

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за ОС «Магістр»

НОВЕЛІСТИКА КЕТРІН МЕНСФІЛД У КОНТЕКСТІ
МОДЕРНІСТСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТ. І ПРОБЛЕМИ
ПЕРЕКЛАДУ МАЛОЇ ПРОЗИ

Студентки групи ФП2421
Факультету управління енергетичними
та економічними процесами
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
Лисенко Альони Романівни

Засвідчую, що у цій роботі немає запозичень з праць інших авторів без
відповідних посилань _____ А. Р. Лисенко

(підпис)

До захисту
«12» ст. 20 25 р
Завідувач кафедри
_____ проф. Власова Т. І.

Науковий керівник:
канд. філол. наук, доцент
Безруков А. В.

Національна шкала _____ 93
Кількість балів _____

Дніпро
2026

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES
DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

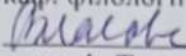
**KATHERINE MANSFIELD'S SHORT STORIES WITHIN THE
CONTEXT OF MODERNIST LITERATURE IN THE EARLY 20TH
CENTURY AND THE ISSUES OF TRANSLATING SHORT PROSE
FICTION**

Group PT2421
Faculty of Management of Energy
and Economic Processes
Speciality 035 Philology
Specialization 035.041 Germanic
Languages and Literatures
(Translation Included), Major
Language – English
Alona Lysenko

Research supervisor:
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor
Andrii Bezrukov

Dnipro
2026

Український державний університет науки і технологій
Кафедра філології та перекладу

Затверджую:
Зав. каф. філології та перекладу
 (підпис)
проф. Тетяна ВЛАСОВА
"03" вересня 2025 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну магістерську роботу

студента(ки) II курсу, групи ФП 2421 факультету УЕЕП ННІ ДІПТ, УДУНТ

Лисенко Альони Романівни

(ПІБ студента)

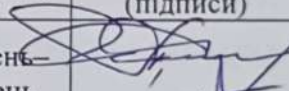
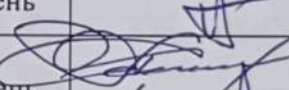

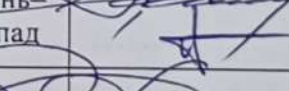

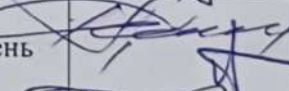
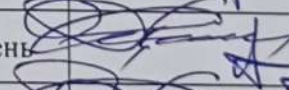
спеціальності 035 Філологія

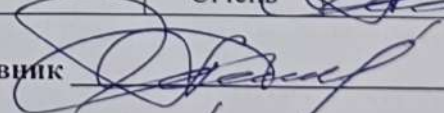
Тема роботи: *Новелістика Кетрін Менсфілд у контексті модерністської літератури початку XX ст. і проблеми перекладу малої прози*

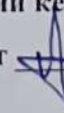
Науковий керівник: *канд. філол. наук, доцент, доцент кафедри філології та перекладу*
Безруков Андрій Вікторович

Дата видачі завдання: *03.09.2025*

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи

№ з/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1	Аналіз наукових (критичних) джерел і написання теоретико-методологічної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ 1)	Вересень-жовтень	
2	Аналіз літературного матеріалу, що досліджується, і написання теоретико-аналітичної частини магістерської роботи (Розділ 2)	Жовтень	
3	Проведення аналізу досліджуваного літературного матеріалу і написання практичної частини магістерської роботи (Розділ 3)	Жовтень-листопад	
4	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Листопад	
5	Попередній захист магістерської кваліфікаційної роботи і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедру	Грудень	
6	Оформлення документації і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	
7	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Січень	

Науковий керівник  (підпис)

Студент  (підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРО- ЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ МАЛОЇ ПРОЗИ	9
1.1 Мала проза у системі літературних жанрів	9
1.2 Теорія малої прозової форми: видове розмаїття і специфіка	17
1.3 Англійськомовна новела в літературному процесі порубіжжя ХІХ– ХХ ст.	24
Висновки до розділу 1	29
РОЗДІЛ 2 ТВОРЧІСТЬ КЕТРІН МЕНСФІЛД У РІЧИЩІ СТАНОВ- ЛЕННЯ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.	30
2.1 Модернізм і пошуки нового стилю: філософські та естетичні засади	30
2.2 Кетрін Менсфілд як знакова постать модерністської течії	35
2.3 Поетичний і прозовий досвід письменниці: переосмислення концепції людини	42
2.4 Творчий метод Кетрін Менсфілд у сучасних гендерних студіях	50
Висновки до розділу 2	58
РОЗДІЛ 3 ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ НОВЕЛІСТИКИ КЕТРІН МЕНСФІЛД КРІЗЬ ПРИЗМУ МОДЕРНІСТСЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МАЛИХ ПРОЗОВИХ ФОРМ	60
3.1 Гумор та інтроспекція як засоби дослідження соціуму в збірці “In a German Pension”	60
3.2 Мовна палітра персонажів та приховані сенси у збірці “Bliss and Other Stories”	64
3.3 Збірка “The Garden Party and Other Stories”: антологія життєвих переживань	73
3.4 Проблеми перекладу малої прози українською мовою.....	77
Висновки до розділу 3	80
ВИСНОВКИ	83
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	87

ВСТУП

Протестуючи проти старих форм, модерністи завжди шукали нові засоби художнього відображення дійсності, знаходили нові художні форми, прагнули докорінного оновлення літератури. Модернізм став художньою революцією, адже мав грандіозні відкриття в літературі, як-от внутрішній монолог та зображення людської психіки у формі «потoku свідомості», встановленням далеких асоціацій, універсалізації конкретного художнього прийому і перетворення його на загальний естетичний принцип та збагачення художньої творчості через виявлення прихованого змісту життєвих явищ, виокремленням ірреального та непізнаного. Модернізм як художній напрям є внутрішньо неоднорідним конгломератом художніх явищ, які ґрунтувалися на спільних світоглядних, філософських і художніх засадах.

Проза ХХ ст. змістовно поглиблюється, освоюючи малозвідані шари людської свідомості та підсвідомості. Різноманітні художні форми початку століття намагаються прийняти новий зміст, виявитися настільки ж вільними і рухливими, як самі свідомість і підсвідомість людини. Творчість Кетрін Менсфілд (Katherine Mansfield, 1888–1923) посідає поважне місце в англійськомовній літературі ХХ ст. Водночас дослідження її творчості в українському літературознавстві дотепер залишається фрагментарним і не створює цілісного уявлення про феномен новелістики Менсфілд. Її проза, порівняно невелика за обсягом і камерна за звучанням, цікава своїм передчуттям, передбаченням нових форм бачення світу та людини, нових художніх форм для вираження цього бачення.

Актуальність нашого дослідження зумовлена постійним інтересом сучасного літературознавства до англійського новелістичного жанру, який протягом ХІХ – початку ХХ ст. зазнавав значних трансформацій у зв'язку з розвитком психологічного реалізму та новаторських тенденцій у малих прозових формах. Особливого значення набуває творча спадщина

К. Менсфілд, яка вирізняється глибоким психологізмом, лаконічністю та новаторським підходом до відображення внутрішнього світу героїв. Інтеграція її малої прози у контекст англійськомовної літератури на порубіжжі століть дозволяє не лише оцінити художні досягнення авторки, а й переглянути традиційні уявлення про розвиток психологічної новели та роль новаторських технік у формуванні модерністської прози.

Мета дослідження полягає у студюванні новел К. Менсфілд у контексті модерністської естетики, зокрема як зразків психологічної малої прози, а також специфіки відтворення жанрових і художніх особливостей у перекладеному тексті творів письменниці. Досягнення зазначеної мети зумовило виокремлення і розв'язання конкретних **завдань**:

- охарактеризувати видове розмаїття і специфіку англійської малої прози кінця XIX – початку XX ст.
- контекстуалізувати творчість К. Менсфілд, розглядаючи її в системі модерністських пошуків літератури початку XX ст. та осмислити її внесок у розробку проблематики та поетики, актуальних для прози XX ст.;
- простежити традицію англійськомовної малої прози, що вплинула на творчість К. Менсфілд;
- проаналізувати три збірки К. Менсфілд («У німецькому пансіоні», «Блаженство» та «Вечірка в саду») крізь призму модерністського світобачення;
- виявити специфіку перекладу новелістики К. Менсфілд українською мовою, пропонуючи відповідні перекладацькі рішення для відтворення художньої образності й модерністської естетики.

Об'єктом дослідження постають новели зі збірок К. Менсфілд «У німецькому пансіоні» (“In a German Pension”, 1911), «Блаженство» (“Bliss and Other Stories”, 1920) та «Вечірка в саду» (“The Garden Party and Other Stories”, 1922) у річищі становлення модерністської літератури на початку

XX ст., предметом – засоби увиразнення модерністського світобачення у вибраних творах.

Методологія дослідження базується на цілісному аналізі художніх творів К. Менсфілд, які увійшли до збірок «У німецькому пансіоні», «Блаженство» та «Вечірка в саду». Центральним інструментом дослідження постає феноменологічний підхід, що дозволяє пізнавати унікальність психіки окремого суб'єкта, виявляючи відмінності між логікою свідомого та несвідомого. У контексті феноменологічного аналізу художні образи у творах Менсфілд розглядаються як прояви протилежностей: випадкове – закономірне, об'єктне – суб'єктне, зовнішнє – внутрішнє, побутове – буттєве, індивідуальне – загальне, а основою для створення художнього образу визначено «мислячу» свідомість, яка «співпереживає». У роботі простежено розвиток художніх образів письменниці в біографічному, історичному, соціальному та культурному контекстах, що дозволяє виявити особливості творчої індивідуальності, зокрема зближення суб'єкта та об'єкта, специфіку авторського сприйняття та ставлення до життя, а також процес читацької рецепції. Біографічний метод дозволяє досліджувати індивідуальний шлях та життєвий досвід письменниці на різних стадіях життя, поєднуючи художній аналіз із реаліями особистої та соціокультурної історії. Ця методологія забезпечує цілісне розуміння творчості К. Менсфілд і її внеску у розвиток малої прози та модерністської літератури початку XX ст.

Теоретико-методологічну основу дослідження формують праці, присвячені різним аспектам аналізу новел К. Менсфілд, взаємозв'язків модернізму, зокрема розвідки С. Андрусів [3], М. М. Барабаш [4], І. П. Безпечний [6], І. О. Денисюк [14], Н. О. Любарець [22], М. М. Моклиця [24], С. Berkman [35], Р. Brooks [39], С. А. Hankin [56], С. Hanson [59], А. Hunter [64], В.С. Natim [60], М. Magalaner [80], J. M. Murry [83], С. Tomalin [115] та ін.

Наукова новизна представленої магістерської роботи полягає в тому, що творчість К. Менсфілд, незважаючи на значну кількість присвячених їй досліджень і критичної літератури, розглядається, зокрема, в єдності світоглядного, соціально-психологічного та художнього аспектів. Дослідження дозволяє виявити взаємозв'язок між особистісними світоглядними орієнтирами авторки, її соціально-психологічним сприйняттям світу та художніми засобами, які вона використовує для відтворення внутрішніх переживань персонажів у ричищі модерністського світобачення. Інтегруючи аналіз художніх образів у ширший контекст англійськомовної модерністської літератури початку ХХ ст. дозволяє переглянути традиційні уявлення про розвиток психологічної малої прози та підкреслити новаторство К. Менсфілд у відображенні внутрішнього світу людини.

Теоретична цінність полягає у доповненні значущості прозового досвіду К. Менсфілд як глибокої філософської позиції. Аналіз новітніх критичних праць демонструє закріплення статусу феномена її творчості у сучасному літературному процесі.

Практична цінність. Формулювання й результати роботи можуть використовуватися для подальшого дослідження творів К. Менсфілд на іншому художньому матеріалі, а також укладання відповідних антологій.

Апробація результатів дослідження відбулася у формі участі у ХХІV Міжнародній студентській науковій конференції “Engineer of the Third Millennium” з опублікуванням тез доповіді “ Modernist aesthetics in Katherine Mansfield’s short stories” (Engineer of the Third Millennium: Proceedings of the International Students' Scientific Conference, May 15, 2025. Dnipro, 2025. P. 32–34); ХV Міжнародній конференції молодих вчених «Молоді вчені 2025 – від теорії до практики» з опублікуванням тез доповіді «Тематичне розмаїття модерністських пошуків у літературі початку ХХ ст.» (Молоді вчені 2025 – від теорії до практики 2025. Т. VI:

зб. тез доп. Міжнар. конф. молодих учених, 20 березня 2025 р., Дніпро: УДУНТ, 2025. С. 458).

Структура роботи. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 95 стор. Кількість цитованих джерел – 119.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ МАЛОЇ ПРОЗИ

1.1 Мала проза у системі літературних жанрів

Динамічний розвиток англійськомовної малої прози відбувся на початку ХХ ст. К. Генсон пов'язує таку запізнілу еволюцію цієї літературної форми з початком масового поширення журнальної періодики у Британії лише в 1880–1890-х рр. [59]. Технологічні інновації упродовж ХІХ ст. поклали кінець домінуванню романів у періодичних виданнях і відкрили можливості для успішного експериментаторства у галузі малої прози низці амбітних письменників.

Е. Гантер вказує на наявність двох відмінних різновидів періодичних видань. Перша категорія журналів, до якої входило видання “The Yellow Book” (1894), була спрямована на інтелектуальну та освічену читацьку аудиторію, яка шукала глибокі й культурно насичені матеріали. Натомість інша категорія, охоплена журналами “Strand” (1891) і “Tit-Bits” (1881), націлювалася на ширшу і різноманітну публіку, пропонуючи легкі, доступні для широкого кола читачів публікації. Саме перший різновид журналів, на думку Гантера, істотно вплинув на розвиток англійськомовного короткого оповідання кінця ХІХ – початку ХХ ст. Малі прозові твори, опубліковані в згаданих періодичних виданнях, характеризуються «опосередкованістю, невизначеністю, натяками, двозначністю та елегантною витонченістю» [64, с. 33–44]. Аналогічні характеристики адекватно підходили для передачі суб'єктивних внутрішніх переживань і зовнішніх конфліктів окремих головних героїв.

На початку ХХ ст. – з переходом до епохи модернізму – англійська проза зазнає значних змін. Вона відмовляється від традицій реалізму, зокрема від його прагнення до детального відображення реальності. Водночас змінюється й логіка викладу, яка стає менш чіткою та

послідовною, що відображає нові підходи до зображення світу та внутрішнього світу персонажів. За твердженням К. Генсон, творці коротких оповідань (новел) надають «привілеї абстрактним станам свідомості та почуттям, а не їхнім об'єктивним корелятам» [59, с. 41]. Такі твори виступають у поєднанні з художніми образами, символами та темами. Інтенсивність розгортання оповіді залежить від індивідуалізованої позиції, ефективності системи художніх образів і тону, формальної стилістичної економії. Водночас структура фабули нерідко постає ослабленою через моменти пізнішого усвідомлення-прозріння. Цей термін уперше ввів у науковий обіг ірландський письменник Джеймс Джойс в автобіографічному романі «Герой Стівен» ("Stephen Hero", 1944). Він визначає його як «раптовий духовний вияв через мову, жести або мислення» [68, с. 51].

У модерністській інтерпретації цей момент все ще містить нечіткі обриси реалістичних структур. Проте, на думку С. Фергюсон, в англійськомовних коротких оповіданнях доби модернізму яскраво проступає «зневіра у фабулі та елементах наративної послідовності» [78, с. 225]. Своєю фрагментарною і нечіткою формою модерністські твори вказують на обмеженість людського пізнання у світі, позбавленому абсолютів. Таке зображення дійсності постає природним для буття людини. Відома південноафриканська письменниця Надін Гордімер наводить алегоричні паралелі між нічним польотом світлячків та «спалахами дискретних моментів правди» [53]. Миттєві й спонтанні моменти усвідомлення протиставляються неможливості цілісного осягнення зовнішнього світу.

Суттєвий внесок у розвиток теорії малих жанрів в рамках модерністських уявлень зробили літературознавці-формалісти. Вони традиційно розглядали зразки малої прози як вияв скомпенсованої, об'єднаної та організованої форми. Детальний аналіз малих прозових форм у такому ключі провели літературознавці-формалісти. Теоретичні дискусії

щодо генологічних особливостей малих жанрів, за спостереженням В. Патеї, наголошували на «тональності, стислості, інтенсивності, багатозначності, єдності ефекту, кінцівці й структурі» [101, с. 3]. У цьому зв'язку доцільно підкреслити, що зацікавлення формальними особливостями малої прози спадає у другій половині ХХ ст. унаслідок активного включення в науковий дискурс ідей антропології та філософії культури. Починаючи з 60-х рр. ХХ ст., розвиток теоретичного знання у галузі малих прозових жанрів відображає посилення у наукових колах інтересу до аспектів наратології, дискурсу і когнітивної науки.

Основними ранніми теоретичними роботами нового етапу дослідження короткого оповідання постають фундаментальні монографії «Самотній Голос» (“The Lonely Voice”, 1963) [97] ірландського письменника Френка О’Коннора, «Готторі й сучасне коротке оповідання» (“Hawthorne and the Modern Short Story”, 1966) [106] американської дослідниці Мері Порбергер і «Теорії короткого оповідання» (“Short Story Theories”, 1976) [90] американського літературознавця Чарльза Мея. Наведені праці подають критичну історію розвитку малої прози з проєкцією на впливи, еволюцію і зміни в її структурі.

Теоретичні надбання 60-70-х рр. ХХ ст. поглиблюють когнітивний аналіз малої прози, проведений визначною С. Логафер [76; 77], яка робить акцент на специфіці сприйняття тексту умовним реципієнтом. Цей підхід заснований на припущенні, що кінцівка короткого оповідання містить ширші імперативи та визначає розуміння прочитаного. У 70-х рр. ХХ ст. американський письменник і літературознавець Ф. Інгрем вперше застосував термін «цикл коротких оповідань» (“a short story cycle”) для позначення серії коротких оповідань, які виділяються міжтекстуальними взаємозв’язками з іншими творами конкретного автора. Дослідник наводить визначення цього терміну: «Добірка коротких оповідань, поєднаних автором з метою зміни загальної концепції елементів прочитаного на множинності рівнів цілого твору» [67, с. 19]. Така

дефініція робить наголос на структурній динаміці циклу коротких оповідань, потребі балансу між окремим коротким оповіданням і циклом загалом.

Для категоризації циклів Ф. Інграм використовує систему, яка виходить із процесу створення коротких оповідань:

- а) «задумані» (передбачають наявність авторського задуму циклу від першого і до останнього твору),
- б) «скомпоновані» (автор або редактор групує короткі оповідання за певними протиставленнями чи асоціаціями);
- в) «завершені» (ряд малих прозових творів, які виконують єдину тематичну або структурну ідею).

Також важливо враховувати специфіку малих форм у контексті жанрових і стильових експериментів. Мала проза є своєрідним полем для випробувань нових літературних технік, як-от фрагментація тексту, відступи від традиційних наративних структур, ігри з часом та перспективою тощо. Тому методологія її аналізу має включати вивчення експериментальних аспектів, які виявляються через відхід від класичних канонів великих прозових форм.

Термін «мала проза» охоплює різноманітні літературні жанри, серед яких можна виділити оповідання, новелу, есе, казку та інші короткі прозові форми. Згідно з літературознавчими дослідженнями, мала проза відрізняється від великої, такої як роман чи епос, не лише меншими розмірами, але й характеризується особливими структурними, стилістичними і композиційними рисами. Вона має свою унікальну організацію, яка дозволяє зосередитися на короткому, але глибокому розкритті теми, а також використовує особливі прийоми, які відрізняють її від більш об'ємних жанрів. Її обсяг обмежений, що дає авторам змогу зосередитися на конкретній ідеї чи події, часто вдаючись у глибокі психологічні або філософські роздуми. Існує кілька способів класифікації

малих прозових жанрів. Одним із найважливіших підходів є виокремлення таких основних категорій:

1. Оповідання – є найбільш поширеним і універсальним жанром серед малих прозових форм. Його характерною рисою є обмежений обсяг і відносно проста структура: наявність одного головного персонажа, конфлікту, який потребує вирішення, і короткого розвитку подій. Оповідання зазвичай зосереджене на одному моменті, темі або ідеї, яка ефективно розкривається через дії чи роздуми персонажа. Це дає можливість автору зосередитися на одній події чи аспекті людського досвіду, не перевантажуючи твір зайвими деталями чи сюжетними лініями. Оповідання може мати різні структури, від лінійних до експериментальних, і бути написаним у різних стилістичних формах – від реалізму до модернізму чи навіть сюрреалізму. Типові приклади оповідань можна знайти у творах Едгара По, Генрі Джеймса чи Джеймса Джойса.
2. Новела є коротким, але самодостатнім прозовим твором, який часто містить несподіваний або приголомшливий фінал, що формує нове бачення всього сюжету. Це твір, який зберігає в собі повноту сюжету, з чітким розвитком і кульмінацією, але його дія зазвичай зосереджена навколо одного важливого моменту або події. Як правило, новела фокусується на одному моральному або емоційному моменті, що викликає велику внутрішню трансформацію персонажів чи читача [21, с. 12]. Особливістю новели є її зосередженість на сюжеті і часто різкі зміни в поведінці чи внутрішньому світі персонажів, що забезпечує ефект несподіванки. До класичних прикладів новел можна віднести твори Оскара Вайлда або Франца Кафки [25, с. 16]. Кетрін Менсфілд також є видатною авторкою новел, яка здобула визнання за свій унікальний стиль. Її твори часто зосереджуються на внутрішньому світі персонажів, емоційних змінах, а також на мимовільних, але значущих моментах у житті

героїв. Як і у випадку з Вайлдом або Кафкою, новели Менсфілд часто мають несподівану розв'язку, яка змінює сприйняття читача щодо подій, що відбуваються в тексті. Вона майстерно передає складність людських емоцій та психологічних змін через деталі побуту та короткі моменти, що, на перший погляд, здаються незначними, але згодом відкривають глибокі сенси.

