

КУЛТУРИ

АЛБЕНА
ХРАНОВА

историография
и литература

за социалното конструиране
на исторически понятия
и Големи разкази
в българската култура
XIX-XX век

том I

литература.
историография.
социология:
теории, кризи, казуси

ПРОСВЕТА
СОФИЯ

*На моите колеги и приятели –
историци, социолози, културолози, философи,
с които преминавах и спазвах дисциплинарните граници –
с любов и благодарност посвещавам този труд.*

© Албена Владимирова Хранова, 2011 г.

© Веселин Костадинов Праматаров – художник на корицата и графичен дизайн, 2011 г.

© „Просвета – София“ АД, всички права запазени.

ISBN 978–954–01–2570–1

приложение

история и романо̀ви
генеалогии: вера мутафчиева

Вместо увод:
историографията и литературата
като политики на избора

... дали се вселих в Джем, или обратното...
„Бивалици“, книга III: 150

В последните редове на последната четвърта книга от мемоарната поредица на Вера Мутафчиева „Бивалици“²¹³ пише: „... давам си сметка, че аз живях чудесно – на границата между действителност и измислица. Което и вам желая. Пък, ако има нещо – прощавайте!“ (Не/Бивалици, IV: 294).

Веднага бихме казали, че наистина има нещо – и то в случая е умишлено оставената неяснота около това, къде минава границата, какво разделя тя, къде и какви са онези епистемологически и социални пропускателни пункто̀ве, през които тя може да бъде преминавана. Прощавайки се, Вера Мутафчиева усмихнато се укрива в клишето за границата, оставяйки на читателя избора дали уседна̀ло да обитава клишето, или да реконструира границата, която само чрез реконструирането си би била възможна за преминаване.

Първата книга на „Бивалици“ започва без обяснителен предговор и по стряскащо белетристичен начин – свидетелски глаголни форми пишат събития отпреди раждането на свидетеля: „Мама и татко се сгодиха през

²¹³ Мутафчиева, Вера. Бивалици. Книга I–III. Не/Бивалици. Книга IV. С.: Анубис, 2000–2005.

октомври 1927. Понеже тя вече беше зачислена учителка по история в садовското Земеделско училище, замина. А сватбата отложиха за следващата лятна ваканция“ („Бивалици“ I: 5). Мемоарната поредица тръгва с нещо, което може да е всичко друго, но не и мемоар.

По-нататък читателят забравя, че началото е опровергало жанровите му очаквания, или го отдава на стилови причини и ефекти; успокоява се, че свидетелските форми са приковани към вече наличен биографичен субект, който ги обосновава; появяват се и плавните предговори, все по-нарастващи от втората до четвъртата книга; нахлува и политическата история заедно със способността и слабостта си да обземе човешкия живот, да го проектира, аргументира и обясни. Процепът между жанра и езика се е затворил, но паметта на четенето го удържа като някакво смътно подсказване.

Мемоарът си тръгва в руслото, включително защото читателят на Вера Мутафчиева е свикнал нейната белетристична история да е точно обратната. Свикнал е, че сюжетната цялост на историята се прави от сложна и плътна мозайка на различни третолични човешки животи („Летопис на смутното време“, 1965–1966) или от срещата на разнородни азиви разкази („Случаят Джем“, 1967; „Аз, Анна Комнина“, 1991), а не от една самоосъзната автобиография като „Бивалици“, преминаваща през различни променящи се житейски етапи и гледни точки. Нещо повече, самоосъзнанието на написания от свое име живот има най-вече какво да крие, а не да разкрива, както знаем от „Книга за Софроний“, 1978 г. В този смисъл мемоарната поредица много лесно може да излъже любителя на изчистени жанрови форми, ако той подцени излъганото си очакване в началните редове, когато четете свидетелските форми за събитията на все още неродената жена.

Поредицата всъщност помага на читателя, тъй като упорства върху тематизирането на различието между „действителност“ и „измислица“, дотам, че да затвори едното и другото между различни корици, томове и заглавия. В трите „Бивалици“ белетристиката стои само на равнището на разчетените алегии, само в зависимостта на текста от човешките поводи, причини и намерения на своя автор. Творческите истории, читателските и критическите реакции, политическите перипетии на текстовете са затворени в четвъртия том с променено заглавие, под ясно разчленяващото „Не/Бивалици“. Науката, биографичният живот на професионалния историк, статиите и монографиите на учения са в бивалиците, а художеството – в не/бивалиците. Освен прегледност в композицията, тази традиционна, класична класификация съдържа и, разбира се, идеологии – тя работи за мемоарния жанр, като изтегля „не“-то на биването в свят, отдавна смятан за автономен. Впрочем самите заглавия подриват тази клиширана подялба, много характерна за времето, в което Вера Мутафчиева решава да поеме идентичностно и институционално и двата занаята на езика. Неологизмът „бивалици“ е направен чрез махането на една представка, но не би могъл

да значи нищо, ако – както всеки неологизъм – не пази семантична памет за речниковата дума майка, т.е. пази и разчитането на изтритото „не“. „Не/Бивалици“ пък не връща напълно традицията на речника, а поставя чертата, която много прилича на вече преминалата ограда между значенията. Въпросът обаче е какви идентичности и принадлежности на текста биват разменяни и подменяни при непрестанното сноване през границата.

В едно интервю на Еми Барух с Вера Мутафчиева, дадено във времето на писането на „Бивалици“, интервюиращата излиза от класическата предпоставка, че историографията е място на действителността и истината, а литературата – на митовете и измислиците; че интуициите са за писателя, а анализите – за историка. Отговорът на Вера Мутафчиева обаче напълно спокойно разменя местата и техните съдържания:

„– Интуициите на писателя или анализите на историка са по-надеждна отправна точка за поглед напред? Писателят създава митовете, историкът ги оборва...

– ... Според вас писателят създавал митовете, а историкът ги опровергавал. Така би било, ако и историк, и писател действал в лабораторна обстановка, още по-хубаво в безвъздушна среда. Ако самите те бяха скроени по точен чертеж. Но голям брой факти опровергават констатацията ви: твърде често писателят се запретва да демитологизира историята, докато историкът допринася не само за опазването, но и за създаването на митове. Всичко зависи от предпоставената концепция при единия или другия вид творчество, както и до натюрела на творците... По общо правило митовете представляват компенсация заради лошото самочувствие на дадено общество, но също резултат от прекалено доброто му самочувствие. На едно не издържа митът, струва ми се: на бой, бой, бой“ (Мутафчиева, В. 2004: 321–323).

Този отговор всъщност категорично отказва да мисли историографията и литературата в режима на „полетата“. Различията не са функция на тяхното действие, те са в „предпоставената концепция“ на пишещия, било на историография, било на литература. За Вера Мутафчиева това са не повече от нещо като жанрови различия, всяко от които може да изпълнява функциите на другото както по митологизирането, така и по демитологизирането. И все пак заварените предпоставки и предразсъдъци за принципното им различие съвсем не са маловажни, защото позволяват културноисторически мимикрии в самия жест на демитологизиращото действие. Позволяват му да се „скрие“ в заварената културна идентичност на другото поле; или да се маскира като него, и оттам да осъществява демитологизиращото си действие без радикалност и революционна заявеност, но с достатъчно последователно социално упорство при провеждането на своите сугестии. Това между другото означава и че именно при тази нагласа

различията между полетата се запазват, и то понякога по-строго, отколкото изглежда на пръв поглед. Защото „предпоставената концепция“ на пишещия определено си избира във всеки отделен случай жанровия формат, през който да осъществи интерпретативните си ходове; а този избор по-ясно или по-приглушено винаги носи в себе си и самите алтернативи, между които има да се избира. *Концептуалната активност* на пишещия винаги е налице, независимо дали литературата или историографията ще са нарочени за субект на тази активност за всеки отделен случай. Затова в зависимост от избрания жанров субект на тази концептуална активност – историографията или литературата във винаги поддържаната им връзка – по-нататък ще говорим за *естетиката на знанието* или за *романса на коментара* у Вера Мутафчиева.

Съществуват обаче и формати, в които е притъпена жанровата картина на концептуалната активност. Така се появяват – както ги нарича литературната критика – „есеистичните отклонения“ в романите на историчката, или направо нейните „есеистични романи“ или дори „жанрово неопределими романи“, каквито са например „Последните Шишмановци“ (1969) или „Образ невъзможен. Младостта на Раковски“ (1983). Трудността при реконструирането на „предпоставената концепция“ обаче не е във формулировката на жанра („есеистика“ в случая е спасително-компенсаторно и в този смисъл не съвсем неточно назоваване), а е в това, че концептуалната активност в различните случаи у Вера Мутафчиева е непроследима в ясни жанрови и тематични типологии. Тоест кога едното поле се оказва инструмент за деконструкция на другото поле и в точно кои точки на тематиката и интерпретацията, не може да се каже отведнъж, а и нито едно такова наблюдение не би имало – дори и само за творчеството на Вера Мутафчиева – достатъчно широка теоретическа валидност. Засега ще дадем само някои по-лесно наблюдаеми предварителни примери, които носят и релефни политически рамки на избора между ролите на историографията и на литературата.

