

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788025020106

Черты магического реализма в тетралогии Э. Ферранте «Неаполитанский квартет»

© 2025 г. Н. В. Яворовская

Аспирант, ассистент Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»,
Россия, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 1
ORCID ID: 0000-0002-3818-1770
nadezdashmul@gmail.com

Резюме. Настоящая статья посвящена особенностям магического реализма в прозе Элены Ферранте. Материалом для исследования магического мировидения послужили романы цикла «Неаполитанский квартет» («Моя гениальная подруга» (“*Lamica geniale*”, 2011), «История нового имени» (“*Storia del nuovo cognome*”, 2012), «Те, кто уходит, и те, кто остается» (“*Storia di chi fugge e di chi resta*”, 2013) и «История о пропавшем ребёнке» (“*Storia della bambina perduta*”, 2014). В процессе анализа устанавливается, что магическое в текстах укоренено в действительности и проявляется в строго очерченном пространстве Неаполя. Между тем, реальное описание сопряжено с городскими мифами и различными суевериями, позволяющими увидеть обратную суть вещей. Исследование показало, что основу такого восприятия действительности следуют искать в пограничном состоянии главных героев тетралогии.

Ключевые слова: Элена Ферранте, магический реализм, метаповествование, реалистическая литература, Массимо Бонтемпелли, Неаполь, полифония

Для цитирования: Яворовская Н.В. Черты магического реализма в тетралогии Э. Ферранте «Неаполитанский квартет» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84. № 2. С. 110–115. DOI: 10.31857/S1605788025020106

Features of Magical Realism in the “Neapolitan Novels” by Elena Ferrante

© 2025 Nadezhda V. Iavorovskaya

Postgraduate student at the National Research University
“Higher School of Economics”,
21-4 Bld. 1 Staraya Basmanaya Str., Moscow, 105066, Russia
nadezdashmul@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the features of magical realism in the prose of Elena Ferrante. The features of the magical worldview are revealed based on the “Neapolitan Novels” (“*My Brilliant Friend*” (“*Lamica geniale*”, 2011), “*The Story of a New Name*” (“*Storia del nuovo cognome*”, 2012), “*Those Who Leave and Those Who Stay*” (“*Storia di chi fugge e di chi resta*”, 2013) and “*The Story of the Lost Child*” (“*Storia della bambina perduta*”, 2014). The analysis reveals that magical in the texts is rooted in reality and manifests itself in the strictly defined space of Naples. Meanwhile, the real description is associated with urban myths and various superstitions, which allow us to see the opposite essence of things. The research has indicated that the basis for such a perception of reality should be sought in the borderline state of the main characters of the tetralogy.

Keywords: Elena Ferrante, magical realism, meta-narration, realistic literature, Massimo Bontempelli, Naples, polyphony

For citation: Iavorovskaya, N.V. *Cherty magicheskogo realizma v tetralogii E. Ferrante "Neapolitanskii kvartet"* [Features of Magical Realism in the "Neapolitan Novels" by Elena Ferrante]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2025, Vol. 84, No. 2, pp. 110–115. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788025020106

О романах, изданных под псевдонимом Елена Ферранте, принято размышлять в русле реалистической литературы. Однако продуктивными для дальнейшего исследования нам представляются черты магического реализма, которые обнаруживаются в сложноустроенной форме текстов Ферранте. Так, Т. де Рогатис использует применительно к прозе Ферранте термин «сверхъестественный реализм» ("uncanny realism") [1, pp. 279–280], а Ф. Сьело обращает внимание на антиреалистический, визионерский характер ее нарратива на примере романа «Любовь в тягость» ("L'amore molesto") [2]. В статье речь пойдет преимущественно о романах, объединенных под условным названием «Неаполитанский квартет», а именно – «Моя гениальная подруга» ("L'amica geniale", 2011) [3], «История нового имени» ("Storia del nuovo cognome", 2012) [4], «Те, кто уходит, и те, кто остается» ("Storia di chi fugge e di chi resta", 2013) [5] и «История о пропавшем ребенке» ("Storia della bambina perduta", 2014) [6].

