персонаж в рассказе. Писатель активно подключает ассоциации, воспоминания, впечатления – словом, весь читательский опыт для создания психологического образа. Например, в повести «Мужики»: «Николай, который не спал всю ночь, слез с печи. Он достал из зеленого сундучка свой фрак, надел его и, подойдя к окну, погладил рукава, подержался за фалдочки – и улыбнулся. Потом осторожно снял фрак, спрятал в сундук и опять лег» [Цит. по: 25, С.166].

Скрытность и неакцентированность чеховского психологизма не помешали здесь писателю изобразить довольно сложный комплекс эмоций. Психологическое изображение получилось необычайно емким: в нем сосредоточены и воспоминания Николая о жизни в Москве, и грусть, и сожаление, и мысль о том, что его жизнь уже кончилась, и еще множество других оттенков. Но все это присутствует в отрывке не прямо, а в подтексте, душевное состояние героя изображено при помощи скрытых форм психологизма. Читатель, активно сопереживая герою, получает художественной информации о его внутреннем мире больше, чем ее формально содержится в тексте; видя только отдельные штрихи, он может по ним дорисовать всю картину в своем воображении.

Эффект сопереживания и сотворчества в прозе А. П. Чехова достигается с помощью ряда художественных приемов. Система элементов его стиля организована таким образом, что стимулирует читательскую активность, намечая лишь основные контуры психологического состояния, а в остальном вполне полагаясь на читателя. Одной из таких форм является несобственно-прямая внутренняя речь, во многом потеснившая ту форму внутреннего монолога, которая была характерна для предшественников А. П. Чехова и получила наиболее совершенное воплощение в творчестве Л. Н. Толстого. Например, в рассказе «Невеста» вся гамма оттенков эмоционального состояния передана исключительно отчетливо, ощутимо, но не прямо, а через обращение к сопереживанию

читателя: «Ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет! Ведь будет же время, когда от бабушкина дома... не останется и следа, и о нем забудут, никто не будет помнить» («Невеста») [Цит. по: 25, С. 168]. Мысли героя даны непосредственно, ощущение его эмоционального состояния скрыто в подтексте, и реализация этого подтекста в читательском сознании становится возможной именно благодаря несобственно-прямой внутренней речи.

Одним из наиболее действенных способов вызвать читательское сопереживание и сотворчество является использование деталей-намёков, которые помогают читателю «подбавить недостающее» в соответствии с авторским замыслом [Цит. по: 25, С. 168]. Такого рода детали – незаменимый прием для создания в произведении определенной атмосферы, настроения, эмоционального тона. Пример из рассказа «У знакомых»: «Он... вдруг вспомнил, что ничего не может сделать для этих людей, решительно ничего, и притих, как виноватый. И потом сидел в углу молча, поджимая ноги, обутые в чужие туфли» [Цит. по: 25, С. 168].

В начале рассказа эти самые туфли были просто «старые домашние туфли» хозяина, герой чувствовал себя в них очень удобно и уютно, теперь они «чужие». Психологическое состояние героя, перелом в настроении практически исчерпывающе переданы одним-единственным словом – пример редкой выразительности художественной детали.

Близко к описанному приему и использование А. П. Чеховым художественной детали в психологическом пейзаже. Если кратко охарактеризовать главную особенность его пейзажа, то можно сказать, что психологическое состояние персонажей не прямо воссоздается, а «приписывается» нейтральным самим по себе картинам природы: «Над

садом светил полумесяц, и на земле из высокой травы, слабо освещенной этим полумесяцем, тянулись сонные тюльпаны и ирисы, точно прося, чтобы и с ними объяснились в любви». Так воссоздано в рассказе «Учитель словесности» счастливое состояние Никитина и Манюси. Душевный настрой героев привносит в картины природы тот смысл, которого в них объективно нет. Этот способ психологического изображения не только позволяет воспроизвести психологическое состояние косвенно, довольно тонко и в то же время художественно экономно, но и дает широкие возможности для того, чтобы создать определенную психологическую атмосферу, помочь читательскому сотворчеству.

Детали «мира вещей» чаще всего используются А. П. Чеховым как форма психологического изображения самым простым и естественным способом: в повествовании подчеркнуто, что детали предметного мира даны в субъективном восприятии героев.

Часто восприятие персонажем той или иной детали, реакция на тот или иной факт действительности внешне как будто не соответствуют самому явлению, кажутся нелогичными и немотивированными самому герою, как, например, в неоднократно цитировавшемся многими исследователями эпизоде из «Дамы с собачкой» об «осетрине с душком».

Восприятие детали предметного мира используется А. П. Чеховым для воссоздания не одних только отрицательных эмоций по поводу грубости и пошлости жизни. Не менее важно для него умение героя видеть в деталях обыденного «красоту и правду».

В систему чеховского психологизма органически вошла и такая своеобразная форма изображения, как умолчание о процессах внутреннего мира. Чаще всего она применяется писателем в кульминационные моменты повествования, для описания наиболее острых, напряженных душевных состояний. Трагическое событие в рассказе «В овраге» описывается следующим образом: «Аксинья схватила ковш с кипятком и

плеснула на Никифора. После этого послышался крик, какого еще никогда не слышали в Уклееве, и не верилось, что небольшое, слабое существо, как Липа, может кричать так» [Цит. по: 25, С. 169]. А. П. Чехов изображает потрясение Липы очень скупой, осторожно, словно сомневаясь в том, возможно ли вообще передать подобное состояние, а если возможно, то позволительно ли его анализировать. И в то же время он «вполне рассчитывает на читателя» и поэтому может ничего не прибавлять к сказанному, не давать собственно психологического изображения: читатель уже почувствовал психологическое состояние Липы сам, проникся им.

Чрезвычайно своеобразно используется А. П. Чеховым изображение внутренних процессов через их внешние проявления – мимику, телодвижения, речь. Внешнее выражение у героев А. П. Чехова почти всегда не совпадает с внутренним состоянием, иногда парадоксально ему не соответствует. Вероятно, это происходит потому, что основа психологического мира героев – настроение, эмоциональный тон, тонкие душевные движения, на которые А. П. Чехов обращает главное внимание, вообще с трудом поддается внешнему выражению, не находит соответствующей формы, а если находит, то не вполне точную. Так, например, беспричинное, казалось бы, раздражение Анны Акимовны («Бабы царство»), истеричность Веры Кардиной («В родном углу»), резкая вспышка Якова Бронзы, ни с того ни сего обругавшего Ротшильда («Скрипка Ротшильда»), – все это так или иначе выражает общее состояние этих героев – состояние неудовлетворенности, тоски, смутных порывов к лучшему, но выражает очень приблизительно, неадекватно, условно. Перед нами скорее не изображение (подобное в существенных чертах изображаемому), а намек, знак внутренних процессов и состояний, который с самими этими процессами и состояниями имеет иногда очень мало общего. Здесь опять-таки активная роль выпадает на долю читателя:

ему предстоит «расшифровать» этот знак, угадать его подлинное психологическое содержание.

Еще одна важная черта в чеховском психологическом изображении – это неисчерпанность, недостаточность объяснения. Известно, что у Чехова практически отсутствуют «авторские идеи» в их непосредственном проявлении, т.е. от авторского лица. «Отвращение, которое писатель питал ко всякому насилию, давлению на человека, обернулось в его стиле величайшей сдержанностью, отказом от категоричности» [43, С. 53]. Именно поэтому Чехов далеко не всегда объясняет психологическое состояние и реальные поступки героев, поскольку рассказы Чехова являются объективным отражением реальной жизни, а жизнь воспринимается людьми субъективно, индивидуально.

Используя детали, подробности при воспроизведении разнообразных форм и проявлений бытовой психической жизни, Чехов следует двум принципам: рядом с объективным показом действительности он выделяет свое субъективное ее восприятие, отмечая частные признаки внешней жизни, он связывает их с внутренней жизнью человека [43, С. 54].