Ако и 1960-те да връщат национализма в историографията и да поощряват новия разцвет на историческия роман, Вера Мутафчиева (за разлика от други автори през този период) не споделя никаква принадлежност към модела, в който национализмът и жанрът са невъзможни един без друг – десният исторически роман от междувоенния период. В едно пространно интервю на Атанас Свиленов през 1979 г. с авторката критикът се опитва да издири нейната литературна генеалогия, принадлежността ѝ към тази жанрова традиция в българската литература. В отговорите си Вера Мутафчиева директно отхвърля всякакво възможно свое родство с историческия роман на 1930-те, както политическо, така и литературно:

„– В българската литература историческата тематика е сравнително отдалго и нашироко застъпена. Има дори периоди, когато

тя е в състояние на същински „бум“ – трийсетте години, сетне шейсетте и т.н. Има според мен високи образци (още у Вазов, сетне Ст. Загорчинов, Д. Талев, в по-ново време Ем. Станев, А. Дончев, Г. Стоев и др.), но и една огромна посредствена, сива продукция... какво смятате за наши най-значителни завоевания и кои са най-съществените недостатъци?

– Винаги ме е дразнело, че някои автори избират сюжет из миналото, за да го разхубавят с екзотика и с патос, с невъобразими приключения и неправдоподобни характери. Историческата тема позволява това... Може би съм неправа, може би на мене просто не ми говорят нищо проблемите, заложили в историческата белетристика от трийсетте години например, на която не ще откажем майсторство, професионализъм... Пошлото историческо романче също има трайно място в книжната ни продукция. Трийсетте години, които са ни оставили споменатите от вас върхове в историческия роман, са били особено богати на купища царски, болярски, багатурски и багаински книжки, на плитко патриотарство и несъразмерен национализъм“ (Мутафчиева, В. 2004: 48–51).

Да прибавим към това и цитирания в предишните ни страници по друг повод предговор на Вера Мутафчиева към „Йоан Асен II“ на Фани Попова-Мутафова за изданието му от 1986 г., където е казано – с толерантно уважение, но без никаква възхита и монументализиране на делото на междувоенната писателка, – че героите ѝ „се движат, действуват и говорят като в барокова опера, а съдбите им са бездруго драматични... човек изпитва необходимост и от пъстри, и от красиви приказки. Струва ми се, че мястото на Фани Попова-Мутафова в българската историческа проза ще остане запазено, защото тя е дала живот тъкмо на този род роман“ – и тъкмо с „този род роман“ Вера Мутафчиева категорично отказва да идентифицира собственото си писане²¹⁴.

²¹⁴ Отново що се отнася до междувоенния исторически роман, Вера Мутафчиева демонстрира наследено уважение към Стоян Загорчинов, но също така ясно отказва да се идентифицира и с неговото литературно наследство: „Още когато пишех „Летописа“, получих картичка... Покана за среща, подписана с име, което почитах от детство: Стоян Загорчинов... Той многословно спомена как се запознал с баща ми при работата си над „Ден последен, ден господен“. Узнал бил, че пиша роман... След прочита на стотина страници човекът отново ме призова с пощенска картичка (телефон не ще си е позволявал) и много подробно изложи мнението си. Почти като учител на ученик, написал класно. Слушах благоговейно. И не го послушах, разбира се – грях ми на душата!, – знаейки (ами, нищо не знаех), че не така стават романите. Затуй пък, щом книгата излезе и му я поднесох с искрена признателност, Загорчинов се зарадва, сякаш действително ме виждаше свой следовник. А по-нататък навременно пак и пак ме призоваваше на разговор, на който акуратно се явяха – бо-

Това обаче не означава, че нейните идентификации със или против дадена традиция са типологически твърди. В цитираното по-горе интервю тя никак не се спира пред свръхпопулярността на Вазовата историческа драматургия. За нея неговият Иван Александър от „Към пропаст“ е вреден и ограничаващ предразсъдък: *„Да вземем за пример „Към пропаст“ на Иван Вазов. Днес не бихме казали, че това е голяма драматургия, нито голяма концепция. Но от премиерата на „Към пропаст“ насам Иван-Александър – един от най-интересните владетели, които българите са имали – е съсипан, няма начин да го реабилитираш. Късоглед, развратен стар гуляйджия, активен враг на българското бъдеще, основна причина за падането ни под робство...“* (53). До голяма степен нейният Иван Александър от „Последните Шишмановци“ (1969) е съпротивляваща се антитеза на Вазовия. Но пък „Образ невъзможен. Младостта на Раковски“ (1983), без, разбира се, да е преразказ на Вазов, така и не успява да напусне обхвата на Вазовата ода „Раковски“ от „Епопея на забравените“, задала не само формулата на заглавието през 1983 г., но и самите рамки на интерпретацията на случая „Раковски“. Тук не изплува никаква наследена от историографията „естетика на знанието“, която да постави Вазовото разчитане и написване на личността на Раковски под въпрос.

Същото се отнася и до историографията. Дъщерята на Петър Мутафчиев е авторка на есето „Пътят“, нейна ранна работа, която ясно носи родовите белези на бащиния ѝ труд „Старият друм през Траянова врата“ (1937). Но пък късното съавторство, което Вера Мутафчиева предприема, пишейки след баща си третата част на неговата „История на българския народ“ (1995), съвсем не демонстрира генетически същия подход, метод или глас. Тя го и казва ясно в уводните си думи: *„Дълго се колебах дали да встъпя в съавторство с баща си по разбираеми причини. Първата: нередно е да се натрапиш за съавтор някому, който не е в състояние да ти откаже. Втора: всяко поколение има различен поглед към миналото, собствени методи и схващания, свой почерк. Както и всеки автор – вътре в поколенията. Мислех, че ще произлезе разнорой и той наистина е налице“* (Мутафчиев, Мутафчиева, 1995: 7). В мемоарите си тя изразява огромния си пиетет към междувоенната академична интелигенция, но и нееднократно, включително след 1989 г., признава пристрастието си към историческия материализъм като метод за историческо изследване (особена привързаност изпитва тя към писането на „полукласика“ Енгелс). Но пък

леше ме за ледената самота, в която той зъзнеше през своите последни дни. Забравен; слава Богу, поне не охулен... Дано отшелникът от улица „Априлов“ да си е изработил мир и светлина отвъд – той беше горд стоик, а вътрешно уязвим човек. Пак добре, че доживя италианското ненадейно издание на своя „Ден Господен“ в престижна серия на европейския роман. Случва се рядко по нещо справедливо преди края на комедията“ („Бивалици“ III: 215–216).

историкоматериалистическата схема при нея се оказва лишена от детерминизма си, идеята за „историческата необходимост“ се оказва прекъснатата тъкмо в каузалните си възли и това е една от нейните романови стратегии за мисленето върху човека в историята. И т.н.

За това и наследствата на историографията и на литературата не са достатъчни, за да обяснят и отношенията между тях дори и само в писането на Вера Мутафчиева, тъй като тя се отнася към тях не като към плътни традиции, взети, приети или неприети в цялостите им. Нейните избори са „прекъсливи“, нетипологически и нелинейни. И тяхната концептуална активност има всеки път различно изрязани основания, които насочват по различни начини и действието на интерпретативните инструменти.

Въпреки това романите оставят усета за наличие на общи черти, утаени в принципа на интерпретацията (независимо от винаги възможната смяна на инструментите и посоките на интерпретацията), който Вера Мутафчиева предлага и които се разпознават като вид „жанрови новаторства“ от 1960-те насам – умножаването на повествователните похвати; пренебрежението към героичното; пълната липса на наивен национализъм; занемаряването на патетиката и въвеждането на различни, но винаги човечни, глухи или бляскави иронии; отказът от сюжетни клишета и романтични характерологии; липси на всемогъщи мъже, прелестни жени и големи любовни истории и т.н. Тези едри общи черти обаче изплуват именно в съпоставките с жанровото наследство, а както вече казахме, за Вера Мутафчиева то изобщо не се явява монолитно предзададено и отношението към него съвсем не е еднакво и еднородно. При всички случаи обаче то не е просто налично, а е винаги коментирано – с една последователна критичност към санкциониращата му способност „да казва истината“ и следователно да играе ролята на самата история.

Романс на коментара

От всички значения на историята, които наследството предоставя, Вера Мутафчиева приема като окончателно и винаги налично само първото, Херодотовото – историята като дирене, разследване, разпитване²¹⁵, – и то пронизва всяка от нейните страници. Такава нагласа изключва каквото

²¹⁵ „От началната фраза на труда се разбира, че оригиналното му заглавие е „Историческо изложение“ (*Historiēs apódexis*). Разбира се, този смисъл би могъл да се приеме, ако по времето на Херодот думата *historia* е имала днешното си значение. Но тогава тя означава нещо по-широко – дирене, изследване, един вид наука, която се върши чрез анкети и разпитване и чийто резултат е особен разказ. Така че у Херодот *historiēs apódexis* означава по-скоро „изложение на издирванията“...“ (Богданов, Б. 1986: 9).