3. Есе – це жанр малих прозових творів, в якому автор висловлює свої особисті роздуми й міркування на конкретну тему. Зазвичай, есе не має суворої сюжетної структури та не потребує чіткого розвитку подій. Важливіше – роздуми автора з приводу певного питання, інколи з елементами філософії, соціології, психології чи культури. Есе дає письменникові свободу для експериментів з формою і стилем. Автор може використовувати мову, близьку до розмовної, або ж обрати більш літературний, майже науковий стиль. Важливе значення має не лише зміст, а й форма подачі думок, адже есе покликане спонукати читача до роздумів. Класичні приклади есе можна знайти у творах Монтеня, Ральфа Емерсона або Вірджинії Вулф.
4. Казка – коротка розповідь, яка поєднує елементи фантастики й моралі. Як правило, казка є коротким прозовим твором, який розповідає про вигадані події, де в центрі уваги стоять чітко визначені персонажі, зокрема герої, зла сила або добродії. Вона часто створює вигадані світи, де всі події та дії підпорядковані специфічним моральним або етичним принципам, що формують основу цих світів. У таких світах зазвичай простежується чітка логіка, яка веде до конкретного морального уроку або висновку, що дозволяє читачеві чи глядачу задуматися над важливими етичними питаннями [17, с. 8]. У більшості випадків казки створюються для того, щоб навчити важливим життєвим урокам і моральним принципам, впроваджуючи дітям розуміння того, що є добре, а що

погано, і чому це важливо. Казка, на відміну від новели чи оповідання, більше націлена на передачу морального уроку або ідеї, ніж на глибоке зображення людських психологічних переживань чи складних внутрішніх конфліктів. Такі твори зазвичай мають просту та зрозумілу структуру з чітким розвитком подій і явним ходом сюжету.

До малої прози також належать різноманітні літературні форми, серед яких можна виділити літературні замітки, анекдоти, літературні нариси, фрагменти та багато інших жанрів. Ці твори часто мають короткий обсяг, але водночас є надзвичайно місткими, насиченими та багатогранними. Вони можуть виконувати найрізноманітніші функції: від розважальної чи сатиричної до глибокого аналізу культурних і соціальних феноменів, розкриття моральних чи філософських тем. Важливе значення має те, що мала проза дає можливість досліджувати певні аспекти життя через фрагментарні, інколи суб'єктивні, але завжди проникливі й часто несподівані розповіді, що здатні за короткий час змінити сприйняття тих чи інших явищ [7, с. 136].

Один із ключових аспектів, який вирізняє малу прозу серед інших жанрів, є її здатність до концентрації. Малий обсяг твору не є обмеженням для розкриття складних тем, а, навпаки, стимулює письменника до створення глибоких і змістовних робіт у стислій формі. У таких творах немає місця зайвим деталям чи побічним сюжетним лініям, все, що присутнє в тексті, має бути безпосередньо пов'язане з основною ідеєю. Це дозволяє авторам створювати потужні емоційні чи інтелектуальні ефекти, які залишають незабутнє враження у читачів і змушують їх переосмислювати побачене чи прочитане.

Мала проза часто набуває вигляду своєрідної інтелектуальної мініатюри. Вона може бути справжнім витвором мистецтва, у якому кожне слово, кожна деталь, кожен поворот сюжету мають своє важливе місце, й жоден елемент не є випадковим. Завдяки такій концентрації, літературні

твори цього жанру здатні викликати сильні емоції у читача навіть за короткий час. Наприклад, літературна замітка може містити глибокий філософський роздум, а анекдот – висловлювати важливу моральну чи соціальну ідею в лаконічній формі. Мала проза дає можливість чітко і ясно відтворити сутність важливих явищ або подій, не витрачаючи часу на розлоге описання [26, с. 56].

Ще однією важливою рисою малих жанрів є їхня здатність експериментувати з формою та стилем. Оскільки ці жанри не обмежені жорсткими структурними вимогами, автори можуть вільно маніпулювати формою, використовувати різноманітні стилістичні прийоми та шукати нові шляхи вираження своїх ідей. Таке експериментування дозволяє створювати твори, які відзначаються не лише глибиною змісту, але й інноваційністю. Для малих жанрів властиве рясне використання метафор, алегорій, парадоксів, нестандартної граматики або синтаксису, що робить ці твори цікавими та часто навіть провокативними. Літературна замітка чи есе можуть бути побудовані на контрастах або грі з незвичними для звичайного читача образами, що залишає враження свіжості й оригінальності [10, с. 232].

Мала проза, завдяки своїй гнучкості, дозволяє автору говорити на складні, серйозні теми без необхідності залучати величезні обсяги тексту, що притаманні більшим жанрам, таким як роман чи повість. Вона дозволяє зберігати глибину думки при мінімумі засобів, що робить її ефективним і доступним інструментом для передачі складних ідей. Такі жанри, як літературний нарис, мають величезну цінність у контексті соціальної або культурної ситуації, оскільки вони можуть стисло і переконливо реагувати на актуальні питання. Окрім того, мала проза часто використовує наративи, що зображують побут, внутрішній світ героїв, повсякденні деталі, які згодом здобувають значення, що відображає культурні чи соціальні зміни.

Проте мала проза не обмежується лише описом зовнішніх явищ чи створенням легких розповідей. Вона також здатна порушувати найгостріші проблеми, які виникають у суспільстві чи внутрішньому світі людини. Наприклад, літературні нариси або есе можуть бути потужним засобом для соціальної або культурної критики, передаючи проблеми, з якими стикається певне суспільство, або навіть окремі індивіди. Вони здатні передавати унікальний погляд на конкретні події або явища, а також висловлювати власну думку автора [16].

Мала проза може слугувати поштовхом для розвитку певних культурних чи літературних тенденцій. Завдяки своїй компактності та можливості швидко впливати на аудиторію, твори малого жанру можуть стати потужним інструментом змін або відображенням змін у культурному чи соціальному середовищі. У цьому контексті малу прозу можна вважати не просто творчим жанром, а й важливою частиною культурного процесу, що здатна формувати чи змінювати громадську думку, впливати на моральні та етичні орієнтири суспільства [10, с. 232].

Відзначаючи важливість малих жанрів, можна стверджувати, що вони посідають особливе місце в літературі завдяки своїй здатності поєднувати глибину та стислість, емоційний вплив і інтелектуальну насиченість, дозволяючи автору передавати важливі та складні ідеї в обмеженому просторі. Мала проза залишається одним із найпотужніших та найвпливовіших інструментів у літературному арсеналі, оскільки здатна не лише розважати, але й змінювати, формувати нові погляди на світ навколо [7, с. 136].

1.2 Теорія малої прозової форми: видове розмаїття і специфіка

На межі XIX–XX ст. в розгортанні художнього тексту відбувається істотне стильове зрушення, пов'язане з трансформацією нарративних стратегій. Так, чимало лінгвістів зазначають, що «історія типів оповіді протягом XIX ст. – це історія поступового витіснення авторської

суб'єктивності й розвиток оповіді, що передає думку персонажа й зображуваного середовища. Відкрите вираження авторського ставлення до персонажів змінюється прихованим, а авторська суб'єктивність – суб'єктивністю персонажа». Така зміна відповідає загальним тенденціям розвитку літератури модернізму, що прагнула до внутрішньої правдивості, психологічної правдивості й «життєвості» художнього образу, яка передбачала дистанціювання автора від наративного плану. Зміна парадигми оповіді, на що вказує Н. Фрідман, поступово формує нову наративну оптику, де зникає розповідач, натомість з'являється поліфонічна структура бачення, що охоплює внутрішній світ персонажів, розкритий через вільну непряму мову, потік свідомості, внутрішні монологи [51]. Це показує, що важливішим постає особистий досвід героїв, а правда подається через різні погляди.

Відтак, зростає роль читача як активного інтерпретатора: адже ідентифікація оповідача, визначення наративної перспективи й розуміння фокалізації тепер потребують зусиль і аналітичної взаємодії з текстом. [12, с. 3]. Цей процес також означає перехід до більш фрагментованих, асоціативних форм письма, що, на думку деяких вчених, «намагаються показати не прямий хід думок, а те, як люди насправді мислять – складно, з багатьма різними відчуттями та спогадами одночасно.

У літературознавстві утвердилася думка, згідно з якою класична проза (зокрема, реалістичного зразка) передбачала маркування зміни погляду через чітке позиціювання розповідача, позначене вербальними маркерами (лексичними, граматичними, стилістичними) [7, с. 136–137]. Натомість модерністський наратив часто виявляється непозначеним, із перехідною, змішаною перспективою.

Хоча постмодерна література характеризується зростанням популярності неоповідних і фрагментованих форм письма, мала проза й надалі залишається активною та потрібним складником культурного простору. Як зазначає П. Брукс, «оповідь – це структура бажання, яка не

зникає з розвитком літератури, а лише змінює свою форму, адаптуючись до нових літературних тенденцій та культурних контекстів» [39, с. 7]. Отже, розповідь залишається важливою, просто вона змінюється разом із часом і потребами людей.

Тож, класична сюжетність новели не втрачає своєї цінності навіть в умовах зміненої культурної та читацької реальності. Навпаки, оповідь демонструє свою виняткову гнучкість і здатність до трансформації, реагуючи на нові культурні та літературні виклики. Вона адаптується до сучасних тенденцій сприйняття, зокрема до фрагментарного характеру текстів, що відображають розірваність та неструктурованість інформації, а також до поширення інтертекстуальних зв'язків і багатошаровості значень, притаманних постмодерному мисленню.

Англійськомовна мала проза є витонченою та багатоплановою формою художнього висловлення, що охоплює широкий спектр стилістичних прийомів і тематичних напрямів. Її відзначає виняткова стислість, зосередженість на ключових моментах чи переживаннях, а також здатність досягати глибокого емоційного й інтелектуального впливу при мінімальному обсязі тексту [13, с. 58–62]. Завдяки цим якостям мала проза в англійськомовній літературі постає не просто як форма, а як унікальний простір для художнього експерименту й змістовної концентрації.

Попри стислість форми, ці твори вирізняються надзвичайною виразністю, оскільки кожен компонент – хай то буде сюжет, образ чи характер героя – мусить бути гранично насиченим змістом і функціонально значущим. Як зазначалося раніше, існує чимало різновидів малої прозової форми, серед яких вирізняють коротке оповідання, новелу, мініатюру та інші жанри, кожен з яких має свою специфіку та характерні риси. Коротке оповідання є однією з найвиразніших і найпоширеніших форм малої прози. Його художня сила полягає в умінні відтворити цілісний сюжет через гранично стиснену, сконцентровану оповідь. У

центрі такого твору зазвичай один важливий момент або поворотний епізод, що стає смисловим ядром історії і визначає її драматургічний розвиток [2]. Саме завдяки цій зосередженості коротке оповідання здатне досягати високої емоційної напруги та глибокого змістового наповнення.

Оповідання часто містить глибокі елементи психологічного аналізу, завдяки чому розкриває внутрішній світ персонажів, їхні приховані мотиви, переживання та емоційні суперечності. Подібні твори не лише змальовують події, а й відкривають читачеві глибокий емоційний світ, занурюючи його в тонку й багатогранну палітру людських переживань. Яскраві приклади подібного підходу можна знайти у творчості Едгара Аллана По та О'Генрі, де кожне слово ретельно вивірене й навантажене змістом, а сюжет, як правило, вибудовується навколо одного переломного моменту, здатного кардинально змінити життя героя [88, с. 57]. Завдяки поєднанню лаконічності й емоційної насиченості коротке оповідання має здатність викликати у читача широкий спектр почуттів – від здивування й глибоких роздумів до співпереживання чи навіть тонкої іронії.

Попри свою лаконічність, мала проза займає вагоме місце в англійськомовній літературі. Вона відкриває можливість досліджувати різноманітні грані людського буття без звернення до розгорнутих наративів – лише через окремі миті, деталі чи емоції. Такий формат вимагає від автора високого рівня майстерності, адже кожне слово повинно точно відображати задум і гармонійно вписуватися у загальну ідею твору. Мала проза – це своєрідний мікросвіт, у якому в кількох рядках може бути закладено надзвичайно багато змісту. Тут кожна деталь має своє значення, а за зовнішньою простотою ховається глибина, яку читач має розгортати сам, поступово проникаючи крізь сенсові шари до суті твору [14, с. 17]. У сучасних лінгвістичних дослідженнях використовуються різноманітні терміни для позначення текстів малої форми. Як правило, до таких текстів відносять твори, що відрізняються

жанровим різноманіттям, але мають спільну характеристику – обмежений обсяг і здатність передавати «високу концентрацію почуттів та дії».

Варіювання структури здійснюється в них шляхом використання факультативних елементів (наприклад, заголовок і компліктив у тексті анекдоту). Крім того, автори вбачають наявність у текстах малої форми зовнішньої організації (структурно-композиційна побудова) та внутрішньої (як специфіку організації змісту повідомлення, його смислового розгортання, взаємодії між окремими частинами тексту). Мала проза англійською мовою охоплює різноманітні короткі форми оповіді, кожна з яких має свої особливості та художню цінність. Найпоширенішим жанром є коротке оповідання – твір з чіткою структурою, де присутні зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Обсяг зазвичай становить від 1 000 до 7 500 слів [6, с 274]. Попри лаконічність, коротке оповідання здатне охопити глибокі теми та показати складні характери.

Яскравим прикладом є «Вечірка в саду» (“The Garden Party”, 1922) Кетрін Менсфілд (1888–1923) – письменниці, яка стала новаторкою в англійськомовній малій прозі, зосереджуючи увагу на психологізмі, деталях повсякденного життя та внутрішньому світі персонажів. Ще лаконічнішою формою є надкороткі оповідання до 1000 слів, у яких подається одна сцена або момент, часто з несподіваним фіналом. Хрестоматійним прикладом вважається мініатюра, приписувана Ернесту Гемінгвею: “For sale: baby shoes, never worn”.

Окремим підвидом малої прози є віньєтка – короткий художній уривок, що передає атмосферу, настрій або емоційний стан персонажа без повноцінного сюжету. Віньєтки можуть бути самостійними творами або частинами більшого тексту. Наприклад, у романі «Будинок на Манго-стріт» (“The House on Mango Street”, 1983) Сандри Сіснерос кожен розділ – окрема віньєтка, що малює фрагмент з життя головної героїні. Також до малої прози належать повчальні жанри, зокрема притча та байка. Притча – це короткий алегоричний твір, що має на меті донести мораль чи

філософську ідею, часто з релігійним або етичним підтекстом [8]. Класичним прикладом є біблійна притча про блудного сина.

Байка натомість зазвичай подає повчальну історію з участю тварин або вигаданих істот, що символізують людські риси [28, с. 18]; найвідоміші приклади – байки Езопа, Лафонтена та англомовні адаптації цих творів. Ще один жанр малої прози – літературний нарис, який описує певну подію, особу або місце, зосереджуючись на враженні, а не на сюжеті. Нариси часто мають споглядальний, навіть репортажний характер і використовуються як підґрунтя для більш об'ємних творів.

Твори часто побудовані таким чином, що залишають простір для роздумів, бо чим менше написано, тим більше можна прочитати між рядків. Це особливо характерно для, зокрема, Гемінґвея, який користувався методом «айсберга», де більша частина змісту прихована під поверхнею. Також важливим аспектом англійської малої прози є її здатність охоплювати великі ідеї в маленькому обсязі. Попри обмежену кількість слів, короткі оповідання можуть порушувати глибокі соціальні, моральні та психологічні питання. Твори Менсфілд відкривають можливість глибокого занурення у внутрішній світ персонажів через, на перший погляд, прості побутові ситуації [5, с. 22]. Ці сцени часто переростають у потужні роздуми про моральні дилеми, соціальну нерівність та складність людських стосунків, змушуючи читача переглядати власні погляди на ці важливі аспекти життя.

Ще однією характерною рисою є психологічна глибина. Мала проза часто зосереджена на внутрішньому світі героїв, їхніх переживаннях, сумнівах, емоціях, що дозволяє читачеві краще зрозуміти їхні мотиви і внутрішній конфлікт. Такі автори, як Джеймс Джойс і Вірджинія Вулф, зображають психологічні портрети персонажів, створюючи відчуття інтимності, де кожен жест або думка набуває великого значення. В англійськомовній малій прозі також часто використовуються символізм і метафори, що додають текстам глибину і багатозначність. Символи

можуть бути явними чи прихованими, але вони завжди сприяють глибшому розумінню твору. У творах Джойса звичайні образи, такі як вікно або місце події, набувають глибокого значення, що дає можливість читачеві побачити не лише поверхневий зміст, а й складніші та приховані аспекти ситуації.

Особливістю англійськомовної малої прози є також мінімалізм в описах. Описові моменти в таких творах зазвичай короткі, без зайвих деталей, що дає можливість читачеві самостійно заповнити прогалини уяви. Це створює ефект «відкритого простору», де кожен може побачити щось своє, залежно від особистого досвіду та світогляду. Ще одна характерна риса – відкриті кінцівки та недомовленість [15, с 52]. Мала проза часто не дає чітких відповідей на питання або залишає фінал відкритим, що спонукає читача до роздумів і інтерпретацій. Твори не завжди мають однозначне завершення конфлікту, часто надаючи читачеві можливість самостійно зробити висновки.

Мала проза також має властивість підіймати важливі соціальні та моральні питання, часто через призму особистих переживань героїв. У творах Ширлі Джексон або Кетрін Менсфілд можна побачити, як автори через невеликі повсякденні моменти показують складні соціальні механізми, такі як групова динаміка, класова нерівність чи соціальна несправедливість.

Попри обмежений обсяг, англійськомовна мала проза відзначається динамічним сюжетом, який розвивається швидко, зосереджуючись на одному ключовому моменті або зміні в житті героя. Це дає змогу справити сильне враження, навіть коли обсяг для розгортання подій обмежений, і дозволяє повною мірою розкрити їхню сутність у стислій формі.

Нарешті, англійськомовна мала проза має потужний емоційний вплив, оскільки навіть короткий твір може викликати у читача глибокі емоції, залишити його з важкими роздумами або переживаннями. Такі автори, як Менсфілд, майстерно передають ці емоції через деталі, що

створюють атмосферу, відчуття, а не лише сюжет. Загалом, специфіка англійськомовної малої прози полягає в її здатності передавати складні ідеї та емоції через лаконічні й мінімалістичні форми, що відкривають простір для інтерпретацій і глибоких роздумів [23, с. 104–107]. Вона вимагає від автора великої майстерності, оскільки кожне слово має велике значення, а твір, хоч і короткий, залишає відчуття значущості і впливу на читача.

1.3 Англійськомовна новела в літературному процесі порубіжжя XIX–XX ст.

Представники літературного критицизму визнають новелу різновидом оповідання, стверджуючи, що між цими жанрами немає принципового протиставлення. Коротке оповідання є «однією з найбільш невіддільних визначенню форм». Серед поширених поглядів існує думка, що новела займає проміжну позицію між романом і коротким оповіданням, виступаючи своєрідним мостом між *novel* і *short story* [111, с. 301–302]. Цей погляд на новелу як на жанр, що поєднує риси більших за обсягом і менш стислих форм, дозволяє краще зрозуміти її місце в літературній системі.

Водночас Дж. Лейбовіц пропонує термін *short fiction*, який об'єднує всі короткі прозові форми під одним «дахом». Лейбовіц мотивує цю пропозицію наступним чином: якщо основним завданням роману є розгорнуте і детальне опрацювання теми, її розробка, уточнення, то коротке оповідання вимагає «обмеження» обсягу та змісту. Однак новела, як і інша мала проза, потребує «компресії» – процесу, коли автор зосереджується на найсуттєвіших аспектах, що дозволяє поєднати «уточнення» й «обмеження» [75, с. 12–16]. Це поєднання двох полярних аспектів дозволяє створити «подвійний ефект інтенсивності й експансії», де через обмежену площину зображення передається насичена, але містка ідея або емоція.

Ця характеристика новели як жанру, що поєднує різні рівні деталізації та наративу, дозволяє зрозуміти її особливе місце в літературній традиції. Новела не є настільки розгорнутою, як роман, але й не є настільки обмеженою, як класичне коротке оповідання, що дає їй можливість поєднувати глибину психологічних, соціальних чи філософських тем із лаконічністю та динамізмом, характерними для короткої форми. Усі теоретики малої прози визнають її ключовими взаємозалежними ознаками сюжетність і розповідність, вони є жанротвірними і для новели, і для оповідання: стислість, лаконізм новели, одна розказана подія, сюжетно композиційна концентрованість, яскраво виражена кульмінація у вигляді поворотного пункту композиційної «кривої», тенденція до переважання дії над рефлексією, психологічним аналізом [14, с. 117]. Саме ці особливості й зумовлюють незгасну цікавість письменників до цього жанру, пояснюючи його тривале існування та актуальність упродовж століть – аж до сучасної епохи.

Навіть сьогодні, коли, як зауважує П. Брукс, домінують неоповідні й антиоповідні художні форми [39, с. 7], цей жанр не втрачає своєї сили впливу й привабливості. Його здатність адаптуватися до нових культурних контекстів, відгукуватися на запити часу та водночас зберігати традиційну структуру й емоційну насиченість робить його унікальним засобом художнього висловлення, що продовжує надихати авторів по всьому світу. У добу модернізму, коли художня дедалі все більше схилялася до зменшення ролі події як структурної одиниці, для авторів-новелістів настала так звана «ера підозри». Вона охопила не лише саму розповідність як спосіб організації тексту, а й сюжет – його традиційне ядро. Письменники дедалі частіше ставили під сумнів звичні наративні моделі, відмовляючись від лінійного викладу та логічної послідовності подій, експериментуючи з формою, часовими зсувами та психологічною глибиною. Така підозра відображала глибші філософські пошуки й кризу

довіри до однозначності оповіді як засобу пізнання й представлення дійсності.

Показово, що роман, як жанр, здатен поєднувати інтенсивність і екстенсивність, як у розширеному охопленні матеріалу та його художній структурі, так і в процесі рецепції твору [4]. Аналогічно, новела, з моменту свого утвердження у «високій» літературі ще в епоху Відродження, прагнула інтегрувати ці два аспекти.