Таким образом, заслуга А. П. Чехова в развитии психологизма состоит, прежде всего, в том, что в его творчестве получили художественное освоение новые формы и аспекты внутренней жизни человека. Приблизив свой психологизм к сознанию обыкновенного человека, раскрыв поток повседневной психологической жизни, А. П. Чехов показал, что малозаметные, скрытые душевные движения могут приводить к серьезным жизненным результатам, как они становятся формой идейно-нравственных исканий, меняющих в конечном счете духовное содержание человеческой личности. Психологизм писателя скрытый, то есть чувства и мысли героев не изображаются, а угадываются читателем на основании их внешнего проявления. Писатель использует различные приемы психологического изображения: внутренний монолог, несобственно-прямая речь, авторское психологическое сообщение,

психологическая деталь-впечатление, прием умолчания, пейзаж [25, С. 158-168].

### Глава 3

#### Рассказы К. Мэнсфилд и А.П. Чехова: типологический аспект

Начало XX в. в Англии было отмечено литературной «модой» на все русское: «”русских” нельзя было не читать, не знать, иначе прослывешь «провинциальным», отсталым от литературного мейнстрима» [40, С. 187]. Отсюда повальное увлечение англоязычных писателей русской литературой: творчеством Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского и особенно А. П. Чехова. По словам пишущего в то время английского писателя У. С. Моэма, испытавшего на себе влияние Чехова, сложился так называемый «непреложный закон», мнение, что «всякий одаренный человек, который хочет писать рассказы, должен писать так, как Чехов» [34, С. 259]. Появляется так называемая «чеховская школа» молодых прозаиков: в Англии – это К. А. Беннет, Г. Э. Бейтс, Д. Гарнетт, А. Копшард, К. Мэнсфилд и другие; в Америке – Ш. Андерсон, Э. Хэмингуэй и другие.

Рассказы Чехова за их емкость называли «набросками»: «их можно охарактеризовать как «скетчи» («наброски»), «кусочки действительности», «срезы русской жизни»» (Charles E. May) [54]. Однако в такую малую форму Чехов сумел включить глубокое содержание, отмечая подробности повседневной жизни, что, собственно, и поражало зарубежных писателей.

Не является исключением и творчество К. Мэнсфилд, которая считала Чехова своим Учителем. В своих дневниковых записях она нередко обращалась к русскому классику, особенно в те моменты, когда тяжелая болезнь (туберкулез) изматывала ее, не позволяя работать: «Я вновь должна начать писать... Ах, Чехов! Почему ты умер! Почему я не могу поговорить с тобой – в большой темной комнате, поздно вечером, когда свет становится зеленым от качающихся за окном деревьев» [Цит. по: 58].

О чеховском влиянии на творчество К. Мэнсфилд написано большое количество работ, включая и размышления ее супруга, критика и издателя в одном лице Джона Миддлтона Мерри, который после смерти писательницы опубликовал ее письма. Мерри настаивал на разнице метода Чехова и Мэнсфилд: «Есть некое сходство между мэнсфилдовскими и чеховскими рассказами. Однако это сходство больше преувеличено критиками, которые, кажется, верят, что Кэтрин Мэнсфилд научилась своему искусству у Чехова. Это очень поверхностный взгляд на их связь, которую можно объяснить родственными темпераментами. На самом деле техника К. Мэнсфилд отличается от чеховской. Она восхищалась и осмысливала произведения Чехова... У нее было (как это видно из дневника) личная глубокая привязанность к человеку, которого она никогда не знала. Но ее метод был целиком и полностью ее методом и ее эволюция не зависела бы от того, есть Чехов или нет» (из Предисловия к мэнсфилдовскому Journal, издание 1927 г.) [58].

Сходство между рассказами К. Мэнсфилд и А.П. Чехова неоднократно отмечалось исследователями: Э. Алперсом, Дж. Фелпсом, Р. Полонски, Э. Шнейдер, Дж. М. Вудз, И. М. Левидовой, Н. А. Цветковой и многими другими.

В типологическом плане нами рассмотрены четыре рассказа К. Мэнсфилд «Ребенок, который устал» (1910), «Счастье» (1920), «Жизнь матушки Паркер» (1921), «Муха» (1922) и четыре рассказа А.П. Чехова «Мелюзга» (1885), «Тоска» (1886), «Спать хочется» (1888), «Крыжовник» (1898). Нас интересуют, прежде всего, не столько сюжетные параллели (на это было указано в ряде исследований), сколько особенности психологизма в данных текстах.

В центре рассказов Мэнсфилд показан конфликт сознания, внешняя фабула рассказов вытеснена историей внутренних переживаний героев, психология героя раскрывается не через поступки, а через мельчайшую деталь, косвенно свидетельствующую о переживаниях персонажа. Главная

тема прозы Мэнсфилд – это проблема человека, не ведающего о смысле существования, утратившего его, или смутно догадывающегося о потере, или не смеющего задумываться о смысле жизни. Стержень произведений английской писательницы – жизнь и одиночество чувствительной человеческой природы. За мнимой простотой рассказов Мэнсфилд скрывается внутренняя многосложность и глубокая проблематика.

Литературный взлет карьеры К. Мэнсфилд начался с публикации в 1910 г. рассказа «Ребенок, который устал» (*The Child-Who-Was-Tired*) в престижном лондонском журнале «New Age». До 1935 г. никто не обратил внимания на сходство данного рассказа с аналогичным чеховским «Спать хочется» (1888). Данные рассказы имеют схожий сюжет и проблематику. В некоторых исследованиях даже шла речь о плагиате Мэнсфилд, однако типологический анализ данных текстов показал индивидуальность творческого метода и английской писательницы (об этом работа Э. Алперса) [45].

В произведениях А. П. Чехова и К. Мэнсфилд показана психологическая драма ребенка, доведенного непреодолимым желанием спать до отчаяния и впоследствии до преступления. Героинями рассказов являются девочки – *the Child-Who-Was-Tired* (Ребенок) у Мэнсфилд и Варька у Чехова, служащие няньками у богатых людей. Истории жизни детей очень похожи: безрадостное детство, смерть родителей, требовательные хозяйки, у которых они работают. Непосильный труд и бессонница доводят девочек до помутнения разума, и они душат своих подопечных.

Психологическое состояние героинь мэнсфилдовского и чеховского рассказов передается через действие: Варька и девочка из рассказа К. Мэнсфилд выполняют любую работу, чтобы не заснуть: «Варька роняет щетку, но тотчас же встряхивает головой, пучит глаза и старается глядеть так, чтобы предметы не росли и не двигались в ее глазах» [5]. Мэнсфилдовская девочка боялась присесть или стоять долго на одном

месте, помогала готовить хозяйке ужин, убирала со стола. Усталость, изнуренность героини, ее желание вырваться передают ее реплики в полусне, когда она кричит: «О, не останавливайте меня, – кричал Ребенок-который-устал. – Дайте мне уйти» [7].

Зарождающуюся ненависть юной няньки к ребенку Мэнсфилд передает с помощью взглядов, жестов: «Она с ужасом смотрела на существо в ее руках, которое, казалось, понимает презрительную ненависть ее уставшего взгляда, удвоенное крепким сжатием, окостенелым телом, и это существо начало неистово кричать» [7]. Прямой авторский комментарий говорит о психологическом и физическом состоянии героини. Боль пронзает все ее тело: «О, какой уставшей она была! О, тяжелая ручка метлы и жгучее пятно позади шеи, которая болела так неистово, и странный едва уловимый трепет в ее спине, как будто что-то вот-вот сломается» [7]. Тяжелый труд настолько измучил девочку, что в ней просыпается жестокость. В момент совершения страшного преступления девочка спокойна, она улыбается и сравнивает ребенка с сопротивляющейся уткой, у которой отрублена голова: «И тихо, улыбаясь, на цыпочках, она взяла розовую подушку с кровати фрау и накрыла ей лицо ребенка, надавливая с такой силой, с какой сражался за жизнь ребенок. «Как изгибающаяся утка с отрезанной головой», – подумала она» [7]. В рассказе «Спать хочется» Варька также задушила ребенка: «Смеясь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...» [5]. Разум измученной девочки на какое-то мгновение помутился, не выдержал испытания непосильным трудом и бессонницей. После изнурительной работы сутками, ее организм хочет только одного – выспаться любой ценой. Мешает этому желанию без конца орущий ребенок, которого пришлось заставить замолчать.

