

**ГЕРОИНИ НА НОВОТО ВРЕМЕ: ЕМАНЦИПИРАНЕ
ПРЕЗ ЕЗИКА НА ЖЕНСКАТА ГОТИКА В РОМАНИТЕ
НА АН РАДКЛИФ И АНТОНИЯ С. БАЙЪТ**

*Анастасия Дилова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

**HEROINES OF THE NEW TIMES: EMANCIPATION
THROUGH THE LANGUAGE OF FEMALE GOTHIC
IN THE WORKS OF ANN RADCLIFFE
AND ANTONIA S. BYATT**

*Anastasiya Dilova
St. Kliment Ohridski University of Sofia*

This article focuses on the emancipation of women protagonists in the female Gothic genre, emphasizing their embodiment of the social norms and developmental opportunities of their time. At the heart of this trend, which later established as a tradition and continues to this day, is the concept of literary feminism (heroicism) introduced by Ellen Moers. The study focuses on two key works: the novel “The Mysteries of Udolpho” (1794) by the British novelist Ann Radcliffe and the Booker Prize-winning novel “Possession” (1990) by A. S. Byatt. The heroines brought into comparison – the young lady Emily St. Auber and the scientific researcher Maud Bailey, outline the essential characteristics and developmental features of the new type of literary protagonist – from a curious girl who cannot travel without an escort to a serious woman who builds her career as a researcher with a PhD in literature.

Keywords: *heroines, female gothic, English literature, emancipation, gothic literature*

Затварят жената в кухня или в будоар и се чудят, че възгледите ѝ са ограничени; отрязват ѝ крилата и скърбят, че не може да лети. Да отворят бъдещето пред нея – и тя няма да бъде принудена да се настанява в настоящето.

(Бовоар/Bovoar 2020: 786)

Понятието *женска готика* е „изковано“ от литературния критик Елън Моърс в монографията ѝ “Literary Women” (1977), като според нейното определение то обхваща „произведенията, които жени писа-

телки са създали в литературния стил, който от осемнадесети век насам наричаме готически“¹ (Moers/Моърс 1977: 90). Тъй като *готиката* не е съвсем лесно обяснимо понятие, Е. Моърс добавя, че използвайки го, тя има предвид произведения, в които „фантазията доминира над реалността, странното над обичайното, и свръхестественото над естественото, с едно определено авторско намерение: да плаши“ (Moers/Моърс 1977: 90). Тя говори също за *literary feminism*/литературен феминизъм, или както предпочита да го нарича – *heroinism* (от *heroine* = героиня), който често е в основата на женската готика и е основополагащ за продължаваща и до днес тенденция за поставяне на жената във водеща позиция и за нейното изкарване от традиционната роля на тиха и послушна съпруга или покорна дъщеря, която да служи като добра сделка в уреден годеж. Понятието е в пряка връзка и с влиянието на теми в сюжета, които засягат проблеми за женската история, природа и психология. С други думи, в зората на съществуването му в течението на този *литературен феминизъм* се включват творби, чиито „автори се опитват да развият героиня, различна от общоприетите [...] Онези малцина, които искат да говорят сами за себе си, а не да бъдат ехо [...]“ (MW/MY).

Понятието *женска готика* носи със себе си както феминистични, така и чисто наративни особености, които отличават женското писане в измеренията на светоизграждане, чувствителност, психологическа дълбочина, детайлност, теми и дори герои, които правят женската готика именно женска. Сред тях са темите за майчинството, за женската сексуалност, правата и възможностите на жените в различните исторически периоди и пр. В параметрите на това оспорвано понятие се побира много авторки, чието творчество отговаря на изложените от Елън Моърс характеристики – Клара Рийв, Джейн Остин, Ан Радклиф, Мери Шели, Анджела Картър и др. Основният фокус на този текст е образът на главната героиня в произведенията, вписващи се в субжанра *женска готика*, и проследяването на неговото развитие в литературната история. За тази цел на преден план ще бъдат изведени две ключови авторки, които избират жената за свой протагонист по начин, който променя траекторията на възприемането на женските образи в литературното творчество – **Ан Радклиф (1764 – 1823)** и **Антония Сюзън Байът (1936 – 2023)**. Разгледано в синхрон, тяхното творчество изобразява развитието на централната готическа героиня – от младата любопитна

¹ Всички изведени цитати от англоезични източници, при които не е изрично посочен преводач, са мой превод. – А. Д.