и да е доверие в очевидността на историята като текст и Голям разказ, винаги присъстващ, независимо дали артикулирано, или фоново. Затова и разследването, разпитването у Вера Мутафчиева винаги се реализира сюжетно като съпротива срещу заварения, наследения текст в ролята му на окончателна истина и оценка.

Съпротивата се развива на различни равнища – съмнение в достоверността, четене против идеографията, уталожена в жанровия формат (легенда, хроника, житие, апология); или четене, което пренебрегва застиналите послания на текста, за да се съсредоточи в характерологиите на самия пишещ. Но при всички случаи четенето-писане на Вера Мутафчиева върви срещу тържествената окончателност на заварения текст, особено когато той е същинското историческо наследство. Когато в „Летопис на смутното време“ Пазвантоглу диктува на Калиник писмо до руския император, стилистиката му (*„Общата радост на разни народи, поданици на Ваше императорско величество, простиращи се до края на цялата земя, свидетелствува за твоето отеческо правосъдие и изобщо за твоето премъдро управление...“*) кара Калиник просто да си помисли: *„Не, наистина... наистина Пазвантоглу не знае къде да спре, вземе ли да се прави на карагьозин...“* (530²¹⁶). Хладният разказ за съдбата на Джем от „Случаят Джем“ стои срещу фоновия масив на трубадурските песни от съвремението му и за писателите от XVII в., възпели злочестия Зизим... Сериозни иронии срещаме и към глада на Големия разказ²¹⁷ за случка, за сюжет. За да разкаже безсюжетността на падането на България, Вера Мутафчиева първо преразказва небрежно изглеждащата така матрица: *„А стане ли дума за Средновековието (нали е установено мнение, че там не може да мине без приказки, без някакъв отровен водопровод, избухнала внезапна чума, козни на коварни инородни княгини, коне, подковани в обратна на действието посока, или триста добитъци със залепени о рогата свеци), стане ли дума за средновековна обсада, непременно развързката ѝ търсим в случка. Впрочем нека се откажем от случките...“* („Последните Шишмановци“²¹⁸, 33).

²¹⁶ Всички цитати от „Летопис на смутното време“ тук са по изданието: *Мутафчиева, Вера. Летопис на смутното време. Четвърто издание. С.: Български писател, 1984.*

²¹⁷ В случая не спазваме съвсем Лиотаровите параметри на термина „Голям разказ“, които го отнасят към научния наратив и метанаратива, и загреваме от по-популярните употреби на термина в смисъла на институционално твърд, идентификационно важен и свръхпопулярен разказ за историята. Във връзка тъкмо с Вера Мутафчиева обаче отклонението от Лиотар може би не е толкова голямо, че да се превърне и в методологически проблематично, тъй като научността и метаравнищата на разказа са винаги удържани в нейното писане чрез онези нагласи, които тук наричаме „естетика на знанието“ и „романс на коментара“.

²¹⁸ Тук цитираме текста по: *Мутафчиева, Вера. Последните Шишмановци (и тяхно-*

Съпротивата в такива случаи е и съпротива срещу литературата и нейните сюжети, срещу стиловете ѝ, и то не само що се отнася до традицията на историческия роман. Вера Мутафчиева е сигурно най-нецитиращият български автор, в нейните текстове не могат да бъдат ясно проследени интенционалните или несъзнателните интертекстове, наследствата на българската литературна памет. Романите ѝ се държат като необвързани с литературата. Ще приведем и един пример, който може би изглежда по-страничен, но според нас е достатъчно показателен – в юношеския роман „Рицарят“ (1970) е закачливо разположена цяла една френска библиотека, поднесена във вида ѝ на бегли познати на Роже де Фре: става дума за съседа Ларошфуко и дъщеря му, за селяните на сеньор Сент-Егзюпери и именията му, за впиянчения рицар Де Мюсе, ковача Доде, барон Дюма, рицаря Декарт... С изключение на Декарт, останалите са епизодици и имената им не правят никаква по-особена херменевтична среда, усложнена цитатност и пр. – тази библиотека е просто весела, самодостатъчно хедонистична, тя е построена не толкова за да събере литературата, колкото да я изкара от собствената ѝ канонична тежест.

Дори там, където в езика на Вера Мутафчиева се наблюдава бегла цитатност, чуждият авторски глас е насочен да означава не това, което всъщност означава, той е напуснал своите „места на паметта“: „... *умирацията сам да си признае, че няма нозе да прекрачи... че няма ръце да посегне*“ е изречение, което съвсем не се отнася до Балканджи Йово, а до всяка човешка старост в „Книга за Софроний“ (1978²¹⁹, 155). „Аз, Анна Комнина“ съдържа откъси от оригиналната „Алексиада“, за да може романовият глас на Анна Комнина достатъчно явно да се оттласне от собственото ѝ класическо произведение. В първите два случая това води и до окончателно приключване на връзката с жанра – „Последните Шишмановци“ е „есеистичен роман“ (в „Бивалици“ Вера Мутафчиева нарича есето „сдържано художество“), а в речниковата статия за Вера Мутафчиева от „Речник по нова българска литература“ (1994) С. Беляева категорично нарича „Книга за Софроний“ „жанрово неопределима“ книга²²⁰.

По-общо погледнато, между историята като Голям разказ и формите на литературата у Вера Мутафчиева протичат нееднозначни отношения. Те са ту изравнени, ту неравноправни във властта си над публиката и в способността си да създават идентификации: „... *историята е виждала много по-злочести, по-героични, по-достойни принцове... Защо именно Джем остана в легендата на няколко народа... Едва ли ви откривам*

то време). С.: Анупис, 2002.

²¹⁹ Цитатите от „Книга за Софроний“ тук са по изданието: *Мутафчиева, Вера*. Книга за Софроний. Второ издание. С.: Военно издателство, 1979.

²²⁰ Вж. Речник по нова българска литература 1878–1992. С.: Хемус, 1994, с. 244.

неизвестна истина: извърши го песента... Поетът има повече власт от краля“ („Случаят Джем“²²¹, 163). В същия роман обаче поезията и историята трудно се примиряват: „Джем беше поет, забъркан неуместно в историята, и почти всичките му стъпки, които не се оказаха погрешни, бяха поне смешни“ (196). И в двата случая историята е по-студена, по непреднамерена от поезията, а поезията и легендата са в пристрастната извън-историчност на „живеенето“. Двете обаче може и да си приличат твърде много, тъй като им е присъща случайността в избора си на увековеченото име: „Защото и песента, както историята, винаги търси лице, име; и песента, както историята, много често ги подбира превратно – Крали Марко, юнакът, по чието юначество са единопдушни всички южни славяни, е убедителен пример в тази насока“ („Последните Шишмановци“, 35).

За да наблюдаваме по-отблизо как се съполагат концептуалните активности на историографията и на литературата у Вера Мутафчиева, ще се спрем за момент на това, как тя изгражда разказа, побран в историческото понятие *Възраждане* в романа си „Летопис на смутното време“. Романът започва, казвайки ясно годината 1762, в която се раждат трима мъже – Селим III, Кара Фейзи и Осман Пазвантоглу – и един текст, „История славянобългарска“, – но предлагайки една антропологически пъстра и плътна, и нейерархизирана картина на случващото се тогава, която изглежда направо несъответна на лаконизма на Големия разказ („1762 г. е началото на Българското възраждане“), дестилиран от класическата версия на Марин Дринов. Впрочем В. Мутафчиева въвежда версията тъкмо като вече налична, като цитирана: „... новата история... *Казват, тя започвала тъкмо от тази – хиляда седемстотин шейсет и втората година*“. Тъкмо „антропологическата“ плътност на началото обаче го лишава от леснотата и наизустимостта на версията, от предварителното ни знание за това, кое е „най-важното“ в нея: „Султанът извика чужденци да затемелят крепостите по северния черноморски бряг... Великият везир заповяда нов данък – някаква глоба за претакане на виното... Драгоманът на Високата порта започна да взима пари от немците, защото Франция даваше ниска цена за опасното му предателство... Стойко, котленското дже-лепче, прие свещенически сан и отслужи първия си молебен...“ (8) и т.н.

„Летопис на смутното време“ прави версия на Възраждането, която стои доста особено и спрямо литературната, и спрямо историографската традиция. Моделът е в съдбата на един род от село Конаре, който се разделя по време на размирието и след багисването на селото от Мехмед Синап. Тримата братя и сестра им поемат съвсем различни пътища, като

²²¹ Всички цитати от „Случаят Джем“ тук са по изданието: Мутафчиева, Вера. Случаят Джем. Четвърто издание. Варна: Георги Бакалов, 1982.