Повторяющийся в конце рассказа К. Мэнсфилд мотив дороги («она ... шла одна по маленькой белой дороге») звучит пессимистически – это дорога в никуда. Это подчеркивает и символический белый цвет, цвет смерти, но в то же время и свободы (временной, до пробуждения). Тема смерти «укрупнена» и в произведении Чехова: задушив ребенка, Варька «смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая» [5]. Мертвый, то есть крепкий сон девочки, пересекается здесь с вечным сном убитого младенца.

Отметим также еще одну важную особенность рассказов Мэнсфилд и Чехова – изображение мира грез. Спасаясь от жестокой реальности, девочки часто уходят в собственный мир грез: чеховской Варьке снятся «темные облака», «вороны и сороки», которые «кричат как ребенок» [Чехов], а девочке из рассказа Мэнсфилд все время чудится, что она гуляет по аллее. Это свидетельствует о том, что в сознании девочек, доведенных до неменяемого состояния тяжелым трудом, путается реальная и нереальная, иллюзорная жизнь. Дети не осознают серьезности своего преступления, потому что перестали разграничивать сон и явь.

Стоит обратить внимание на то, что Мэнсфилд не дает имени своей героине, прибегая к обобщению. Так, с одной стороны, писательница показывает типичную судьбу детей на одном конкретном примере – этой девочки. С другой стороны, Мэнсфилд акцентирует внимание на физическом состоянии героини, которой очень хочется спать (причина – изнурительный труд). Завершается рассказ многоточием, когда дальнейшая ужасная судьба девочки только начинается. Открытый финал – характерная черта стиля К. Мэнсфилд. В нем сосредоточен особого рода психологизм. У А. П. Чехова, напротив, героиня имеет имя – Варька. А. П. Чехов также оставляет финал открытым. Судьба девочки неизвестна, но, безусловно, печальна. Её ждет либо мгновенная месть хозяев, либо карающая рука закона.

Таким образом, К. Мэнсфилд и А. П. Чехов в краткой форме рассказа сумели показать психологическую драму ребенка, доведенного непреодолимым желанием спать до отчаяния и впоследствии до преступления.

Детская тема неоднократно рассматривается английским и русским писателями: это рассказы К. Мэнсфилд «Кукольный домик», «Пикник», «Новые платья» и другие, у А. П. Чехова – «Каштанка», «Детвора», «Ванька» и другие.

«Чеховским» считается рассказ К. Мэнсфилд «Жизнь матушки Паркер» (*Life of Ma Parker*, 1921). Многие критики (Е. Шнейдер, Ф. О'Коннор, Н.А. Цветкова и другие) видят сходство этого рассказа с «Тоской» (1886) Чехова. Данные произведения объединяет тема трагического одиночества человека. Английский и русский писатели показывают человеческую драму, которую каждый герой переживает по-своему. У матушки Паркер умер единственный близкий человек, ради которого она жила, – ее внук. Убитая горем, она пытается излить свою душу литератору, у которого служит домработницей, но единственные слова, которые у него нашлись для нее: «Надеюсь, похороны прошли... удачно» [2, С. 324]. Матушка Паркер потеряла смысл жизни: «Она всегда старалась высоко держать голову. Но теперь... Ленни умер – что у нее осталось? Ничего! Он был ее единственным достоянием в жизни, а теперь и его нет» [2, С. 339]. Подобный сюжет мы находим в рассказе А. П. Чехова «Тоска». Главным героем является Иона Потапов – старый извозчик, который недавно похоронил сына. Его постоянно охватывает грусть и тоска. Он пытается завести разговор со своими пассажирами об умершем сыне, но натывается на стену равнодушия и холодности. В итоге Иона изливает горе своей лошади, в которой он нашел внимательного собеседника, способного выслушать.

Психологическое состояние героини в рассказе Мэнсфилд передается через действия и жесты. Матушка Паркер, занимаясь

хозяйственными делами, все время думает о внуке, каждая вещь напоминает ей о мальчике: «Старуха вскочила, схватила железный чайник с газовой плиты и подошла к крану. Шум воды, льющейся в чайник, как будто смягчал ее боль... Матушка Паркер взяла свои щетки и тряпки и пошла в спальню. Но, когда она начала убирать постель, взбивая ее, разглаживая и подтыкая, мысль о маленьком Ленни сделалась невыносимой. Почему бедняжке пришлось так мучиться? Этого она никак не могла понять... Матушка Паркер бросила покрывало на кровать. Нет, она просто не в силах об этом думать!» [2, С. 334-335]. В действиях миссис Паркер много механического: она совершает действия, не задумываясь, но чтобы отвлечься. Мысли героини все время возвращаются к ее горю – через различные ассоциации и детали. Невозможность понять свои мучения, дать им рациональное объяснение приводят ее в еще большее душевное волнение.

А. П. Чехов также изображает душевные переживания героя через жесты, мимику и даже описание персонажа: «Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. Упади на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег... Иона ерзает на козлах, как на иголках, тыкает в стороны локтями и водит глазами, как угорелый, словно не понимает, где он и зачем он здесь» [6]. Белый цвет лица – это мертвенный цвет, печать горя, смерти, которая коснулась его лично. Действия Ионы беспорядочны – он не в силах скрыть свое волнение, которое проявляется в его телодвижениях: он не может усидеть на месте, горе гонит его, желание выговориться приводит к тому, что он ищет глазами собеседника, но не находит его. Кроме того, желание рассказать о своем несчастье и одновременно боязнь того, что никто не поймет несчастного извозчика, выражается в репликах, сказанных как бы между делом. Каждому своему пассажиру Иона нерешительно бормочет: «А у меня на это неделе... тово... сын помер!» [6]. Большое количество

многоточий передают мучительную боль и грусть, которая охватила героя, который не в состоянии связно говорить.

В заглавии рассказа К. Мэнсфилд – «*Жизнь матушки Паркер*» – есть прямая заявка на то, что перед нами жизнеописание героини, которое в тексте дается через воспоминания матушки Паркер об умершем внуке. Выполняя рутинную работу по дому, она все время мысленно возвращается к разным моментам своей жизни – счастливым и полным горя. Из ее воспоминаний мы узнаем о ее нелегкой судьбе: в 16 лет она устроилась на работу судомойкой к суровым хозяевам, затем работала у доктора, после – вышла замуж, родила детей – «У нас было тринадцать душ детей, семерых мы похоронили... семеро умерли, а когда остальные шестеро были еще малышами, муж заболел чахоткой» и вскоре умер [2, С. 330-331]. Жизнь детей не сложилась: две дочери «сбились с пути», два сына эмигрировали. Вместе с младшей дочерью они растили маленького внука Ленни.

В отличие от Мэнсфилд, Чехов не дает сведений о прежней жизни героя. Мы узнаем только о судьбе его сына со слов самого Ионы. Писатель акцентирует внимание на состоянии своего персонажа, на том чувстве, которое полностью заполнило его жизнь, отсюда и смысл названия произведения – «Тоска».

Финал рассказов английского и русского писателей остается открытым, но, в отличие от чеховского рассказа, финал мэнсфилдовской истории более трагический. Внутреннее состояние героини отражается в авторском размышлении: «Неужели нигде нет места, где она могла бы спрятаться, укрыться от всех, побыть столько времени, сколько ей захочется, чтобы никого не беспокоить и чтобы ее никто не трогал? Неужели нигде в мире нет места, где она бы наконец могла вволю поплакать?... Не было для нее места!» [2, С. 341]. В этом глубоко философском и психологическом пассаже сконцентрировано чувство одиночества, неприкаянности, отчаяния героини. Вопросительные и

восклицательные предложения передают душевные терзания матушки Паркер, которая чувствует себя ненужной в этом мире.

Иона хотел хоть кому-нибудь излить душу, рассказать о своем горе, и он открывается лошади: «– Так-то, брат кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина...

Иона увлекается и рассказывает ей всё... » [6].

Большое количество многоточий отражает внутреннее состояние героя, его волнение, отчаяние. Многоточие в конце рассказа показывает пик человеческого одиночества, вызванного равнодушием со стороны окружающих. Чехов подчеркивает, что человеку нужно, чтобы его выслушали, проявили участие.