дама, която не може да пътува без придружител, до независимата жена, която развива академичната си кариера като доктор по литература.

Ан Радклиф е първата писателка, която създава такъв готически роман, който се явява инструмент, с чиято помощ жените могат да „излязат“ от домовете си, да забравят за монотонните девически или домакински занимания и да се впуснат в приключения и геройства, които иначе никога не биха могли да извършат в реалността поради различни фактори, но най-вече заради общественото положение на жената през XVIII-XIX в. Според френската екзистенциалистка и феминистка Симон дьо Бовоар домакинята *„живее на равнището на полезното и се ласкае единствено от това, че е полезна за своите близки [...] полезността стои по-високо от истината, красотата, свободата; и точно от тази своя гледна точка тя вижда цялата вселена; ето защо възприема Аристотеловия модел за златната среда, за посредствеността“* (Бовоар/Bovoar 2020: 786) и за нея домът отдавна се е превърнал в несигурно място, от което почита далечната мъжка вселена. Именно в това се корени феминистичната, същевременно и литературна революция на Ан Радклиф – нейният готически роман показва на жената, че и тя може да се наслади на всички тези преживявания, които е виждала само през очите на мъжкия литературен герой досега, а също и да я обнадежди в това, че тя би могла да бъде като героините в тези романи. С други думи, Радклиф задава тенденцията за пътуващата жена – *„жената, която се движи, която действа, която се справя с повратности и приключения“* (Moers/Моърс 1977: 126). Елън Моърс отличава два вида пътуване, които предприема героинята – *outdoor* и *indoor travels* (външни и външни пътувания). Външните пътувания са тези, по време на които героинята има възможността да се сблъска с величието на природата, да усети слънчевите лъчи по кожата си, да вдъхне мириса на растенията, да усети вибрациите на земята; а вътрешните са насочени към възможността на героинята да се впусне в изучаване на страховити замъци, мрачни подземия, тайни помещения, безкрайни коридори и да проявява свободно своето любопитство, да шпионира, да анализира и разобличава, да изпитва собствената си сила и психика. Само по този начин в онези времена читателката, а и героинята, е имала възможността да бъде свободна и себе си, а подобно пътуване е могло да се осъществи само между страниците на книга и във въображението. Според Е. Моърс, благодарение на Ан Радклиф, готическият роман се превръща в едно пространство, *„където героините могат да се наслаждат на всички приключения, които мъжките герои отдавна преживяват, далеч от вкъщи, в художествената литература“* (Moers/Моърс 1977: 126).

С този стил на писане и идеология в „Потайностите на Удолфо“ (1794)² Ан Радклиф като че ли диалогизира с една от най-влиятелните феминистки книги по това време – „Защита на правата на жените“ (1792)³ от дръзката писателка, философ и феминистки активист Мери Улстънкraft. В тази книга тя говори обширно за това, че жените от средната класа са насърчавани от обществото да бъдат „слаби, изкуствени създания“ (Wollstonecraft/Улстънкraft 2006: 4), което само по себе си поощрява култивирането на емоционална чувствителност, като единствено женско качество, за разлика от разума. Тя поставя тезата, че ако на жените им бъде позволено да развиват рационалността си, това ще им даде възможност и да заемат по-активна роля в обществото. Романът „Потайностите на Удолфо“ отразява сходно вярване на Ан Радклиф, че въображението може да бъде в полза на тази култивация на рационалната мисъл, но само ако то все пак е смекчено от разума. Това омекотяване на силите на въображението е в основата на нейните готически произведения, в които предполагаемите свръхестествени явления и трудности, с които се сблъскват нейните героини, все пак се оказват естествени и обясними – един вид *обяснимо свръхестествено* (*supernatural explained*), което има много характерно влияние върху читателя. Похватът по всяка вероятност е повлиян от епохата на Просвещението, според която доминиращ над всичко е разумът и следователно зад всеки феномен стои рационално решение. Това означава, че свръхестественото при Ан Радклиф на практика е само във въображението на героите ѝ – всяка една наглед свръхестествена ситуация не е нищо повече от недоразумение, изрисувало страховити картини в съзнанието на преживяващия я герой. В другия си ключов за жанра роман – „Италианецът, или Изповедалнята на черните покаяници“ (1796)⁴ – А. Радклиф доразвива женския образ (но тук не съвсем в ролята на протагонист) в лицето на младата Елена, която дръзва да се опълчи не само срещу обществените порядки, но и на институцията на Светата Инквизиция (AR/AP2).