Для начала стоит отметить, что магический реализм является не жанром, а художественным методом, отражающим особый тип мировосприятия. Магический реализм как явление западного сознания XX века выступил реакцией на быстро меняющуюся картину действительности. Термин «магический реализм» впервые был использован в 1923 г. немецким искусствоведом Ф. Роо в отношении работ молодых художников-авангардистов в статье «К проблеме интерпретации Карла Хайдера. Замечания о постэкспрессионизме» [7], но большую известность получил после выхода монографии того же автора «Постэкспрессионизм. Магический реализм. Проблемы новейшей европейской живописи» [8]. Роо писал о магическом измерении, которую приобретают полотна за счет искажения пространственной перспективы. Применительно к литературе этот же термин был предложен французским критиком Э. Жалу в 1931 г.: «Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям» [9]. Магический реализм как направление традиционно связывают с литературой Латинской Америки. При этом отмечается

особый тип восприятия, где чудесное настолько укорено в действительность, что воспринимается как нечто заурядное в отличие от европейской взгляда на чудо как на нарушение привычного миропорядка. Между тем, современные исследователи, такие как А.А. Гугнин [10], Н.З. Шамсутдинова [11], А.К. Якимович [12], полагают, что магический реализм не является монополией исключительно латиноамериканской культуры.

Как указывает А.А. Гугнин, понятие, предложенное Ф. Роо, впоследствии приобрело семантическое наполнение в работах Массимо Бонтемпелли. М. Бонтемпелли впервые использует понятие «магический реализм» применительно к произведениям литературы в 1926–1927 годах на страницах издаваемого журнала «Новеченто». Магическим для Бонтемпелли становится «сама способность художника снова соединить воедино распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений вдохнуть в него смысл, создавая тем самым новую модель взаимоотношений мира и человека» [10, с. 27]. Таким образом, под магическим можно понимать саму возможность творческого акта, преобразующего действительность и обнаруживающего в ней черты таинственного и необъяснимого.

Неотъемлемая черта магического реализма – жизнеподобие, обязательное наличие конкретных и узнаваемых черт исторической реальности. Причем всякое изображение реального места находится на условной «крайней точке» между мирами существующим и вымышленным, что позволяет ему оставаться «живым». Так, Неаполь в произведениях Ферранте балансирует на стыке «максимального соприкосновения вымысла и реальности» [14, р. 194]. В своем сборнике «Фрагменты» ("La Frantumaglia") Ферранте заявляет: «Неаполь, о котором я говорю, является частью меня, я знаю его изнанку» [15, р. 305]. В своем стремлении следовать литературной правде она предлагает читателям пренебречь «правдой гугл-карт».

Как справедливо отмечает Гугнин, в текстах, имеющих черты магического реализма, действие «разворачивается в строго очерченном и замкнутом пространстве». Таким сосредоточением магического в тетралогии становится квартал, в котором выросли главные героини Елена (Лену) Греко и Рафаэлла (Лилы) Черулло. Квартал, как

замечает Лену, оказывается поражен загадочной болезнью: «В детстве я представляла себе маленьких-маленьких животных, почти невидимых, которые по ночам приходят в наш район, вылезают из прудов, из заброшенных железнодорожных вагонов за насыпью, из травы, которую за жуткий запах называли вонючкой, из лягушек, саламандр и мух, из камней и пыли и попадают в воду, в еду и в воздух, и из-за них наши мамы и бабушки становятся злобными, как бешеные собаки. Они были заражены сильнее, чем мужчины: мужчины то и дело впадали в бешенство, но потом успокаивались, а женщины с виду казались спокойными, молчаливыми, но, когда злились, доходили в своей ярости до самого края и уже не могли остановиться» [17, с. 29]. С одной стороны, можно приписать подобное описание логике детского воображения гомодиегетического нарратора, однако, с другой стороны, ощущение потаенной демонической сущности, которой наделено пространство, с годами лишь усиливается. Свойства квартала постепенно распространяются на весь Неаполь, перенимая свойства топоса «проклятое место». Квартал, как и Неаполь в целом, описываются через две постоянные категории — «жара» и «вонь». Подобная аналогия встречается в статье Ю. Корригана, обнаружившего в романах Ферранте черты демонологии [16].

