**Образ шекспировской Имогены**

 **в феминистской критике второй половины XX века**

Самойлова Елизавета Дмитриевна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Во второй половине XX века на Западе (в частности, в Великобритании и США) можно наблюдать устойчивый интерес к поздней драматургии У. Шекспира, нередко выявляющий примечательные сдвиги в культурной парадигме и эстетических воззрениях новейшей эпохи, стремящейся обрести «своего» Шекспира.Возникают новые критические подходы и направления, отражающиеся в послевоенной рецепции шекспировского творчества – в частности, феминистский: критиков второй половины XX века начинают подчёркнуто интересовать женские персонажи шекспировских драм. Феминистская критика, выросшая на почве переосмысления идей французского постструктурализма, стала одним из самых влиятельных и масштабных направлений в западном литературоведении второй половины XX века. В центре данной критической школы стоит проблема традиционной «патриархальной» литературы и писательского гендерного превосходства. Представители феминистской критики борются с преобладанием исключительно мужского понимания и изображения мира в литературе. Литературоведами выделяются две волны феминизма: в контексте темы актуальной для нас становится вторая волна феминизма, начавшаяся в 60-е годы XX века в США. Виднейшими представителями феминисткой критической школы являются Элейн Шоуолтер (Showalter, Elaine) и Сандра Гилберт (Gilbert, Sandra). Особенно привлекают внимание литературоведов шекспировские трагикомедии: вместе с жанровой природой пьес усложняются и персонажи. Если ранее в комедиях и трагедиях героини Шекспира так или иначе соответствовали «женской» части возможных драматических амплуа, то в позднем периоде шекспировского творчества перед зрителями предстают женские персонажи, по своим функциям отчасти могущие быть приравненными к мужским. Женское начало у Шекспира кажется критике «воплощением акцента последних пьес на искуплении, мире, гармонии, обновлении» [Taylor: 204]. Одним из ярких примеров подобного примирения через женское начало выступает Имогена – центральная героиня трагикомедии «Цимбелин» (Cymbeline, 1609).

 В первую очередь критики начинают рассуждать не только о самих женских персонажах в шекспировских драмах, но и об их отсутствии: недостаток хорошо проработанных героинь в творчестве драматурга видится Стивеном Оргелом (Orgel, Stephen) и Кэролом Томасом Нили (Neely, Carol Thomas) серьезной проблемой. Валери Трауб (Traub, Valerie) связывает это с общественным угнетением женщин, которое приводит к тому, что драматические героини воспринимаются «либо как ангелы, либо как падшие женщины» [Taylor: 201]. Образ Имогены соединяет в себе противоречивые черты. Это подчеркивается на физическом уровне: в силу обстоятельств Имогене приходится прибегнуть к смене гендерных ролей и стать мужчиной. В мужском образе женское начало продолжает проявляться, однако не подавляет мужское: несмотря на жанровую новизну, особенностью шекспировских трагикомедий критики находят чёткое различие между мужским и женским [The Woman’s Part: 29]. Когда в образе мужчины Имогене грозит опасность, она остаётся мужчиной, хотя героиню охватывает присущий женщине страх. Женское начало продолжает доминировать: Имогена не оспаривает представления о покорной жене, пытаясь убить себя из-за ложных обвинений мужа, сама необходимость её побега связана с Постумом, а идея с переодеванием принадлежит слуге-мужчине. Несмотря на подавляющее женское начало, мужское остается на Имогене, как маска. Зритель наблюдает за ловкостью героини при смене ролей, что позволяет критикам заявить о двойственности образа: о мужественности характера Имогены и одновременно о её женской покорности.

 Оппозиция мужского и женского проявляется и в гендерных ролях, которые присущи образу Имогены. Так, героиня демонстрирует переход от «находчивых дев в комедиях к блаженным матерям в романтических драмах» [The Woman’s Part: 27]. Отсутствие материнской фигуры, по мнению критиков, так же сильно влияет на героев, как и ее присутствие. Хелен Хэккетт (Hackett, Helen) даже предлагает считать трагикомедию «материнским жанром» [Shakespeare’s Late Plays: 29]. Появляется образ Имогены-дочери в качестве важного образа, тесно связанного с оппозицией мужское / женское. Критики настаивают на том, что, в силу отсутствия матери, героини становятся продолжателями своих отцов, хотя традиционно эта роль отводится сыновьям. Воссоединение и расширение семьи во многом происходит благодаря Имогене: авантюра дочери с поиском зятя, свежей крови для рода, по мнению критиков феминистской школы, помогает королю возродить страну – так считает, например, Чарлз Фрей (Frey, Charles) [The Woman’s Part: 301]. Вместе с этим Имогена становится той, кто витализирует всё вокруг себя: сочетая в себе множество мужских и женских функций, она способна балансировать между двумя гендерными началами, помогая мужским персонажам (в первую очередь мужу и отцу) одержать победу, восстановить семейную гармонию и спасти королевство.

Таким образом, феминистская критика второй половины XX века расставляет новые акценты, отвечает настроению эпохи и демонстрирует новый взгляд на так называемую «женскую часть» творчества Шекспира. Имогена, главная героиня шекспировской трагикомедии «Цимбелин», в своём образе соединяет ключевые направления феминистской критической мысли: она становится олицетворением борьбы мужского и женского начал, символом возрождения жизни, а также претендует на определённого рода самостоятельность себя как персонажа.

**Литература:**

1. Shakespeare's Late Plays: New Readings / Ed. by Jennifer Richards and James Knowles. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999.
2. Taylor, M. Shakespeare Criticism in the Twentieth Century. Oxford: Oxford UP, 2001.
3. The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare / Ed. by Carolyn Ruth Swift Lenz, etc. Urbana etc.: Illinois UP, 1980.