„Потайностите на Удолфо“ се превръща в еталон не само за готическия жанр, но и за *литературния феминизъм*, който Елън Моърс нарича *heroinism*. С този роман тя поставя в центъра на действието любопитната, почти безстрашна млада жена и в същото време я извежда от уюта на дома, с който тя е свикнала до болка. По време на самото пътуване Емили Сент Обер е с придружител, както повелява обществе-

² Ориг.: *The Mysteries of Udolpho: A Romance* (прев. по Ковачев, 2004).

³ Ориг.: *The Vindication of the Rights of Woman*.

⁴ Ориг.: *The Italian, or The Confessional of the Black Penitents*.

ният закон на 18 в. – първо е с баща си, а след неговата смърт я придружава леля ѝ, мадам Шерон. В тези моменти възможностите на Емили да опознава света и себе си са минимизирани, замразени – единственото, което може да направи, е да наблюдава величествените природни картини, които се разкриват пред погледа ѝ, но само през прозорчето на каретата, с която се придвижва. Дотук са спазени и литературната традиция, и обществената норма; докато Емили не се озовава в замъка на синьор Монтони, в който пребивава като затворничка, но парадоксално е и най-свободна с оглед на това, че през по-голямата част от времето е сама. По време на престоя си в страховития замък, героинята има възможност да разгърне своя революционен потенциал на основоположник на една литературна традиция – тя обикаля сама из помещенията на сградата, често нощем, изследва тайните кътчета и тъмните стаи, преследва странни звуци и разгадава мистерии. За пръв път литературната героиня е оставена сама да борави със своето въображение, да използва интелекта и интуицията си и да се опира на разума си, тъй като е достатъчно разумна да знае, че всяко странно нещо трябва да има своето рационално обяснение, дори то да е ужасяващо и варварско деяние. В известен смисъл, опознавайки замъка, Емили опознава и себе си, тъй като в готическия наратив замъкът символизира тялото и по този начин *„романът обединява фантазиите, които героинята има за замъка, със страховете, че тялото ѝ може да стане обект на насилие“* (Holland, Sherman/Холанд, Шърман 1977: 281). Не може да се каже, че Емили е напълно безстрашна, но е *любопитна* – качество, което значително я различава от викторианската визия за младата жена, а и от другите героини в дотогавашното литературно творчество. Емили се различава и по това, че е разумна, в голяма степен смела и със силен и спокоен дух, дори когато се изправя пред опасности и попада в страховити ситуации. Контрастът е още по-забележим, когато погледнем Емили в съпоставка с други героини в романа, като прислужниците Анет и Дороти, които са суеверни, вярват в духове и подхождат емоционално и с паника в напрегнати ситуации, вместо да се опират на разума си. Емили, от друга страна, гледа всичко през призмата на рационалното, което я извисява над другите герои. Дори приема с усмивка и насмешка подобни суеверия, опирайки се на досегашния си опит – тъкмо научила за легендите, свързани с обитаваната стая на покойната маркиза Дьо Вилроа, тя заявява усмихнато: *„Забелязвам, че всички стари имения са обитавани от духове. Наскоро дойдох от място на чудеса, но за нещастие, откакто го напуснах, чух почти всички от тях обяснени“* (AR/AP1). Уповавайки се на опита си, тя вече

