

Шамсутдинова Н. З.

ФЕМИНИСТСКИЕ МОТИВЫ В СКАЗКАХ АНЖЕЛЫ КАРТЕР

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/106.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2007. № 3 (3): в 3-х ч. Ч. III. С. 244-246. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Таким образом, наименования штрафов, зафиксированные в жалованных грамотах XV-XVI в.в., являются отглагольными образованиями и представляют собой неологизмы изучаемой эпохи.

Список сокращений

1. **ААЭ** - Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи археографической экспедицией императорской АН. Т. 1-4. СПб., 1836.
2. **АСЭИ** - Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси конца XIV - начала XV века. Т. I-III. М., 1952-1964.
3. **АФЗХ** - Акты феодального землевладения и хозяйства XIV - XVI в.в. Ч. I - III. М., 1951 - 1961.
4. **Даль** - Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. М., 1955.
5. **Дьяченко Г.** Полный церковнославянский словарь. М., 1993.
6. **Кочин** - Кочин Г.Е. Материалы для терминологического словаря Древней Руси. Л., 1937.
7. **Срезн.** - Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 1-3. СПб., 1895-1912.

ФЕМИНИСТСКИЕ МОТИВЫ В СКАЗКАХ АНЖЕЛЫ КАРТЕР

Шамсутдинова Н. З.

Казанский государственный университет

Объединенные в сборник под названием 'The Bloody Chamber' ('Кровавая комната', 1979), произведения Анжелы Картер основаны на собрании волшебных сказок Шарля Перро (1697) *Histoires et contes du temps passé*. Пересказывая хорошо известные истории Перро, писательница не всегда меняет сюжет сказки-оригинала. Как правило, она стремится показать, что идет вразрез с общепринятыми представлениями о гендере, предлагая новые модели отношений. Сказки А. Картер 'Женитьба мистера Лайона' и 'Невеста тигра' фактически являются разными воспроизведениями одной и той же сказочной истории. Как отмечает М. Макинен, 'повествовательные жанры несут в себе идеологию, [...] и более поздние переписывания, которые используют этот жанр и адаптируют его, не обязательно зашифровывают те же самые идеологические коды. Когда форма используется для критики предписываемой идеологии, то форма слегка адаптируется для того, чтобы приписать новый набор установок' [Makinen 1992: 5].

'Женитьба мистера Лайона' в общих чертах повторяет сюжет сказки 'Красавица и чудовище', где красавица спасает своего отца от финансового краха, соглашаясь остаться с чудовищем. Любовь красавицы освобождает чудовище от колдовского проклятия, превращая его в 'прекрасного принца'. В начале повествования отец красавицы узнает о своем финансовом крахе, когда, возвращаясь домой, он случайно встречает мистера Лайона, чудовище в образе Льва. Увидев фотографию красавицы, мистер Лайон приглашает отца и дочь на ужин и предлагает помочь отцу красавицы восстановить свое состояние. Отец отправляется в Лондон, в то время как красавица остается с мистером Лайоном. Вскоре приходит известие о том, что отец красавицы поправил свое финансовое положение. Уезжая в Лондон к отцу, красавица обещает мистеру Лайону вернуться. После нескольких месяцев, проведенных в Лондоне, красавица забывает о своем обещании, но получает тревожное предупреждение от спаниеля мистера Лайона, и решает встретиться с чудовищем. При встрече мистер Лайон говорит, что он совсем не ел с тех пор, как она уехала, и, следовательно, близок к гибели. Красавица проникается сожалением к нему, соглашаясь остаться навсегда. Чудовище превращается в человека, и сказка заканчивается сообщением об их женитьбе.

На примере сказки 'Женитьба мистера Лайона' А. Картер пытается доказать идею о мужской солидарности в отрицании того, что у женщин есть шанс стать когда-либо независимыми, взрослыми и ответственными. Отец красавицы - глава семьи, и он рассуждает о красавице как о своем ребенке. В этой сказке так же, как и в других, прослеживается тема, указывающая на положение женщины при патриархате как на объект в экономической системе обмена. Эпизод о белой розе, которую отец красавицы пообещал купить дочери, предполагает некоторую двусмысленность - покупается красавица, или она хочет, чтобы ей купили розу. Далее в рассказе становится ясным, что белая роза сама по себе означает статус красавицы как предмет купли-продажи: 'Ruined once, then ruined again: And not even enough money left over to buy his Beauty, his girl-child, his pet, the one white rose she said she wanted' [Carter 1996 : 144].