Композиційна побудова новели охоплює не лише логічний і динамічний розвиток конкретного конфлікту чи центральної ідеї, але й відкриває можливості для втілення широкого спектра соціокультурних, морально-етичних і психологічних значень. Завдяки цьому новела здатна відображати складну багатошаровість людського досвіду навіть у межах стислої форми [13, с. 58–62]. Саме ця властивість надає новелі статусу своєрідної мікроструктури складної дійсності, у якій лаконічна форма слугує оболонкою для глибоких емоційних переживань, культурних смислів і екзистенційних рефлексій.

Таким чином, новела продовжує демонструвати унікальну здатність поєднувати лаконічність із глибиною змісту, зберігаючи баланс між концентрованістю викладу та смисловим розширенням [1, с. 8.]. У межах стислої форми цей жанр дозволяє не лише висловити складні ідеї та конфлікти, а й створювати багатошарові, психологічно й емоційно насичені образи.

Через наявність глибокої внутрішньої драматургії, символічного наповнення та багатого підтексту, новела здатна обходитися без надмірних описів і деталізації. Вона досягає художньої виразності й естетичної завершеності шляхом стислої форми та смислової насиченості, зберігаючи водночас емоційну глибину і художню цілісність. Саме ця економія художніх засобів у поєднанні з глибиною змісту робить новелу одним із найбільш виразних і водночас інтелектуально насичених жанрів малої прози [2]. Цей баланс став важливим елементом новелістики ще в епоху

Відродження, коли жанр здобував своє визнання в рамках «високої» літератури.

На межі XIX–XX ст. актуалізується ще один продуктивний спосіб подолання «одиночності» новели й створюваного нею ефекту «шматочка» життя – циклізація творів малого жанру, об'єднаних ситуацією чи оповідачем, і створення обрамленої серії новел. Ця традиція була започаткована ще в «Декамероні» (1313) Бокаччо та «Гептамероні» (1558) Маргарити Наваррської. «Обрамлені» оповідання створювали й німецькі романтики, формуючи цикли, в яких сюжет «фрейму» являв собою розповідь про самий процес написання творів, де реалізується задум побудови новелістичного метациклу як цілісної художньої структури.

У світовій літературі поступово відбувався процес художнього розширення простору новели, що охоплював не лише збільшення її тематичного діапазону, а й суттєві трансформації у внутрішній композиційній побудові. Цей процес супроводжувався поступовим зміщенням акценту в бік інтеріоризації, що означало відхід від зовнішньої дії та описової насиченості на користь заглиблення у внутрішній світ персонажа. Важливість цієї тенденції полягає в тому, що вона не лише збагачувала новелу з точки зору змісту, але й сприяла зміні художнього підходу до зображення психології героїв. Така переорієнтація стала основою для багатьох новелістів, які прагнули створювати цикли оповідань, але робили це з різними художніми цілями та техніками.

У закордонних дослідженнях малого жанру перехідної доби спостерігається одна закономірність: її особливості у поетикальному вимірі ніяк не виокремлюються порівняно з новелістикою попередніх історичних епох. Очевидно, саме це викликало незадоволення англійського дослідника модерністської новели Д. Хеда [61, с. 9–10], який висловлює небезпідставний скепсис щодо пошуків «єдності» як усередині новелістичного жанру, так і в межах збірок творів цього жанру (на прикладі циклічних утворень Дж. Джойса, К. Менсфілд, В. Вулф).

Спроби літературних критиків віднайти архетипну семантику новели і звести її до однієї ідеї спрощує сутність цієї художньої форми. До цього можна додати, що й передмодерністський її етап у варіанті Джойса також досі не узагальнено належним чином, принаймні сьогоднішній стан вивчення малої прози, зокрема у типологічному вимірі, потребує істотного покращення в плані прояснення структурних (на рівні сюжету, композиції, хронотопу, деталей предметно-художньої зображальності) і мовностильових новацій і внеску в історико-літературний розвиток малого жанру.

Традиційною стала і психологічна домінанта новели. Водночас характерною тенденцією еволюції новели стає переосмислення ролі сюжетності і місця автора-розповідача в художній системі твору. Саме наприкінці ХІХ ст. – у переломний момент культурно-історичних процесів – європейська новела переживає сутнісні зміни. Вони зумовлювалися переоцінкою людської особистості, відкриттям нових наративних принципів, що відбиваються у загальній стилістиці творів.

Суб'єктивізація літератури як явище глибокого проникнення у внутрішній світ персонажа через його наближення до читача призводить до кризи гостросюжетної новели. Однак і сама по собі «суб'єктивізація» набуває нових форм, що засвідчують твори Менсфілд [56], Вулф [50, с. 44–70.] та інших новелістів доби.

У прозі спостерігається глибоке переосмислення самого поняття фабули – воно вже не сприймається як лінійна послідовність подій, а набуває складніших, символічних і психологічно насичених форм. Сюжетний рух оповідань дедалі більше зосереджується не на зовнішніх подіях, а на внутрішніх переживаннях і змінах психологічного стану героїв. Письменники звертаються до приватного життя людини, сфери повсякденного, щоб виразити глибинне й загальне. Відображаючи у своїх оповіданнях внутрішній світ героїв, їхні настрої і водночас уникаючи прямих оцінок, письменники слідує загальним тенденціям літературних

пошуків епохи, прагнучи знайти нові жанрові форми, однак їхнє трактування «психологізму» суттєво відрізняється від панівних у тогочасній літературі підходів.

Висновки до розділу 1

На межі століть мала проза дедалі активніше змінюється у сприйнятті не лише у творчій практиці, а й у теоретичному аналізі. Класичні жанрові моделі видозмінюються відповідно до естетичних потреб часу. Вони втрачають чіткі фабульні межі, набуваючи ознак поетичності, символізму, психологічного аналізу. Особливістю малої прози стає стислість форми, що передбачає концентроване, насичене письмо. Художній текст тяжіє до багатозначності, а образність часто має символічне або метафоричне забарвлення. Письменники уникають традиційного лінійного наративу, натомість фокусуються на внутрішньому русі свідомості, емоційному імпульсі. Мала форма надзвичайно мобільна і чутлива до змін. У цьому жанрі переплітаються різні стильові риси: новела може набувати есеїстичного або ліричного звучання, а оповідання – нагадувати прозовий вірш чи філософський роздум.

Широко застосовуються різноманітні жанрові форми, що дають змогу автору гнучко обирати форму відповідно до творчого задуму. У таких творах особливу роль відіграють виразність мови, інтонаційна варіативність та ритмічна організація оповіді. Важливою естетичною ознакою малої прози виступає фрагментарність – своєрідна відповідь на втрату цілісного бачення світу. В умовах розпаду усталених ієрархій і цінностей, література прагне не репрезентувати реальність цілісно, а зафіксувати її уламки – фрагменти, миті, імпульси. У межах модерністського тексту художній фрагмент перестає бути лише елементом загальної структури – він функціонує як автономна, семантично щільна й багатозначна одиниця, що допускає різнопланове трактування.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧИСТЬ КЕТРІН МЕНСФІЛД У РІЧИЩІ СТАНОВЛЕННЯ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

2.1 Модернізм і пошуки нового стилю: філософські та естетичні засади

Прогрес у науці й техніці, інтенсивна урбанізація, масштабні війни та переосмислення сенсу людського буття спричинили кризу традиційних цінностей і підірвали віру в раціональний, впорядкований і гармонійний устрій світу. У відповідь на це літератори почали шукати нові форми художнього вираження, що дозволяли би висловити внутрішній хаос, відчуття тривоги, самотності та відчуження. Виниклий на межі століть модернізм характеризувався відмовою від класичних літературних норм, активними експериментами з мовою, композицією та тематикою творів, а також прагненням дослідити глибинні шари підсвідомості та суб'єктивне бачення дійсності.

Вперше термін «модернізм» почали вживати ще наприкінці I ст., коли ним позначали відокремлення християнської сучасності від язичницького минулого Римської імперії. Однак з часом його зміст і значення поступово змінювалися. Це цілком логічно, адже сама суть слова передбачає «приналежність до сучасності» або «відповідність теперішній реальності». Тому модернізм являє собою явище, що втілює прагнення до безперервного оновлення, розвитку та трансформації як форм, так і змісту, тому його неможливо чітко обмежити рамками одного конкретного історичного періоду [20].

Модернізм постає складним поєднанням літературних і мистецьких напрямів, які виступали проти реалістично-натуралістичної традиції у мистецтві [24, с. 8]. Представники цього напрямку свідомо прагнули відобразити, як вони вважали, духовне спустошення своєї епохи. Для цього вони створювали нові форми в поезії та прозі, намагаючись не лише

розкрити суперечності сучасності, а й водночас критикувати її та шукати шляхи порятунку [49, с. 329]. Цей мистецький пошук став відповіддю на втрату віри в усталені цінності, прагненням знайти новий сенс у нестабільному світі.

Дослідники, аналізуючи літературний процес ХХ ст., підкреслюють його складну природу, зміни, внутрішні суперечності, тематичну багатоманітність і прагнення до експерименту. Дослідники помітили, що кожне десятиріччя, особливо в першій половині ХХ ст., вирізняється своїми унікальними рисами й настроями [44, с. 1–2]. Саме в цей період європейська художня культура наполегливо впроваджувала власний, оригінальний стильовий напрям, кардинально відмінний від усього, що було створено європейською цивілізацією раніше. У цей час зароджувався новий різновид модерністського мислення. У ХІХ ст., в епоху модерну, існувала віра в неперервний прогрес світу, у те, що всесвіт зрештою піддасться розумній людській волі, а страждання з часом зникнуть. Вважалося, що духовний потенціал людини буде повністю розкритий, а всі перепони на шляху до великої гуманістичної мети будуть подолані.

Новий тип свідомості поставив під сумнів фундаментальні засади модернізму в літературі та мистецтві, який активно розвивався в період з 1910 до 1940-х років. Відома дослідниця цього явища Є. В. Волощук виокремлює головною рисою модерністського мислення прагнення глибоко зрозуміти суть явищ і предметів, усвідомити їхню справжню природу та розкрити «істинні основи» буття й творчості [11, с. 86]. Це підкреслює філософську глибину модернізму, коли останній постає інструментом пізнання реальності.

Модерністське бачення світу й сьогодні зберігає статус унікального прозріння – чогось вищого та незвичного. У модернізмі мистецтво постає могутньою силою, здатною формувати нові духовні орієнтири. Автори цього напрямку сприймали літературу як засіб для осмислення та розв'язання найгостріших і найглибших проблем людського існування.

Однією з характерних рис модернізму є активне використання інтертекстуальної гри.

На думку М. Калінеску, основним складником поняття сучасності є розуміння неповторності кожного історичного моменту. Саме це пояснює, чому ідея сучасності не виникла в язичницькій античності, а сформувалася лише з появою християнського світогляду [42]. Д. Кліпінгер наголошує, що модернізм важко однозначно визначити через його внутрішню суперечливість, що проявляється у численних «або/або» позиціях: «Або модернізм був історичною добою, що продовжила пізні романтичні та вікторіанські ідеали, або модернізм є просто ідеологічним заклик до певної сукупності стилістичних та філософських понять і методів. Або модернізм виступив проти постмодернізму, а отже, визначив себе як супротивний рух, або модернізм є прототипом, із якого постмодернізм не тільки розвинувся, а й традиції якого він також продовжує» [29, с. 267–268]. Це свідчить про багатовимірність модернізму, який не піддається однозначному тлумаченню.

С. Андрусів підкреслює, що в художньому плані модернізм представляє собою індивідуальний стиль – вияв унікального авторського світогляду [3, с. 114]. Інакше кажучи, художній твір насамперед відображає почуття та прагнення самого автора, а не читача. Саме ця унікальна суб'єктивність і неповторність захоплює читача, навіть коли його погляди відрізняються від авторських.

Менсфілд у своїх модерністських оповіданнях уважно досліджувала часові та просторові виміри, намагаючись висловити внутрішні переживання персонажів через тонке сприйняття часу, що не завжди відповідає лінійному історичному часу, але водночас відображає глибокі психологічні процеси. Це підкреслює значущість художнього часу як складової, що формує унікальну структуру модерністського твору.

У модерністській літературі усвідомлення часу проявляється не лише через встановлення часових інтервалів, визначення послідовності

подій та концептуалізацію одиниць часу, а й через застосування образів і метафор, які відображають певні повторювані часові цикли [63, с. 220]. Водночас не всі культури базували своє розуміння часу на абстрактній ідеї лінійності. Традиційні суспільства розвивали власні концепції часу, спираючись на архаїчні міфи, що підкреслюють циклічний характер людського буття – постійну віднову через смерть і відродження в наступних поколіннях.

Е. Р. Ліч у своїй роботі, що досліджує ідею часу в різних культурах, зазначає, що у багатьох суспільствах час вимірюють, орієнтуючись на повторювані цикли, які формують дихотомії, такі як день і ніч, життя і смерть, священний і профанний час [74, с. 125–126, 134–136]. Ще однією важливою особливістю творів, де головну роль відіграє тривання, є усвідомлена суб'єктивність і навіть внутрішня суперечливість образів персонажів [27, с. 34]. У творах Менсфілд герої не мають чітко визначених характеристик; зазвичай їх подають не через призму оповідача, а через суб'єктивні погляди різних персонажів.

Вимогами до модерністського роману є [110, с. 15–31]:

- інновація в структурі та формі: модерністські романи часто перевищують межі класичних літературних форм, здійснюючи експерименти з оригінальними структурами, точками зору та мовними прийомами;
- зосередженість на внутрішньому світі персонажів: модерністи намагалися відтворити внутрішній світ персонажів за допомогою внутрішніх монологів, потоків свідомості та зображення їхніх внутрішніх конфліктів і переживань;
- метафора і символізм: у сучасних романах символи й метафори використовуються для передавання складних ідей, концепцій і емоцій, що дозволяє досягти глибшого та більш багатозарового розуміння твору;

- порушення хронології: автори модернізму часто порушували лінійний порядок подій у своїх романах, щоб висловити складність і багатогранність людського досвіду;
- багатогранність і неоднозначність: сучасні романи зазвичай відкриті до багатьох інтерпретацій і пропонують різноманітні пізнавальні шляхи, що розширює спектр можливих тлумачень.

Вплив модерністського роману на літературу полягає не лише у запровадженні нових творчих можливостей і розширенні художніх меж, а й у зміні очікувань читачів, які почали сприймати літературу більш критично та глибоко. Завдяки цьому модерністський роман сприяв складному і багатогранному розумінню сучасного світу, пропонуючи його художню інтерпретацію, що поєднує як інтелектуальні, так і емоційні аспекти. Таким чином, він не тільки розширив рамки літературного дискурсу, а й сформував новий підхід до осмислення дійсності через призму мистецтва.

Домінантними рисами модерністського роману вважають [89, с. 45]:

- нове розуміння традиції: сучасний роман відзначається переосмисленням класичних літературних форм і методів вираження. Автори сумнівалися в усталених структурах і нормах традиційного роману;
- потік свідомості: впровадження техніки «потіку свідомості» стало ключовим елементом сучасної художньої літератури. Цей прийом дає змогу авторам відтворити внутрішній світ персонажів – їхні думки, емоції та асоціації без чіткої послідовності чи суворої структури;
- відмова від усталених культурних форм минулого: модерністи відкидали усталені літературні, соціокультурні та моральні норми, натомість створювали романи, зосереджені переважно на особистому досвіді та взаємозв'язках персонажів із суспільством;

- неоднозначність символіки та кінцівки: модерністські романи зазвичай насичені символами та метафорами, що дає змогу читачам тлумачити текст у різних контекстах. Їхні розв'язки часто залишаються незавершеними, відкриваючи простір для міркувань і різноманітних тлумачень;
- експерименти з формою та структурою: модерністські автори активно застосовували нестандартні композиції, різноманітні точки зору й типи оповіді, прагнучи висловити складність і багатомірність сучасної реальності.

2.2 Кетрін Менсфілд як знакова постать модерністської течії

На початку ХХ ст. в європейській літературі відбулися суттєві зміни, пов'язані з кризою традиційних форм і пошуками нових способів вираження дійсності. Саме в цей період виникає модернізм – художній напрям, що прагнув показати світ таким, яким його сприймає людська свідомість: складним, багат шаровим, суб'єктивним. Однією з найяскравіших представниць модерністської літератури постає К. Менсфілд – новозеландська письменниця, яка переосмислила жанр новели, досліджуючи психологічні глибини персонажів, миттєві переживання і приховані емоції.

Народилася Менсфілд у столиці Нової Зеландії, Веллінгтоні. Наприкінці ХІХ ст. Нова Зеландія вважалася колонією Британії. Тому як і всі мешканці Нової Зеландії Менсфілд, з одного боку, пишалася батьківщиною, а з іншого відчувала себе неповноцінною. У своєму щоденнику вона писала: «Тут я відчуваю себе зовсім хворою від горя і смутку – це жах... не можу зрозуміти як можна хотіти тут жити» [83, с. 31]. Ця фраза демонструє її внутрішню глибину й чутливість, які згодом відбулися у психологізмі її творів.

Пізніше вона одночасно ненавиділа і захоплювалася своєю вітчизною: «...з роками я все частіше поверталася в думках в Нову Зеландію. Юна країна – істинний спадок, хоча потрібен час, щоб згадати про це. Проте Нова Зеландія у мене в крові» [83, с. 38]. Вона була впевнена, щоб досягти успіху на письменницькому шляху їй потрібно залишити рідну країну, тому що перші твори у літературі Нової Зеландії з'явилися лише у другій половині XIX ст. Письмова література створювалася англійською мовою, а на маорі (мова асимільованого населення Нової Зеландії) друкувалися лише фольклор та християнська література.

В дитинстві її описують як «мовчазну дівчинку з дорослою душею в дитячому тілі». З ранніх років вона шукала людей, близьких собі по духу та способу мислення. У школі почала писати перші оповідання, які не сприймалися іншими через за великий розмір та егоцентризм. Переїхавши до Англії, майбутня письменниця відкрила для себе англійську та французьку літературу. В 1908 р. в її щоденнику з'явився запис «Я маю бути письменницею» [83, с. 14]. Перші три надруковані оповідання в австралійському журналі не принесли їй успіху.

Лондон теж став для неї не центром культури, а радше буденним світом «маленьких» людей, що знайшло свій відбиток у майбутніх оповіданнях письменниці. Важливим етапом стало знайомство Менсфілд з групою письменників *Блумзбері*¹. Варто згадати «дружбу» з В. Вулф, з якою їх поєднувала взаємна симпатія та не менш потужне професійне суперництво.

Завдяки Вулф Менсфілд отримала можливість безкоштовно публікувати свої оповідання у видавництві, заснованому Леонардом та Вірджинією Вулф. Перший великий успіх прийшов після збірки «В німецькому пансіоні» (“In a German Pension”, 1911). Оповідання зі збірки є

¹ Блумзбері – це історична назва групи письменників та інтелектуалів початку XX ст., що включала таких авторів, як В. Вулф, Е. М. Форстер і Л. Стрейчі. Виникла на основі закритого студентського товариства «кембриджських апостолів».

автобіографічним відображенням юнацького цинізму і гіркоти через нещасливий шлюб та війну, у якій Англія і Німеччина стоять в опозиції одне до одного. Втрата брата на війні також залишила свій слід у новелах письменниці. Цим можна пояснити упереджене ставлення героїні Менсфілд до німців у пансіоні, а також сатиричне змалювання кожного з його мешканців, що розкриває їхню справжню сутність без прикрас. Допомогає у цьому обмежений простір – пансіонат, який звужується до кімнати, у якій співбесідники обідають протягом певного часу. Використаний прийом дає змогу висвітлити духовну обмеженість кожного з присутніх. Кожне оповідання постає як саркастичний нарис, карикатура на побут і мораль, що майстерно контрастує з поглядами головної героїні. Точка зору письменниці домінує протягом розповіді.

У соціально-психологічних новелах розповідь ведеться від третьої особи; у героїв більше індивідуальності, ніж в її попередніх ескізах. Другою збіркою Менсфілд є «Блаженство» (“Bliss and Other Stories”, 1920). Звернімо увагу на елемент, який формує стиль цієї новели – епіфанію, що уособлює момент прозріння та самопізнання. Письменниця не обмежується одним актом епіфанії протягом твору. У деяких новелах присутні 2 епіфанії: 1 «хибна» і 2 – «істинна», що відкривається внаслідок випадкових обставин [57]. Це підкреслює складність внутрішнього світу персонажів Менсфілд і демонструє, як істина проростає крізь шар ілюзій.

У новелі «Блаженство»/«Щастя» (“Bliss”, 1920) Берта вважає себе найщасливішою жінкою на світі. Вона показує грушеве дерево у своєму саду подрузі і в ту мить дерево викликає у неї епіфанію. Жінка відчуває повноту щастя, однак пізніше вона стає свідком освідчення в коханні свого чоловіка і подруги. І тоді, повернувшись до грушевого дерева, Берта відчуває «істинну» епіфанію: її щастя було у солодкому незнанні. Останньою збіркою є «Вечірка в саду» (“The Garden Party and Other Stories”, 1922). Новели збірки дозволяють читачу познайомитися зі всіма особливостями творчості письменниці та модернізму [57, с. 176]. Всі

новели Менсфілд створені на контрастах, де молодість стикається зі старістю, традиції з нововведеннями, любов із ненавистю, а творчість із рутинною.

Як і для всіх модерністів, для Менсфілд характерні коливання у часі, змішання оповіді з думками персонажів, використання техніки «потoku свідомості», у якій написаний останній твір збірки «Служниця господині» (“The Lady’s Maid”, 1920). В останні роки життя Менсфілд проявила себе як плідна письменниця і багато що з прози до моменту її смерті залишилося неопублікованим. Її чоловік, Джон Міддлтон Меррі, сам відредагував і опублікував твори дружини [84, с. 1]. Результатом стали дві збірки новел «Гніздо голубки» (“The Dove’s Nest”, 1923) та «Дещо дитяче» (“Something Childish”, 1924), збірка поезій «Алое» (“The Aloe”, 1930), збірка критичних робіт «Новели та новелісти» (“Novels and Novelists”).