е по-малко склонна да вярва в свръхестественото за разлика от героите покрай себе си. Поглеждайки персонажната система в по-едър план, може да изведем Емили като единствената героиня в романа, която търси рационално обяснение на всяка мистериозна ситуация. Освен това Емили притежава и емоционална интелигентност и въздържаност, които не са присъщи и на мъжете в романа. Макар и наглед спокоен, всъщност синьор Монтони притежава *„страсти толкова жестоки и разнообразни“* (AR/AP1), за които на Емили ѝ е трудно да повярва, че могат да се поберат в едно човешко същество. От друга страна, Валанкур, любимият на Емили, е свръхемоционален и чувствата му бушуват в различни крайности: *„измежду тези емоции на любов и съжаление, изгуби способността и желанието си да потиска вълнението си; и в паузите на разтърсващи ридания, той целуваше сълзите ѝ [...]“* (AR/AP1). Неговите емоции винаги са диспропорционални на случващото се, като той дори обвинява Емили в резервираност и липса на въодушевление, *„загубил власт над собствените си емоции“* (AR/AP1), когато двамата се срещат отново в края на романа. За сметка на това, А. Радклиф често подчертава усилията, които Емили полага, за да въздържа емоциите и реакциите си – дори в споменатия вече момент, тя говори *„с резервиран тон и опитвайки се да надделее над сълзите си“* (AR/AP1); по време на болестта на майка си, която стига до фатален край, Емили *„никога не бе усещала важността на уроците, които я бяха научили да обуздава чувствителността си, така, както в тези моменти, и никога не ги бе прилагала с такъв пълен успех“* (AR/AP1), като по издръжливост надминава и баща си, на когото неведнъж се налага да напусне стаята на съпругата си, за да овладее сълзите си. По този начин образът на Емили не е лишен от обичайната викторианска женственост – тя все пак е добродетелна, възпитана и миролюбива – но придобива и една нова чувствителност, при която ключови са балансът и разумът. В тези детайли намираме отзвук на идеите на Мери Улстънкарафт за това, че жената е нещо повече от красива вещ, а именно човешко същество, при което емоционална чувствителност и рационално мислене могат да съществуват в синхрон.

Ако се прехвърлим около две столетия напред в литературната история и разгърнем страниците на наградения с „Букър“ през 1990 г. роман „Обладаване“ на английската писателка Антония Сюзън Байът, ще видим еволюцията на *литературния феминизъм*, който е във фокуса на този текст. Романът като цяло тематизира феминизма, отношението към жените и позицията им в обществото по един много по-смел, зрял и сложен начин в сравнение с най-ранните феминистки произведения

в литературната история. Сюжетът е двуизмерен: от едната страна, е проследена историята на двама влюбени поети от 19 в. чрез откъси от дневници, писма и спомени, а от другата – на двама литературоведа, опитващи се да разгадаят мистерията около отношенията на въпросните писатели. Поетът Рандолф Хенри Аш, по чието творчество е специалист централният герой Роланд Мичъл, е ключова фигура за академичите във фикционалния свят. Интересът на главната героиня на романа, Мод Бейли, е насочен към любимата на поета, на която тя е отдала академичната си кариера – Кристабел Ламот, интересна единствено за феминистките в сферата. Феминизмът има няколко проявления в романа – от Кристабел, която трябва да избира между викторианските обществени порядки и любовта си към женения поет, през снизходителното отношение на мъжете в академичните съсловия към феминистичните изследвания и важността на техните открития, до ексцентричната феминистка Леонора, която се опитва да наложи нови и дори налудничави теории относно сексуалността и нейните проявления във викторианската литература.