всеки от тях има своите напълно лични и съвсем не диалектикоматериалистически причини за това. Най-големият брат Първан „хваща гората“ (става кърджалия-хайдутин, потопен в размирието); вторият – Стоян, упорит и твърд, загрижен единствено за рода си („*като добиче живееше...: от сеитба до копан, от копан до жътва, до вършитба*“), остава на село, защото „*все някой трябва да остане*“ (264); най-малкият, Добри, слабичък, болнав, „нефелен“ и „припадничав“, единственият грамотен от всички тях, отива в Бачковския манастир, но пък там научава от игумена слуха, че някъде имало някаква книга за старите български царе, която младежът тръгва да търси и след много път стига до Софроний и неговия препис на „История славянобългарска“; сестрата, Стамена, вдига семейството си и тръгва към Филибе, където бившите селяни усядат в градското занаятчийство.

Така набързо споменати, четиримата изглеждат твърде схематично, но изобщо не са просто „социално-психологически типове“, както би казала науката. В тях има твърде много човешко, недетерминирано от обикновени типологии. А ако работи някаква прототипна схемотехника, то тя е на различните „възраждания“²²², които могат да се разделят и събират, но съвсем не по линията на някаква линейна телеология, а на „въртопа“ и „разлива“, на хаоса, случайностите и съдбите. Стамена е „икономическото възраждане“ – впрочем тъкмо при нея терминът е казан с главната си буква и с единственото си число; тя е и най-накратко, най-„научно“ разработената от всички, и най-напълно съвпадаща с историографската си версия от монографията на Вера Мутафчиева „Кърджалийско време“: „*Никое предание не запечата победата на Стамена, на хилядите стаменти, превзели тихо, но трудно градовете из българската земя. Забравиха я – макар тъкмо от тази победа да произлезе Българското възраждане*“ („Летопис на смутното време“, 745) – „*притокът на селяни към градовете (а точно селското население на Румелия било предимно българско) подсилили българския градски елемент. Неслучайно след стихването на анархията забелязваме един ярък процес: икономическото и духовното раздвижване сред българите в града*“ („Кърджалийско време“, Мутафчиева, В. 1993: 390). Тази постановка възкресява през 1960–те тъкмо забравената тогава „градска“ версия за Възраждането, която по различен начин протича от Иван Шишманов до ранния Христо Гандев. И фигуративът на научността ѝ е постигнат именно чрез липсата на художество, което би го конкурирало: „*Никое предание не запечата победата на Стамена...*“.

Да се върнем в сюжета за разделилия се род. Първан и Добри, разбира се, са ясно тематично прототипни (темпорално – отпреди времето на чер-

²²²

На въпроса за различните възраждания и събирането им в понятието Възраждане, както и на един по-широк хоризонт на това понятие и неговите версии в българската култура, ще се спрем по-подробно в първата част от втория том на изследването.

ковния въпрос или националноосвободителните борби) на историографските параметри на „духовното“ и на „политическото“ възраждане. Стоян не е никакво Възраждане – останалият на село, слял се със земята и умрял на нея (впрочем единственият от четиримата, който умира в рамките на романовия сюжет) има много човешко достойнство, но е контрапункт на останалите три модела. Селото и уседналостта, трайността на традицията не водят до „възраждане“ тъкмо в смисъла на историческото понятие. Затова и сигурно би било доста интересно четенето на парадигмалната апология на предмодерността – например Елин-Пелиновата повест „Гераците“ – ретроспективно през такава идеография на 1960-те, в която „българското“ и „възрожденското“ се прави именно чрез разделяния на хората и моделите, а не чрез удържания на тяхната отколешна предмодерна заедност.

Дълго траещият критически въпрос, дали В. Мутафчиева е „повече“ историк, или „повече“ писател в романите си, днес може да доведе най-вече до констатиране на серия от парадокси и едва ли е твърде продуктивен. Защото в „Летописа“ измислените, изцяло белетристични човеци от Становия род в Конаре са всъщност прикрития на историографски положения, докато пък исторически живелите герои като Кара Фейзи, Осман Пазвантоглу и Селим III се мислят като някак заварено лишени от полагаемата им се литературност. Последното става ясно от един епилег към „Летописа“ в първото му издание, след това непубликуван в преизданията на романа и появил се отново едва сега, в корпуса „Избрани произведения“ на авторката²²³. Там се казва, че никой от тях не е намерил „своя певец“, ако и у Селим да има твърде много възможности да бъде мислен като Хамлет, Пазвантоглу – като Валенщайн, а Кара Фейзи – като Робин Худ или Скарамуш; това води авторката към констатацията, която по-нататък в писането си тя по различни начини поддържа: за семиотическата, културната и историческата немота и самота на Балканите.

Съвсем бегло ще отбележим, че ако това се е било случило, т.е. ако наистина тримата са били превърнати в литературни персонажи, то тъкмо Вера Мутафчиева е тази, която умишлено би ги разчела *против* тяхната литературност. Така както тя чете Джем султан против европейския трубадурски модел за „злочестия Зизим“; както чете Софроний против собственото му „Житие и страдания“; или Анна Комнина – против апологетичността на нейната „Алексиада“. И ако у Вера Мутафчиева има един *постоянно протичащ сюжет, той е тъкмо в непрестанното напрежение между литературата и историографията, възникнал в тяхната голяма способност да пишат и излъчват различни разкази*. Тъкмо тази способност за различие е и предпоставката, от която стават възможни и играта между тях, и размяната им като жанрови субекти на концептуал-

²²³ Мутафчиева, Вера. Избрани произведения в 12 тома. Пловдив: Жанет 45, 2008.

ната активност, на интерпретацията. Способността за различие виждаме в нейното писане най-отчетливо на фона на постоянните тяги, които от междувоенния период насам притискат полетата едно към друго, подриват тяхната автономност и заличават границите на различията им. А точно това различие е фундаментално за Вера Мутафчиева: в работенето върху него тя сякаш въвежда един особен, собствен „жанр“, който синтетично наричаме *романс на коментара*.

Можем да го наблюдаваме откъм входа на обстоятелството, че цитиранията у Вера Мутафчиева са прекалено явно и научно осъзнати; те не стоят в моторната памет, в принадлежността към традицията, от която авторката не изпитва особена зависимост. Те са положени категорично встрани от нейния коментиращ критически глас, стоят в своята чужда самостоятелност. Всеки отрязък от „Последните Шишмановци“ започва със средновековен откъс, достатъчно ясно отграничен от предложението коментар; „Книга за Софроний“ съдържа целия текст на Софрониевото „Житие и страдания“, с възхитена недоверчивост коментиран от авторката във всеки свой участък. Така образът на „дватама Стойковци“, с който започва първата книга на „Летопис на смутното време“, се е превърнал в гръбнак на „романса на коментара“ – „Книга за Софроний“. Там говорят на Вера Мутафчиева – „*Стойко подценявал без изключение своята среда...*“; „... *пари, пари, пари! Сякаш нищо нищо друго не засягало попа търговец в джелепчийско-занаятчийския Котел*“ (54–55), „*овчата афера*“ и пр., възмутил някои тогавашни първи читатели на книгата, между които и Петър Динев²²⁴, всъщност следва точно даденостите на „Житие и страдания“. Съпротивата срещу самия текст на Софроний обаче коментарът реализира като формулиране на скритите от възрожденеца житейски активности и обстоятелства – двата преписа на „История славянобългарска“, вероятната тайна дейност във Видин, участието в делата на Замбин, земската войска... Инструменталността на тази пълна с почит и възхита съпротива срещу „Житие и страдания“ е откровено самопризната още в предговора: „*Поп Стойко от „Житие и страдания“ е изместил Софрония Врачански. Но докато живите деца на свой ред стават родители, творбите на духа са бездетни и безсмъртни. Изключено е да затрием героя от „Житие и страдания“, за да възкръсне неговият създател. Това, което можем да пожелаем, е дано Софроний, превърнат на свой ред в герой на нечия творба, си спечели същото безсмъртие, с каквото е сподобил поп Стойка от „Житие и страдания“. Дано поне донякъде и някак те заживеят редом*“ (6).

В тази самопризната инструменталност се крие още нещо, което ни се струва много важно – в желанието на Вера Мутафчиева версиите и ин-

²²⁴ Вж. „Не/Бивалици“ IV: 102–106.