Итак, К. Мэнсфилд и А. П. Чехов показывают драму обычного человека, оставшегося наедине со своим горем, его тотальное одиночество в мире.

Рассказ К. Мэнсфилд «Муха» (*The Fly*, 1922) сюжетно перекликается с рассказом А. П. Чехова «Мелюзга» (1885). Рассказ «Муха» повествует о человеке, потерявшем любимого сына, на которого он возлагал большие надежды. От воспоминаний о горе героя отвлекает муха, ползающая по промокашке. Он решает испытать ее на выносливость: капает на муху чернилами и наблюдает, что она будет делать. Третья капля убивает насекомое. Эксперимент с мухой – это проекция на жизнь героя: судьба также испытывает его, посылая несчастье. Герой показывает свое отношение к жизни: «“Отважный чертенок”, – подумал шеф, искренне восхищаясь мушиным мужеством. Так и надо. Правильно. Нельзя поддаваться смерти, это вопрос...» [2, С. 57].

Психологическое состояние героя во время разговора о его погибшем сыне отражается через мимику: «Старый Вудифилд замолчал,

но шеф не издал ни звука. Ничего не изменилось в его лице, лишь подрагивавшие веки выдавали его чувства» [2, С. 52].

Нахлынувшие чувства героя передаются через глаголы: «Шеф, не *двигаясь* с места, долго *глядел* в пустоту, не замечая седовласого курьера, который наблюдал за ним...» [2, с.54], «за закрытой дверью тяжелые шаги *пересекали* красный ковер, затем толстое тело *заполнило* собой мягкое кресло – шеф, *ссутулившись* над столом, *приготовился плакать...*» [2, С. 54].

Мысли шефа возвращаются к сыну. Через воспоминания мы узнаем о роли мальчика в жизни героя, его состоянии в первые годы после потери: это невыразимая тоска. Подобно Матушке Паркер, Шеф потерял смысл жизни: «– Мой сын! – простонал шеф. А слезы все не шли к нему. В первый месяцы и даже годы после смерти мальчика стоило ему произнести эти слова, как его охватывала тоска, от которой освобождали лишь самые ужасные рыдания. Тогда он уверял всех и каждого, что время ничего не может изменить...С того самого дня, как он родился, шеф работал, не зная усталости, он расширял, укреплял свое дело – и все ради него, единственно ради него, иначе какой в этом смысл? Даже его жизнь не имела смысла без сына...Теперь его нет и не будет никогда, как будто не было...С того самого дня, когда ему принесли телеграмму. Он еще подумал, что потолок обрушился ему на голову. «С прискорбием сообщаем...». Из конторы он ушел конченным человеком» [2, С.54-55].

Герой пытается справиться с несчастьем, старается реже вспоминать о своем сыне и избегать разговоров о нем с другими людьми: «Старый пес Мэси потащился к выходу, а шеф напряг память, пытаюсь вспомнить, что было до того, как появилась муха. Что?... О чем он думал?... Нет, он решительно не может вспомнить» [2, С.58]. Гибель сына-солдата опустошила душу преуспевающего бизнесмена, и он предпочитает не думать о горе, постигшем его.

Рассказ Чехова «Мелюзга» изображает мелкого служащего Невыразимова. Он находится на рабочем месте во время всеобщих гуляний и хочет присоединиться к празднеству, но по долгу службы не имеет такой возможности. Невыразимов видит таракана, который бегаёт по письменному столу. Он со злостью убивает его: «А...бегаешь тут, черт! – хлопнул он со злобой ладонью по таракану, имевшему несчастье попасться ему на глаза. – Гадость этакая! Таракан упал на спину и отчаянно замотал ногами... Невыразимов взял его за одну ножку и бросил в стекло. В стекле вспыхнуло и затрещало... И Невыразимову стало легче» [4]. В этом рассказе возникает тема внутренней несвободы человека (отсюда становится яснее смысл говорящей фамилии героя). Невыразимов не мог видеть, что таракан может делать, что он хочет, а он должен сидеть в душной конторе и подчиняться установленным правилам. Авторский комментарий показывает, что герой жаждет другой жизни: «Потребность новой, лучшей жизни невыносимо больно защемила его за сердце. Ему страстно захотелось очутиться вдруг на улице, слиться с живой толпой, быть участником торжества, ради которого ревели все эти колокола и гремели экипажи. Ему захотелось того, что переживал он когда-то в детстве: семейный кружок, торжественные физиономии близких, белая скатерть, свет, тепло... Вспомнил он коляску, в которой только что проехала барыня, пальто, в котором щеголяет экзекутор, золотую цепочку, украшающую грудь секретаря... Вспоминал теплую постель, Станислава, новые сапоги, виц-мундир без протертых локтей... вспомнил потому, что всего этого у него не было...» [4]. Невыразимов же вынужден подчиниться обстоятельствам, поэтому в нем нарастает злоба и ненависть.

В обоих рассказах К. Мэнсфилд и А. П. Чехов показывают несвободу человека, его зависимость от обстоятельств, судьбы. Символами несвободы являются муха в рассказе К. Мэнсфилд и таракан в рассказе А. П. Чехова. Психологическое состояние героев писатели показывают через прямой авторский комментарий, воспоминания, действия героев.

В рассказах К. Мэнсфилд «Счастье» (*Bliss*, 1920) и А. П. Чехова «Крыжовник» (1898) герои выстраивают собственную реальность, живут в мире иллюзий. На типологическое сходство рассказов указывает Э.Д. Юджин [56]. Рассказ «Счастье» из сборника «Счастье и другие рассказы» (1920) поднимает тему видимого семейного счастья, благополучия. Главная героиня – Берта Янг, тридцатилетняя обеспеченная женщина, которая любит своего мужа и уверена в безоблачности своего счастья. Ее психологическое состояние Мэнсфилд показывает через несобственно-прямую речь: «Что поделаешь, если тебе тридцать, но, завернув за угол своей улицы, тебя вдруг озаряет ощущение счастья – абсолютного счастья! – как будто ты внезапно проглотил яркий кусочек дневного солнца и он загорелся у тебя в груди и выпустил маленький фейерверк искр в каждую клеточку, в каждый пальчик на руках и ногах»; «Нет, они этого не чувствовали. Они были милы, милы, и ей нравилось, что они сидят у нее за столом и она угощает их вкусной едой и вином. Ей даже хотелось сказать им, какие они очаровательные и как красиво смотрятся все вместе, как оттеняют друг друга, напоминая ей чеховскую пьесу!» [1, С. 56].

Возбужденное состояние Берты перед приходом гостей передают глаголы: «Она *прошла* в гостиную и *разожгла* огонь; потом *взяла* подушки, одну за другой, те, что Мэри так тщательно расположила, и *бросила* их обратно на стулья и диваны. Это изменило все – комната сразу ожила. Когда она *собралась бросить* последнюю, она сама *удивилась*, *прижав* ее к себе, – страстно, страстно. Но и это не погасило огонь в груди. О, наоборот!» [1, С. 57].

Описание внешности Мисс Фалтон, любовницы мужа Берты Янг, как будто намекает на то, что она что-то скрывает, недоговаривает: «Мисс Фалтон не смотрела на нее, но она и вообще-то редко смотрела прямо на людей. Ее тяжелые веки лежали на глазах и странная полуулыбка то

появлялась, то исчезала на губах, как будто она больше слушала, нежели смотрела» [1, С. 62].

Символом беспечной жизни Берты становится груша, растущая в саду: «В дальнем конце сада, у стены, росла высокая стройная груша в полном, великолепном цветении; она была совершенна на фоне нефритно-зеленого неба и как будто умиротворяла. Берта почувствовала, даже с такого расстояния, что на дереве не было ни одного нераспустившегося бутона или завядшего лепестка. Там внизу, на садовых клумбах, красные и желтые тюльпаны, тяжелые в своем цветении, склонялись к сумеркам. Серая кошка ползла по лужайке на брюхе, а черная, ее тень, тащила сзади. Они вызвали в Берте странную дрожь, эти напряженно-сосредоточенные, быстрые существа» [1, С.64]. Берта слишком беззаботна, она воспринимает жизнь сквозь розовые очки. Когда она узнает об измене мужа, то бросается к окну, чтобы посмотреть, на месте ли груша: «Берта ринулась к большим окнам. – О, что теперь будет? – вскричала она. Но груша стояла, как прежде, – цветущая и неподвижная» [1, С. 64]. Финал остается открытым. Мы понимаем, что перед Бертой встает выбор: разрушить свою безоблачную жизнь или оставить все как есть.