Менсфілд суворо оцінювала свою творчість, хоча й знала про зростання своєї популярності в останні роки життя. Письменниця вважала, що для точного зображення життя потрібен фундамент, який вона спробувала створити в братстві Фонтенбло. Там вона сформулювала свої погляди про те, що духовне здоров’я є фундаментом для написання творів. Останнім записом у її щоденнику є: «Все добре», що є висновком до якого вона прийшла, проживши лише 35 років. «Не хочу писати, хочу жити. Як це розуміти? Невідомо. Однак, будь ласка» [83, с. 254]. Оповідання Менсфілд, які відповідають модерністським принципам, зосереджені на: внутрішній свідомості, швидкоплинних моментах життя та фрагментованих реальностях.

Менсфілд, хоча її ім’я нерідко недооцінюють у наукових та літературних модерністських колах, насправді поділяє багато ключових проблем і тем, характерних для цього напрямку. Зокрема, її твори глибоко занурюються у психологічні переживання персонажів, розкриваючи складні внутрішні стани та емоції, а також широко використовують прийоми часової дислокації – коли хронологічна послідовність подій

порушується або зміщується для підкреслення суб'єктивного сприйняття часу і пам'яті [71, с. 15]. Таким чином, Менсфілд органічно вписується у коло модерністів, досліджуючи проблеми людської свідомості і сприйняття часу через свою унікальну художню призму.

Серед ключових рис модерністської естетики Менсфілд можна виокремити [79]:

1. Фрагментація та нелінійна структура
2. Потік свідомості
3. Психологічна глибина
4. Символізм
5. Суб'єктивність.

Дуалістичність персонажів у творчості Менсфілд, яка виступає як модерністська художниця – аутсайдерка або навіть колоніальна аутсайдерка, свідчить про те, що її творчість, подібно до інших модерністських письменників, як-от Джин Ріс та Малк Радж Ананд, можна розглядати як спосіб кинути виклик і переглянути усталені ієрархії. Зокрема, це стосується ієрархії між метрополією та слаборозвиненою периферією, а також гендерних ієрархій – домінування чоловіків-модерністів, як-от Дж. Джойс, Т. С. Еліот та В. Єйтс, над жінками – письменницями [38]. Крім того, Менсфілд підриває традиційну ієрархію літературних жанрів, виводячи на рівень вищого визнання коротке оповідання, яке раніше часто поступалося роману та поезії [62, с. 177–178]. Це свідчить про її новаторський підхід до форми, адже вона довела, що саме у стислій формі можна найглибше розкрити складність людських переживань.

Збірки есеїв «Модернізм та імперія» (“Modernism and Empire”, 2000) під редакцією Говарда Дж. Бута та Найджела Рігбі та «Модернізм та колоніалізм» (“Modernism and Colonialism”, 2007) під редакцією Річарда Бегама та Майкла Вальдеса Мозеса, намагалися релятивізувати потужний вплив англо-американського модернізму, розглядаючи інші корінні

культури, хоча це переосмислення обмежене сильним представництвом традиційних канонічних письменників [104, с. 7]. Попри прагнення до розширення меж модернізму, літературний дискурс все ще залишався залежним від авторитету західного канону.

Прагнення Бегама та Мозеса спростувати думку про те, що традиційні модерністи змовилися з проєктом імперії, також дещо відрізняється від критики імперії та колоніалізму, запропонованої більш периферійним письменником, таким як Менсфілд. Однак, вони досліджують владні відносини, пов'язані з динамікою модернізму, ставлячи під сумнів ставлення до «іншого» та до колоніалізму [104, р. 7.]. Серед цих есеїв, які наголошують на гетерогенних корінних традиціях, літературних стилях та поглядах міжнародного модернізму, з'являється принаймні одна парадигма для прочитання Менсфілд: іммігрантський виклик Джойса усталеним нормам ірландського націоналізму, його інтерпретація британського імперіалізму та проєкт євро-модернізму.

Менсфілд подібним чином вводить ідіоми та фрази, пов'язані з письменством маорі, літературним дискурсом, що домінує приблизно з 1888 по 1914 роки, до того, як сформувалася новозеландська літературна національна культура, та використовує легенди та міфологію маорі для іронії, контрасту та місцевого реалізму. Знайома структура постколоніальних бінарностей – імперія та колонія, центр та периферія – яку Хомі Бхабха деконструює, наголошуючи на розформуванні культурних символів, переосмисленні знаків та новому прочитанні, робить більше, ніж просто амбівалентно позиціонує Менсфілд як білу письменницю – поселенку з суперечливими уподобаннями та приналежностями; вона також допомагає показати, як її модернізм удосконалюється у відповідь на тиск імперського насильства на колоніальне суспільство та вплив пригніченого «іншого» на суб'єктивність колоніального суб'єкта [70]. Це дає змогу розглядати модернізм Менсфілд як естетичне явище та політичну культурну практику.

Критичне дослідження відверто суперечливих культурних контактів між собою та іншими також проявляється в естетиці Менсфілд, що полягає в руйнуванні та використанні суперечливих позицій, що є важливим відображенням її майстерності в ремеслі та контролі форми, завдяки чому вона узгоджує модернізм та постколоніалізм. Ця естетика дає змогу відтворити наративний ефект шоку, що виникає через втрату контролю, а також злам безперервності оповіді, спричинений появою «тіньових інших» – двійників, жахливих примар і інших образів, які символізують порушення просторової цілісності. Такий кут зору враховує посилення постколоніалізму на закриті сфери колоніального минулого, його стримування та оголення репресованого іншого, колонізованого [58]. Це явище можна пояснити складною амбівалентністю Менсфілд як білого поселенця і глибоким, прихованим почуттям внутрішнього руйнування, яке вона відчувала в собі.

Як і сама Менсфілд, її персонажі схильні до раптових візитів, коли моторошне з'являється посеред повсякденного життя, що є відчутним нагадуванням про думку Хомі Бхабхи про те, що колоніальна присутність «завжди амбівалентна» та «часткова». Беріл, наприклад, у творі «У затоці» (“At the Bay”, 1922) – один із розділених і розладнаних персонажів Менсфілд, який, як і Рауль Дюкетт у «Я не розмовляю французькою» (“Je ne parle pas français”, 1920), уникає теперішнього моменту та створює фальшиве «я» [109]. Тропи привидів та моторошного з'являються у переплетенні фантазії Беріл з реальністю, коли закохані матеріалізуються в її кімнаті, і вона повторює той самий комплімент: «Яка ти маленька красуня!». Як стверджує Н. Ройл, моторошне передає «відчуття примарності, дивності, що розчиняє всі впевненості в ідентичності «я»; його перформативний вимір проявляється в самоназві Беріл, самоназві «Я», заклику до самотності, коли вона називає себе уявним іншим» [107]. Менсфілд майстерно використовує моторошне як інструмент для виявлення роздвоєння особистості та внутрішньої тривоги.

Отже, Менсфілд постає як знакова постать модерністської течії не лише завдяки своїй новаторській манері письма, а й через глибоке розуміння внутрішнього світу людини, здатність висловити складність миттєвих емоцій і психологічних зрушень, що стали центральними в літературі ХХ ст.; Її твори – це вишукане поєднання естетичної витонченості, емоційної щирості та філософської глибини. Вони не лише відображають характерні для модернізму пошуки нових художніх форм і виражальних засобів, а й засвідчують виняткову індивідуальність самої Менсфілд як письменниці. Її стиль – тонкий, психологічно насичений, позбавлений пафосу, але сповнений внутрішньої напруги – дозволяє проникнути в найпотаємніші куточки людської свідомості.

Найважливішою рисою її особистості була тонка, чутлива душа, яка протягом восьми років гостро відчувала і сприймала найрізноманітніші випадкові враження і настрої. Саме ця глибока емоційна сприйнятливність формувала її особливий світогляд і надихала на створення творчості, що вирізнялася оригінальністю та глибиною. У цьому Кетрін допомагав її щоденник, у який вона заносила факти про погоду, сценки, власний характер, описувала розмови, сни чи природу. Щоденник – місце самотньої душі, місце бесіди з її другим «Я» [54]. Щоденник слугував для Менсфілд не лише інструментом самоспостереження, а й засобом пошуку цілісності власної ідентичності.

2.3 Поетичний і прозовий досвід письменниці:

переосмислення концепції людини

Оскільки наше розуміння епохи модернізму, доби кардинального переосмислення цінностей, форм, ідентичностей, постійно зміщується та розвивається, ми дедалі чіткіше усвідомлюємо унікальний внесок Менсфілд у цей складний культурний ландшафт. Її проза, що вирізняється не лише витонченістю мови, а й глибоким психологічним зором, стала однією з тих точок прориву, які визначили нову парадигму художнього

мислення на початку ХХ ст. У контексті модернізму, що прагнув порушити класичні структури оповіді, поставити під сумнів стабільність суб'єкта та запропонувати нові модуси сприйняття реальності, твори Менсфілд постають концентрованим прикладом естетичного і філософського перевороту.

Менсфілд була такою рідкісною особистістю – письменницею, яка присвятила себе жанру новели; А. Тродд зазначає, що «стислість і відносна маргінальність цієї, в англійській мові, досить нової форми, пропонували їй притулок, аналогічний дитячій художній літературі». Для багатьох читачів і критиків (особливо у Франції) сприйняття полягало в тому, що вона майже пише дитячу художню літературу [116, с 72]. Хоча діти можуть бути зображені в багатьох її найвідоміших оповіданнях, її теми цілком дорослі як за формою, так і за змістом.

Її твори формують камерний, але повноцінний простір, де кожна дрібниця щоденного життя набуває глибокого сенсу й виявляє внутрішню складність буття. Вони демонструють не події як такі, а способи, якими свідомість переживає ті події. Вона майже на інстинктивному рівні відчула модерністське сприйняття часу, як непостійного, індивідуалізованого явища, і відобразила цю концепцію в побудові власних оповідань. У своїх коротких сценах Менсфілд зосереджує глибокий досвід – в одній миті вона показує те, що часто не відтворити й у великій історії.

Л. Сейдж наголошує на тому, що Менсфілд «вклала у форму оповідання навіть більше, ніж її сучасники, оскільки це була насправді її єдина форма», ще раз повторюючи, наскільки незвичайною була позиція Менсфілд у використанні оповідання як єдиної форми мистецтва оповіді [108]. Звичайно, оповідання за своєю природою нав'язує письменниці інші критерії, ніж роман. Ч. Ханкін висвітлює ці відмінності таким чином: «хоча роман, з його широким трактуванням персонажів, може дозволити собі імітувати незавершеність життя у своєму завершенні, лінгвістична економія оповідання нав'язує більш сувору схему. Завершення оповіді є

невід'ємною частиною не лише нашого відчуття завершеності твору, але й нашого сприйняття задуму як цілого»[55, с. 183]. Це підкреслює, що саме стислість і структурна вивіреність оповідання змушують автора з точністю вибудувувати сюжет, де кожна деталь має зміст і працює на цілісність задуму.

Сенс модернізму полягає не у формальних новаціях, а в радикальному переосмисленні способу сприйняття людини й реальності. І Менсфілд змогла висловити внутрішній рух особистості не через масштабні наративи чи яскраві події, а через тишу, паузу, дотик, інтонацію, миттєвий злам. Саме в цих дрібницях вона знаходить істину про людину – змінну, крихку, напружену, спраглу до близькості, але глибоко самотню. Тому з плином часу стає дедалі очевидніше: Менсфілд не просто існувала поряд з іншими модерністами – Джойсом, Вулф, Прустом, Кафкою. Вона була активною учасницею того інтелектуального перевороту, який зробив людину не об'єктом змалювання, а суб'єктом внутрішньої недовомленості, роздвоєності та емоційної неоднозначності. В її прозі модернізм набуває камерного, інтимного звучання, і саме завдяки цьому її доробок продовжує надихати сучасних авторів і дослідників.

Неодноразово підкреслювалося, що жанр новели потребує особливої майстерності: «[н]овела – це одна з найскладніших і найвимогливіших форм прози; її не можна сприймати як легке чи випадкове заняття. І найголовніше – не варто піддаватися ілюзії, що коротка форма робить її написання простішим» [34, с. 1–5]. Менсфілд була одночасно породженням своєї епохи та випереджала її; вона була спадкоємицею традиції короткої оповіді та піонером, яка вивела цю художню форму на новий рівень. Ранні роботи показують її натхнення легендами та казками; деякі більш експериментальні віньєтки вказують на вплив нещодавно відкритих, нещодавно перекладених письменників. Початок ери психоаналізу відчувається в багатьох прозових творах, з їхнім інтересом до снів, фантастичного життя та шрамів минулого. Безсумнівно, одна з

найбільш подорожуючих письменниць своєї епохи, Менсфілд змогла висловити відчуття змінного, відчуженого вигнання та знедоленості, чи то через жваву метушню міжнародних залізниць, чи то через соціальні мікрокосми, що формуються протягом тижнів подорожей пароплавами, чи то через випадкову, довільну однотипність готелів та орендованого житла.

К. Генсон стверджує, що коротке оповідання часто було «обраною формою вигнанця, який прагне повернутися до рідної країни, у якій йому/їй відмовлено» [103, с. 3], і робота Менсфілд є очевидним прикладом цього принципу. Дослідниця зазначає, що оповідання від самого початку виявилось особливо придатною формою для вираження нетипового, відчуженого жіночого погляду на світ. Показовим є те, як ще в 1880–1890-х роках, в період формування образу «нової жінки», саме психологічне оповідання стало активно використовуваним жанром серед жіночк-письменниць [103, с. 3.]. Це свідчить про те, що психологічне оповідання стало для жінок не лише творчою формою, а й засобом самовираження ролі жінки в суспільстві.

Художні пошуки Менсфілд, як і літературний модернізм в цілому, асоціюються з відмовою від традиційної структури сюжету, чіткої фабули та драматичної дії на користь глибшого психологічного портретування персонажів. Замість класичних наративних прийомів, притаманних реалізму, модерністські автори, зокрема Менсфілд, тяжіють до фрагментарності, внутрішнього монологу, багатозначності й суб'єктивності оповіді. Такий підхід дозволяє відтворити не зовнішню дію, а внутрішнє життя героя – його емоції, враження, миттєві відчуття – і тим самим створити більш інтимний, майже медитативний тип художньої реальності [61, с. 8.]. У центрі оповіді Менсфілд часто не події, а те, як персонаж їх переживає, що відповідає ключовим естетичним засадам модернізму – інтерсуб'єктивності, відкритості форми, пошуку істини не в сюжетному русі, а в моменті переживання.

Багато різних впливів поєдналися, щоб створити власну особисту естетичну філософію Менсфілд, яка постійно розвивалася та розвивалася протягом її життя. Це залишається одним з аспектів її творчості, який критики загалом сприймали особливо суб'єктивно, оскільки розбіжність між точками зору настільки помітна. Для Роді Натан «ключ» до ретельно продуманих оповідань Менсфілд полягає в її суттєвій особистій відмінності від модерністів» [105, с. 137]. Її художня література просто не стосується тривоги, провини та аномії, пов'язаних з модернізмом.

Сьогодні становище Менсфілд як провідної модерністської письменниці гарантоване. П. Чайлдс, наприклад, зазначає, що вона є «найважливішою модерністською авторкою, яка писала лише короткі оповідання» [43, с. 94.]. Менсфілд, можливо, походила з середнього класу, але неправильно стверджувати, як це зробив Ш. О'Фаолан у 1948 році: «... не можна вимагати від письменника більше, ніж він може дати. Не можна очікувати від Кетрін Менсфілд цього крику крізь невизначеність смерті. У неї був шарм, і ця легка солодкість справді зберігається, у маленьких поривах. Мені здається, що вона писала надто легко, надто довго, надто самозакохано, із задоволенням згадуючи, не оцінюючи критично те, що вона мала дати, або не бажаючи, або не маючи змоги досягти інтенсивності шляхом стиснення» [98, с. 54]. Така критика применшує художню стратегію Менсфілд, не враховуючи, що її легка манера письма була свідомим вибором, який дозволяв висловити складність людських емоцій.

Протягом усього свого дорослого життя Менсфілд була «професійною» письменницею. Навіть будучи підлітком у Новій Зеландії, нудьгуючи від сімейного життя та прагнучи повернутися до Англії, кілька її оповідань були опубліковані в австралійському журналі [114]. У 1911 р., після повернення письменниці до Лондона, видана її перша збірка «У німецькому пансіонаті» («In a German Pension», 1911); їй був лише двадцять один рік. Її техніка складається з кількох ключових елементів.

В. О'Салліван помічає, що в мистецтві Менсфілд «одна подія може запропонувати нам у мініатюрі щось, що є правдою для цілого життя, або, можливо, для самого життя» [99, с. 142]. Оповідання Менсфілд розвиваються з плином часу у «зрізи життя» – проблиски життя окремих людей, сімей, зафіксовані в певний момент, застигли в часі, як картина чи знімок, що цілком закономірно, адже свідомість Менсфілд здебільшого зосереджена на минулому [31, с. 100]. Загалом, розкривається та розвивається одна головна подія, не наводяться жодні аргументи за чи проти їхніх дій чи життя; вони просто «є».

В. Г. Нью також зазначає, що читача не повинна захоплювати поверхнева простота її оповідань, оскільки вона служить «прикриттям для більш підричних тем і ставлення» [96]. Прикладом такого підричного ставлення є наполягання Менсфілд на згадці «незгадуваного» – усіх крихітних фрагментів, прихованих у її ретельно підібраному лексиконі, покликаних шокувати, стимулювати, оживляти, провокувати ті деталі, якими вона ставить свої ініціали на творі, приклади яких будуть висвітлені пізніше. Інші іронічно підричні теми, які будуть обговорені, включають її критику традиційних стосунків, а також соціальну критику упереджень та обмеженості, все це досягається через навіювання.

Багато сучасників Менсфілд згадують про її дар імітації, який вона втілювала у своїй творчості через безліч персонажів, представлених там. І. Бейкер, шкільна подруга та товаришка Менсфілд, зазначає: «У її багатому низькому голосі була якась дзвінка риза, а спів – високе, чисте сопрано. Вона була природженою акторкою, і навіть у своєму звичайному повсякденному житті вона набиралася кольору від компанії, в якій перебувала» [33, с. 11]. Це підкреслює чутливість письменниці до оточення та здатність розуміти людську природу.

Леонард Вулф погоджується з цією думкою: «За своєю природою, я думаю, вона була веселою, цинічною, аморальною, непристойною, дотепною. Коли ми вперше її зустріли, вона була надзвичайно кумедною.

Не думаю, що хтось коли-небудь смішив мене більше, ніж вона в ті часи. Вона сиділа дуже прямо на краю стільця чи дивана і розповідала безмежно довго якусь сагу про свій акторський досвід. Надзвичайна кумедність історії посилювалася спалахами її терпкого гумору» [117, с. 7]. Талант Менсфілд був даром глибокого реаліста з чудовим почуттям іронічного гумору та фундаментальним цинізмом.

У прозі Менсфілд голос оповіді реалізується через змінні перспективи окремих персонажів, без чітко вираженої авторської наративної позиції. К. Томалін описує цей прийом як такий, що втілює «ізоляцію, в якій перебуває кожен персонаж. У цих історіях немає історії та пояснення мотивів. Найблисучіші з них – це роботи, гротескно населені та сповнені кольором і рухом» [115, с. 6]. Менсфілд використовує численні граматичні засоби для розвитку своєї творчості, зокрема різноманітні форми речень, які М. Зорн перерахувала як «риторичне питання, вигук, повторення, різку зміну синтаксису, що сигналізується тире, незакінчене речення – різницю між чоловічою та жіночою мовою» [119, с. 145–152]. Серед прийомів, до яких вдавалася Менсфілд, – використання повсякденних тем і мотивів сучасності, зосередження на, здавалося б, незначних деталях замість вичерпного опису, перевага віньєткової форми, що відкриває лише швидкоплинні погляди на людей і місця, а також особлива увага до кольору, поверхонь і відображень [113]. Її звернення до численних, мінливих перспектив, які є одночасно суб'єктивними та фрагментарними, як і увага, яку вона приділяє швидкоплинним ефектам штучного та природного освітлення, погодним впливам та сезонним змінам.

Творчість Менсфілд посідає унікальне місце в історії світової літератури, бо вона не просто демонструє нові форми письма, а й глибоко переглядає саму суть людини як художнього й філософського феномена. Через поєднання поетичної чутливості, імпресіоністичного стилю та новаторського підходу до внутрішнього монологу Менсфілд формує нову

літературну антропологію, у центрі якої не раціональний, цілісний суб'єкт, а складна, суперечлива, глибоко інтимна істота, що живе в межовому просторі між зовнішнім і внутрішнім, соціальним і особистим, реальним і уявним.

Менсфілд, завжди новаторка та шукачка нових вражень, була захоплена новим медіумом кіно – вона була статисткою на кількох постановках німого кіно у Лондоні [93]. Її мистецтво оповіді відображає цей інтерес до навмисного кінематографічного враження багатьох історій; це так, ніби оповідач має рухому камеру, яка панорамує, а потім фокусується, що надає багатьом історіям їхньої унікальної «мальовничості».

У прозі Менсфілд персонажі не просто існують, а перебувають у постійному процесі становлення – через тілесність, інтуїцію, емоційні імпульси та миттєві прозріння. Людина в її творах постає не як фіксований герой, а як динамічна структура досвіду, що пульсує в часовому потоці. Менсфілд звільняє літературу від диктату логіки, сюжетності та причинно-наслідкових зв'язків, відкриваючи простір, у якому внутрішній світ розгортається як поетичне полотно – насичене відтінками, асоціаціями, уривками пам'яті й звуками мовчання.

Особливо важливим є внесок Менсфілд у переосмислення жіночого досвіду. Її героїні – не просто жінки як соціальні типи, позбавлені індивідуальності, а цілком самобутні суб'єкти глибоких особистісних переживань, які розкривають складний внутрішній світ через призму тілесності, емоційності та інтуїтивного пізнання реальності. У творах Менсфілд жінка не зводиться до ролі домогосподарки, дружини чи матері – натомість вона постає як людина, що відчуває, мислить, рефлексує й шукає сенс буття у щоденних дрібницях і невиразних моментах життя. Через тонку психологізацію та майстерне використання підтексту письменниця дозволяє читачеві зануритися в інтимний досвід своїх героїнь, які часто опиняються в ситуаціях внутрішнього вибору,

сумніву чи самопізнання. Через них Менсфілд не лише кидає виклик патріархальним моделям суб'єктності, а й пропонує нову філософію чутливості – як джерела пізнання, мистецтва й людяності.