Важное свойство пространства квартала как заколдованного места обнаруживается в имплицитном запрете на пересечение его границ. Пространство за пределами квартала воспринимается Леной как другие миры. Первый выход за пределы квартала связан с нарушением реального запрета: соглашаясь на авантюру своей подруги Лилы, Лена решает прогулять школу и оправиться к морю «навстречу неизведанному». Путь к нему лежит через темный туннель, «зияющий тремя темными пастями» [17, с. 75]. Героини быстро минуют туннель, взявшись за руки, и именно Лила, казалось бы, становится проводником Лены в незнакомый неисследованный мир. Исследовательница К. Баркьези проводит параллель Лила — Ариадна, намекая на ее «способность находить выход в самых запутанных лабиринтах отчаяния» [18, р. 25]. Во время своего путешествия девочки почти сразу сталкиваются с грозой, и Лила испытывает необъяснимый мистический страх, заставляющий ее повернуть назад. Уже в подростковом возрасте повзрослевшая Лена восклицает: «Что за клеймо на мне, что за проклятие? Наш квартал виделся мне бездной, из которой невозможно выбраться» [17, с. 249]. Впервые за пределы квартала Лена попадает перед началом учебы в гимназии с помощью отца,

он оказывается проводником на ту ранее недоступную сторону, где Везувий и море. Даже небольшая экскурсия по городу воспринимается Леной как дальняя поездка. Подлинное знакомство с «большим миром» за пределами квартала реализуется через бинарную оппозицию «свой — чужой». Пятеро подростков Лила, Лена, Рино, Кармела и Паскуале проходят своеобразную инициацию: «Мы как будто переступили некую границу» [17, с. 216]. Примечательно, что путь в «богатые кварталы» начинается с нисхождения (герои добираются на метро, затем спускаются по виа Толедо, где располагается исторический центр) и завершается восхождением на холм Вомеро. Исходя из концепции мономифа Дж. Кэмпбелла, именно здесь, в незнакомом пространстве должна состояться встреча со «стражем порога» [19]. «Чужое» пространство сразу же обнаруживает инаковость героев, они словно невидимы для остальных: «Мне запомнилась людная улица и... чувство унижения. Я смотрела не на парней, а только на девушек и женщин: они разительно отличались от нас. Казалось, они дышали другим воздухом, ели другие продукты, одевались на какой-то другой планете, обучались походке у ветра <...> они проходили мимо меня, как будто меня там не было. Они не замечали никого из нас пятерых» [17, с. 216]. Противостояние «своих» и «чужих» выливается в прямую конфронтацию после того, как один из молодых людей, Рино (брат Лилы), слышит в потоке оскорблений обзывательство «дикарь». Примечательно, что наименование «дикарь» вскоре запускает механизм трансформации — в действиях и облике Паскуале и Рино начинает проявляться звериное начало: «...они били, пинали, рвали противников. Мне показалось, это какие-то незнакомые мужчины — так изменила их ненависть» [17, с. 221]. Рино и Паскуале словно перевоплощаются в фигуры львов на основании монумента Энрико Алвино (вместе с подоспевшими на помощь братьями Солара их становится как раз четверо по количеству львов на монументе). После драки, переросшей в настоящее побоище, Лена кажется, что ее квартал «расширился и охватил весь Неаполь, даже богатые районы». Таким образом «зараза» квартала распространяется дальше, захватывая новые территории.

Квинтэссенция магического способа мирознания проявляется в особом пограничном состоянии, называемом “smargi natura” (в переводе О. Ткаченко — «обрезка»). В этом состоянии открывается истинное зрение, при котором обнажается подлинная суть вещей. Интересно, что описания подобного состояния зафиксировано с документальной точностью. Наиболее