Подобно мээнсфилдовской Берте Янг герой рассказа А. П. Чехова Николай Иванович Чимша-Гималайский выстроил свою реальность. Герой, устав от изнурительной службы, мечтает скопить деньги и на них купить имение, непременно с садом, в котором будет расти крыжовник. Крыжовник становится для Николая Ивановича своеобразным символом, вещественным воплощением его мечты о мещанском счастье.

Волнение, безграничное счастье героя передают глаголы: «Николай Иваныч *засмеялся* и минуту *глядел* на крыжовник, *молча*, со слезами, — он *не мог говорить* от волнения, потом *положил* в рот одну ягоду, *поглядел* на меня с торжеством ребенка, который наконец получил свою любимую игрушку, и сказал:

— Как вкусно!» [3].

Крыжовник оказался невкусным, кислым. Помещик Чимша-Гималайский создал иллюзию сладости крыжовника. Он обманывает сам себя ради своего же счастья.

А. П. Чехов показывает психологическое, духовное оскудение героя через описание внешности. В начале рассказа кратко описаны портретные детали чиновника Николая Ивановича: «он был кроткий и добрый человек <...>, желающий запереть себя на всю жизнь в собственную усадьбу с крыжовником» [3]. Идя к своей цели, Чимша-Гималайский превратился в черствого человека, ленивого, «постарел, располнел, обрюзг, щеки, нос и губы тянутся вперед – того и гляди, хрюкнет в одеяло <...>, это был настоящий барин» [3]. Изменение героя писатель показывает не только через описание внешности, но и через его поведение: «Боялся для себя лично иметь собственные взгляды, теперь говорил одни только истины и таким тоном точно министр. Стал неуживчив, высокомерен» [3].

К. Мэнсфилд и А. П. Чехов ставят вопрос о выпадении человека из действительности в погоне за счастьем, которое на самом деле является иллюзорным, мнимым, придуманным.

Таким образом, диалог Мэнсфилд – Чехов актуализируется, прежде всего, на частичном заимствовании творческого метода Мэнсфилд у Чехова. К. Мэнсфилд учится у А. П. Чехова искусству объективного изображения жизни, в котором выводы вытекают бы из самих художественных образов, из полноты «показаний» о жизни. Безусловно, влияние русского писателя на К. Мэнсфилд проявилось в тематике, особенностях психологизма, подходу к обсуждаемой ситуации. Для художественного метода английского и русского авторов характерна фиксация отдельных моментов жизни человека, выхваченных из общей динамики действительности, объективистская созерцательность, уход в сферу подсознательных переживаний. При всем этом, Кэтрин Мэнсфилд можно считать художником со своим индивидуальным творческим лицом.

К. Мэнсфилд и А. П. Чехов используют схожие приемы психологического изображения героев. Психологизм К. Мэнсфилд и А. П. Чехова «скрытый», то есть чувства и мысли героев не изображаются, а угадываются читателем на основании их внешнего проявления. Писатели используют различные приемы психологического анализа: авторское психологическое сообщение, психологическая деталь-впечатление, жесты, мимика, действия, воспоминания, символы, портретные характеристики героев. Для обоих писателей характерен открытый финал. В отличие от А. П. Чехова, у К. Мэнсфилд в рассказах много лирических отступлений, внутренних монологов героев, размышлений-комментариев самой писательницы. Доминирующий прием, который использует К. Мэнсфилд для передачи внутреннего психологического состояния своих героев, – это несобственно-прямая речь. Он используется для того, чтобы перенестись в мысли героя, посмотреть на ситуацию его глазами.

## Глава 4

### Методическая разработка факультативного урока по литературе для учащихся 9-10 классов

В школьных программах по литературе изучению зарубежной литературы отводится мало места. В школе творчество английской писательницы К. Мэнсфилд не изучается. Нам представляется интересным познакомить школьников с творчеством писательницы и ее биографией. Мы предлагаем методическую разработку факультативного урока по литературе для учащихся 9-10 классов.

Тема урока: «Чеховский» рассказ К. Мэнсфилд «Жизнь матушки Паркер».

Цели урока:

- познавательные: познакомить с биографией писательницы, расширить кругозор учащихся, сравнить рассказы «Жизнь матушки Паркер» К. Мэнсфилд и «Тоска» А.П. Чехова.
- обучающие: формировать умения и навыки сравнительно-сопоставительного анализа текста, систематизирования материала, выделения главного в тексте.

Оборудование: портрет К. Мэнсфилд, рассказы К. Мэнсфилд «Жизнь матушки Паркер» и А.П. Чехова «Тоска», презентация.

Ход урока:

#### 1. Знакомство с биографией К. Мэнсфилд (слово учителя):

Эпиграфом урока будет фраза из письма К. Мэнсфилд своему другу С. С. Котелянскому: «А.Ч. – мой учитель». Начало XX в. в Англии было отмечено литературной «модой» на все русское: «”русских” нельзя было не читать, не знать, иначе прослывешь «провинциальным», отсталым от литературного мейнстрима». Не является исключением и творчество

новозеландской и английской писательницы Кэтрин Мэнсфилд (наст. имя – Kathleen Beauchamp, 1888-1923), которая считала Чехова своим Учителем.

К. Мэнсфилд родилась в 1888 г. в столице Новой Зеландии в семье преуспевающего дельца. При крещении девочка получила имя Кэтлин Бишем. Впоследствии она «примеряла» множество имен – Кэсс, Катарина, Кэти, Элизабет Стэнли, Катюшка, Тиг, Матильда Бэрри, К. М.

В конце XIX в. Новая Зеландия воспринималась не иначе как колония Австралии (которая, в свою очередь, была английской колонией). Это был «последний форпост» империи, край света, куда можно было податься в поисках счастья и благополучия. Как всем жителям колонии, Кэтрин Мэнсфилд было свойственно амбивалентное отношение к своей родине: с одной стороны, гордость, а с другой – комплекс неполноценности. Она всегда знала: для того, чтобы стать писательницей и добиться успеха, ей нужно покинуть и семью, и страну.

Детство Кэтлин прошло в поселке Карори, находившемся в нескольких милях от Веллингтона. Ее родители, по свидетельству современников, были даже более типичными англичанами, чем жители Альбиона. Воспитание дочерей (а их в семье было пятеро), и в целом весь уклад в доме полностью соответствовали викторианским представлениям о роли женщины из среднего класса – ее готовили к роли будущей хозяйки дома и матери. В то время колониальное сообщество Новой Зеландии свято соблюдало жесткие сословные различия. Особенно активна в этом отношении была мать Кэтрин Мэнсфилд.

Кэтрин с раннего детства остро чувствовала свое отличие от остальных членов семьи. Те, кто знал ее в те годы, описывают Кэтрин как молчаливую замкнутую девочку с «взрослой душой в детском теле». Новые горизонты приоткрылись для Кэтрин, когда наступило время получать образование. Поскольку семья Бишем была хоть и богата, но не аристократического происхождения, девочек обучали не дома, а в частных

школах и пансионах. В жизни Кэтрин было четыре таких школы, и каждая по-своему сыграла важную роль в ее дальнейшей судьбе.

Первой была начальная школа в Карори (Karori Primary School). Здесь Кэтрин начинает заниматься тем, чем будет впоследствии заниматься всю свою жизнь – искать «своих» людей, людей, близких по духу, по образу мышления, тех, кого не поглотила повседневная рутина. Далее следует школа для девочек в Веллингтоне (Wellington Girl's High School). Здесь появляется первый «свой» человек – Мэрион Руддик. Здесь же впервые проявилась и страстность натуры Кэтрин, ее склонность к бешеной ревности. Впоследствии Мэнсфилд признавала, что склонность рассматривать другого человека как свою собственность является одним из самых больших ее пороков, но она ничего не могла с собой поделать, и всегда оставалась собственницей. В этой же школе Кэтрин начинает писать короткие рассказы, которые печатаются в школьной газете.