Таким чином, поетичний і прозовий досвід Менсфілд – це не лише літературний експеримент, а глибока філософська позиція. Її твори закликають читача не до споглядання дії, а до занурення в буття, у хитке, ніжне, болісне «тепер» людської свідомості. Переосмислюючи концепцію людини, Менсфілд допомагає нам побачити інше: особистість як процес, світ як поле взаємодій, мистецтво як простір мовчазної правди. Саме з цієї причини її творчість і сьогодні зберігає свою життєвість, переконливу сучасність і глибоку актуальність – у світі, де визначення сутності людини знову постає як одне з найзагальніших питань.

2.4 Творчий метод Кетрін Менсфілд у сучасних гендерних студіях

Творчість Менсфілд сьогодні нерідко студіюється крізь призму сучасних гендерних студій, що дає змогу переосмислити її художню спадщину з позицій феміністської критики², теорії жіночого письма і культурної ідентичності. Менсфілд – яскрава представниця модернізму – у своїй прозі поєднувала психологічну глибину з новими формами оповіді, що відображають суб'єктивний досвід жінки у патріархальному суспільстві. Аналіз її творчого методу передбачає дослідження фрагментарності нарації, метонімічної поетики, символічної деталізації, а також концепції «жіночого голосу» в літературі. У контексті сучасних гендерних студій творчість письменниці може розглядатися як простір самовираження жінки, яка долає культурні та соціальні обмеження початку ХХ ст.

² У межах феміністичної критики твори Менсфілд аналізуються як зразок «жіночого письма» – письма, що репрезентує іншу, відмінну від патріархальної, мовну та емоційну структуру світу. Її стиль вирізняється імпресіоністичним баченням дійсності, використанням підтекстів, пауз, символічних деталей, що відбиває складні процеси самоусвідомлення героїнь. У прозі Менсфілд простежується глибока рефлексія над соціальними ролями жінки, конфліктом між індивідуальною свободою та традиційними нормами, темами самотності, кохання, материнства й творчості.

Дослідники зазначають, що нещодавні студії зосереджені на визнанні внеску Менсфілд у модерністську традицію, а також на переоцінці попередньої критики, яка, ймовірно, поспішала з висновками, особливо щодо особливостей її стилю та тематичної палітри. Однією з важливих тем є ставлення Менсфілд до гендеру: її творчість пропонує виразне відображення становища жінок на початку ХХ ст. та охоплює спектр питань від публічних до приватних. У багатьох її оповіданнях дівчата та жінки, часто зображені як невинні й вразливі, протиставляються чоловікам, яких авторка описує майже як звірів. Через це на перший погляд її твори легко сприймати як феміністичні лише на підставі статі авторки та обраної тематики [52, с. 87].

Зв'язок між гендером та короткою прозою відігравав важливу роль вже на ранніх етапах розвитку сучасного британського короткого художнього тексту на межі ХХ ст. або навіть раніше, як стверджує К. Крюгер у монографії “British Women Writers and the Short Story, 1850–1930: Reclaiming Social Space” [72], оскільки саме коротке оповідання стало простором, де гендерні ідентичності, соціальні очікування та емоційні стратегії жінок і чоловіків могли бути піддані критичному переосмисленню. Завдяки своїй концентрованій формі, фрагментарності та внутрішній психологічній напрузі цей жанр надавав авторам і авторкам можливість досліджувати усі аспекти людських взаємин, суспільних ролей та навіть інтимного досвіду. Для письменниць, на кшталт Менсфілд, коротке оповідання стало інструментом вираження жіночої чуттєвості та протесту проти патріархальних моделей сприйняття жінки як об'єкта, водночас пропонуючи нові способи репрезентації жіночої суб'єктивності в літературі. Саме через цей жанр розгорталася дискусія про взаємозв'язок між особистим і соціальним, приватним і публічним, жіночим і чоловічим у модерністському письмі.

Показово, що інтерес гендерних студій до творчого доробку Менсфілд не вщухає останні десятиліття, про що свідчать нові критичні

праці, присвячені аналізу жіночого досвіду в її прозі, способам репрезентації гендерних і соціальних дисбалансів, психологічним і стилістичним особливостям її творчого методу, а також інтерпретаціям феміністських і культурних аспектів творів письменниці у сучасному літературознавчому та міждисциплінарному контекстах. Зокрема, збірник найновіших досліджень “Katherine Mansfield’s Women” (2025) за редакцією Емі Гасстон і Геррі Кімбер висвітлює нові підходи до аналізу цієї важливої теми та пропонує сучасні оцінки особистості Менсфілд, а також її творчості крізь призму жіночого досвіду. У своїх оповіданнях Менсфілд демонструє проникливе бачення гендерного дисбалансу, зображуючи персонажів, обмежених обставинами та прагненням до особистої свободи й автентичності. Як зазначається у передмові згаданого збірника, професійне життя Менсфілд було сповнене матеріальних негараздів, про що пише В. Вулф³ у «Своїй кімнаті» (“A Room of One’s Own”, 1929), опублікованій після смерті Менсфілд. Хоча в юності вона заявляла, що «не може бути суфражисткою», її роботи системно досліджують соціальну несправедливість та обмеження жінок, висвітлюючи теми самотності, кохання, материнства тощо [69]. Отже, творчий метод Менсфілд у контексті сучасних гендерних студій може розглядатися як унікальне поєднання психологізму, імпресіоністичних прийомів та новаторської наративної форми, що дозволяє студіювати жіночий досвід і соціальні обмеження початку ХХ ст. та має важливе значення як для літературознавчого аналізу, так і для практики перекладу й інтерпретації текстів модерністської прози.

³ Попри те, що В. Вулф у своїх творах наголошувала на своїх стосунках із Менсфілд, її біографи приділяють цьому аспекту не надто багато уваги. Водночас основні біографи Менсфілд, Ентоні Альперс та Клер Томалін детально розглядають вплив дружби двох письменниць на життя і творчість одна одної. Хоча Вулф і Менсфілд були фактично чужими, і Менсфілд з віком дедалі більше цінувала своє колоніальне дитинство, у їхньому житті чимало точок перетину, зокрема сприйняття хвороби, бісексуальність, реакція на бездітність та складні гендерні стосунки з чоловіками-редакторами й батьками, що формувалися під впливом переходу від пізньовікторіанського дитинства до становлення молодої жінки на початку нового століття. Листи та щоденники обох письменниць відображають значимість почуттів Вулф до Менсфілд, у яких поєднувалися захоплення, любов і ревності [112].

Менсфілд часто розглядають як бісексуальну письменницю⁴, про що свідчать її щоденники, листи та інші особисті документи, у яких детально описуються пристрасні стосунки як із чоловіками, так і з жінками. Її коротке⁵ життя було пронизане глибокими емоційними зв'язками, серед яких особливо значущі любовні романи з жінками: Маатою Махупуку, з якою Менсфілд познайомилася у Веллінгтоні та пізніше зустрілася в Лондоні; Едіт Кетлін Бендалл, з якою вона співпрацювала як з ілюстраторкою; та Ідою Бейкер, з якою письменниця підтримувала близькі стосунки протягом майже всього свідомого життя. Крім того, Менсфілд мала складні й емоційно насичені стосунки з чоловіками, зокрема з Джоном Міддлтоном Меррі, який був її чоловіком у 1918–1923 рр. Ці взаємини відображають не лише особисті вподобання Менсфілд, а й ширшу проблематику сексуальної плинності та складності гендерної ідентичності, що пронизують її творчість. Хоча за життя письменниці її бісексуальність і теми сексуальної плинності залишалися мало помітними внаслідок суспільної стигми та обмежень епохи, сучасні дослідники активно вивчають ці аспекти, інтерпретуючи її життя та художню спадщину крізь призму квір-теорії, феміністичної критики і гендерних студій [47]. Так, Е. Дж. Лорі у своїй розвідці ставить питання про те, чи можна вважати Менсфілд лесбійською письменницею перших двох десятиліть ХХ ст. Дослідниця ставить під сумнів поширену ідею про те, що її лесбійські схильності обмежувалися «підлітковим віком», а також відкидає ярлик «бісексуальності» як занадто спрощений і неточний. У центрі її аналізу перебуває вплив Оскара Вайльда⁶ на формування естетичних та сексуальних уподобань Менсфілд, а також її особисті та

⁴ Водночас цікаво, що дослідники вказують на «невблаганну гомофобію» [40, с. 133], яка буквально пронизує такі оповідання, як “*Je ne parle pas français*” (1918) та “*Carnation*” (1918).

⁵ Письменниця померла на 35-му році життя від легеневого крововиливу.

⁶ Гомосексуальність О. Вайльда значною мірою вплинула на його творчість: у його драматичних і прозаїчних творах часто простежуються теми прихованої та явної сексуальної ідентичності, соціальних табу, подвійних стандартів моралі та конфліктів між особистим бажанням і суспільними нормами, що робить його літературну спадщину важливим джерелом для розуміння взаємозв'язку сексуальної орієнтації та художнього самовираження наприкінці ХІХ ст.

емоційні стосунки з жінками й чоловіками [73]. Аналіз таких взаємин дозволяє глибше зрозуміти не лише власну ідентичність Менсфілд, а й соціокультурні умови, що формували її світосприйняття та відображалися у літературних експериментах модернізму.

Цікаво, що вплив О. Вайлда на естетичні вподобання Менсфілд проявляється не лише в її захопленні театральністю, стилізацією та комедійною перебільшеністю, але й у тоншому засвоєнні теми соціальних масок, перформативності та подвійних стандартів моралі, які пронизують її оповідання. На думку К. Дрюері, постійний акцент у роботах Вайлда та Менсфілд на «штучності, перформансі та реконструкції» визначає обох авторів як безсумнівних попередників квір-теорії кінця ХХ ст. Зокрема, модель ідентичності Дж. Батлер, сконструйована через перформативні акти, є чітким відображенням подібних репрезентацій суб'єктивності, що домінують у творах Вайлда та Менсфілд майже століттям раніше. За Батлер, необхідною умовою успішної перформативності є «накопичувальна та приховувана історичність сили», яка увічнюється «через повторення або цитування попереднього, авторитетного набору практик» [41, с. 172]. В оповіданнях Менсфілд такі історично специфічні практики стають відмінними рисами, що зберігаються від ранніх драматичних скетчів до зрілих оповідань. Яскравим прикладом є скетч “Stay-Laces” (1915), який поєднує легковажне занепокоєння шопінгом, модою та корсетами на тлі жорстокості Першої світової війни. У більш відомих оповіданнях “Bliss” (1918) та “Je ne parle pas français” (1920) Менсфілд продовжує розвивати цю тему, використовуючи посилену, перебільшену штучність, театральність та перформативність, щоб експлуатувати комедійний троп дендизму, властивий Вайльду [47, с. 438]. Цей підхід дозволяє їй досліджувати соціальні ролі та очікування, нав'язані суспільством, і водночас підкреслювати складність ідентичності та поведінки. У її оповіданнях такі прийоми перетворюються на інструмент критичного аналізу тогочасних норм моралі та гендерних

обмежень. Через театральність і стилізацію Менсфілд демонструє, як зовнішні соціальні форми впливають на внутрішній світ особистості, водночас залишаючи простір для психологічної рефлексії та естетичного задоволення читача. Цей синтез художньої гри, соціального аналізу й психологічної проникливості робить її творчість не лише «спадкоємною» щодо впливу Вайлда, але й самобутнім внеском у розвиток модерністської прози та квір-естетики початку ХХ ст.

Аналізуючи творчість Менсфілд крізь призму квір-теорії та перформативності, можна побачити, як її експерименти з репрезентацією ідентичності та соціальних ролей не лише передбачають ключові принципи сучасної критики, а й відкривають нові шляхи для розгляду короткої форми. Саме цей контекст дозволяє зрозуміти, чому навіть невелика сприйнятливість до короткого оповідання сьогодні пов'язується з відродженням критичного інтересу до цього жанру, що посилюється за останнє десятиліття. Як зазначають Е. Янг та Дж. Бейлі, однією з помітних тенденцій у сучасному корпусі критичних праць є підвищена увага до «авторок коротких оповідань» [118, с. 1], що, серед іншого, дозволяє переосмислити внесок Менсфілд у формування модерністської короткої прози та її роль у розвитку гендерних перспектив літературного аналізу. Зокрема, «Втома Розабель» (“The Tiredness of Rosabel”, 1924), написана до від'їзду Менсфілд з батьківщини, розкриває високу саморефлексивність, багатшарову міську свідомість та передбачає майбутні історії про одну жінку, як-от «Маленька гувернантка» (“The Little Governess”, 1915), «Гойдання маятника» (“The Swing of the Pendulum”, 1911) і «Чашка чаю» (“A Cup of Tea”, 1922).

П. Марч-Рассел стверджує, що «вибір писати у менш домінуючій формі, зокрема в жанрі оповідання, уже сам по собі є викликом усталеним літературним нормам» [87, с. 67]. Способи, у які письменниці використовують притаманні короткому оповіданню можливості та формальні особливості для критики патріархальних структур, невіддільні

від історичних контекстів. Водночас, розглядаючи складний взаємозв'язок між гендером і короткою прозою, важливо уникати пастки есенціалізу. Тобто якщо це питання не історизувати та контекстуалізувати, складний зв'язок між гендером і оповіданням не отримає належного теоретичного осмислення. Твори Менсфілд посідають чільне місце серед романів англійських і шотландських діаспорних письменників кінця XIX ст., у яких культурні та природні символи позначають образ поселенців через гендерно окреслену межу – між «чоловічою» природою (у формі ландшафтного примітивізму) та «жіночим» благородним інтер'єром (як уособленням цивілізованої присутності). Її тексти демонструють, як Менсфілд викриває штучність благородних інтер'єрів та імпортованих артефактів у оповіданнях, що зображують примітивне колоніальне середовище, як-от “Millie” (1913) і “The Woman at the Store” (1912), міське переміщення – “Ole Underwood” (1913) та життя робітничого класу – “In a German Pension” (1911).

Сучасне оповідання, як особливий спосіб дослідити домінуючий дискурс, займає лімінальний простір формального та тематичного дослідження, що є одночасно причиною його крихкого статусу та джерелом привабливості. Так було і з британськими жінками-модерністками в міжвоєнний період, коли ламінальність поставала виразною характеристикою ери модернізму, а «оповідання переживало відродження популярності» [48, с. 6]. Інтерес жінок до короткої форми продовжувався і в десятиліття після Другої світової війни. Оповідання Менсфілд адаптували руйнівну естетику жанру до феміністської етики самоствердження, адже протягом усієї письменницької кар'єри твори Менсфілд зазнають змін, трансформуючись «від жіночних до феміністських» [102, с. 101].

Менсфілд розширює національну уяву через трансгресивні образи дому та приналежності у своєму оповіданні «Як викрали Перл Баттон» (“How Pearl Button Was Kidnapped”, 1912). Ця історія підкреслює наслідки

етнічної перспективи в контексті гендерного прочитання, пропонуючи фемінізоване трактування через зосередження на постаті дитини-дівчинки. Менсфілд постає як біла поселенка, яка в гендерному вимірі пропонує критику патріархального ладу, прагнучи окреслити роль жінки у суспільстві. Дуже показово, що Менсфілд проблематизує навіть маленьких героїнь, хоча і «вбачає можливість розірвати коло залежності жінки від чоловіка лише у наймолодшого покоління, яке дозволяє собі органічний дитячий бунт і, можливо, зуміє подолати з часом процес об'єктивації жінки» [22, с. 84]. Викрадення Перл Баттон постає актом переривання колоніального патріархального дискурсу, що репрезентує Нову Зеландію, до якої насамперед звернена творчість Менсфілд [100, с. 131–132], як утопічну Аркадію, пов'язану з маскулінізованою сферою імперії. Водночас у фіналі оповідання патріархат знову стверджується, коли Перл Баттон «рятують» люди в синьому, що дозволяє розглядати цей твір як тимчасове порушення національного порядку, яке лише на мить відкриває простір для корінних народів.

Таким чином, Менсфілд є важливою постаттю своєї епохи, оскільки написала чимало новел, де демонструється, як жіноча суб'єктивність протистоїть соціальним обмеженням, накладеним гендерними нормами, адже як і інші письменниці, «Менсфілд не відокремлювала себе від ролі жінки під час написання творів» [102, с. 101]. У її оповіданнях можна побачити здатність розуміти людську природу та емоції, особливо у світлі гендерних очікувань, які впливають на ідентичність і місце жінки у суспільстві. У творах Менсфілд простежується значущість гендеру як ключового чинника, що формує жіночий досвід, підкреслюючи, яким чином гендерні норми водночас обмежують і відкривають можливості для самовираження.

Висновки до розділу 2

Творчість Менсфілд вирізняється особливим поєднанням поетичної емоційності, філософської проникливості та художніх новацій, які гармонійно розкриваються в модерністському контексті початку ХХ ст. Її естетичний шлях – це не лише пристосування до нових форм, а справжній інтелектуальний переворот, що поставив під сумнів традиційні уявлення про людину, мистецтво й реальність. У добу, коли модернізм відкидав класичні структури, Менсфілд формувала нову літературну антропологію, зосереджену не на зовнішній події, а на внутрішньому стані героя. Її оповідання – це замкнені, інтимні простори, в яких кожна мить відображає глибину внутрішнього світу людини, а почуття, інтуїція, дотики та мовчання мають більшу вагу, ніж сказані слова.

На відміну від великих наративів, прозовий стиль Менсфілд – це «зрізи життя», фрагменти буття, в яких захована істина про людину. Її персонажі не діють у традиційному розумінні, а поступово розкриваються через миттєві емоції, чуттєві враження, паузи та ледь вловимі відтінки переживань. Саме в таких деталях розгортається її унікальна модерністська оптика, де суб'єктивність замінює об'єктивність, а інтерсуб'єктивне переживання класичну фабулу. Її проза не намагається пояснити світ, вона занурює в його емоційний контекст, виявляючи напружену складність людського існування.

Менсфілд змінила сенс короткого оповідання. Вона не лише піднесла його до рівня високої літератури, а й зробила з нього головну форму свого художнього висловлювання. У цій формі вона знайшла ідеальний простір для вираження нестандартного, ізольованого, часто жіночого погляду на світ. Водночас Менсфілд «не говорить безпосередньо від їхнього імені [від імені жінок], а представляє ситуацію такою, яка вона є, щоб усвідомлення сплигло на поверхню у свідомості читачів» [45, с. 86]. Її новели демонструють, що навіть стисла літературна форма здатна відтворити глибокий філософський та психологічний зміст. Вони не закінчуються

розв'язкою – вони залишають читача у просторі недовомленості, інтуїції, глибокого внутрішнього відлуння.

Особливим є і внесок Менсфілд в уявленні жіночого досвіду в літературі. Менсфілд відходить від патріархального бачення жінки як «іншої» – натомість вона показує жінку як суб'єкт досвіду, здатну до складної емоційної взаємодії з навколишнім світом. Саме через підтекст, мовчання й зосередження на незначному вона досягає глибини розуміння жіночої ідентичності. Кетрін Менсфілд також виявляє зацікавленість до зображення екзистенційного досвіду вигнання, відчуженості, бездомності – не лише як географічного стану, а як внутрішнього існування. Її герої часто перебувають у транзиті: в готелях, пансіонатах, на вокзалах і пароплавах. Вони, поза домом, поза місцем, поза ієрархією, у постійно змінному світі, де людина залишається сам на сам зі своєю самотністю. Для Менсфілд коротке оповідання стало формою внутрішнього вигнання – способом висловити не зовнішні події, а глибинне, часто тривожне буття на межі.

Поетичний і прозовий досвід Менсфілд – це не просто літературна інновація, а глибока філософська позиція. Її твори запрошують читача не до спостереження за подіями, а до співпереживання буттю, до занурення в крихке, напружене, мовчазне «тепер» людського існування. У її прозі людина постає не як фіксована сутність, а як процес, як живий нерв часу, як точка дотику між зовнішнім і внутрішнім. Саме тому її спадщина залишається живою, сучасною, актуальною – особливо в добу, коли питання людської природи, ідентичності та сенсу знову стають центральними.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ НОВЕЛІСТИКИ КЕТРІН МЕНСФІЛД КРИЗЬ ПРИЗМУ МОДЕРНІСТСЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МАЛИХ ПРОЗОВИХ ФОРМ

3.1 Гумор та інтроспекція як засоби дослідження соціуму в збірці “In a German Pension”

Творчість Менсфілд цього періоду, зокрема збірка «У німецькому пансіоні» (“In a German Pension”, 1911), не ставала предметом серйозних наукових дискусій на теренах української критики, особливо кризь призму її жанрової своєрідності. Західні дослідники (С. Беркман [35], С. Делі [46]) звертали увагу насамперед на проблематику оповідань, намагаючись інтерпретувати їх у межах загальної сатиричної традиції, однак водночас недостатньо враховували значущість гумору й інтроспекції як художніх інструментів, за допомогою яких Менсфілд викриває соціальні умовності, демонструє внутрішню роздвоєність особистості та критикує патріархальні й буржуазні структури.

У своїй статті Дж. Макдоннелл ставить під сумнів колись популярну думку про те, що збірка Менсфілд «У німецькому пансіоні» виражає упереджені настрої проти німців. Макдоннелл розглядає шість ключових баварських оповідань у першій їх редакції після публікації у журналі та стверджує, що ставлення самих “New Age” до Німеччини не було послідовно ворожим з 1910 по 1911 рр. [91]. Дослідник ілюструє, чому сатиричні оповідання є складнішими та менш переконливо «антинімецькими» серед інших публікацій у модерністському журналі.

У новелі «Барон» (“The Baron”, 1911) на першій сторінці впадає в очі фраза: (1) “a “fancy-not-recognising-that-at-the-first-glance” expression”

[82, с. 9] – *здивований вираз обличчя — мовляв, «ну треба ж, не впізнав одразу!»⁷.*

На нашу думку, у цій фразі спостерігається форма вільного злиття слів у функції означення, адже в англійській мові таким означенням може виступати не лише окреме слово, а й ціле речення, розміщене між артиклем та іменником і поєднане за допомогою дефісів.