терпретациите „да заживеят редом“ се крие едно ясно отхвърляне на общоприетата и досега идея за история на историческа наука като „история на грешките“. Тази по същество хегелианска идея (с която по-подробно се занимавахме в първата част) означава, че „историческата истина“ е постижима чрез постъпателно и еднопосочно отхвърляне на предишните „погрешни“ интерпретации. „Да заживеят редом“ е съвсем друг модел, който утвърждава историята всъщност като история на различията на интерпретациите, някакъв вид история на идеите, които не се съревновават в режима на „истината“, а в режима на своя социален живот, който дава и основанията на всяка от тях. В такава нагласа обаче концептуалната активност, която произвежда следващата интерпретация, не може да се спре само до своя жанров формат или до идентичността си на „поле“, което има свои правила на социалното си изграждане. Така за Вера Мутафчиева *и историографията, и литературата имат еднакви възможности за концептуална активност, следователно и за социално действие.*

Именно романът на коментара е най-очевидното възплъщение на пристрастно избраното от авторката значение на „история“ – разследване, дирене, разпитване, като неверието, съпротивата спрямо цитирания текст е сърцевина на разследването. „Жанровата“ специфика на романа на коментара е авторовото страстно, влюбено неверие в човешкия говор; неверие, което изисква следващ говор и следващо разпитване и разследване²²⁵. То обаче никак не отнема от територията на завареното естетическо – възхитата и от Цамблак, и от Житието на Софроний, и от Алексиадата на Анна Комнина съпътства всеки ред от недоверчивото им тълкуване. Много любопитна е и стратегията на „истината“ в тези случаи – разследването всъщност убедително отменя предишната читателска вяра в разследвания текст, без да наруши стойността му – и заменяйки го с критически коментар,

²²⁵ В този смисъл, ако се появи пълно доверие в някакъв текст от заварената традиция, романът на коментара няма как да се задейства и да извърши своята концептуална работа. Затова и тук ще свържем като причина и следствие две неща, които в „Бивалици“ нямат причинно-следствена връзка помежду си. Вера Мутафчиева ясно определя своята книга „Образ невъзможен. Младостта на Раковски“ (1983) като свой неуспех. В хода на това самопризнание се казва и за възхитата, която авторката изпитва към онези характеристики на Раковски, които Вазов му е отредил в одата „Раковски“ от „Епопея на забравените“: „*след като изпрочетох налични изследвания, биографии, апология на оня огнен революционер, издадени от Вазов до днес, не намерих по-точна негова характеристика. На това се казва интуиция, майсторски отлята в две дузини думи...*“ („Не/Бивалици“ IV: 40). Тук ще допуснем, че „Образ невъзможен“ е неуспех, защото авторката напълно се е съгласила с Вазовата интерпретация. Съпротива срещу заварените интерпретации тук няма – съгласието с Вазов и недокрай радикалното четене на „Неповинен българин“ на Раковски отнемат от романа силата на „Книга за Софроний“ или „Аз, Анна Комнина“ и съответно не оставят в „Образ невъзможен“ никакво концептуално пространство за действието на *романа на коментара.*

– волно или неволно поставя коментара на мястото на истината в съзнанието на читателя. В „Бивалици“ Вера Мутафчиева неколkokратно споделя досадата си от наивния масов читателски въпрос „Това истина ли е?“. Нейното оплакване е не много справедливо, доколкото разследващото ѝ тълкуване, отменяйки социално уседналата „истина“ на фактологите и наследените интерпретации, самò работи докрай във фигуратива на истината; и в комуникативните, и в херменевтичните основания на истината, чиято окончателност читателят си мисли, че най-сетне е получил благодарение на разследването²²⁶. Защото жанрът на всяко разследване (включително херодотовското разследване, наречено „история“) изисква накрая детективът да съобщи на своите слушатели и читатели именно истината. Може би в това е и едно от възможните обяснения на социокултурните черти на феномена – високата популярност на едно съвсем немасово в учената си направа и интелектуален заряд четиво като романите на Вера Мутафчиева, които пък, от своя страна, не се радват на особена ангажираност от страна на академичната критика; или как „професорската проза“ се оказва масово разпозната и обикната, сякаш е писана от „народен писател“.

А инструментите на херодотовските разследвания у Вера Мутафчиева могат да бъдат всякакви. В „Книга за Софроний“ романът на коментара е генериран от една не-азова и съвсем не белетристична гледна точка, която търси контурите на политическата история зад жалостивата субектност на Софрониевия белетристичен „аз“. За разлика от това обаче „Аз, Анна Комнина“ (1991) не възлага разследването на език, различен от белетристичния. Напротив, твърденията на художеството и на жанра апология в „Алексиада“ са критично коментирани също от художество, което обаче залага върху „живеенето“, върху тайната история на една публична човешка съдба. Така че романът на коментара в двата случая е изведен през два съвършено различни жанра. А и два съвършено различни жанра биват изпитвани от него – страдалческото „житие“ и апологията. Затова самата Вера Мутафчиева отваря входа към подозрението, че всеки жанр може да разпитва и всеки жанр може да бъде разпитван чрез инструменталността на романа на коментара.

²²⁶ Разбира се, тя никога не е крайна и окончателна. Коментарът „поправка“ навичното четене на текста, но и самият коментар не е последен в хоризонта на „истината“; той няма белетристична форма, която да го ограничи и да го направи окончателен в твърденията му. Най-илюстративното доказателство за това е поправката на финала на „Последните Шишмановци“. Фружин, който от 1969 г. насетне е проектиран да умре в последната битка на Балканите, в изданието от 2002 г. е снабден с апендикс, наложен от междуременно появил се исторически документ, според който последният Шишмановец Фружин всъщност преживява края като мартолоос на султанска служба. Моралната сила на критическия коментар е в това, че се самопоправя; а самопоправяйки се, той отменя истината още по-нататък и така прави очевидна нейната и своята незавършеност и неокончателност.

А това поставя азовата мемоарна поредица „Бивалици“ пред същата читателска нагласа, вече възпитана от движенията и колебанията във фигуратива на истината. За това поредицата подава множество способности: стриктно поддържаното равновесие между заявеното като изказано и заявеното като премълчано (между двете заявки задълго се разпалва и поддържа любопитството); множеството нечетивни инициали, но заедно с близки, встрастени детайлировки на хора и обстоятелства; публицистичната интонираност на „Бивалици“ (вж. публицистичния сборник на Вера Мутафчиева „Реакции“, 1995), но заедно със сладостната за всеки вид историк бавна ретроспектива/перспектива на уплътненото течащо време. „Бивалици“ всъщност чакат своя бъдещ пристрастно недоверчив и съпротивляващ се читател – такъв, какъвто е проектиран от самата Вера Мутафчиева. Те трябва да бъдат четени така, както тя чете „Житието“ на Софроний в „Книга за Софроний“ или „Алексиадата“ на Анна Комнина в „Аз, Анна Комнина“ – не като жанр, а като жанрова маска, която повече крие, отколкото разкрива.

Разбира се, подобно разследване тук и засега не може да бъде извършено. Можем обаче да се насочим към нещо друго, не по-малко важно – към понятието *история* в обмена на жанрове, задействан от романа на коментара.

Историята: фигуративи срещу метафизиката

„– Зная, че от всички проблеми нито един не го е измъчвал и вълнувал толкова много, колкото необхватният проблем за времето. А сега забележете: това е *единственият* проблем, който отсъства от страниците на *Градината*. Той дори не използва думата, която означава време. Вие как си обяснявате този съзнателен пропуск?

Изразих няколко предположения, но всички бяха неубедителни. Обсъдихме ги; накрая Стивън Албърт запитва:

– В една гатанка, на която отговорът е шахмат, коя е единствената забранена дума?

Помислих за миг и отговорих:

– Думата *шахмат*.

– Точно така – каза Албърт. – *Градината с разклоняващите се пътеки* е огромна притча или гатанка, чийто отговор е думата „време“; ето тайната причина, поради която тази дума не се споменава в нея²²⁷.

²²⁷ Борхес, Хорхе Луис. Вавилонската библиотека. Миниатюри, разкази, есета. С.:

Използваме този знаменит откъс от „Градината с разклоняващите се пътеки“ на Борхес, за да илюстрираме с него положението, че тъкмо историческият роман е този, който не използва в речника си думата „история“. И действително, като че ли никой от Фани Попова-Мутафова до Генчо Стоев не разчита точно на тази дума, тъй като тя е означеното на романите им, а не тяхното означаващо. Така, не назовавайки в повествователната си тъкан жанровия си термин, романите постигат жанра, определят го, възплъщават го. А вкарването на „история“ сред очевидността на означаващите би разрушило матрицата на жанра; защото ако той се превърне в гатанка, която съдържа своя отговор в условието си, това би било или грешка в логическата ѝ формула, или игра с тази логическа формула. Във втория случай следователно отговорът би бил друг, а не зададеният още в жанровото условие – и следователно, прескачайки жанровото условие, този друг отговор най-вероятно би се развил в серия от неразрешимости.

В контекста на българската традиция на историческия роман и в тази логика на неупотребата на жанровия термин романите на Вера Мутафчиева се връзват остро и косо, рисково. Думата *история* е изключително важна част от самия разказ, а изборът ѝ на предикации, конотации и ценностни решения ражда цели романо-генеалогии, вътрешни развития, плодотворни перспективи и слепи улици в това десетилетно творчество. Ето защо сега ще се съсредоточим в употребите и значенията на самата дума „история“ в историческите романи на Вера Мутафчиева. Такъв изследователски избор вероятно разчита на привидно твърде тясна пролука към текстовете, но този управляващ термин формулира не само литературни идеологии и жанрови взривове. Чрез своите фигуративи той води цели светогледи, повествователни техники и човешки съдби. Ако и да не казва всичко, той казва много и затова любопитството към неговото проследяване едва ли е излишно; поради подозрението, че думата „история“ – по-скрито или по-открито – тук управлява всичко останало, при това в качеството си на най-сърцевинното за всички възможни исторически понятия.