В 1900 г. Кэтрин переходит в школу мисс Свенсон (Miss Swainson's School). Там царила типичная для такого рода заведений атмосфера сословного снобизма, который был так ненавистен Кэтрин. Основное внимание уделялось не столько конкретным предметам, сколько манерам. Легко догадаться, что юная Бичем не была здесь любимицей. Ее рассказы здесь критиковали, называли слишком длинными и эгоцентричными. Кэтрин увлекается музыкой. В 1903 г. четырнадцатилетнюю девушку отправляют в Англию, где ей предстояло закончить образование. Ее отдают в закрытое учебное заведение – Куинз колледж в Лондоне. Там она впервые знакомится с современной ей английской и французской литературой и, подобно многим сверстникам, переживает сильнейшее увлечение поэзией символистов и творчеством писателей-эстетов. Под влиянием постоянных разговоров и споров об искусстве Кэтрин окончательно решает, что ее жизненное призвание – быть художником. Правда, в течение некоторого времени она колебалась между литературой

и музыкой, но в 1908 г. в ее дневнике появляется запись: «Я должна быть писательницей».

В 1906 г., окончив колледж, девушка возвращается в родительский дом, в Новую Зеландию. Однако очень скоро она начинает ощущать себя чужой в той среде, в которой выросла. Кэтрин мечтает вернуться в Лондон. Ни ее новые литературные вкусы, ни ее желание посвятить себя искусству не встречают сочувствия в семье. Ей удается напечатать в австралийском журнале три рассказа. Написанные в изощренной манере, характерной для декадентской литературы, эти рассказы не вызвали интереса в том кругу, к которому принадлежала семья Бишем. В 1908 г. Кэтрин вновь вырывается из душной атмосферы Веллингтона в Лондон. Больше она никогда не вернется на родину. И вскоре наступит горькое разочарование. Город, казавшийся за стенами колледжа и из далекой Зеландии центром культуры и искусства, оборачивается к ней своей будничной стороной. Живя на те небольшие деньги, которые ежемесячно высылает ей отец (литературных заработков нет и не предвидится), ютясь в дешевых меблированных комнатах, она постепенно знакомится с людьми, очень далекими от того мира «интеллектуальной свободы», куда она так стремилась, – с мелкими служащими, клерками, продавцами, швеями. Так открывается ей новый мир – мир «маленьких людей», ведущих тяжелую непрерывную борьбу за существование. Впоследствии эти впечатления найдут отражение в ряде ее рассказов.

Неизвестно как бы сложилась дальнейшая творческая судьба Мэнсфилд, если бы она не познакомилась с группой «Блумсбери» и, в частности, с Вирджинией Вулф. Это был еще один «свой» человек, хотя их отношения развивались сложно. Обоюдная симпатия вспыхнула между женщинами при первой же встрече. Однако не менее сильным было и чувство профессионального соперничества. Дружба с Вулф принесла весьма ощутимые плоды: Кэтрин могла бесплатно публиковать свои

рассказы в издательстве Хогарт Пресс, которым владели Виржиния и Леонард Вулф.

После неудачного брака с Джорджем Боуденом в поисках заработка Мэнсфилд поступает хористкой в оперную труппу, с которой и уезжает в гастрольную поездку по Англии. Полуголодное существование и тяжелые условия жизни, переезды с места на место не замедлили сказаться на ее здоровье. В 1909 г. она отправляется в Германию, где проводит лето, лечится от тяжелой болезни на курорте Верисхофен. Она по-прежнему мечтает посвятить себя литературе. Наблюдения за жизнью немецких обывателей, заполнявших отели курорта, и жителей городка послужили ей материалом для создания цикла рассказов, печатавшихся в журнале «New Age» и в 1911 г. вышедших отдельной книгой под названием «В немецком пансионе», принесшим первый большой успех начинающей писательнице.

О жизни Кэтрин Мэнсфилд в Баварии мало известно: писательница уничтожила письма и записи этих лет. Однако известно, что в пансионе, в котором проживала Кэтрин, она познакомилась с начинающим польским писателем Флорианом Собеновским. Молодой человек познакомил ее с русской литературой, и в частности, с Чеховым, который тогда еще был малоизвестен за пределами России. Чехов оказал огромное влияние на творчество Мэнсфилд, многие западные критики называют ее не иначе как «английским Чеховым». По возвращении из Баварии в свет вышел сборник «В немецком пансионе» (1911), и в этом же году Мэнсфилд повстречалась со своим будущим мужем Мидлтоном Марри. Он был соучредителем литературного журнала «Ритм», и некоторые произведения, например «Женщина в магазине», Мэнсфилд были в нем опубликованы.

Первая мировая война оказала сильное влияние на английскую новеллистку. Погибает ее любимый брат. В 1915 г. она пишет одно из своих наиболее известных произведений – «Прелюдию». Пожениться Мэнсфилд и Марри смогли лишь в 1918 г. К этому времени здоровье писательницы было в плачевном состоянии, у нее обнаружили туберкулез.

Последние годы жизни она проводит в различных санаториях и клиниках Италии и Франции. Скончалась Кэтрин Мэнсфилд в 1923 г. от легочного кровоизлияния. Похоронена на кладбище в городе Авон.

Мэнсфилд в последние годы проявила себя как плодотворный писатель, и многое из её прозы и поэзии к моменту смерти осталось неопубликованным. Марри взял на себя задачу редактирования и публикации её произведений.

Результатом его усилий стали еще два тома новелл в 1923 г. «Гнездо голубки» и в 1924 г. «Что-то детское», сборник стихов «Алоэ», сборник критических работ *Novels and Novelists*.

2. Анализ рассказов. На уроке мы обратимся к рассказу К. Мэнсфилд «Жизнь матушки Паркер» (*Life of Ma Parker*, 1921) и рассказу А. П. Чехова «Тоска» (1886).

Общие вопросы для анализа:

1. О чем рассказы? Перескажите сюжет.
2. Какая тема объединяет эти рассказы?
3. Какое настроение создают рассказы?
4. Кто герои рассказов? В чем вы видите смысл имени героя Чехова – Иона? Почему К. Мэнсфилд называет героиню именно матушка Паркер?
5. В чем смысл названий произведений?
6. Как окружающие люди реагируют на несчастье, случившееся с Ионой и матушкой Паркер?
7. Какие приёмы используют авторы, чтобы передать душевное состояние героев? Приведите примеры из текста.
8. Какова роль воспоминаний, введенных К. Мэнсфилд в рассказ «Жизнь матушки Паркер»?
9. Сравните финалы рассказов. Почему у Чехова в конце стоит многоточие? Как заканчивается рассказ «Жизнь матушки Паркер»?

10. Какова роль эпиграфа в рассказе А. П. Чехова? («Кому повем печаль мою?»).

При ответе на этот вопрос учитель должен сконцентрировать внимание ребят, что эпиграф взят из Евангелия. Это начальные строки духовного стиха «Плач Иосифа и былль», когда-то исполнявшиеся каликами переходными на перепутьях российских просторов. Эти стихи придают рассказу дополнительный смысл, они словно подчёркивают его основной смысл: тоска и одиночество проистекают оттого, что сердца людей закрыты, черствы, не готовы к состраданию, поэтому «печаль моя», как сказано в плаче, остаётся не известной никому, кроме Бога, а ответом Ионе на его горькие слова – молчание всего мира. Таким образом, драматическая история становится согретой теплотой Божественного света и сочувствием большого человеческого сердца.

3. Итоги урока. К. Мэнсфилд и А. П. Чехов показывают драму обычного человека, оставшегося один на один со своим горем, его тотальное одиночество в мире. Можно ли считать рассказы А. П. Чехова и К. Мэнсфилд актуальными и для нашего времени?

4. Домашнее задание: прочитайте один любой рассказ К. Мэнсфилд, приготовьте его пересказ с характеристикой действующих лиц и четким обозначением проблематики произведения.

## Заключение

Считая А. П. Чехова своим Учителем, наставником, вдохновляясь его творениями, К. Мэнсфилд создает свои собственные рассказы, в которых запечатлена вся полнота жизни. Влияние русского писателя на К. Мэнсфилд проявилось в тематике, особенностях психологизма, подходу к обсуждаемой ситуации. При всем этом, Кэтрин Мэнсфилд можно считать художником со своим индивидуальным творческим лицом.