Возвращаясь от поверенных, отец красавицы оказывается рядом с домом чудовища в тот момент, когда у него ломается машина. Единственное живое существо, встретившееся ему в доме, - это самка спаниеля. Таким образом, Картер подчеркивает, что отец красавицы воспринимает красавицу, свою любимицу, скорее как домашнее животное (pet). Собственнический аспект акцентируется в эпизоде с собакой, которая представляет отцу красавицы 'comforting proof of his unseen host's wealth and eccentricity to see the dog wore, in place of a collar, a diamond necklace' [Carter 1996: 145].

Починив машину, отец красавицы собирается покинуть дом, так и не встретившись с чудовищем. У выхода в сад он срывает белую розу, чтобы выполнить обещание, данное дочери. Внезапно появляется чудовище и обвиняет отца красавицы в воровстве. Белая роза становится символом в системе частной собственности. Увидев фотографию красавицы, чудовище предлагает сделку: отец красавицы будет прощен за кражу розы в обмен на то, что он приведет красавицу на ужин в дом чудовища. И отец красавицы принимает со-

глашение, основанное на идее контракта, подчеркивая полную беспомощность красавицы в рамках этой системы. Красавице не предоставляется шанс независимого выбора или самоопределения. Хотя чудовище и не изображается людоедом, но, не довольствуясь сделкой с отцом, он играет на ее чувствах.

Когда в конце рассказа красавица возвращается, чудовище демонстрирует сцену чисто эмоционального шантажа: 'I'm dying, Beauty: I could not eat. I'm sick and I must die; but I shall die happy because you have come to say goodbye to me' [Carter 1996: 152-153].

Чудовище злоупотребляет традиционной 'женской' сущностью красавицы, ее восприимчивостью к чужой боли. Но чудовище не просто злоупотребляет сердобольностью красавицы: ряд его манипуляций заключается в том, что он присваивает себе 'женское' отвращение к жестокости. Его слезливый рассказ слишком тяжел для красавицы: 'She flung herself upon him, so that the iron bedstead groaned, and covered his poor paws with her kisses' [Carter 1996: 153].

Сама Картер замечает, что сюжет 'Красавицы и чудовища' - это 'реклама морального шантажа: когда чудовище говорит, что он умирает из-за нее, единственно правильный для нее ответ с точки зрения морали мог бы быть 'Тогда умирай!' [Haffenden 1985: 83]. Но в 'Женитьбе мистера Лайона' этого не происходит. А слова чудовища, которые он произносит, заручившись ее согласием никогда не покидать его, свидетельствуют о самодовольной эгоистической удовлетворенности мистера Лайона: 'I think I might be able to manage a little breakfast today, beauty, if you would eat something with me' [Carter 1996: 153].

Если 'Женитьба мистера Лайона' освещает искаженный образ отношений между мужчиной и женщиной в сказке о красавице и чудовище, то 'Невеста Тигра' стремится изменить образ путем воспроизведения самой сказки. Роль женщины как предмета обмена в патриархальной системе акцентируется здесь сильнее, чем в 'Женитьбе мистера Лайона'. Красавица и ее расточительный отец едут в Италию, где в одном из тех мест, которые они посещают, отца приглашают сыграть в игру с чудовищем - тигром, который носит маску с человеческим лицом. Отец красавицы заканчивает игру, проиграв чудовищу даже свою дочь.