Мод Бейли е главната героиня, с която се свързва понятието *heroinism*. Тя, разбира се, значително се различава от разгледаната по-горе Емили Сент Обер, най-малкото поради това, че се намира във време на съвсем различни обществени порядки. Докато Емили не може да напуска дома си без придружител, Мод има възможността абсолютно сама да се качи в собствения си автомобил, закупен с личните ѝ средства, и да пропътува половината държава, за да се впусне в академично-приключенско издирване на писмата на Кристабел Ламот и Рандолф Хенри Аш и да затвърди името си в литературната наука като изследовател и феминистки теоретик. Ако Емили живее във време, в което жените нямат достъп до образование и в което преобладава вярването, че *„в интелектуално отношение и най-умната жена стои по-ниско от най-глупавия мъж“* (Улф/Ulf 2018: 73), то във времето на Мод Бейли пред нея вече не просто не съществува подобна забрана, но и тя е имала възможността да защити дисертацията си и вече е доктор по литература и специалист по женска поезия. С други думи, тя е изпълнението на идеята на Вирджиния Улф за това, че *„всичко може да се случи, когато “жена” престане да бъде охранявано занимание“* (Улф/Ulf 2018: 56) и че *„жената трябва да разполага с пари и собствена стая“* (Улф/Ulf 2018: 5), в която да може да разгърне своя творчески (или в случая академичен) потенциал, да бъде независима от някой друг (баща, съпруг, наставник) и да държи бъдещето си в ръцете си. Самата Мод Бейли неведнъж в романа се връща с ужас към споме-

ните за съжителството си със своя колега и краткотраен любовник Фъргюс, което според нея е било взаимно изтезание, тъй като не просто не са били на едно мнение относно равнопоставеността и психологията на мъжете и жените, но и той е бил твърде шумен, агресивен и арогантен в изразяването на позициите си, с което превърнал нейната „собствена стая“, личното ѝ пространство, в „*грамадно неоправено, изцапано намачкано легло*“ (АБ/АВ). Това я кара, в един от малкото моменти, в които си позволява да споделя за личния си живот с Роланд, да му довери, че си мечтае да е сама, да няма нищо, да няма желания – „*Празно легло в празна стая. Бяла*“ (АБ/АВ).

Макар и да са написани доста книги, в чиито център се намира любовитната протагонистка, Мод Бейли все пак отговаря на тенденцията, която Мери Улстънкraft задава, а именно да е героиня, която се различава от предшественичките си. Също като Емили Мод е изключително резервирана и пестелива в емоциите си, неведнъж е описвана като студена, с мразовит глас, студено враждебна, „*ледено изрядна, блестящо празна*“ (АБ/АВ). Макар и искрата между нея и Роналд да се усеща още в средата на романа, те стигат до своите емоционални самопризнания едва в последните страници и дори те са доста сервилни, лишени от всякаква мелодраматичност, присъща на любовните романи. Всъщност Мод, подобно на предшественичката си Емили, полага усилия за да прикрива чувствата си поради две основни причини. Едната е съвсем обикновена – била е наранявана в миналото; но другата е по-дълбока и е свързана с възприемането на жената като сериозен научен изследовател. Макар и действието да се развива в по-прогресивно време, изключително важно е за имиджа на жената в науката да не подхожда емоционално към материята, защото това ще я накара да изглежда несериозна и емоционално нестабилна сред колегите си. В този ред на мисли, Мод може да бъде разгледана в своята сервилност и дори фригидност, като атрофирал образ на обществените представи за това как трябва да изглежда жената в ролята на научен изследовател. Парадоксално същите хора, които налагат тя да се държи така, за да бъде приета насериозно, са и тези, които я осъждат в прекалена резервираност и това е проблемът, с който се сблъскват жените във всяка сфера и във всяко време, дори и днес – обществените порядки не се изменят толкова, колкото бихме предположили. За да критикува това отношение към жената, Байът акцентира върху косата на Мод, която тя винаги крие под тюрбан, след като на една конференция част от зрителите са я разпитвали дали е естествено руса, вместо да проявят интерес към доклада ѝ. В един от малкото съкровени моменти между нея и Роналд,