В результате нашего исследования мы пришли к следующим выводам:

1. Психологизм – художественно-образная, изобразительно-выразительная реконструкция и актуализация внутренней жизни человека, обусловленные ценностной ориентацией автора, его представлениями о личности и коммуникативной стратегией. Под психологическим изображением понимается художественное исследование физиологической сферы (чувств, переживаний, состояний) персонажа и его личностного опыта, выходящего в область душевно-духовного [26, с.14]. В своих произведениях писатели используют разнообразные приемы психологического анализа для более точной передачи чувств и мыслей своих героев. Внутренний мир персонажа может изображаться «изнутри»: с помощью внутренних монологов, его воображения и воспоминаний. Изображение «извне» состоит в описании пейзажа, быта, портрета героя, окружающей его обстановки (дом, усадьба и т.д.), его мимики, жестов, особенностей речи и манеры разговора (через диалог).

2. Мастерство К. Мэнсфилд и А. П. Чехова состоит в том, что оба писателя стремились к простоте формы своих рассказов, к краткости, к сжато, лаконичному повествованию. Лаконизм предполагает умение немногими словами сказать о многом, насытить короткую речь богатым внутренним содержанием. И К. Мэнсфилд и А. П. Чехов фиксируют

отдельные моменты, выхваченные из действительности, чтобы раскрыть внутреннюю жизнь обычного человека. Рассказы К. Мэнсфилд и А. П. Чехова глубоко психологичны. Сюжет играет меньшую роль, чем сцены, воспроизводящие разговор или мысли персонажей. Для писателей важно раскрыть внутренний мир своих героев, показать их чувства, переживания. Героями их рассказов являются как титулованные особы (бароны, баронессы, дворяне, священнослужители), так и обычные люди (продавщицы шляп, домработницы, крестьяне).

3. Нами были проанализированы четыре рассказа К. Мэнсфилд «Ребенок, который устал» (1910), «Счастье» (1920), «Жизнь матушки Паркер» (1921), «Муха» (1922) и четыре рассказа А. П. Чехова «Мелюзга» (1885), «Тоска» (1886), «Спать хочется» (1888), «Крыжовник» (1898) в типологическом плане. В ходе анализа мы пришли к следующим выводам:

– диалог К. Мэнсфилд – А.П. Чехов актуализируется, прежде всего, на заимствовании творческого метода Мэнсфилд у Чехова. Английская писательница учится у русского автора искусству объективного изображения жизни, в котором выводы вытекают бы из самих художественных образов, из полноты «показаний» о жизни. Безусловно, влияние русского писателя на К. Мэнсфилд проявилось в тематике, особенностях психологизма, подходу к обсуждаемой ситуации. Для художественного метода английского и русского авторов характерна фиксация отдельных моментов жизни человека, выхваченных из общей динамики действительности, объективистская созерцательность, уход в сферу подсознательных переживаний.

– В рассказах К. Мэнсфилд «Ребенок, который устал» (*The Child-Who-Was-Tired*, 1910) и А.П. Чехова «Спать хочется» (1888) показана психологическая драма ребенка, доведенного непреодолимым желанием спать до отчаяния и впоследствии до преступления. Отметим также важную особенность рассказов

Мэнсфилд и Чехова – изображение мира грез. Спасаясь от жестокой реальности, девочки часто уходят в собственный мир грез, что свидетельствует о том, что в сознании девочек, доведенных до неменяемого состояния тяжелым трудом, путается реальная и нереальная, иллюзорная жизнь. Дети не осознают серьезности своего преступления, потому что перестали разграничивать сон и явь. Открытый финал – характерная черта стиля К. Мэнсфилд. В нем сосредоточен особого рода психологизм. А. П. Чехов также оставляет финал открытым. Судьба девочки неизвестна, но, безусловно, печальна. Её ждет либо мгновенная месть хозяев, либо карающая рука закона.

– «Чеховским» считается рассказ К. Мэнсфилд «Жизнь матушки Паркер» (*Life of Ma Parker*, 1921). Данные произведения объединяет тема трагического одиночества человека. Английский и русский писатели показывают человеческую драму, которую каждый герой переживает по-своему. К. Мэнсфилд и А. П. Чехов передают психологическое состояние героев с помощью мимики, жестов, ассоциаций. В отличие от Мэнсфилд, Чехов не дает сведений о прежней жизни героя. Мы узнаем только о судьбе его сына со слов самого Ионы. Писатель акцентирует внимание на состоянии своего персонажа, на том чувстве, которое полностью заполнило его жизнь, отсюда и смысл названия произведения – «Тоска». Финал рассказов английского и русского писателей остается открытым, но, в отличие от чеховского рассказа, финал мэнсфилдовской истории более трагический.

– Рассказ К. Мэнсфилд «Муха» (*The Fly*, 1922) сюжетно перекликается с рассказом А. П. Чехова «Мелюзга» (1885). В обоих рассказах писатели показывают несвободу человека, его зависимость от обстоятельств, судьбы. Символами несвободы являются муха в рассказе К. Мэнсфилд и таракан в рассказе А. П. Чехова.

Психологическое состояние героев писатели показывают через прямой авторский комментарий, воспоминания, действия героев.

– В рассказах К. Мэнсфилд «Счастье» (*Bliss*, 1920) и А. П. Чехова «Крыжовник» (1898) герои выстраивают собственную реальность, живут в мире иллюзий. К. Мэнсфилд и А. П. Чехов ставят вопрос о выпадении человека из действительности в погоне за счастьем, которое на самом деле является иллюзорным, мнимым, придуманным.

– Психологизм К. Мэнсфилд и А. П. Чехова – «скрытый», то есть чувства и мысли героев не изображаются, а угадываются читателем на основании их внешнего проявления. Писатели используют различные приемы психологического изображения: авторское психологическое сообщение, психологическая деталь-впечатление, жесты, мимика, действия, воспоминания, символы, портретные характеристики героев. Для К. Мэнсфилд и А.П. Чехова характерен открытый финал, что свидетельствует о желании писателей подчеркнуть, что с героями может произойти в дальнейшем все что угодно. В отличие от А.П. Чехова, в рассказах К. Мэнсфилд много лирических отступлений, внутренних монологов героев, размышлений-комментариев самой писательницы. Доминирующий прием, который использует К. Мэнсфилд для передачи внутреннего психологического состояния своих героев, – это несобственно-прямая речь. Он используется для того, чтобы перенестись в мысли героя, посмотреть на ситуацию его глазами.

## Список использованной литературы

### I. Источники:

1. Мэнсфилд К. Медовый месяц: Рассказы / Пер. с англ. – М.: Б.С.Г. – Пресс, 2005. – 416 с.
2. Мэнсфилд, К. Мэнсфилд К. Рассказы / К. Мэнсфилд М., 1989. – 445 с.
3. Чехов А. П. Крыжовник [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа: <http://www.ilibrary.ru/text/460/p.1/index.html>. – 13.12.2015.
4. Чехов, А. П. Мелюзга [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа: <http://www.ilibrary.ru/text/1074/p.1/index.html>. – 13.12.2015
5. Чехов, А.П. Спать хочется [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/683/index.html>. – 13.12.201
6. Чехов, А. П. Тоска [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/981/p.1/index.html>. – 13.12.2015.
7. Mansfield K. A-Child-Who-Was-Tired / Katherine Mansfield [Electronic recourse]. URL: <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/THE-CHILD-WHO-WAS-TIRED1910.pdf>. – 12.12.2015.
8. Mansfield K. Marriage à la mode [Electronic recourse] / Katherine Mansfield. – URL: <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/MARRIAGE-LA-MODE1921.pdf>. – 12.12.2015.

### II. Научно-исследовательская литература:

9. Балухатый, С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С.Д. Балухатый. – Л.: Academia, 1927. – 186 с.
10. Балухатый, С. Д. Творческий путь А. П. Чехова [Электронный ресурс] / С. Д. Балухатый. – Режим доступа: <http://www.anton-chehov.info/baluxatyij-tvorcheskij-put-chexova.html>ю – 12.11.2015.