отчетливо оно возникает у Лилы 31 декабря 1958 года во время наступления Нового года: «Ей вдруг почудилось, что все кричат слишком громко и двигаются слишком быстро. Ее замутило, и у нее возникло странное ощущение, будто вокруг нее и всех остальных сгустилось что-то непонятное, хотя абсолютно материальное, что существовало всегда, но сейчас проявилось с особенной силой, словно сдирало с людей и вещей оболочку и открывало их внутреннюю сущность <...>. Шевелящиеся тела, их исступленно сотрясавшиеся костяные скелеты вызывали у нее отвращение. “Как отвратительно мы устроены, — думала она, — какие мы безобразные”. Широкие плечи, руки, ноги, уши, носы, глаза, казалось, принадлежат чудовищным созданиям, явившимся сюда из заброшенного закоулка бескрайнего черного неба» [17, с. 94–95]. Важно заметить, что это метафизическое прозрение распространяется и на горячо любимый Лилой образ брата Рино: «Она словно впервые увидела его таким, какой он на самом деле: с приземистой коренастой фигурой сильного зверя, самого хищного, самого алчного, громче всех рычащего и самого ничтожного» [17, с. 95]. Переживание подобного откровения оказывается сопряжено с еще одним кризисным моментом — землетрясением 23 ноября 1980 года. В обоих случаях пугающее открытие Лилы связано с обнаружением, что границы привычных вещей, знакомых людей и даже ее самой невероятно подвижны. Кроме того, Лиля словно ощущает свою ответственность за происходящее: «...она говорила, что очертания людей зыбки и рвутся, как нитки. Она бормотала, что всегда это видела, видела, как лопаются и меняют суть вещи и люди вокруг, перетекая одно в другое, что все окружающее — это смесь разнородных материй. Она всю жизнь принуждала себя думать, что все на свете имеет свои четкие границы, хотя с детства знала, что это не так — совсем не так, — вот почему ее так напугали подземные толчки: мир перед ними не устоит <...>. Она твердила, что ей приходится жить в постоянном напряжении, потому что стоит ей на миг расслабиться, и привычные вещи искажаются, пугая ее и причиняя боль; они подчиняют себе — физически и морально — все, что так необходимо для спокойной жизни; она чувствует, что тонет в запутанной реальности, и теряет способность различать собственные ощущения <...>. Поэтому ей нельзя ни на миг ослаблять внимание, иначе окружающее разлетится на кровавые менструальные сгустки, злокачественные полипы и грязно-желтые волокна» [20, с. 256–257].

Маниакальное желание Лилы исчезнуть, не оставив следов, представляется метафорическим

воплощением потери границ. Лиля «заражает» Лену писательством, таким образом проникая в текст, и как бы растворяется в слове, что выражается в форме метаповествования, в котором невозможно отделить голоса двух подруг: при написании своей повести «Дружба» Лену использует канву дневниковых записей Лилы и ее сгоревший в огне (т.е. тоже потерявший физические очертания) роман «Голубая фея». Характерно, что присутствие и влияние Лилы приобретает форму одержимости. Так, она вспоминает, что «ее и раньше посещало чувство, будто она, нарушая привычные границы, на доли секунды вселяется в другого человека, или предмет, или число, или слог. В тот день, когда отец выбросил ее из окна, она, пока летела вниз, явственно видела, как мелкие красноватые живые существа растворяют твердый асфальт, превращая его в гладкую мягкую материю». Таким образом, магические свойства Лилы воплощаются на разных уровнях: с одной стороны, символизируя творческий акт, с другой стороны, метафорически реализуясь как переселение душ. Так, во втором томе тетралогии Лену описывает эпизод сотворения единого организма, созданного, подобно Венере, из морской пены: «Я схватила Лилу и Нино за руки и с восторженным воплем потащила в холодную воду, подняв кучу брызг. Мы нырнули в волну, точно были единым существом, и только потом расцепили руки» [21, с. 351].

Другим выразительным примером «вселения» Лилы можно считать почти сверхъестественное преображение ее бывшего деверя Альфонсо: «Когда он вышел, у меня от удивления отвисла челюсть. Мой бывший сосед по парте, в элегантном платье и с распущенными волосами, был вылитая Лиля. Его желание стать ее копией осуществилось; пожалуй, он был даже более красив — или красива? — чем она. Передо мной встал образ мужчины-женщины из моей книги: я представила, как он (она) шагает по улице, направляясь к аббатству Монтеверджине со знаменитой иконой Черной Мадонны» [21, с. 170]. Таким образом, можно говорить не только о творческом акте, но и о размытии гендерных границ. Стремление потерять границы, совмещенное с творческим актом наиболее ярко проявляется в эпизоде, где Лиля преображает свою свадебную фотографию в причудливый коллаж: «Фигура Лилы в подвечном платье исчезла — из-под черных полос проступали часть головы с одним глазом, рука, на которую опирался подбородок, яркое пятно рта и кусок груди, четко прорисованная линия скрещенных ног и полностью открытые взорам туфли» [21, с. 134–135]. Примечательно, что это творение

Лилы постигнет судьба «Голубой феи»: необъяснимым образом коллаж погибает во внезапно вспыхнувшем огне, символизирующем накал страстей.