благодарение на неговото разбиране и отношение, Мод разпуска косата си, защото според Роналд тя „има право да диша“ (АБ/АВ), като това може да се тълкува и за косата, и за самата Мод. Този жест символизира и емоционалното разгръщане на Мод пред Роналд занапред в романа, както и напредъка в нейния личен път по себеприемането. И все пак, дори да изпитва несигурност в личен психологически план, в приключението, което предприема, и в работата, на която е отдала живота си, Мод е смела, решителна, изрядна и непреклонна дори в моментите на сблъсъци с хора, които не могат да допуснат една жена да им отмъкне възможността чрез лъжа да се самообявят за откриватели. Тя подхожда с професионализъм и уважение към литературното наследство на своите предшественички и с честност и изследователски плам изографисва името си в своята научната сфера. С цялостния образ на изследователката Антония Байът бележи нов връх в развитието на литературния феминизъм, който обаче не би бил възможен без плахите, но любопитни стъпки на Емили отвъд пределите на комфорта.

Тази статия се спира само на две произведения, с които да обрисова една част от пътя на любопитната героиня в развитието на литературния феминизъм и в никакъв случай не може да изчерпи всички различни неговии проявления в романите на множество жени, дръзнали да оставят за момент домакинските задължения и да отпътуват във въображението си, да внедрят себе си в романите си и да приключенстват заедно със своите героини така, както те или техните предшественички не биха могли. И всяко едно такова дръзновение е допринесло не само към литературната история, но и към еманципирането както на героинята, така и на авторката и на жената като цяло, „защото през всичките тези милиони години жените са си стояли у дома и вече дори стените на къщите са пропити с тяхната творческа енергия, с която, и това е точно така, тухлите и хоросанът са тъй презаредени, че сигурно и най-здравият хомот не би могъл на обуздае перата, четките, ума, готов да навлезе в бизнеса или политиката“ (Улф/Ulf 2018: 120).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бовоар/Bovoar 2020:** Бовоар, С. *Вторият пол*. Прев. Евгения Грекова. София: ИК Колибри, 2020. [Bovoar 2020: Bovoar, S. *Vtoriyat pol*. Prev. Evgenia Grekova. Sofia: IK Kolibri, 2020.]
- Moers/Моърс 1977:** Moers, E. *Literary Women*. New York: Anchor Press, 1977.
- Wollstonecraft/Улстънкraft 2006:** Wollstonecraft, M. *A Vindication of the Rights of Woman*. New York: Penguin Books, 2006.

<<https://archive.org/details/vindicationofright00woll/mode/1up>>

Улф/Ulf 2018: Улф, В. *Собствена стая*. Прев. Иглика Василева. София: ИК Колибри, 2018. [Ulf 2018: Ulf, V. *Sobstvena staya*. Prev. Iglika Vasileva. Sofia: IK Kolibri, 2018.]

Holland, Sherman/Холанд, Шърман 1977: Holland, N., L. Sherman. Gothic Possibilities. // *New Literary History*, Winter 1977, Vol. 8, 2279-294. Virginia: The Johns Hopkins University Press, 1977. <<https://www.jstor.org/stable/468522>>

ИЗТОЧНИЦИ

АБ/АВ: Байът, А. С. *Обладаване*. Прев. Димана Илиева, Ангел Игов и Валентин Кръстев. София: ИГ Агата-А, 2015. [Bayat, A. S. *Obladavane*. Prev. Dimana Ilieva, Angel Igov i Valentin Krastev. Sofia: IG Agata-A, 2015.]

AR/AP1: Radcliffe, A. *The Mysteries of Udolpho: A romance*. London: Penguin Books, 2001.

AR/AP2: Radcliffe, A. *The Italian: The Novel about The Inquisition*. United Kingdom: Alma Books Ltd, 2008.

MW/MY: Wollstonecraft, M. “Mary: A Fiction” – In: *The Works of Mary Wollstonecraft*, ed. Janet Todd & Marilyn Butler, 5–75. London & New York: Routledge, 2016.

<https://en.wikisource.org/wiki/Mary:_A_Fiction>