И още нещо – убедени сме, че употребите на „история“ в романите на Вера Мутафчиева са част от нейната „естетика на знанието“, защото са наследени от традицията на историографията. И до днес историческата наука дълбоко неререфлексивно и доверчиво употребява словосъчетания като „историята знае“, „историята ще покаже“, „историята е отсъдила, че...“, при което, въпреки заявената ѝ поне в продължение на петдесет години диалектикоматериалистическа природа, тя разкрива методологическото си ядро – самото понятие *история* – като ясно и дълбоко метафизично. Повтаряме, това не е просто стилистка на клишето в занаята на историка, а отчетлив метафизичен конструкт, върху който почива и самият алгоритъм

Народна култура, 1989, с. 129.

на научната аргументация. Тъкмо в това му качество Вера Мутафчиева го пренася в романите си. Нека проследим малко по-подробно как става това.

Да повторим отново, че „Летопис на смутното време“ (1965–1966) започва с висока, надредна, небелетристична гледна точка и полага чрез годината 1762 „успоредните животописи“ на трима мъже – Селим III, Кара Фейзи и Осман Пазвантоглу – и на един текст – „История славянобългарска“. Съвсем логично в този увод историята е главен, поантово финален аргумент – „новата история на своя род“, „историята на тази земя“. Тези поанти на увода обаче са подготвени от изброяващи „списъци“ на случилото се през 1762 г., които изглеждат непринадлежащи към Големия разказ, въплътен в думата „история“: „Султанът извика чужденци да затемелят крепостите по северния черноморски бряг... Великият везир заповяда нов данък – някаква глоба за претакане на виното... На пазара в Едирне бе разпродадена скъпа стока: момичета от Грузия, Плевенско, Мореня и Дагестан. Драгоманът на Високата порта започна да взима пари от немците, защото Франция даваше ниска цена за опасното му предателство... Стойко, котленското джелепче, прие свещенически сан и отслужи първия си молебен...“ (8–9). Синтаксисът на тези изброявания практически не би могъл да завърши, ако думата „история“ не го бе възпряла финално само с един парадигмален жест, със самата сила на своя термин. За да изчезне веднага и задълго – след началното изречение „Пътникът отдавна загърби Градец и вече излизаше из боаза“ (10) двете първи книги на романа сякаш забравят за думата „история“ и след рязкото влизане започват с бавна и сладостна повествователност да разгръщат белетристиката на човешкото, все още недоловима като „историческа“.

Терминът се възстановява едва в третата книга и – сигурно неслучайно – в речника на западния учен човек Роберто Лоренцо, лекар на шехзаде Селим, за чийто социолект това е обичайна дума (когато е употребена от конкретни хора, думата „история“ в „Летописа“ винаги е свързана с аргументацията на просветените и образovanите като Лоренцо, Селим III или Иван Замбин). И още в първата си белетристична поява парадигмалността и институционалността на историята е въведена негативно, като неможеща да обясни нещо, а то е отделният човек – постановка, която Вера Мутафчиева защитава последователно в цялото си творчество. Въвеждането на термина е обосновано с това, че историята всъщност е текст: „Убеден в многостранната, но стройна логика на света, в строгите закони, които движат историята, напредъка, човешката мисъл и поведение, ученият бе попаднал на необяснимо изключение: нещо нелогично и необяснимо намираше той в личността на Селим... Лоренцо също четеше много. История“ (150).

След тази логична и предпазлива в социокултурно отношение употреба думата „история“ се отлепва от зависимостта и прикрепеността си към

дадено съзнание и навлиза в третоличното властово и вездесъщо повествование на романа, в оголения говор на Вера Мутафчиева. Така учеността на хората, в чиито размисли се появява като аргумент историята, се заменя от самата (проблематична, недостатъчна и неокончателна) ученост *на* историята, тя бавно и настойчиво се превръща в субект:

„От цялата непосилна борба на Волтер останаха купчина писма и насмешката на историята“; „... ако Селим бе полуварварски принц, Людовик XVI бе всепризнат глупак. Историята само потвърди това всеобщо мнение.“; „... онзи, който познава всичко това, би могъл да мине за човек на своето време. Да остави на страниците на историята името си...“; „... онова, което историята щеше да нарече „низам-и джедид“ – новия ред... Ако разгърнеш историята, тя твърди, че нито е имало някакъв ред, измислен и наложен от Селим хан, нито пък – нещо ново...“; „Историята не говори за това, как двайсетина българи от село Конаре, Филибешка каза, са извървели пътя от Оджак на Черно море до Дунава през късната зима и ранната пролет на хилядо седмстотин деветдесет и втората година...“; „Макар Тръстениклиоглу Исмаил ага да не бе заел още мястото си в историята, вече мнозина знаеха името му.“; „Не всекиго е видяла на мястото ми историята, за да ми прости“ (*Селим*); „Честити са хората, веднъж повярвали, че са избрани, които умират с тази вяра (то бива рядко, когато историята недогледа, но има и такива).“; „Докога ще бъде тъй, все ние ли ще се мъкнем подир историята?“ (*Иван Замбин*); „Нали, ако бихме вземали надълбоко историята, трябваше да сме измрели до един“ (*Иван Замбин*); „... кога най-после ще дойде ред историята да спре поглед върху нас?“ (*Иван Замбин*); „... децата, които трябва да изхраниш напук на времето и на историята“; „С цялата си ученост Иван Замбин първо забеляза в новината онова, което щеше да забележи и историята...“; „Във всеки случай упрекът на стамбулии и историята, че Селим III бил воден и този път от посланика на Франция, няма основание.“; „... някога, след много години, хората щяха да си представят кой знае как раждането на новата българска книжнина. А то бе тихо и просто, както става с всяко значително нещо в историята.“; „А Селим хан бе именно възвишен. Дори историята, която е придиричива към владетелите, му го признава“; „... дори в този час Селим хан оставаше изящен писач от голяма величина – историята му призна отпосле и това...“; „С това завърши вторият и последен ден на метежа, отбелязан от историята като Първа константинополска революция. Никаква революция не бяха двата дни суматоха...“; „И още в едно Мустафа хан повтаряше изцяло Селим хан, макар историята да не го брои за владетел...“; „По-някога историята смята някои неща за толкова дребни, та направо ги

отминава...“; „Но и в това свое заключение историята се съмнява. Тя лесно приема низките човешки доводи... Но види ли се принудена да признае някому, че е бил движен от човешки подтик, историята губи увереност – твърде лошо мнение има тя за човека... Така Мустафа Байрактар яздеше с неясни за историята подтици към Стамбул.“; „Никой не би разгадал приумиците на историята, тази истинска приказка, в която неделимо са преплетени железният закон с нелепата, смешна понякога, а по-често жестока случайност... Грешка на историята, а?“.

Този дълъг ред от цитати иде да илюстрира ясно движенията в термина „история“. Те са такива, че назоваването от него понятие просто е изчезнало от веберианския режим на неговата идеална денотативна еднозначност. Но тук категорично липсва и онази денотативна многозначност, „пластовете на времето“ в понятието, която пък Козелек би искал да привиди от отстранената гледна точка на историка на понятията. „История“ в случая просто не функционира като понятие и нейните многозначности се оказват от съвсем друг порядък.

Първото, което се набива на очи, е, че Вера Мутафчиева със съзнателно удоволствие подлага понятието на едно ново вкарване в неговата отколешна метафизична поза в езика на историографията и на също така отколешната му фигуративна клишираност. Историята – винаги така членувана, окончателна, в единствено число – понася както модерната си роля на институция, така и още архаичната си очовеченост, но двете тенденции играят различни игри и роли в текста, а между тях има и забележима логическа разлика. Историята – в значението ѝ на Голям разказ („да остави на страниците на историята името си“) – е място, където се влиза, където се записва човекът, и деянието му, тя е последна санкция, предел, до който стига човекът, и винаги негов окончателен и готов, вече заварено монументализиран предикат. Втората тенденция е привиждането ѝ като очовечен субект. Голямата прозопопея обаче по традиция също е надчовешка санкция – тя знае, помни, отсъжда и т.н. Вера Мутафчиева забележимо умножава човешките предикати на историята – дотам, че да унищожи клишето чрез уедряването му до намерение отвъд неговите граници: историята е насмешлива, тя потвърждава нечие мнение, нарича нещо по един начин, но пък твърди точно обратното на името, което дава; тя не говори, вижда, недоглежда, спира поглед, забелязва, упреква, придирчива е, признава, забелязва, брой някого, смята, съмнява се, губи увереност, нечий подтици не са ѝ ясни, има приумици, грешки и т.н.