11. Белый, А. Вишневый сад // Арабески. Книга статей / А. Белый. – М., 1911. – 526 с.
12. Бердников, Г. П. А. П. Чехов: идейные и творческие искания / Г. П. Бердников. – М.: Худож. лит., 1984. – 511 с.
13. Бычков, А. Ф. В сумерках. Рассказы и очерки Чехова // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы: Рецензии на сборник «В сумерках». / А. Ф. Бычков. – М.: Наука, 1986. (Литературные памятники). – С. 313-323.
14. Венгеров С. А. Антон Чехов [Электронный ресурс] / С. А. Венгеров // «Вестник и библиотека самообразования». – 1903. – №32, 7 августа. – стлб. 1328. – Режим доступа: <http://mreadz.com/read79440/p191.-12.05.2016>.
15. Володарская, Л. И. Кэтрин Мэнсфилд и ее рассказы // Мэнсфилд К. Рассказы / Л. И. Володарская. – М., 1989. – С. 5-30.
16. Вудс, Д. Кэтрин Мэнсфилд и Борис Петровский / Д. Вудс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/archives/-----1996-/134-----j-woods.html>. – 12.12.2015.
17. Вудс, Д. Межкультурные связи Новой Зеландии и России: Кэтрин Мэнсфилд и русская культура / Д. Вудс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/mezhkulturnye-svyazi-novoy-zelandii-i-rossii-ketrin-mensfild-i-russkaya-kultura>. – 12.11.2015.
18. Гинзбург, Л. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л., 1979. – 224 с.
19. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М., 1971. – 413 с.
20. Громов, М. П. Тропа к Чехову: документально-художественная книга о жизни и творчестве А. П. Чехова / М. П. Громов. – М., 2004. – 459 с.

21. Гудонене, В. Искусство психологического повествования (от Тургенева к Бунину) / В. Гудонене. – Вильнюс: Изд. Вильн. гос. ун-та, 1998. – 118 с.
22. Гурвич, И. Проза Чехова (Человек и действительность) / И. Гурвич. – М.: Худож. лит., 1970. – 182 с.
23. Ерокина, Н. А. Интертекстуальные связи произведений А. П. Чехова и К. Мэнсфилд / Н. А. Ерокина. – Казань, 2010. – С. 426-431.
24. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А. Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
25. Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы: Книга для учителя / А. Б. Есин. – М.: Просвещение, 1988. – 176 с.
26. Золотухина, О. Б. Психологизм в литературе: пособие по спецкурсу / О. Б. Золотухина. – Гродно: ГРГУ, 2009. – 181 с.
27. История русской литературы XIX века / под ред. В. И. Коровина. – М., 2005. – Ч. 3. – 543 с.
28. Катаев, В. Б. Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. – М., 1989. – 261 с.
29. Катаев, В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 326 с.
30. Компанеец, В. В. Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы) / В. В. Компанеец. – Л., 1980. – 111 с.
31. Кулешов, В. И. Жизнь и творчество А. П. Чехова: очерк / В. И. Кулешов. – М., 1982. – 175 с.
32. Макеева, Т. С. Непереведенное наследие К. Мэнсфилд: дневники, записные книжки [Электронный ресурс] / Т. С. Макеева. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/neperevedennoe-nasledie-k-mensfild-dnevniki-zapisnye-knizhki>. – 1.11.2015.

33. Мельниченко, Е. К. Особенности индивидуально-художественного стиля К. Мэнсфилд: автореф.... дис. канд. филол. наук / Мельниченко Е. К.; – М., 1970.
34. Моэм, У. С. Сплошные прелести. Подводя итоги. Рассказы / У. С. Моэм; сост. А. Ф. Кошляк. – Томск, 1992. – 448 с.
35. Моэм, С. Искусство рассказа / С. Моэм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/iskusstvo-rasskaza-read-115199-10.html>. – 12.12.2015.
36. Паперный, З. С. Записные книжки Чехова / З. С. Паперный. – Москва: Советский писатель, 1976. – с.389
37. Паперный, З. С. А. П. Чехов: Очерк творчества / З. С. Паперный. – М., 1960. – 302 с.
38. Полоцкая, Э. А. А. П. Чехов: Движение художественной мысли / Э. А. Полоцкая. – М., 1979. – 350 с.
39. Полоцкая, Э. А. О поэтике Чехова / Э. А. Полоцкая. – М., 2000. – 280 с.
40. Пучкова Г. А. У.С. Моэм в поисках «своего» Чехова (К истории англоязычной Чеховианы XX века). Статья вторая. / Г. А. Пучкова // Проблемы этико-художественной преемственности в литературе: Сб. статей. – Арзамас: АГПИ, 2006. – С. 187-202.
41. Сохрина, Е. А., Седова, Е. С. Человек в рассказах К. Мэнсфилд и А. П. Чехова: к вопросу о типологических связях // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: материалы Всеросс. студ. научн.-практ. конф. (г. Пермь, ПГНИУ, 22 апр. 2015 г.) / отв. ред. В.А. Бячкова; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2015. – С. 305-311.
42. Страхов, И. В. Психологический анализ в литературном творчестве: пособие для студентов. В 5 ч. / И.В. Страхов. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1973. – Ч.1. – 152 с.
43. Турков, А. М. А. П.Чехов и его время / А. М. Турков. – М., 1980. – 156 с.

44. Тюпа, В. И. Художественность чеховского рассказа / В. И. Тюпа. – М.: Высш. шк., 1989. – 135 с.
45. Флеминг, С. Страницы о Чехове в английских исследованиях по истории и теории литературы [Электронный ресурс] / Сивен Флеминг. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-454-.htm>. – 12.12.2015.
46. Цветкова, Н. А. Особенности малого жанра в творчестве Кэтрин Мэнсфилд: дис. канд. филол. наук / Н. А. Цветкова. – М., 2006. – 152 с.
47. Чеботаева, Е. В. Жанровое своеобразие рассказов К. Мэнсфилд в сборнике «В немецком пансионе» // Известия Томского политехнического университета / Е.В. Чеботаева – Орск, 2007. – С. 73-77.
48. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова. / А. П. Чудаков. – М., 1971. – 213 с.
49. Чудаков, А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – М., 1986. – 384 с.
50. Чудаков, А. П. Антон Павлович Чехов: Биография / А. П. Чудаков. – М., 1987. – 340 с.
51. Шерешевская, М.А. Рассказы Кэтрин Мэнсфилд : автореф. дис. . канд. филол. Наук / М.А. Шерешевская. – Л., 1956. – 25 с.
52. Янсон, М. М. Проблемы стиля зрелых рассказов К. Мэнсфилд и ее взгляды на литературное мастерство: автореф. дис....канд. филол. наук / М. М. Янсон. – Рига, 1967. – 19 с.
53. Berkman, S. Katherine Mansfield: A Critical Study / Sylvia Berkman. – New Haven: Yale University Press, 1951. – 246 p.
54. Charles E. May Short Story Month: Anton Chekhov and the Modern Short Story [Electronic recourse]. – URL: <http://may-on-the-short-story.blogspot.ru/2014/05/short-story-month-cont-anton-chekhov.html>. – 2.10.2015.
55. Daly, S. Katherine Mansfield / Saralyn Daly. – N.Y.: Twain Publishers, 1965. – 143 p.

56. Eugene, A.D. Fruitful Bliss in Varying Perspectives [Electronic recourse] / Ashley Doreen Eugene. – URL: <https://www.nshss.org/media/46389/Eugene.pdf>. – 12.12.2015.

57. Hanson, C., Gurr, A. Katherine Mansfield / Clare Hanson, Andrew Gurr. – London, Macmillan, 1982. – P. 21-23.

58. Polonsky R. Chekhov and the Buried Life of Katherine Mansfield [Electronic recourse] / Rachel Polonsky // A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture; ed. by Anthony Cross. – URL: [http://www.openbookpublishers.com/htmlreader/PPR/chap14.html#fn-ch14\\_fn6](http://www.openbookpublishers.com/htmlreader/PPR/chap14.html#fn-ch14_fn6). – 30.10.2015.

59. Tomalin, C. Katherine Mansfield. A secret life / Claire Tomalin. – London, 1988. – 220 p.