Однако, красавица в 'Невесте тигра' не выглядит внезапно утратившей иллюзии, будучи проигранной чудовищу. Она вызывает воспоминания детства, когда няня запугивала ее человеком 'hinder parts were all hairy', чтобы заставить ее вести себя хорошо. Ребенком она слышала историю о том, как дочь возчика, которая была так безобразна, что не могла понравиться ни одному мужчине, родила сына от медведя. Эти воспоминания вместе с суевериями и страхом перед животным, сочетаются с осознанием ею своего статуса как предмета купли-продажи, что в дальнейшем приводит к самоутверждению: 'I knew well enough the reason for the trepidation I cosily titillated with superstitions marvels of my childhood on the day my capital in the world and today I'd make my first investment' [Carter 1996: 159]. Героиня осознает свою роль в системе купли-продажи, полная решимости следовать правилам игры, чего бы это не стоило.

Когда красавица пребывает во дворец чудовища, ей выделяют служанку, которая оказывается всего лишь машиной, карикатурой на женщину: 'the door swings open and out glides a soubrette from an operetta, with glossy, nut-brown curls, rosy cheeks, blue, rolling eyes: She carries a looking glass in one hand and a powder puff in the other and there is a musical box where her heart should be; she tinkles as she roll towards me on her tiny wheels' [Carter 1996: 162].

В образе механической куклы, так же, как и в образе спаниеля с бирюзовым ошейником в 'Женитьбе мистера Лайона', проявляется точка зрения Картер на статус женщины в патриархальном обществе - не слуги, а имитации человека.

Красавица воспринимает такое подобие женщины как сконструированную модель ее самой по отношению к отцу и чудовищу: 'This clockwork twin of mine: thrusts towards me her little mirror. I saw within it not my own face but that of my father, as if I had put on his face when I arrived at the Beast's palace as the discharge of his debt' [Carter 1996 : 162].

Тогда красавица решает, что не будет играть отведенную ей роль в погашении отцовских долгов, отказываясь быть предметом контракта. Она понимает, что речь о ее личности не идет вообще. По мере того, как красавица осознает это, ее страх перед чудовищем ослабевает. Выезжая на прогулки с чудовищем и лакеем, она начинает определять себя вне общепринятой культуры, в терминах животного.

В этой сказке появляется еще один устойчивый мотив творчества Картер - мотив отказа от роли жертвы в мужской игре. С все возрастающей осведомленностью красавицы чудовище начинает проявлять свое участие в *order of being*. Он не требует исполнения красавицей отведенной ей роли в контрактном обязательстве. Однако он настаивает на том, что если она не выполнит его условия, то должна будет увидеть чудовище без маски.

Красавица в 'Невесте Тигра', начиная определять себя вне правил патриархальной культуры, отказывается от роли жертвы. Тигр раскрывает свою животную сущность, спрятанную под человеческую маску, и она делает то же самое, самоутверждаясь таким образом: сбрасывание одежды уже не превращает ее в объект пристального мужского взгляда. Здесь Картер показывает противоречивость сформированной культурой модели 'женской' сущности, включающую классовый аспект. 'В определенной мужчинами культуре именно женщина, принадлежащая классу буржуазии, классифицируется как не-животное, в то время как представительница рабочего класса больше ассоциируется с животным. Женская сущность представительниц, как слоя буржуазии, так и рабочего класса, принижается за счет одновременного стремления скрыть животную сущность и отстоять ее' [Day 1998: 144]. Показывая освобождение красавицы от навязанной ей обществом и культурой модели, Картер разрушает патриархальные рамки, которые угнетают их обоих. Красавица обре-

тает свободу впервые в своей жизни, т.к. начинает бегать не от Тигра, а вместе с ним: 'I felt I was at liberty for the first time in my life:' [Carter 1996: 166].

Красавица одевает механическую служанку в свои собственные одежды и возвращает отцу для исполнения роли дочери (to perform the part of my father's daughter). Возвращая красавицу чудовищу, Картер снова опровергает определение женщины как пассивной жертвы, определение, которое приписывает чувственные желания только мужчине, а женщину ассоциирует лишь с инертным объектом такого желания. В сказке Картер мужчина изображается так же крепко пойманным в ловушку патриархального сценария, как и женщина.

Женщина приравнивается к мужчине по чувственным желаниям и аппетиту, отмечая нянькины предрасудки по поводу угрожающей животной сущности мужчины: 'Nursery fears made flesh and sinew; earliest and most archaic of fears, fear of devourment. The beast and his carnivorous bed of bone and I, white, shaking, raw, approaching him as if offering, in myself, the key to a peaceable kingdom in which his appetite need not be my extinction' [Carter 1996 : 168].