Такова поголовно очовечаване „принизява“ и метафизичното в термина, и институцията, възпътена в него, доколкото изважда историята от нейната пределност спрямо човешкото и я превръща в човек, при това съвсем не свършен и окончателен. Вместо да управлява жанра исторически роман, историята се превръща в един от неговите герои. Тя е напълно рав-

норедна на това, което недвижда, а то е – освен хората с техните ежедневни животи и смърти – още и собствената си роля на Голям разказ. Така и романът докрай удържа асиметрията между историята в смисъла на Голям разказ и историята като човек, който се лута сред множеството на разните останали човеци – удържа непасващите ръбове между институцията и прозопопеята винаги със съпреживяващо разбиране и спокойна ирония. А това е и край на метафизичния живот на думата „история“ в историографията. Метафизиката на историята се прекратява в мига, когато нейната субектност се оказва изцяло изравнена с тази на човека.

Такова нещо не е виждано в историческата романистика до 60-те години на XX век и затова с основание ражда критически тревоги, че дори и жанрът да не е докрай анихилиран, то поне жанровото очакване е със сигурност излъгано. Литературната критика единодушно отчита новината – вниманието към отделния човек, несъизмерим с институционалните клишета на историята, но и се колебае в отношението си към разграждането на жанровата матрица. Балансът на силите и компетентностите между човека и историята, направен от „Летописа“, може да настрои критическия поглед към някой от полусите, които този баланс удържа – и така да породи наравновесни и всъщност напълно противоположни наблюдения. Това може да се формулира чрез съкровено то за онези десетилетия противопоставяне между професионалният историк и художествения писател²²⁸; или чрез повдигнати от Вера Мутафчиева съмнения в наследената органика на жанра (и казано с тогавашния критически речник, в проблема история–съвременност)²²⁹; или като различие между белетристичната пластика

²²⁸ Така Тончо Жечев обвинява авторката в отстъпление от научната историография: „Но колкото публикациите на Мутафчиева в областта на историческата наука и изворознание са тясно специализирани и отдалечени от белетристичката, толкова и нейните исторически романи са в конвенцията на нашето историческо повествование, развивало се настрана от историческата наука и дело главно на любители историци... Така или иначе, първият роман на Вера Мутафчиева носи немалко от чертите и белетрите на илюстративното историческо повествование...“ (Жечев, Т. 1980: 195). Точно обратното обаче твърди Боян Ничев (и също го схваща като недостатък): „Тя си остана при него повече като историк, отколкото като писател“ (Ничев, Б. 1978: 259). Ролята на историка като охрана срещу илюстративността пък виждат Елка Константинова и Кр. Куюмджиев: „В „Летопис на смутното време“, „Случаят Джем“, „Последните Шишимановци“, „Рицарят“, както и в „Алквиад Велики“ писателката не се обръща към миналото с познавателни или чисто психологически задачи, а с присъщата си изследователска страст на историк...“ (Константинова, Куюмджиев 1980: 392).

²²⁹ Това е и презумпцията, от която Розалия Ликова тълкува липсата на илюстративност: „Нейната цел не е задачата на добросъвестния пресъдател на „духа“ на епохата, на живописец на художествените факти и илюстратор на исторически закономерности. Нейните романи... обхващат не само основните явления на епохата, но и проблемите на времето и на човека изобщо, видени

и съвременната гледна точка, схванато като различие между повествователни пластове („съвременният“ е тъкмо този, в който думата история е най-висококачествена), до такава степен, че тълкувателите въвеждат други жанрови имена в жанра. За С. Беляева това са прояви на „есеистично-публицистичен размисъл... есеистични фрагменти“²³⁰, а за Б. Ничев – „културно-исторически отклонения, които издават често всъщност нескриваното присъствие на авторката и свидетелствуват още веднъж за неетичната природа на творбата“²³¹. Последното наблюдение сега изглежда подкупващо поради своята граничност – излиза, че този последен дебел роман от традицията – „роман-тръст, роман-мозайка“²³² – се оказва последен не само в жанровото си име – „исторически“, но и в генералното „роман“, само по себе си наследило, а тук – усъмнило столетни жанрови навици.

С днешна дата можем да кажем, че немалка част от тогавашните критически тревоги вероятно инстинктивно се дължи на необикновения образ на историята, протегнат от институцията до стигналата толкова далеч, че разрушила собственото си клише прозопопая, която в крайна сметка превръща историята в несвършен човек, изравнен в действията си с останалите човечеци. Вероятно затова и човекът става свободен, независим от нейните неокончателни и неопределени оценки и съждения. А това – взривно-новаторски за 1960-те и 1970-те години – освобождава самите герои на Вера Мутафчиева от предопределението да са „положителни“ или „отрицателни“ (сега смешновата, но тогава валидна както политически, така и теоретически дихотомия). Няма герой, който да не намери основание за човешините си, също както и историята има основания за своите. Така се подготвя разбирането и приемането на човека от всички времена – както пише в мемоарната поредица „Бивалици“, „хайде да не си връзваме кукур“. Но това не е етическа амалгама, която поглъща възможностите за оценка, а по-скоро екзистенциален проект, в който параметрите на „живота“ и „живеенето“ са категорично лишени от схема, парадигма, твърди граници и непосредствена алегорическа способност – и тъкмо затова те тепърва има да се изследват.

от равнището на съвременника“ (Ликова, Р. 1978: 125). Същата характеристика обаче Боян Ничев тълкува като отстъпление от традициите на епическото: „... в романа навсякъде присъства корективът на съвременната гледна точка... Главните герои знаят за себе си и за историята повече, отколкото би им се полагало, ако авторката с епично безразличие би останала само в материала си“ (Ничев, Б. 1978: 259–260). Най-радикално одобрение към нарушенията в жанра изразява Сабина Беляева: „Нейните романи са в най-широкия смисъл на думата съвременни“ (Беляева, С. 1977: 78).

²³⁰ Беляева, С. 1977: 89.

²³¹ Ничев, Б. 1978: 261.

²³² Ничев, Б. 1978: 260.

Засега ще се спрем само на обстоятелството, че освен „роман-гръст, роман-мозайка“, „Летопис на смутното време“ вероятно е и „роман-майка“. Заложеното в него множество от значения на „история“ е генеративно ядро, което ражда разни пътища за по-нататъшните текстове на Вера Мутафчиева. Оттам нататък гъвкавата, множествена прозопопея „история“ може само да намалява и да се продължава чрез разнотематични избори, жанрови решения и послания.

„... *Преди да напиша втория том на „Летописа“, вече бях заредена с Джем*“ казва Вера Мутафчиева в третия том на мемоарната си поредица „Бивалици“ (III: 150). Това биографично обстоятелство може формално да обясни инерционното нахлуване на заразилата „Летописа“ дума история и в „Случаят Джем“ (1967). Казваме „инерционно“, защото точно в този роман точно тази дума не би трябвало да я има.

Както е известно, сигурно най-популярната, обичана и превеждана книга на Вера Мутафчиева е конструирана като първолични свидетелски показания на съвременници и участници в случая Джем пред съда на историята. Разбира се, „съд на историята“ също е клише на историографията, но и самосъзнателна фигура, в която обективистичният историк разпознава своята идентичност. На концепта „историкът като съдия“ се спряхме във входните теоретически страници от този том на изследването ни, а тук ще приведем още малко от начина, по който го мисли рефлексивната херменевтика на Пол Рикъор:

„Сравнението между задачата на историка и тази на съдията е несъмнено очаквано... Колкото до най-общите и стабилни принуди върху съответните занаяти на съдията и на историка – най-малкото в геополитическия ареал на Запада в епохите, които историците наричат „модерна“ и „съвременна“, добавяйки към това „историята на настоящето“, – изходната точка на сравнението е неизбежна: тя се заключава в структурната разлика, отличаваща процеса, воден в рамките на съда, от историографската критика, подхваната в рамките на архивите. В двете ситуации е въвличена една и съща езикова структура – тази на свидетелството... още от вкореняването му в декларативната памет в неговата орална фаза чак до вписването му в лоното на документалната маса, съхранена и кодифицирана в институционалната рамка на архива, благодарение на който една институция съхранява следата от своята минала дейност с оглед на по-сетнешна консултация... Преди да подчертаем най-явните противоположности, които отличават употребата на свидетелството пред съда и неговата употреба в архивите, позволено е да се спрем на двете общи характеристики на двете употреби: грижата за доказателството и критическото изследване на достоверността на свидетелите – тези две характеристики вървят заедно.

В едно кратко есе, озаглавено именно „Съдията и историкът“, Карло Гинзбург охотно цитира израза на Луиджи Ферайоли: „Процесът е, така да се каже, единственият случай на „историографско експериментиране“ – в него се задвижват изворите *de vivo* не само защото са събрани заедно, но и защото са противопоставени едни на други, подложени на кръстосани разпити и насърчавани да възпроизведат като в психодрама деянието, което бива преценявано“ (Рикъор, П. 2006: 325, 327).

В „Случаят Джем“ „съд на историята“, разбира се, е поредното клише, което Вера Мутафчиева съзнателно цитира, предприема, определява и разрушава. Съдът в романа няма и единичък институционален контур, няма лице, не е ясна неговата социалност и представителност (историята, историците, нашите съвременници, редовите читатели?), а и не издава никаква присъда, та била тя само „условна и задочна“. Ако това е съд на историята, то в него историята мълчи и слуша.