Важно заметить, что преобразование портрета в коллаж происходит не без помощи Лену, и этот акт совместного творчества реализуется на разных уровнях, напоминая о полифонической форме романа. Как утверждает Т. де Рогатис, Лену испытывает состояние, именуемое «обрезкой», еще в детстве: «Появились нарушения восприятия: иногда мне казалось, что все вокруг кружится в бешеном ритме, что твердые поверхности под моими пальцами размягчаются и вздуваются, образуя внутри себя гулкиепустоты» [17, с. 53]. Таким образом, можно прийти к выводу, что мы имеем дело не только с субъективным зрением, но и с особым способом мировидения, характерного для магического восприятия действительности. Такое восприятие особенно свойственно детскому мышлению, преобразующему действительность в пугающие образы. Так, в воображении девочек колбасник дон Акилле превращается в неуязвимое сказочное чудовище, поглощающее материю: «Долгие годы я представляла себе, как дон Акилле всасывает в себя пилу, щипцы, молоток, тиски и целый рой железных гвоздей. А из его грубого, тяжелого, корявого тела вылетают колбасы, ветчина, топленый жир и сыр проволононе — тоже роem. Давние темные времена. Дон Акилле, вероятно, показал всю свою чудовищную сущность еще до нашего рождения. *Раньше* <...>. Это был такой долгий, очень долгий период, когда нас не было, когда дон Акилле предстал перед всеми в своем истинном облике — опасным существом с не то каменной, не то звериной головой, которое всем пускало кровь, само не теряя ни капли. Кажется, его невозможно было даже поцарапать». Одно из пугающих свойств дона Акилле проявляется также в автономии от собственных физических границ, в способности быть одновременно в разных местах в различных формах: «Дон Акилле, например, обитал не только у себя на последнем этаже, он был и тут, внизу, паук среди пауков, мышь среди мышей, неясная форма, способная принять любой облик. Я представляла его с открытым из-за длинных звериных клыков ртом, с телом из глазурованного камня, поросшего ядовитой травой, с огромной черной сумкой, в которую он прибирал все, что мы бросали за решетку. Эта сумка была главным атрибутом дона Акилле: он всегда носил ее с собой, даже дома, и складывал туда все живое и мертвое» [17, с. 32]. Как раз первый эпизод, после которого Лену заболевает и испытывает «обрезку», связан с потерей их с Лилой кукол, в которой они подозревают

сказочного людоеда дона Акилле. Дон Акилле и весь магический ореол, выстроенный вокруг его фигуры, становится воплощением всех иррациональных детских страхов. В этой цепочке куклы выступают своеобразной проекцией двух подруг [22, pp. 212–213]. Вслед за сброшенными в темноту куклами такое же путешествие в преисподнюю предстоит осуществить самим девочкам.

Отметим, что основой магического мышления становятся также суеверия. В представлении жителей квартала повзрослевшая Лила воспринимается амбивалентно: то как ведьма, способная погубить ребенка уже в утробе, то как богиня-вительница, хранительница места. Вплоть до своего таинственного исчезновения Лила посвящает свою жизнь Неаполю, изучению его культуры и истории, оставаясь в границах родного квартала. Можно заключить, что Лила постепенно приобретает черты главного героя тетралогии — города: Лила, как и Неаполь, не отпускает от себя, ее влияния невозможно избежать. Таким образом, магическое и реалистическое в нарративе Ферранте сливается воедино, образуя сложную форму романа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. *De Rogatis T.* Elena Ferrante's Key Words. New York: Europa Editions, 2019.
2. *Ferrante E.* L'amore molesto. Roma: Edizioni e.o, 1992.
3. *Ferrante E.* L'amica geniale. Infanzia, adolescenza. Roma: Edizioni e.o, 2011.
4. *Ferrante E.* Storia del nuovo cognome. L'amica geniale. Volume secondo. Roma: Edizioni e.o, 2012.
5. *Ferrante E.* Storia di chi fugge e di chi resta. L'amica geniale. Volume terzo. Roma: Edizioni e.o, 2013.
6. *Ferrante E.* Storia della bambina perduta. L'amica geniale. Volume quarto. Roma: Edizioni e.o, 2014.
7. *Roh F.* Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zur Nachexpressionismus. "Der Cicerone". 1923. № 15. S. 598–602.
8. *Roh F.* Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig, 1925. 2. Ausgabe, 1958.
9. *Кислицын К.Н.* Магический реализм // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1. С. 274–277. [Kislitsyn, K.N. *Magicheskii realism* [Magical realism]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Ability.]. 2011, No. 1, pp. 274–277. (In Russ.).]
10. *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М.: Институт славяноведения РАН, 1998. 117 с. [Guginin, A.A. *Magicheskii*