«Барон Менсфілд розкриває образ німецького сноба через прийоми гіперболи, контрасту, символічної деталі, карикатури. Барон виступає аристократом, що сидить за столом один, бо «не хоче обмежувати себе в їжі». Він постає уособленням ненаситності: «перетравлює їжу» цілий день. Його спосіб їсти порівнюється зі способом поїдання їжі кроликом: (2) “I looked at the First of the Barons. He was eating salad-taking a whole lettuce leaf on his fork and absorbing it slowly, rabbit-wise-a fascinating process to watch” [82, с. 9] – *Я глянув на Першого з баронів. Він їв салат – наколював на виделку цілий листок і повільно, по-кролячому, жував його. Видовище було справді захопливим.*

Постояльці пансіону живуть у страхах, а атмосфера карикатурності та іронії охоплює і героїнь – жінок, які у салоні обговорюють (3) “...who were married exchanging confidences as to the underclothing and peculiar characteristics of our husbands, the unmarried discussing the over-clothing and peculiar fascinations of Possible Ones”. [82, с. 10] – *...які були заміжні, обмінюючись секретами щодо нижньої білизни та особливостей наших чоловіків, а незаміжні обговорювали верхній одяг та захоплення потенційних чоловіків.*

Аналізуючи оповідання, можна помітити, що важливим кроком у розкритті образу героя стає портрет, виконаний Менсфілд за допомогою неприємних чорно-жовтих кольорів і позбавлений піднесеної пафосності: (4) “Small and slight, with scanty black hair and beard and yellow-toned complexion, he invariably wore black serge clothes, a rough linen shirt, black

⁷ Усі переклади виконані авторкою магістерської дисертації.

sandals, and the largest black-rimmed spectacles” [82, с. 9] – *Маленький і худорлявий, з ріденьким чорним волоссям і бородою, жовтуватим кольором обличчя, він незмінно носив чорний саржевий одяг, грубу лляну сорочку, чорні сандалі та величезні окуляри в чорній оправі.*

У цій новелі можна спостерігати настрої урочистості, пихатості, церемонності та одночасно легкого сарказму, а лексичний підбір, порівняння, протиставлення ще більше поглиблюють враження (5) “He entered with the black bag, he retired with the black bag...” [82, с. 11] – *Він увійшов з чорною сумкою, і пішов з чорною сумкою...*

Наприкінці оповідання можна знайти промовисту фразу: (6) “Sic transit gloria Germani mundi” [82, с. 12] – *Так минає слава німецького світу.* Цей вислів є свідомою переробкою відомої латинської сентенції “Sic transit gloria mundi” («Так минає слава світу»). Замінивши слово mundi на Germani mundi, письменниця іронічно підкреслює минуність «слави» німецького духу та обмеженість буржуазних цінностей, які вона висміює у збірці.

У творах Менсфілд розмови персонажів відзначаються повторюваністю, примітивністю й поверховістю: вони обговорюють не духовні чи глибокі питання, а буденні та побутові речі. У «Сестрі Баронеси» (“The sister of the Baroness”, 1910) похмурим тлом до життя дорослих слугує образ дитини – схематичний, позбавлений живості. Під час сніданку постояльці з нетерпінням очікують появи дочки Баронеси фон Галь, однак у кульмінаційний момент з’ясовується, що дівчина, яку спершу приймають за її сестру, насправді є лише служницею. Контрастно й з іронією подано її портрет: (7) “She had the air of having been perpetually washed with a blue bag, and hair like grey wool-dressed, too, in a pinafore so stiffly starched that she could only peer at us over the frill of it - a social barrier of a pinafore.....” [82, с. 14] – *Вона виглядала так, ніби її постійно мили блакитним милом, а волосся її нагадувало сиву вовну. А сарафан, настільки жорстко накрохмалений, що не піддавався жодному руху,*

дозволяв їй лише визирати на нас поверх його обгорки — немов соціальний бар'єр, зроблений із тканини.

Мала прозова форма цієї збірки представлена ранніми творами психологічного характеру. В оповіданнях особливо виділений голос оповідачки, яка засуджує думки тих, хто висунутий на перший план оповіді. Хронотоп цих творів є замкненим, що акцентує увагу на духовній обмеженості. Основними художніми прийомами для характеристики героїв у цих оповіданнях є порівняння, контраст, а також гумор і інтроспекція. Тон оповідань відрізняється від іронічного до саркастичного. У соціально-психологічних оповіданнях розповідь ведеться від третьої особи, продуманіше збудовано сюжетну дію, герої, як і раніше, типологізовані, але в них більше індивідуального порівняно з персонажами діалогічних оповідань ескізів. В соціально-психологічній новелістиці К. Менсфілд уникає прямолінійного викривального тону, проявляючи замість цього співчуття до долі героїв – жінок і дітей, які страждають від самотності. Оповідальні функції стають різноманітнішими.

У збірці “In a German Pension” гумор та інтроспекція постають важливими літературними засобами для дослідження соціуму, а також для створення психологічно достовірних образів героїв. Гумор у творах Менсфілд часто має іронічний або сатиричний характер і спрямований на висвітлення абсурдності, обмеженості та лицемірства німецького буржуазного суспільства. Письменниця демонструє надмірну педантичність, шаблонність поведінки та соціальні манери персонажів, іноді перебільшуючи їх до гротеску, що дозволяє читачеві з гумором оцінити суспільні стереотипи і побутові обмеження. Водночас інтроспекція дає змогу заглибитися у внутрішній світ персонажів, показати їхні приховані переживання, сором, страхи, невисловлені бажання та внутрішні конфлікти.

Завдяки цьому контраст між зовнішньою поведінкою та внутрішніми почуттями стає ще більш виразним, а гумор набуває багатшого смислового

навантаження – він не лише розважає, а й виступає засобом критичного осмислення соціальної реальності. Поєднання цих засобів дозволяє Менсфілд проводити своєрідне психологічне і соціокультурне дослідження суспільства: через спостереження за повсякденним життям, дрібними деталями, етикетом та манерами вона показує, як соціальні норми і обмеження формують поведінку людей, обмежують їхню свободу і самовираження, а також впливають на внутрішній світ особистості. Таким чином, гумор і інтроспекція у збірці не лише створюють художню привабливість тексту, а й виступають ефективними засобами соціального та психологічного аналізу.

3.2 Мовна палітра персонажів та приховані сенси у збірці “Bliss and Other Stories”

То зростаючи під впливом інтересу до модерністських експериментів, то знову занурюючись у тінь видатних чоловіків-новаторів, творчість Менсфілд зберігає дивовижну внутрішню силу [80]. Схоже, вона стає в ряд із Д. Г. Лоуренсом та О. Гакслі – серед інших – переносячи знайомих із реального життя на сторінки своєї художньої літератури. І ніхто не робив цього з такою послідовністю та проникливістю, як вона.

Бачення людського становища, яке виникає з оповідань збірки «Блаженство» (“Bliss and Other Stories”, 1920), є досить драматичним. Воно ґрунтується на уявленні про те, що бути людиною означає бути жертвою, і що життя полює на тих, хто найменше здатний захистити себе від неможливих та нестерпних ситуацій, які воно створює. Кожен етап життя і його умови створюють неминучі ситуації, характерні тільки для них. Симпатії Менсфілд розриваються між її відданістю життю як такому, потенційною красою досвіду та очевидним запереченням цієї потенційної краси, коли справи йдуть не так. Вступити у стосунки з іншою людиною, на думку письменниці, означає стати жертвою саме з боку найкоханішої та найдовіренішої особи. Тобто єдиний варіант – стати жертвою, завдати

болю, зрадити довіру. Бачити життя в цих категоріях явно виключає велич і відчуття позитивного потенціалу, необхідні для трагедії, навіть якби хтось серйозно розглядав можливість трагедії у ХХ ст. Іронія – досконалий інструмент для такого бачення, адже вона завжди вимагає жертви, на якій тримається її двозначність і глибина [80].

Менсфілд була ключовою фігурою, що радикально оновила англійськомовну коротку прозу ХХ ст. У своїй збірці вона цілком відходить від традиційної структури оповіді, уникаючи чітких сюжетів і розв'язок. Натомість історії набувають простору для розкриття внутрішнього життя персонажів, тонкої поезії почуттів і психологічної нюансованості. Менсфілд відходить від класичної кульмінації – у її творах конфлікт радше прихований у деталях, натяках і напрузі, що виникає не в діях, а в поглядах, жестах і невисловлених очікуваннях

На першій сторінці «Блаженства» (“Bliss”, 1920) Менсфілд визначає відчуття «абсолютного щастя», яке на мить охопило БERTY: «...ніби ви раптом проковтнули яскравий шматочок того пізнього післяобіднього сонця». З цього моменту сюжет значною мірою спирається на образи їжі й напоїв, а також на інші символи задоволень, зокрема куріння сигарет [80]. Образи у творі повністю відповідають власним моделям мислення та почуттів Менсфілд, а не є лише літературним засобом.

Показовою в «Блаженстві» видається фраза: **(8)** “My dear, it’s only by a fluke that I am here at all... being the protective fluke.” [81, с. 124] – *Люба моя, я тут лише випадково... мовби якір, що випадково вчепився за дно для мого порятунку*. Вислів “by a fluke” у цьому епізоді має подвійне значення, що створює характерну для Менсфілд гру слів. З одного боку, він ужитий у своєму звичному фразеологічному значенні – «щасливий збіг обставин» (by a stroke of luck), а з іншого – містить натяк на буквально значення fluke як «лапа якоря». Таким чином, у вислові “protective fluke” постає образ своєрідного «якоря порятунку», що символічно відсилає до теми опори, рівноваги й захисного механізму людини у світі емоційних коливань.

Подібна словесна двозначність є типовим прийомом письменниці, яка за зовнішньою буденністю вислову приховує.

Фраза (9) “didn’t laugh – wasn’t amused” є яскравим прикладом розмовного еліпсису, характерного для її стилю, у якому економія мовних засобів поєднується з психологічною виразністю. Тут пропущений займенник “it”, який відсилає до “the train” у його збиральному значенні, тобто до пасажирів, що спостерігаються ззовні. Повна форма вислову могла б звучати як “It didn’t laugh – it wasn’t amused”, проте Менсфілд свідомо уникає повтору, залишаючи лише ядро висловлювання. Така синтаксична усіченість передає безпосередність сприйняття та внутрішній темп думки, створює враження природної, майже спонтанної мови. Водночас еліпсис сприяє стилістичному ефекту знеособлення: потяг постає не як сукупність окремих людей, а як цілісний, байдужий організм, позбавлений емоційного відгуку. Таким чином, ця коротка фраза водночас виконує кілька функцій – граматичну, стилістичну й смислову – і демонструє майстерність Менсфілд у перетворенні буденної мовної конструкції на засіб художнього узагальнення.

Показово, що лист, датований 22 травня 1918 р., був написаний лише за три місяці після того, як Менсфілд завершила оповідання «Блаженство». Хоча бажання поділитися їжею чи напоями є природним для закоханих, у творах Менсфілд ця турбота набуває символічного значення. Образи тілесного й чуттєвого в її прозі часто перетворюються на символи емоційної близькості: так, у «Блаженстві» Берта асоціюється з фруктом, а Перл – із вишуканою стравою чи десертом. Їжа стає не лише актом турботи, а способом виразити сильну емоційну і навіть духовну прив’язаність. У листі до Меррі, написаному незадовго до завершення «Блаженства», Менсфілд поєднує побутові деталі з глибоким почуттям: жартома шкодує, що він не скуштував її страву, а далі переходить до зворушливого зізнання – «Я б не змогла без тебе». Її мова – інтимна й поетична, сповнена метафор любові й втрати. Цей фрагмент поєднує

чуттєве, поетичне і трагічне. Її слова передають не тільки пристрасть, а й вразливість – прагнення утримати присутність коханого, зберегти зв'язок навіть у фізичній розлуці [92]. У стилі Менсфілд – це не буквально, а глибоко символічно: мова йде про потребу в єдності, про любов, що живе в образах, у пам'яті, у відчуттях, настільки інтенсивних, що вони виходять за межі звичайного щоденного мовлення.

У ще одному показовому уривку письменниця навмисно виділяє низку слів курсивом, щоб у графічний спосіб передати манерність і афектацію мовлення. Зазначимо, що довільне виділення цих слів та інтонаційне підкреслення свідчить про їхнє прагнення відрізнити себе від «простих смертних», надати сказаному емоційність і підкреслити нібито властиву тонкість сприйняття: **(10)** “I have had such a *dreadful* experience with a taxi-man; he was *most* sinister. I couldn't get him to *stop*. The *more* I knocked and called the *faster* he went. And *in* the moonlight this *bizarre* figure with the *flattened* head *crouching* over the *lit-tle* wheel...” [81, с. 125] – У мене був такий жахливий досвід із таксистом – він був украй зловісний. Я ніяк не могла змусити його зупинитися. Чим більше я стукала і гукала, тим швидше він їхав. В місячному світлі ця дивна постать із розплющеною головою, схилившись над маленьким кермом...

Цей уривок демонструє виняткову здатність Менсфілд перетворювати повсякденну ситуацію на психологічно насичений епізод із тривожною, майже сновидною атмосферою. Оповідь починається з буденної скарги – «жахливий досвід із таксистом» – але швидко переходить у сферу ірраціонального страху. Деталі, що підкреслюють зловісність і відчуження, посилюють відчуття небезпеки: таксист постає не просто людиною, а «дивною постаттю з розплющеною головою», чия тілесна деформація набуває символічного значення, відображаючи злам гармонії між людиною та світом. Таким чином, уривок утілює характерну для Менсфілд психологічну метафоризацію побуту: буденний епізод

перетворюється на алегорію втрати контролю та страху перед невідомим, що приховується у звичайному житті.

В наступному епізоді вираз “shameless passion” і “white flesh” надають сказаному пишномовний характер релігійного мови, де “white flesh” сприймається як «біле тіло», «плоть»: **(11)** “It was part of his-well, not his nature, exactly, and certainly not his pose-his-something or other to talk about food and to glory in his “shameless passion for the white flesh of the lobster” and “the green of pistachio ices-green and cold like the eyelids of Egyptian dancers.”” [81, с. 129] – *Це було частиною його – ну, не зовсім його натури, і вже певно не його пози – щось таке, що спонукало його говорити про їжу й вихвалитися своєю «безсоромною пристрастю до білої плоті омара» та «зелені фісташкового морозива – зеленого й холодного, як повіки єгипетських танцівниць».*

У проаналізованому уривку Менсфілд майстерно поєднує мову тілесного бажання з лексикою сакрального звучання, створюючи ефект іронічного піднесення буденних почуттів до рівня ритуалу. Вираз “shameless passion” («безсоромна пристрасть») відсилає до біблійного або проповідницького тону, у якому слово *passion* набуває подвійного змісту – страждання і пристрасті водночас. У свою чергу, метафора “white flesh” має релігійні конотації: вона перегукується з образом плоті Христа, із сакраментальною лексикою євхаристії («тіло», «плоть»), що надає буденному описові їжі відтінку майже святотатственного смакування. Такий контраст між тілесним і духовним створює іронічний дисонанс, типовий для Менсфілд: письменниця оголює парадокс сучасної чуттєвості, у якій культ естетичного задоволення постає як своєрідна профанована релігія смаку.

Слід вказати на деякі вражаючі моменти опису природи, які Менсфілд з тонким чуттям до смислового і звукового якості слова майстерно вплітає в оповідання, незмінно досягаючи ще більшої глибини настрою, підкреслюючи створювані образи звучанням і ритмікою фраз.

Наприклад, рядки: **(12)** “It seemed like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed – almost to touch rim of round, silver moon” [81, с. 131] – *Здавалося, полум'я свічки тягнеться вгору, звужується, тремтить у прозорому повітрі, здіймається дедалі вище й вище, поки вони дивилися – майже торкаючись краю круглого срібного місяця.*

«Блаженство» є, мабуть, найнеоднозначнішою з історій посвячення Менсфілд – твором, що породжує численні суперечності й продовжує викликати труднощі у критиків протягом десятиліть. У чому полягає «блаженство» Берті? Що уособлює Перл Фултон, і на що натякає її ім'я? Чому з'являється саме груша, а не традиційне біблійне яблуко? Чи справді Берті було холодно, чи це радше прояв істеричного стану? І, нарешті, чому після кризи розчарування груша знову постає «такою ж чарівною, як завжди»? Менсфілд надає відповіді на ці запитання в історії, переплітаючи натяки на два джерела – Біблію та «Дванадцятую ніч» Шекспіра» (“Twelfth Night, or What You Will”, 1623), головну роль яких у «Блаженстві» здебільшого проігнорували. Ці алюзії не лише відповідають на ключові питання, але й висвітлюють зміст казки, водночас описуючи анатомію її створення [95, с. 242]. Можливо, через те, що критики занадто буквально сприйняли очевидний образ дерева пізнання, яке розквітає в саду Берті, вони, здається, не помітили першого явного ключа до біблійної символіки твору.

У своїй творчості Менсфілд приділяє особливу увагу мовленню персонажів, через яке розкривається їхня психологія та соціальні взаємини. Аналіз окремих фраз і ідіоматичних виразів дозволяє глибше зрозуміти характер героїв, їхні внутрішні мотиви та тонкі нюанси ситуацій. У цьому контексті важливим є питання перекладу англійських ідіом українською мовою, оскільки буквальний переклад часто не відтворює повної семантики оригіналу: **(16)** “I’ll shut up shop” [81, с. 136] – *Я закрию за гостями двері будинку.* У буквальному значенні вираз “to shut up shop”

означає «закрити лавку». Проте, у контексті оповідання доречніше передати його як «закрити за гостями двері будинку», що точно відтворює ситуацію і підкреслює символічний аспект дії героїні.

І заключною частиною звучать ритмічно повторені однорідні визначення в останній фразі оповідання «Блаженство» (“Bliss”, 1920): **(17)** “But the pear tree was as lovely as ever and as full of flowers and as still.” [81, с. 136] – *Але груша була така ж прекрасна, як завжди, така ж повна квітів і така ж тиха.*

В іншому оповіданні цієї збірки, «Картини» (“Pictures”, 1920), показую з точки зору модерністського світобачення постає **(18)** “... I won’t stand it no more” [81, с. 158] – *... я більше цього не витримаю.* у реченні оригіналу навмисно допущено граматичну неточність, оскільки в англійській мові стандартно не вживаються два заперечення одночасно в одному реченні. Замість “no more” правильно було б використати “any more”, що відповідало б нормам літературної англійської.

У цій фразі у слові “thrippence” відбувається відтворення розмовного звучання “three pence”: **(19)** “I’ve got one and thrippence – yes” [81, с. 161] – *У мене є всього один шилінг і три пенси – так.*

У наступному абзаці привертає увагу фраза, де, на мою думку, під словом “crabs” авторка мала на увазі «низько схилені фігури»: **(20)** “There were gray crabs all the way down the street slopping water over grey stone steps” [81, с. 161] – *Уздовж усієї вулиці плескалися сірі краби, що розбризкували воду по сірих кам’яних сходах.* Цей опис створює атмосферу руху і хаосу, а образ «крабів» метафорично передає низький, хиткий хід людей або їхні фігури, що нахиляються, і водночас підкреслює похмуру сіру гаму сцени.

На наступній сторінці привертає увагу слово “brahn”, яке написано лексично неправильно; замість нього мало бути “brown”: **(21)** “O-oh, he is brahn” [81, с. 162] – *О-о, він коричневий.* Також варто звернути увагу на фразу: **(22)** “Hullo, I said, hullo, old mahogany” [81, с. 162] – *Привіт, –*

сказав я, – привіт, обгорілий красень. Слово “mahogany” дослівно означає «червоне дерево», проте в контексті оповідання воно вжите метафорично і вказує на засмагу хлопця. Такі деталі дозволяють краще зрозуміти мовний гумор і стилістичну витонченість Менсфілд, а також тонко передають характеристики персонажів через прості побутові образи.

Міс Мосс в оповіданні «Картини», яка закінчила, за її словами, фешенебельний коледж, говорить цілком літературною мовою. Але розмовні вульгаризми та сленг свідчать про те, що життя відтіснило її на нижчий соціальний рівень: (23) “I’d tell her off proper” [81, с. 160] – *Я б її як слід насварив*, (24) “My goodness, what a smack that little child came down” [81, с. 169] – *Боже мій, як ця маленька дитина відчула реальність подій*.

Вважаємо за потрібне підкреслити, що у наступній фразі вираз *he don’t come* є граматично неправильним; правильним варіантом мав би бути *he doesn’t come*: “Sometimes he don’t come at all” [81, с. 163] – *Іноді він зовсім не приходить*.

Цікаво, що у цій фразі рядок узято з популярної пісні, яка має певне відношення до пароплава *Robert E. Lee*, що й пояснює вживання артикля перед власним ім’ям: (25) “Waiting for the Robert E. Lee” [81, с. 164] – *Чекаючи на Роберта Е. Лі*.

Аналізуючи оповідання «Сонце і Місяць» (“Sun and Moon”, 1920) на нашу думку, слід звернути увагу на фразу на початку новели: (26) “He’s a perfect little ton of bricks!” [81, с. 209] – *Який молодець!* В основі лежить ідіоматичний вираз “he’s a brick”.