Окончание 'Невесты Тигра' противоречит идее утверждения патриархальной власти в сюжете сказки о красавице и чудовище, т.к. оно предусматривает освобождение от сформировавшихся представлений о мужчине и женщине путем выявления их одинаковой животной сущности: 'He dragged himself closer and closer to me, until I felt the harsh velvet of his head against my hand, then a tongue, abrasive as sandpaper. 'He will lick the skin off me![:] My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur' [Carter 1996: 169].

В 'Невесте Тигра' так же, как и в 'Женитьбе мистера Лайона' и других сказках сборника, у героини появляются черты, близкие набоковской Лолите, а именно двойственная природа нимфетки, которую Липовецкий назвал смесью 'нежной, мечтательной детскости и какой-то жутковатой вульгарности, свойственной курносой смазливости журнальных картинок' [Липовецкий 2003: 81].

Таким образом, Картер в сборнике сказок 'Кровавая комната' вписывает в старую форму новый набор установок. 'Невеста тигра' предлагает вариант сделки; героиня продается лицу, предложившему наивысшую цену в брачном договоре, но она тоже оставляет всякую хитрость и ложь, и раскрывает суть его злобной хищнической чувственности. Увидев чудовище без маски, она не разрешает ему снова закрыться, хотя здесь у нее здесь есть выбор.

Позволить чудовищу снова спрятать свой облик означало бы признать отсутствие ее животного 'я'.

Красавица и чудовище в 'Невесте Тигра' смоделированы в соответствии с представлениями Картер о людях в 'Женщине по Маркизу де Саду' (The Sadeian Woman, 1979), где человеческие существа взаимодействуют индивидуально как объект и субъект, а не как агрессор и жертва. В 'Невесте Тигра' чудовище не поглощает красавицу как жертву, она же не поглощает чудовище. Они действуют на равных, разрушая социальные условия, которые предписывают вариант - поглотить или быть поглощенным - как единственную модель человеческих отношений. Бегать вместе с тиграми означает самоутверждение, но только не ценой простого уничтожения (или пожирания) другого. Картер явно идентифицирует животное в человеке, которое существует вне устоявшихся представлений о животной сущности. Во всех сказках 'Кровавой комнаты' существуют модели, представляющие животный потенциал, разделяемый поровну между мужчиной и женщиной.

Список использованной литературы

1. **Carter, Angela.** Burning Your Boats: Collected Short Stories, London, Vintage, 1996.
2. **Carter, Angela.** The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History, London, Virago, 1979.
3. **Day, Aidan.** Angela Carter: The Rational Glass. Manchester University Press, 1988.
4. **Haffenden, John.** Interview with Angela Carter, in Novelists in Interview, London and New York, Methuen, 1985.
5. **Makinen, Merja.** Angela Carter's The Bloody Chamber and the Decolonization of Feminine Sexuality', Feminist Review, 42, Autumn, 1992.
6. **Липовецкий М. Н., Лейдерман Н. Л.** Современная русская литература 1950-1990-е годы: Академия, 2003.

К ВОПРОСУ О НЕПОЛНОЭКВИВАЛЕНТНОЙ ЛЕКСИКЕ В КИТАЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Ши Шу

Гуандунский университет иностранных языков и внешней торговли КНР

Е. М. Верещагиным и В. Г. Костомаровым было установлено, что полные безэквивалентные слова составляют 6-7% от общего количества активно употребляемых русских слов. Что касается неполных эквивалентных слов, «то с большей долей вероятности можно утверждать: каждое второе русское слово отличается своим лексическим фоном от ближайшего иноязычного соответствия». (Е. М. Верещагиным, В. Г. Костомаровы 1990: 51) Здесь за критерий отсчета взяты западноевропейские языки, которые всё-таки ближе отстоят от русского языка. Если же по отношению к китайскому языку, то русские неполные эквивалентные слова могут составлять и больший процент от общего количества русских слов, так как народы России и Китая являются все-таки далеко отстоящими друг от друга как по истокам культуры, так и по пути развития.