- realizm v kontekste literatury i iskusstva XX veka: fenomen i nekotorye puti ego osmysleniia* [Magical Realism in the Context of Literature and Art of the 20th Century: A Phenomenon and Some Ways of its Understanding]. Moscow: Institut slavianovedeniia RAN Publ., 1998. 117 p. (In Russ.).
11. Шамсутдинова Н.З. Магический реализм в современной британской литературе (А. Картер, С. Рушди) / Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 181 с. [Shamsutdinova, N.Z. *Magicheskii realizm v sovremennoi britanskoi literature* (A. Karter, S. Rushdi) [Magical Realism in Modern British Literature (A. Carter, S. Rushdie)]. Moscow, 2008. 181 p. (In Russ.).]
 12. Якимович А.К. Реализмы 20 века; Магический и метафизический реализм; Идеологический реализм; Сюрреализм. М.: Еаларт; Олма-Пресс, 2001. [Yakimovich, A.K. *Realizmy 20 veka; Magicheskii i metafizicheskii realizm; Ideologicheskii realizm; Siurrealizm* [Realisms of the 20th Century; Magical and Metaphysical Realism; Ideological Realism; Surrealism]. Moscow: Ealart; Olma-Press, 2001. (In Russ.).]
 13. Amoroso G. *Il Realismo Magico di Bontempelli*. Messina, 1964.
 14. Sielo F. Note sulrealismo visionario di Elena Ferrante: iluoghi di Napoli tra letteratura e cinema. Polygraphia, 2020, No. 2, pp. 193–209.
 15. Ferrante E. La frantumaglia: carte: 1991–2003, tessere: 2003–2007, lettere: 2011–2016. Nuova edizione. Dal mondo Italia. Roma: Edizioni e.o, 2016.
 16. Corrigan Y. Comparative Demonologies: Dostoevsky and Ferrante on the Boundaries of the Self. Forthcoming in *Religion & Literature*, 2018.
 17. Ферранте Э. Моя гениальная подруга: пер с итал. / Пер. О. Ткаченко. М.: Синдбад, 2018. 352 с. [Ferrante, E. *Moia genialnaya podrugа* [My Brilliant Friend]. Moscow: Sinbad Publ., 2018. 352 p. (In Russ.).]
 18. Barchiesi C. Donna Ferrante's Library: Resonance of the Classics in the Neapolitan Novels. Washington, D.C., April 26, 2018.
 19. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. СПб.: «Питер», 2020. 544 с. [Campbell, J. *Tysiachelikii geroi* [The Hero with a Thousand Faces]. St. Petersburg: "Piter", 2020. 544 p. (In Russ.).]
 20. Ферранте Э. История о пропавшем ребенке: пер с итал. / Пер. О. Ткаченко. М.: Синдбад, 2020. 480 с. [Ferrante, E. *Istoriya o propavshem rebenke* [The Story of the Lost Child]. Moscow: Sinbad Publ., 2020. 480 p. (In Russ.).]
 21. Ферранте Э. История нового имени: пер. с итал. / Пер. Т. Быстровой. М.: Синдбад, 2020. 544 с. [Ferrante, E. *Istoriya novogo imeni: per. s ital. Per. T. Bystrovoj* [The Story of a New Name. Transl. from Italian by T. Bystrova]. Moscow: Sinbad Publ., 2018. 448 p. (In Russ.).]
 22. Van Ness E. Dixit Mater: The Significance of the Maternal Voice in Ferrante's Neapolitan Novels. *The Works of Elena Ferrante Reconfiguring the Margins*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

*Дата поступления материала в редакцию: 21 октября 2024 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 3 ноября 2024 г.
Статья принята к публикации: 18 ноября 2024 г.
Дата публикации: 30 апреля 2025 г.*

*Received by Editor on October 21, 2024
Revised on November 3, 2024
Accepted on November 18, 2024
Date of publication: April 30, 2025*