У своїх оповіданнях Менсфілд приділяє особливу увагу мовленню персонажів, через яке розкривається їхній характер, психологія та соціальні взаємини. Детальний аналіз окремих фраз і ідіоматичних виразів дозволяє глибше зрозуміти внутрішній світ героїв та тонкощі авторського стилю. Окремо слід звернути увагу на переклад таких фраз українською, адже буквальний переклад часто не відтворює всієї семантики оригіналу: (27) “And Moon held out her skirts by the tips and dragged one of her feet. Sun

didn't mind people not noticing him much..." [81, с. 212] – *А Місяць розсунула спідниці за кінчики та потягнула одну ногу. Сонце не дуже переймалося тим, що люди його не помічають...*

У цій фразі у виразі "have 'em down" можна побачити скорочення. Дослівний переклад тут не буде доречним, тому краще перекласти його так. Забезпечені сімейства в Англії зазвичай проживають в індивідуальних маєтках, найчастіше двоповерхових, у верхньому поверсі прийнято розміщувати дитячі кімнати, спальні, а в нижньому вітальню: (28) "Let's have 'em down and give 'em a bone" [81, с. 215] – *Спускайтеся і візьміть щось смачненьке.*

Е. Фріс звертає особливу увагу на стильові особливості збірки «Блаженство». Стиль Менсфілд «натякає та пропонує, а не стверджує. Він непрямий, еліптичний». Менсфілд скорочує ключові думки чи твердження крапками та тире, і «використовуючи ці розділові знаки, вона відмовляється від багатьох описів та психології». У своєму оповіданні «Блаженство лише правильне розуміння психологічного значення дії дозволяє нам повністю осягнути приховану напругу оповідання та усвідомити справжній зміст фінальної сцени [32, с. 399]. Критики загалом сходяться на думці, що це оповідання є провокаційним дослідженням емоцій і настроїв, поданим через класичну сюжетну схему любовного трикутника.

«Правда в тому, – писала Кетрін Менсфілд у своєму щоденнику, – що в оповідання можна вкласти лише певну кількість інформації; завжди є жертва. Треба пропустити те, що знаєш і прагнеш використати. Чому? Я не маю жодного уявлення, але це так. Це завжди своєрідні перегони, щоб вкласти якомога більше, перш ніж це зникне» [94, с. 48]. Натякаючи на «принцип айсберга» Гемінгвея, ця двосічна думка одночасно наївна й хитра, водночас відкриває інтерпретаційну стратегію: вона немов кидає читача на пошуки прихованого тексту, що ховається під поверхнею оповідання, змушуючи відшукувати його сенс і значення самотійно.

Менсфілд у збірці «Блаженство» пропонує унікальний погляд на внутрішній світ людини, показуючи її як істоту, що постійно перебуває в стані невпевненості, сумніву та емоційної нестабільності. Її модерністська «оптика» дозволяє по-новому оцінити психологічну глибину персонажів, демонструючи, що навіть тиша чи побутові дрібниці можуть передавати складні почуття та взаємини. Письменниця підкреслює, що справжня драма часто розгортається не зовні, а всередині людського серця.

3.3 Збірка “The Garden Party and Other Stories”:

антологія життєвих переживань

Збірка «Вечірка в саду» (“The Garden Party and Other Stories”, 1922) – це збірка оповідань, написаних на початку ХХ ст. Оповідання досліджують теми соціального класу, ідентичності та складнощів людських стосунків, часто на тлі мінливого світу тогочасся. Різноманітний склад персонажів та їхні стосунки з представниками робітничого класу виразно відтворюють соціальну напруженість і глибокі розбіжності між різними верствами суспільства. Емоційної виразності в текстах письменники досягають за допомогою вживання синонімів, антонімів, лексики, що має оцінне значення [30]. Експресивна лексика найчастіше виражається через тропи. Тропи розкривають суть зображуваного предмета, явища, вони є засобом індивідуалізації персонажа, виявляють ставлення автора до зображуваного.

Ця збірка сповнена відчуття невідкладності та стала останньою збіркою Менсфілд, опублікованою за її життя. П’ятнадцять представлених оповідань, події багатьох з яких відбуваються в її рідній Новій Зеландії, різняться за обсягом і тональністю: від вступної новели «У затоці» (“At the Bay”, 1922) – яскравого імпресіоністичного відображення сімейного життя, до короткого, гострого нарису «Міс Брілл»⁸ (“Miss Brill”, 1920), у якому нестійке відчуття власного «я» самотньої жінки болісно руйнується, коли

⁸ Оскільки лінгвістичний сексизм у певній мірі простежується у аналізованій новелі, очевидно, що літературні твори віддзеркалюють культуру та ідеологічні установки свого суспільства, закріплюючи певні соціальні норми та уявлення [66, с. 93].

вона підслуховує, як двоє молодих закоханих насміхаються з неї [86]. Чутливі викриття людської поведінки, ці новели розкривають найвищий талант Менсфілд як новатора, який звільнив коротку історію від умовностей і надав їй нової сили.

Аналізуючи оповідання «Вечірка в саду» (“The Garden Party and Other Stories”, 1922), особливо очевидним стає той факт, що Менсфілд використовує виразні художні засоби для глибшого розкриття характерів персонажів. Одним із ключових інструментів емоційного та образного наповнення цього оповідання є метафори. Через метафоричні образи письменниця не лише надає мовленню поетичного звучання, а й окреслює внутрішній світ героїв та їхні приховані емоції. Зазначимо, що завдяки таким метафоричним образам читач поступово проникає в глибини внутрішнього світу персонажів, характери яких утворюють своєрідну «антологію» життя, і краще усвідомлює суспільні зміни, що визначають дух епохи. Вже з перших рядків цієї новели Менсфілд використовує метафору, щоб яскравіше відтворити образ природи: **(29)** “Only the blue was veiled with a haze of light gold...” [85, с.59] – *Лише блакить, огорнута легким золотавим серпанком...*

У цій фразі письменниця описує колір неба теплого літнього дня. Ця метафора належить до простих, адже складається зі словосполучення, яке містить експресивний відтінок і будується на актуалізації однієї ознаки. Також використана метафора є образною, бо є власною творчою інтерпретацією Менсфілд і спробою висловити атмосферу новели.

Показово, що поетичний образ післяобідньої години створюється порівнянням його з квіткою. Тричі повторений прислівник “slowly” надає написаному музичної чарівності: **(33)** “And the perfect afternoon slowly ripened, slowly faded, slowly its petals closed.” [85, с. 76] – *Та й прекрасний день повільно дозрівав, повільно в’янув, повільно закривалися його пелюстки.*

Звернімо увагу, що розмовний еліпсис у тій чи іншій формі зустрічається в цій новелі і надає оповіді «живого» ритму: **(34)** “Come to lunch? Do, dear. Delighted, of course.” [85, с. 63] – *На обід? Приходь, будь ласка. Звісно, буду рада.*, **(35)** “What, mother? Can’t hear.” [86, с. 64] – *Що, мамо? Я не почула*, **(36)** “Know those little cottages just below here, miss?” [86, с. 70] – *Пані, знаєте ті маленькі котеджі тут, внизу?*, **(37)** “Well, there’s a young chap living there, name of Scott, a carter.” [85, с. 70] – *Там живе молодий хлопець, на ім’я Скотт, візник.*

Аналізуючи оповідання «Життя матінки Паркер» (“Life of Ma Parker”, 1922), зазначимо, що Менсфілд у новелі про тітоньку Паркер створює образ бідної жінки навмисно обмеженими лексичними засобами, не виходячи за межі мізерного словникового запасу своєї героїні, передаючи її світовідчуття її ж мовою, її лексикою, іноді перемежуючи першу особу з третьою: **(38)** “At sixteen she’d left Stratford and came up to London as kitching maid... Shakespeare, sir? No, people were always arsking her about him...” [85, с. 143] – *У шістнадцять років вона прибула зі Стретфорду до Лондона і влаштувалася посудомийкою... Шекспір, сер? Ні. Завжди її питають про нього...*, **(39)** “That was a dreadful place-her first place. She was never allowed out. She never went upstairs except for prayers morning and evening. It was a fair cellar. And the cook was a cruel woman. She used to snatch away her letters from home before she'd read them, and throw them in the range because they made her dreamy.... And the beedles!” [85, с. 144] – *Жахлива була та робота – її перша робота. Ніколи їй не дозволяли йти погуляти. Ніколи вона не входила до кімнат хазяїв – хіба що вранці та ввечері для молитви. Кухня була справжнім льохом, а куховарка відьмою. Вона забирала в неї листи з дому, не даючи дочитати до кінця, і кидала в плиту, бо, казала вона, «від листів посудомийка стає сонна, як муха»... А таргани!*

Тітонька Паркер говорить мовою просторіччя, з характерними вадами, як, наприклад, опусканням початкового *h*: **(40)** “We buried ’im

yesterday, sir” [85, с. 140] – *Вчора ми поховали його, сер, (41) “Yes, you ’ave.” [85, с. 141] – Ні, є, (42) “...and Mother always ’ad ’er side of bacon ’anging from the ceiling” [85, с. 143] – ...у матері завжди був у запасі шматок бекону, що звисав зі стел, (43) “If it wasn’t the ’ospital it was the infirmary, you might say!” [85, с. 143] – Будинок був, можна сказати, справжньою лікарнею!*

Показовими також є хибна вимова, убогість лексики, підсилювальні повтори: (44) “She’s had a hard life, has Ma Parker. Yes, a hard life, indeed!” [85, с. 143] – *Важке життя у матінки Паркер. Так, важке!*

Проаналізувавши оповідання цієї збірки, висновуємо, що у промові героїв Менсфілд як у дзеркалі відбивається соціальне розшарування англійського суспільства. Мова служниці в оповіданні «Служниця своєї господині» (“The Lady's Maid”, 1920), що провела життя поблизу панів, відрізняється від мови тітоньки Паркер, вона багатша за лексичним складом з небагатьма, але характерними граматичними похибками. Наприклад: (46) “Now, if only the pansies was there no one could tell the difference” [85, с. 249] – *Ось якби тільки триколірні фіалка були там, ніхто б не помітив різниці. У цій фразі використано “was there” замість “were there”.*

Наступний епізод з навели «Міс Брілл» (“Miss Brill”, 1920) містить подвійну алітерацію “light like – white wine”, обрамлену алітерацією “spots – splashed”: (47) “The blue sky powdered with gold and the great spots of light like white wine splashed over the Jardin Publique” [85, с. 182] – *Блакитне небо, припорошене золотом, і великі плями світла, мов біле вино, розлите по міському саду. У наведеній фразі Менсфілд створює поетичний ефект за допомогою подвійної алітерації light like – white wine, обрамленої звуками spots – splashed, що надає описові мелодійності й руху. Порівняння світла з білим вином поєднує зорові й смакові враження, передаючи відчуття легкого сп’яніння від краси світу. Така метафорика та*

звукова організація фрази типові для імпресіоністичного стилю Менсфілд, у якому природа постає як відображення емоційного стану людини.

У творах Менсфілд мовне розмаїття органічно вплітається у художню тканину тексту, стаючи живим засобом передачі людських переживань. Усе це допомагає глибше розкрити внутрішній світ персонажів, відтворити їхні сумніви, страхи, спогади, мрії та миттєві душевні порухи [30]. Це мовне наповнення формує своєрідну антологію життєвих переживань, де кожне слово і вираз несуть емоційне чи психологічне навантаження, віддзеркалюючи багатогранність людського буття. Через метафору Менсфілд майстерно окреслює психологічні стани, які не завжди можливо описати прямо, – вони звучать через образи, натяки, деталі. У такий спосіб створюється глибока й чуттєва антологія людських емоцій, де кожен образ несе значення, а кожна метафора – це міст між зовнішнім і внутрішнім, між подією та реакцією, між дійсністю та сприйняттям. Саме завдяки цій образності читач отримує змогу не лише спостерігати за подіями, а й емоційно прожити їх разом із героями.

3.4 Проблеми перекладу малої прози українською мовою

Проблема художнього перекладу з огляду на його роль у сфері компаративних досліджень значно зросла на. Переклад є складним і багатогранним явищем, яке піддається аналізу з різних боків – мовознавчого, стилістичного, культурного, психологічного та інших. Але як посередник (*media*) у міжнаціональному та міжлітературному спілкуванні він належить до сфери прикладної компаративістики. І навіть у цій сфері феномен перекладу виявляється у різних аспектах [19, с. 257]. Переклад малої прози українською мовою – непросте завдання, яке вимагає не лише мовної майстерності, а й глибокого розуміння літературного твору. Малі прозові жанри, як-от новели, оповідання, вирізняються лаконічністю, де кожен мовний елемент має вагу, а художня атмосфера, стиль та підтекст передаються вишуканими засобами. Тому

перекладач має володіти не лише мовною компетенцією, а й тонким літературним чуттям, щоб відтворити ритм, інтонацію й цілісність авторського задуму.

Під час перекладу малих прозових форм, зокрема новел Менсфілд, часто можна стикнутися з емпатичною інверсією, тобто зміною прямого порядку слів у реченні з метою наголошення певного члена речення. Так, аналізуючи новели збірки «Вечірка в саду» (“The Garden Party and Other Stories”, 1922) під цим кутом, варто виокремити «Модний шлюб» (“Marriage á la Mode”, 1921) та «Її перший бал» (“Her First Ball”, 1921), які рясніють цим граматико-стилістичним прийомом: (48) “Sweets it would have to be, however, thought William gloomily, fishing in his pocket for change for the taxi-man” [85, с. 152] – *Утім, доведеться взяти солодоці, – похмуро подумав Вільям, порсаючись у кишені в пошуках дрібних грошей для таксиста*, (49) “...and away they bowled” [85, с. 190] – ... і вони помчали далі.

Цікаві підходи до проблеми перекладу малої прози знаходимо у В. Коптілова [18]. Перекладознавство є багатогранною наукою, що поєднує різні дисципліни – від лінгвістики до історії та соціології, від психології до філософії. Об’єктом її дослідження виступає переклад як процес і як результат мовленнєвої діяльності. За відомою дефініцією Б. Гатіма та Дж. Мандея, переклад слід розуміти водночас як процес відтворення змісту тексту мовою, відмінною від мови-джерела, і як кінцевий результат цього процесу [60, с. 6]. Очевидно, що ідея тексту визначається не лише його змістом, а й формою, насамперед стилем. Як зазначає Ж. Боуз-Беєр, «ідею втілює радше не зміст, а власне стиль» [37, с. 4]. Саме тому переклад має вітворювати не лише явне, а й приховане значення оригіналу, забезпечуючи подібний емоційний та естетичний вплив на читача.

Тож, переклад, зокрема еліпсису, як-от у новелі «Її перший бал» (“Her First Ball”, 1921) вимагає від перекладача не лише точного

відтворення змісту, а й передачі ритму, пауз та інтонаційних відтінків оригіналу, які визначають психологічну та емоційну напруженість тексту: (50) ““Care for an ice?” said her partner.” [85, с. 197] – *Морозива? – запитав її партнер.*

У наступній фразі можна побачити, що у виразі “to last anything like as long as that” відбувається подвійне порівняння, що підсилює значення сказаного: (51) “...you can’t hope to last anything like as long as that” [85, с. 198] – *...ви не можете сподіватися, що щось триватиме так само довго.*

Аналізуючи оповідання «Служниця своєї господині», на перших сторінках можна виокремити підсилення значення прикметника через рівнозначне порівняння, що вимагає уваги з боку перекладача: (52) “And there I’d sit all day, quiet as quiet” [85, с. 250] – *І я сиділа там цілий день, тиха-темна.* Конструкція “quiet as quiet” повторює прикметник для підсилення, що в перекладі передається через повтор «тиха-темна» або інший стилістично відповідний засіб. Цей підхід до перекладу підсилює відчуття пасивності та непомітності персонажа, зберігаючи психологічний ефект оригіналу.

У нижченаведеній фразі можна простежити граматичну особливість оригінального тексту: замість коректної форми множини “were out” авторка вжила “was out” – (54) “as soon as the lights was out” [86, с. 252]. Попри цю граматичну відмінність, переклад українською – *Як тільки згасло світло* – відтворює основний зміст речення та його функцію в тексті. Такі особливості оригіналу відображають розмовний стиль та психологічний стан персонажа, підкреслюючи живу, інтимну інтонацію та невимушеність мовлення, що є характерним прийомом Менсфілд у побудові внутрішнього світу героїв. У контексті перекладу це створює додаткове завдання для перекладача: необхідно зберегти легкість і природність висловлювання, одночасно передаючи емоційний тон і авторську стилістику.

Застосування образних засобів дозволяє не лише точно відтворити зміст, а й зберегти художню виразність і настрій твору [65, с. 35]. У такому разі, перекладач має забезпечити подібний вплив через переклад чи передання усіх важливих художніх засобів; саме тому переклад має бути не лише семантично еквівалентним (адекватним, точним та повним), але й емоційно чи стилістично забарвленим.

О. Боднар наголошує, що перекладачі мусять постійно вибирати між дослівним перекладом художнього засобу та, за необхідністю, створенням власного тропу, який продукує подібний емоційний чи естетичний вплив на читача [9, с. 6–7]; перекладачам треба опанувати навички застосування перекладацьких методик для того, щоб передавати всі аспекти оригіналу, а також вносити виразність та новаторство у свій переклад.

Ж. Боуз-Беєр зазначає, що, теоретично, у вивченні стилістичного аспекту у перекладі дослідник може виявити велику кількість порівнянь у цільовому тексті, які були засобом для перекладу метафор в оригіналі [36, с. 4]. Це явище можна пояснити з огляду на мовні норми цільової мови, специфіку контексту, в якому здійснюється переклад, або ж відмінності у когнітивному сприйнятті між двома культурами.

Таким чином, основною метою у перекладі малої прози є виявлення зв'язку між двома культурами, а не тільки між двома мовами. У процесі перекладу малої прози тропи – метафори, епітети, порівняння та інші образні засоби – свідомо використовуються перекладачем для того, щоб зберегти емоційну насиченість оригіналу та викликати відповідну реакцію в читача цільової мови.

Висновки до розділу 3

Збірка Менсфілд «В німецькому пансіоні» (“In a German Pension”, 1911) вирізняється своєю жанровою унікальністю, у якій поєднуються автобіографічні елементи з сатиричним зображенням суспільних норм і патріархальних усталеностей. У цих ранніх творах гумор і інтроспекція

виступають не просто художніми прийомами, а «мікроскопом» для глибокого аналізу соціуму німецької буржуазії початку ХХ ст.

Гумор у збірці – часто іронічний, саркастичний, використовується для пом'якшення критики та висвітлення людських слабкостей, водночас розкриваючи типажі й соціальні стереотипи через карикатуру, гіперболу і символічні деталі (наприклад, образ Барона як уособлення снобізму та ненажерливості). Інтроспекція дає змогу побачити внутрішній світ оповідачки, створюючи ефект внутрішнього діалогу, що підкреслює подвійність сприйняття і неоднозначність атмосфери пансіону. Інтроспекція дозволяє читачеві проникнути не лише у зовнішні прояви поведінки персонажів, а й у тонкощі їхнього внутрішнього світу.

Збірка «Блаженство» є показовим прикладом модерністської короткої прози, в якій письменниця радикально оновлює традиційну оповідь. Менсфілд відмовляється від традиційної побудови сюжету з прямолінійним розвитком і чітким фіналом, натомість її твори зосереджені на внутрішній напрузі, прихованих емоціях та символічних образах, у яких приховано головний конфлікт. Цей підхід узгоджується з модерністським наміром висловити багатогранність людської психіки за допомогою опосередкованих засобів – як-от натяки, символи та еліптичні конструкції.

У творах цієї збірки людське існування постає трагічним і сповненим болю: герой постає беззахисною жертвою обставин, неспроможна протистояти раптовим життєвим ударам і глибоким емоційним кризам. Конфлікти у цих історіях розгортаються не на зовнішньому плані, а в глибині психології персонажів, де стосунки з іншими, навіть із найближчими, набувають рис зради, болю і втрати довіри. Іронія, яку Менсфілд майстерно використовує, виступає ключовим інструментом, що підкреслює неоднозначність і складність людських почуттів, створюючи двозначність, що несе глибокий сенс.

У «Вечірці в саду» (“The Garden Party and Other Stories”, 1922) Менсфілд метафора постає провідним художнім засібом, що допомагає

розкрити глибину людських почуттів, внутрішній світ персонажів і складні соціальні контрасти. Завдяки метафоричним образам письменниця створює емоційно насичену атмосферу, де на перший план виходить не дія, а переживання. Образи природи, святкування, дітей, вітру чи саду набувають символічного значення, через яке передається складність дорослішання, втрати та прозріння героїв. Метафора не тільки прикрашає текст, а й формує його глибинну психологічну й соціальну суть.

У сучасному перекладознавстві переклад малої прози українською мовою розглядається як складне міждисциплінарне явище, яке потребує не лише лінгвістичної точності, а й стилістичної та культурної чутливості. Перекладач повинен не просто зберігати сенс тексту, але й передавати емоційну насиченість, художню форму, авторський стиль і вплив на читача.

Отже, збірки новел Менсфілд вимагають від перекладача не лише високої мовної вправності, а й глибокого розуміння психологічної багатовимірності тексту, його стилістичної тональності та культурного підтексту. У кожній із цих збірок переважають різні художні доміанти, що потребують відповідних перекладацьких стратегій. Завдання перекладача полягає в тому, щоб не просто відтворити зміст, а й відтворити стилістичну й емоційну глибину, зберігши у перекладі унікальність авторського голосу. Тому переклад малої прози українською мовою – це не буквально відтворення тексту, а процес інтерпретації, у якому важливо знайти баланс між точністю й художньою виразністю.

ВИСНОВКИ

К. Менсфілд випередила свій час як за тематикою, так і за художньою технікою. Вона руйнувала жанрові межі, вводила в літературу новий тип героя – не епічного, а внутрішньо зосередженого, тендітного, часто вразливого до дрібниць повсякдення. Її новели відзначаються фрагментарністю, використанням техніки «потoku свідомості», символізмом і підтекстом, які залишають широкий простір для інтерпретацій. Саме завдяки цим рисам вона постає не просто модерністською авторкою, а цілком самобутньою постаттю, чия творчість стала яскравою сторінкою світової літератури, залишивши по собі глибокий слід.

Звідси видима «потворність» сучасної ліричної прози, вірніше, відсутність пишно квітучої метафоричності та прихована метонімічна образність, особлива увага до деталі та особливий вибір деталі: не стільки типової, соціальної чи характерно-психологічної, скільки деталі немовби другорядної, випадкової та побічної – і особлива насиченість цієї деталі, що замінила собою поетичний образ. В центрі новел Менсфілд стоїть конфлікт свідомості, зовнішня фабула потіснена історією внутрішніх переживань героя. Психологія людини розкривається у творах англійської письменниці не через значимий вчинок, а через найдрібнішу, зовні незначну деталь, яка лише іноді побічно свідчить про переживання персонажа, звідси і роль підтексту в його характеристиці.

Деталь у прозі Менсфілд – більш ніж свідчення почуттів і настроїв героїв, більш ніж знак їхнього внутрішнього життя. Вона не лише деталь лірична чи психологічна, вона деталь світоглядна, що виражає авторський погляд на світ і, як така, співвідносна не з героєм, а з автором, з авторським світовідчуттям та темою. Головну тему прози Менсфілд можна означити як проблему існування, що не знає про свій сенс.

Головним у творах Менсфілд – життя та самотність чутливої людської природи у просторі та часі буття. Оповідання в трьох

проаналізованих збірках мають певну стилістичну єдність. Їх стилістика може бути визначена як поєднання м'якої іронії, ліризму та імпресіоністичної метафоричності, поєднаної, особливо в першій збірці, яка розглядається у межах нашого дослідження з інтонаціями сатири та гумористики. Авторка дуже тонко і плавно помічає кордони кількох внутрішніх рівнів. Заслуга письменниці в тому, що вона створювала глибоко психологічну прозу.

В результаті, здається, що сюжетна лінія є, насправді, лише тлом, а ідейно-мистецька сутність твору – в асоціаціях, метафорах, які або виникають у міру прочитання тексту, або як би «приховані» за поверхнею розповіді. Основними засобами характеристики героїв оповідань стають контраст і діалоги, що дисонансно звучать. Герої її ранніх творів завжди вписані в замкнутий простір конкретного часу, що підкреслює їхню духовну обмеженість. Їх не тягнуть широкі простори, нові враження, несподівані відкриття.

Таким чином, як наслідок своєрідності прози Менсфілд ми можемо виділити: багаточаровість творів, які мають кілька планів сприйняття чи проблематики, що виникають за уявною простотою та унікальну сполучність жорсткого та ясного англійського слова з внутрішнім ліризмом та витонченістю стилістики.

Як художник вона зверталася до досвіду представників мистецтва минулого та сучасного. Її насамперед цікавили їх досягнення у сфері розуміння внутрішніх глибин людської свідомості. Її раннє захоплення творами письменників з декадентським світовідчуттям змінюється стійким інтересом до художньої практики представників реалістичних та модерністських напрямів. Менсфілд використовує пластичну характеристику, різноманітні алюзії, кольоропис та звукопис. Символи в оповіданнях позбавляються багатозначності, безпосередньо асоціюючись з явищами реальної дійсності.

Автобіографічний початок у її ранніх оповіданнях дуже, навіть навмисно підкреслюється письменницею, що ховає у перші роки свого творчого шляху гірку образу на рідних, яких звинувачує у своїй невідповідності до самостійного життя. Вона починає з розповідей, в яких під впливом неблагополуччя та невлаштованості власного життя дає підкреслено різкі оцінки тому, що бачить навколо себе і, що нагадує їй про особисті труднощі.

У новелах письменниці паралельно з осудом приземленого, обивательського розуміння щастя ми знаходимо спроби захисту гідності простої маленької людини, відстоювання права на щасливу долю. Менсфілд брала за увагу передусім природні, прості характери – діти, закохані, і навіть самотні, ущербні, нещасні люди. Саме ці улюблені персонажі письменниці виявляють глибину і багатство внутрішнього світу, їм підвладні глибокі переживання і складні психологічні стани. Вона значно розширила сферу психологічного аналізу, поширивши його на різні галузі людських почуттів і настроїв. Герої Менсфілд розкриваються через свої мрії, ілюзії, спогади, всілякі відтінки думок, настроїв та душевних станів. Специфічною формою проникнення у внутрішній світ людини є мотив сну, присутній у багатьох оповіданнях Менсфілд.

У своїй творчості авторка звертала увагу на найдрібніші деталі повсякденного життя, перетворюючи їх на елементи, що відображають емоційний стан персонажів. В оповіданнях проаналізованих збірок вона використовувала символіку кольорів та природи, щоб передати внутрішні переживання героїв. Зокрема, у «Вечірці в саду» контраст між святковою атмосферою і смертю простого робітника показує соціальну нерівність і крихкість людського існування.

Таким чином, у новелах Менсфілд відбився процес подрібнення та стандартизації людини. Але в той же час вона наголосила на складності, неоднозначності внутрішнього світу своїх героїв та багатосторонності їх характерів. Новаторством Менсфілд як художника слова стала та

обставина, що в багатьох її оповіданнях глибоко розкрито риси англійського національного характеру. Психологічне багатство людини у всіх оповіданнях визначається тим, що дії і почуття, зумовлені впливом обставин на його характер, переплітаються з вчинками і пристрастями, що впливають з його волі, свідомого рішення.

Водночас варто відзначити, що художній світ Менсфілд, за всієї правдивості образів та майстерності психологічного аналізу, не відрізняється глибиною відображення суспільної атмосфери епохи. Але вся справа в тому, що відтворені письменницею події та переживання приватного, індивідуального життя персонажів об'єктивно виступають як прояви, «симптоми» суспільного буття. Її модерністська поетика ґрунтується на емоційній насиченості деталей та нових наративних техніках. Вона часто використовувала метод «ефекту незавершеності», коли оповідання наче обривається, залишаючи читача з відчуттям недомовленості. Це спосіб заглибити читача у психологію героя, змусити задуматися і продовжити історію. Творчість Кетрін Менсфілд з її глибоким психологізмом і нестандартними наративними техніками представляє собою художнє поєднання модерністської естетики і безжального дослідження людських емоцій. Її оповідання втілюють у собі пильну увагу до нюансів життя, котрі, на перший погляд, можуть здатися незначними. Вона дає своїм персонажам свободу, занурюючи їх у світ суб'єктивних реальностей, в якому читач знаходить свій власний шлях до відповідей. Тому можна сказати, що її стиль є викликом сприйняттю читача та грою з художньою реальністю, де кожна деталь набуває нового сенсу в кожному прочитаному рядку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айворонська А. Р. Покровська І. Л. До проблеми зіставлення терміна «новела» в слов'янському, тюркському та західноєвропейському літературознавстві. *Вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2021. Вип. 50. С. 8–11.
2. Андронік А. В. Світова новела від античності до ХХ століття. *Зарубіжна література*. 1998. № 19. С. 3–15.
3. Андрусів С. Модернізм/постмодернізм: ланки безкінечного ланцюга історико-культурних епох. *Світовид*. 1997. № 1–2. С. 113–116.
4. Барабаш М. М. У річковому намулі сторіч. Тексти, контексти, інтертексти збірки новел Маріанни Кіяновської «Стежка вздовж ріки» : *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2010. Вип. 38. С. 23-28
5. Бежан О. А. Наратив “графічного роману” в інтермедіальному дискурсі сучасної американської літератури (В. Айснер). *Записки з романо-германської філології*. 2017. Вип. 1. С. 20–27.
6. Безпечний І. П. Теорія літератури. Київ : Смолоскип, 2009. 388 с.
7. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Київ : ВЦ «Акад.», 2011. 336 с.
8. Богачевська І. В. Притча як об’єкт релігієзнавчого дослідження. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2011. № 59. С. 3–8.
9. Боднар О. Б. Творча винахідливість перекладача у стилістичному аспекті. *Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія: філологічна*. 2012. Т. 30. С. 6–7.
10. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції. Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Тараса Шевченка», 2011. 400 с.
11. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р.М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша. Дмитра Бураго, 2008. 528 с.

12. Гаев Т. Українська література XIX століття (розгорнені конспекти лекцій). Белград, 2008. 287 с.
13. Галич О. А. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
14. Денисюк І. О. Поетика новели. № 10, 1969. 134 с.
15. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Ів. Франка, 2005. 432 с.
16. Дзеверін І. О., Нахліка Є. К. Українська новелістика кінця XIX-початку XX ст.: оповідання, новели, фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). Київ : Наук. думка, 1989. 685 с.
17. Кизилова В. В. Динаміка української літературної прозової казки. Київ : Талком, 2020. 211 с.
18. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. Київ : Юніверс, 2002. 280 с.
19. Лановик З. Б. Художній переклад як проблема компаративістики. Літературознавча компаративістика : навч. посібн. 2002. С. 256–267.
20. Лисенко А., Безруков А. Тематичне розмаїття модерністських пошуків у літературі початку XX ст. *Молоді вчені 2025 – від теорії до практики* : матеріали XV всеукр. наук.-практ. конф., 20 березня 2025. Дніпро, 2025. С. 458–461.
21. Лілік О. О. Сазонова О. В. Янкова Н. І. Українська мала проза: гібридні форми в історико-літературному процесі кінця XIX – початку XXI ст. Чернігів : Десна Поліграф, 2022. 290 с.
22. Любарець Н. О. Гендерний дискурс оповідань Кетрін Менсфілд. *Літературознавчі студії*. 2019. Вип. 4 (58). С. 79–86.
23. Мілова М. М. «Експресивність» та «емотивність» у мові та мовленні. Рівні передачі емоцій у художньому англomовному тексті. *Вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2014. Вип. 9. С. 104–107.
24. Моклиця М. М. Модернізм як структура: Філософія. психологія. поетика. Луцьк : Вол. держ. ун-т ім. Лесі Українки., 2002. 394 с.
25. Ніколенко О. М. Конєва Т. М. Орлова О. В. Основні тенденції розвитку прози XX століття. Полтава : АСМІ, 2010. 200 с.

26. Привалова С. Особливості індивідуальної творчої манери письма Михайла Коцюбинського. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2014. № 7–8. С. 54–56.
27. Пруст М. У пошуках втраченого часу. твори. Київ : Юніверс, 1997. Т. 1. 379 с.
28. Тараненко Л. І. Просодична зв'язність англійської прозової байки. Київ : ТОВ «Агентство «Україна», 2008. 204 с.
29. Тейлор Ч. Е., Шовкун В. Е. Енциклопедія постмодернізму. Київ : Вид-во Соломії Павлички «Основи», 2003. 503 с.
30. Чабаненко В. А. Основи мовної експресії. Київ : Вища шк., 1984. 42 с.
31. Achiri S. The Transcendental Selves of Women Characters in Katherine Mansfield's "At the Bay": The Case of Linda. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*. 2014. Vol. 3, no. 6. P. 98–101. <https://doi.org/10.7575/aiac.ijalel.v.3n.6p.98>.
32. Anderson W. E. The Hidden Love Triangle in Mansfield's "Bliss". *Twentieth century literature*. 1982. Vol. 28, no. 4. P. 397–404.
33. Baker I. *The Memories of LM*. London : Michael Joseph, 1971. 233 p.
34. Bates H. E. *The Modern Short Story from 1809 to 1953*. London : Robert Hale, 1988. 10 p.
35. Berkman C. *Katherine Mansfield: A Critical Study*. New Haven : Yale University Press, 1951. 246 p.
36. Boase-Beier J. *Stylistic Approaches to Translation*. London : Routledge, 2014. 176 p.
37. Boase-Beier J. *Translation and Style*. London : Routledge, 2019. 216 p.
38. Boehmer E. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford and New York : Oxford University Press, 1995. 133 p.
39. Brooks P. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York : Alfred A. Knopf., 1984. 363 p.
40. Burgan M. *Illness, Gender, and Writing: The Case of Katherine Mansfield*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1994. 248 p.

41. Butler J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London : Routledge, 2011. 256 p.
42. Calinescu M. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham : Duke University Press, 1987. 422 p.
43. Childs P. *Modernism*. Abingdon : Routledge, 2001. 94 p.
44. Collins H. *Collins English Language Dictionary*. Glasgow : COBUILD, 1979. 1728 p.
45. Chowdhury M. S. I. Katherine Mansfield: The Horror of Femininity. *East West Journal of Humanities*. 2017. Vols. 6–7. P. 78–88. <https://doi.org/10.70527/ewjh.vi.23>.
46. Daly S. *Katherine Mansfield*. N.Y. : Twain Publishers, 1965. 143 p.
47. Drewery C. Katherine Mansfield and Sexuality. *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield* / ed. by T. Martin. London : Bloomsbury Academic, 2020. P. 437–454.
48. Drewery C. *Modernist Short Fiction by Women: The Liminal in Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, May Sinclair and Virginia Woolf*. Farnham : Ashgate, 2011. 150 p.
49. Emory E. *The Columbia History of the American Novel*. New York : Columbia University Press, 1991. 905 p.
50. Fleishman A. *Forms of the Woolfian Short Story*. Berkeley : California University Press, 1980. 79 p.
51. Friedman N. Recent Short Story Theories: Problems in Definition. *Short Story Theories at a Crossroads* / ed. by S. Lohafer, J. E. Clarey. Baton Rouge : Louisiana State UP, 1989. P. 13–31.
52. Goh C. The Quest for Autonomy amid Shifting Gender Expectations and Relationships in Katherine Mansfield's Short Stories. *Katherine Mansfield and The Garden Party and Other Stories* / ed. by G. Kimber, T. Martin. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2022. P. 87–99.

53. Gordimer N. *The Flash of Fireflies*. Athens : Ohio University Press, 1994. 267 p.
54. Hadzytska S. Katherine Mansfield, *Thirst for Life*. №3. 2018. C. 172–173.
55. Hankin C. Fantasy and the Sense of an Ending in the Work of Katherine Mansfield. *The Critical Response to Katherine Mansfield* / ed. by J. Pilditch. Connecticut, 1996. P. 183
56. Hankin C. A. *Katherine Mansfield and her Confessional Stories*. New York : St. Martin's Press, 1983. 241 p.
57. Hanson C. *The Critical Writings of Katherine Mansfield*. New York : Macmillan, 1987. 156 p.
58. Hanson C. Vincent O'Sullivan and Margaret Scott, eds., *The Collected Letters of Katherine Mansfield, vol. 5, 1922–1923* (Oxford: Oxford University Press, 2008) 376 pp., *Katherine Mansfield Studies*. 2009. Vol. 1, no. 1. P. 120–121. <https://doi.org/10.3366/e2041450109000134>.
59. Hanson C. *Short Stories and Short Fictions*. London : Macmillan, 1985. 189 p.
60. Hatim B., Munday J. *Translation: an Advanced Resource Book*. London : Routledge, 2004. 266 p.
61. Head D. *The Modernist Short Story : A Study in Theory and Practice*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. 241 p.
62. Hebdige D. Postmodernism and “The Other Side”. *Stuart hall: critical dialogues in cultural studies* / ed. by D. Morley, K.-H. Chen. London, 1996. P. 177–178.
63. Howe L. *The Social Determination of Knowledge: Maurice Bloch and Balinese Time*. *Man*. 1981. No. 16. P. 220–234.
64. Hunter A. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Cambridge : Cambridge UP, 2007. 212 p.
65. Huseynova S. *Stylistic Problems of Translation*. 4th ICSS. Bucharest, 2015. P. 33–38.

66. Ibrahim F. H. A Feminist Stylistic Analysis of Katherine Mansfield's "Miss Brill". *Al-Adab Journal*. 2020. Vol. 2, no. 132. P. 77–96. <https://doi.org/10.31973/aj.v2i132.807>.
67. Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre. Boston : Mouton, 1971. 234 p.
68. Joyce J. Stephen Hero. N.Y : New Directions, 1963. 254 p,
69. Katherine Mansfield's Women / ed. by A. Gasston, G. Kimber. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2025. 248 p.
70. Kerner I. Homi K. Bhabha: The Location of Culture, Routledge: London/New York 1994, 285 S. (dt. Die Verortung der Kultur, Stauffenburg: Tübingen: 2000, 408 S.). Klassiker der Sozialwissenschaften. Wiesbaden, 2016. P. 392–395. https://doi.org/10.1007/978-3-658-13213-2_91.
71. Kimber G. Katherine Mansfield and the Art of the Short Story. New York : Foreword by Professor Claire Davison, 2014. 101 p.
72. Krueger K. British Women Writers and the Short Story, 1850–1930. London : Palgrave Macmillan, 2014. 269 p.
73. Laurie A. J. Katherine Mansfield – a lesbian writer? *Women's Studies Journal*. 1988. Vol. 4, no. 2. P. 48–70.
74. Leach E. Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time. Rethinking anthropology. London, 1971. P. 124–136.
75. Leibowitz J. Narrative Purpose in the Novella. Netherlands : The Hague–Paris, 1974. 134 p.
76. Lohafer S. Short Story Theories at a Crossroads. Baton Rouge : Louisiana UP, 1990. 280 p.;
77. Lohafer S. The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story. Baton Rouge : Praeger, 1998. 220 p.
78. Lunden R. The United Stories of America : Studies in the Short Story Composites. Amsterdam : Rodopi vi Editions, 1999. 208 p.,
79. Lysenko A., Bezrukov A. Modernist Aesthetics in Katherine Mansfield's Short Stories. *Engineer of the Third Millennium* : Proceedings of the

- International Students' Scientific Conference, May 15, 2025. Dnipro, 2025. P. 32–34.
80. Magalaner M. Traces of herself in Katherine Mansfield's "Bliss". *Modern fiction studies*. 1978. Vol. 24, no. 3. P. 457
 81. Mansfield K. *Bliss and Other Stories*. London: Constable & Company Limited. 1921. 280 p.
 82. Mansfield K. *In a German Pension*. 2008. USA: Gutenberg. 101 p.
 83. Mansfield K. *Journal of Katherine Mansfield* / ed. by J. M. Murry. Hamburg, Paris, Bologna : The Albatros, 1933. 321 p.
 84. Mansfield K. *Letters to J. M. Murry* / ed. by J. M. Murry. London, 1951. 700 p.
 85. Mansfield K. *The Garden Party and Other Stories*. New York: Modern Library. 1922. 262 p.
 86. Mansfield K. *The Garden Party and Other Stories*. Retold by Rosalie Kerr. Oxford and New York : Oxford University Press, 2008. 111 p.
 87. March-Russell P. *The Short Story: An Introduction*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. 302 p.
 88. Matthews B. *The Philosophy of the Short-Story*. Ohio : Ohio UP, 1976. 59 p.
 89. Matz J. *The Modern Novel a Short Introduction*. Oxford : Blackwell Publishing, 2008. 204 p.
 90. May C. *The Nature of Knowledge in Short Fiction*. Athens : Ohio University Press, 1998. 13 p.
 91. McDonnell J. *Katherine Mansfield and the Modernist Marketplace: at the Mercy of the Public*. Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2010. 220 p.
 92. Middleton M. J. K. M.'s letters to John (1913-1922). New York : Alfred A. Knopf, 1951., *The journal of K. M., definitive edition* / ed. by J. M. M. London : Constable, 1962. 312 p.
 93. Middleton M. J. *The Journal of Katherine Mansfield 1904–1922: Definitive Edition*. London: Constable, 1954. n.1. 72 p.

94. Mortimer A. K. Fortifications of Desire: Reading the Second Story in Katherine Mansfield's "Bliss". *Narrative*. 1994. Vol. 2, no. 1. P. 41–52.
95. Neaman J. S. Allusion, Image, and Associative Pattern: the Answers in Mansfield's "Bliss". *Twentieth century literature*. 1986. Vol. 32, no. 2. P. 242–254.
96. New W. H. *Reading Mansfield and Metaphors of Form*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 1999. 238 p.
97. O'Connor F. *The Lonely Voice : A study of the Short Story*. Cleveland : World, 1963. 224 p.
98. O'Faolain S. Katherine Mansfield. *New Statesman and Nation*. 1948. Vol. 35. P. 54.
99. O'Sullivan V. *The Magnetic Chain: Notes and Approaches to K.M. Pilditch*. 2023. P. 142.
100. Paccaud-Huguet J. A Trickle of Voice: Katherine Mansfield and the Modernist Moment of Being. *Celebrating Katherine Mansfield* / ed. by G. Kimber, J. Wilson. London: Palgrave Macmillan, 2011. P. 131–143. https://doi.org/10.1057/9780230307223_10.
101. Patea V. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam: Rodopi, 2012. 358 p.
102. Ren A. Women Characters in Katherine Mansfield's Short Stories. *Studies in Literature and Language*. 2012. Vol. 5, no. 3. P. 101–107. <http://dx.doi.org/10.3968/j.sll.1923156320120503.1678>
103. *Re-reading the Short Story* / ed. by C. Hanson. London: Palgrave Macmillan UK, 1989., 156 p.
104. Reynolds P. Booth and Rigby, eds, *Modernism and Empire*. Richard Begam and Michael Valdez Moses, eds. *Modernism and Colonialism: British and Irish Literature, 1899–1939*. Durham, NC, and London: Duke University Press, 2007. Pp. 326. *Journal of British Studies*. 2009. Vol. 48, no. 1. P. 267–268. <https://doi.org/10.1086/596178>.
105. Rhoda B. N. *Katherine Mansfield*. New York: Continuum, 1988. 137 p.

106. Rohrberg M. *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*. Hague: Walter de Gruyter, 1966. 148 p.
107. Royle N. *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press, 2003. 16 p.
108. Sage L. *The Garden Party and Other Stories* / ed. by L. Sage. London: Penguin, 2000. 157 p.
109. Sandley S. *The Middle of the Note: Katherine Mansfield's "Glimpses"*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1994. 85 p.
110. Shiach M. *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 249 p.
111. Shipley J. T. *Dictionary of World Literary Terms*. Boston, 1970. 466 p.
112. Smith A. A Common Certain Understanding. *Katherine Mansfield and Virginia Woolf: A Public of Two*. Oxford UP, 1999. P. 30–62.
113. *The Gender of Modernism: a Critical Anthology* / ed. by B. K. Scott. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 299 p.
114. *The Stories of Katherine Mansfield: Definitive Edition* / ed. by A. Alpers. Auckland: Oxford University Press, 1984. 545 p.
115. Tomalin C. *Katherine Mansfield: a Secret Life*. London: Viking, 1987. 292 p.
116. Trodd A. *A Reader's Guide to Edwardian Literature*. Calgary: University of Calgary Press, 1991. 144 p.
117. Woolf L. *The Autobiography of Leonard Woolf*. London: Hogarth Press, 1964. 204 p.
118. Young E., Bailey J. Introduction. *British Women Short Story Writers: The New Woman to Now* / E. Young, J. Bailey. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 1–14.
119. Zorn M. Visionary Flowers: Another Study of Katherine Mansfield's "Bliss". *Studies in Short Fiction*. 1980. Vol. 17, no. 2. P. 145–152.