Тя е изгубила и своята членна форма, и своето единствено число – свидетелите се обръщат към невидимите съдии с простото „вие“: „*Но вие мълчите*“ (Нишанджи Мехмед паша, 21), като хора към хора, които са лишени от спонтанност на реакциите: „*Някой се смее, стори ми се...*“ (великият магистър Д’Обюсон, 95). Свидетелите всъщност обвиняват съда в известна неосведоменост и отзивчиво го образават: „*Явно не знаете и вие...*“; „*Изглежда, не сте наясно...*“ (Нишанджи Мехмед паша, 12, 21); „*Вие не познавате Ликия... Вие сте твърде далеко от нашето време, всичко у вас е различно. Не познавате...*“ (Саади, 75–76). Нерядко съдът е обект и на явно снизхождение: „*Възпявайте, колкото щете, величието му – то е ваше мнение...*“ (султан Катибай, 67), и на онази непроцедурна интимност, с която Саади веднъж се обръща към съдниците с „приятели“. Завладян от литературните образи и решения на „изворите *de vivo*“, съдът е изгубил страховитата си надпоставеност и институционалност; той комуникира неявно, но топло, съвсем разговорно, позволява някой да му каже, че не е наясно с нещо, позволява дори свидетелят да управлява говора, да изпревари въпросите на окончателната инстанция: „*Първото, което ще ме питате, е как аз, поет по душа и занаят, съм изпълнявал...*“ (Саади, 31), или да прекъсне подразбиращия се процедурен ред на съда: „*Чакайте! – още една дума*“ (Селджук хатун, 57). Нещо повече, съдът очевидно не познава добре времето на свидетелите (затова и ги пита), но пък някои от тях очевидно познават много добре времето, което ги изпитва, и затова имат властта над съпоставката: „*Простете, че ви въвеждам в съждения, тъй непристойни за вас и времето ви*“ (Саади, 33). Функционално, комуникативно, институционално и процедурно в „Случаят Джем“ съд на историята всъщност съвсем няма, дори и само като загатната в предговора фигуративна рамка на цялото.

Свидетелите не са изравнено-генерализирани; както и в „Летописа“, и тук говорът е социолектично обоснован. Съответно различни социални позиции, образованости, светогледи приписват на съда различна способност за знание и съдене: *„Изглежда, не сте наясно кой е бил първопричина за бунта на Джем“* (великият везир Нишанджи Мехмед паша, 20) – *„Навярно е тъй, вие четете книги, вие знаете. А ние не го знаехме“* (Етем, син на Исмет, 30). Нееднородно в херменевтиката си е и общото поле между свидетелите и съда; едно и също показание може да въведе едновременно различие и прилика в тълкувателските и оценъчните способности на хората от различните времена: *„А защо пък вие, които тъй много знаете, отправяте укор към един мъртвец просто така, извън мерките на времето му, като изхождате от някаква извънсторическа справедливост?“*; *„Да, отклоних се. Налагаше се да ви обясня, че навремето ние схващаме събитията не много различно от вас“* (великият магистър Д’Обюсон, 93, 99).

Тази реторическа и комуникативна нагласа далеч не остава само до „Случаят Джем“, но тук ще дадем само един пример за нейната умишлено предприета дългосрочна генеалогична стратегия – мемоарната поредица „Бивалици“ (2000–2005), ако и двете на пръв поглед да са съвсем различни. В „Случаят Джем“ много съзнания правят мозайката на един и същ отрязък от време; в „Бивалици“ едно-единствено азово съзнание произнася себе си в променящи се и течащи десетилетия. В мемоарната поредица говори – в „свидетелската“ матрица на позицията, която е еднакво характерна и за мемоарния жанр и за „процедурната“ роля пред „съда на историята“ – „само“ Вера Мутафчиева (повечето от другите участници в биографичното и историческото време прииждат като масиви от инициали, Бърнамски лес за непосветения); в романа единственият, който не е призван да говори, е самият Джем.

Късните мемоари и ранният роман играят обща игра с разговорността – повествованието е непрекъснато обвързано към читателя, но така, че да го занемее и практически да му отнеме всякаква власт в разговора. В „Бивалици“ са налице въпроси към някогашното „себе си“, които днес са откровено реторични, но пък увличат читателя в диалогичен режим: *„И кой ще ми попречи там, да чуя?“*; *„... изтръпнала плахост – ами ако дарба нямам?“*; *„... зная ли дали в крайна сметка ще се получи нещо сносно?“*; *„Що означава да попаднеш в природната си стихия и как не бях го знала отнапред?“* (III: 128–130). Приведените примери са високочестотни, в случая са взети от три страници текст, винаги завършват параграфа и насочват, макар и чисто условно, извивката на въпросителния знак към читателя. Разговорността му дава думата, обаче изпреварвайки го – множество параграфи пък започват с неговото предугадено питане или твърдение: *„Може би си въобразявате, че става дума за изяцна литература?“*

Ами. Аз проучвах... революциите“ (II: 229); „*Не ни занимавай, твоя си работа!*“ – *би ме прекъснал тук всеки, когото оправдано интересуват резултатите, не процесът на произвеждането им. Обаче*“ (III: 275) и др. Токът на ежедневната споделена разговорност всъщност маскира друго – една висока ораторика, която предвижда, предопределя и формулира въпросите и аргументите и им отговаря или ги оспорва („Ами.“, „Обаче.“) предварително. Читателят запазва някаква власт само във факта, че е бил читател и преди „Бивалици“. Така нахлува памет за белетристични хора и езици, които рушат границите на автобиографичния повествователен „аз“ на Вера Мутафчиева и я вселяват в онези, които самата тя нарича „моите хора“. Похватите на разговорността в мемоарната поредица познаваме още от „Случаят Джем“ – ето пример за осъзнатата роля на финалните реторични въпроси: „... събери под знамената си цялата войска, която още не е на Ункяр чаури. А?“ *Имаше обичай* (Селджук хатун, лелята на Мехмед Завоевателя) *да завършва думите си все с това „а?“*, *което не беше въпрос*“ (48). А началният за параграфите модус на диалогичността в мемоарите е особено силен в романа – така както днешният читател съдник на „Бивалици“ е безпомощен като събеседник пред личните и силни очи на преживелия времето свидетел, свидетелстващите пред съда на историята в „Случаят Джем“ имат за съдии всъщност неми и анонимни събеседници, чиито имплицирани реагираня са и твърде лесни, и твърде недостатъчни, за да осъществят същинско питане върху историята. Тяхната роля е имплицирането на „човешината“ на чуването и реагирането, а не на окончателната им способност за съдене.

Топлата комуникативна очовеченост на съда на историята в „Случаят Джем“ може да се привиди и като наследство от „Летопис на смутното време“ и основоположената от него гъвкаво-множествена прозопопея „история“ (историята, която казва или не говори, вижда, недоглежда, упреква, смята, съмнява се, губи увереност и т.н.). Само че онова, което в „Летописа“ са очовечаващи предикати на историята, в „Случаят Джем“ са развити съвсем до хора с техните характерологии, ограничености, говори, съдби и т.н., при това не само в ролята им на свидетели, но – чрез комуникативните и реторически реакции на свидетелите – и в ролята им на съдници. Тъкмо фигуративът на „история“, заложен в „Летописа“, в „Случаят Джем“ губи своята фигуративност и се разтваря-уплътнява до човешки присъствия. А заедно с изчезването на фигуратива би трябвало да изчезне и понеслата го дума „история“, за да остане само в рамкиращия и последователно подриван от романа клиширано-метафоричен обхват на „съд на историята“, обаче не става така. Историята (отново членувана и в единствено число) е дума, поне толкова честа, колкото и в „Летопис на смутното време“.

И това е част от успешната битка на „Случаят Джем“ с клишираните параметри на собствената му романова рамка – съдът на историята. Освен

че съдът не се държи като съд и не осъжда всъщност никого, той не е и съд на историята. Историята е някъде другаде и в друга позиция, свидетелите говорят не *на* нея, а *за* нея. Показанията на великия везир Нишанджи Мехмед паша, с които започва романът, съдържат уверението „не мога да бъда свидетел по онова, което се случи след 5 май 1481. Убиха ме на 5 вечерта“ (21); същевременно везирът прекрасно познава твърденията на историята след смъртта си: „Радвам се, че историята е потвърдила моето мнение за Баязид II; ... макар историята да ме сочи едва ли не като единичък негов противник; ... не днес, подир историята“ (16–17). Великият магистър Д’Обюсон пък формулира явната некомпетентност на съда и затова праща съдниците да почетат малко история: „... Вие пак не излизате от мерките на своето време... при нас това беше напълно в реда на нещата, прелистете историята“ (95).

Ето и една по-плътна извадка на употребите на „история“ в „Случаят Джем“:

„Радвам се, че историята е потвърдила...“ (*Нишанджи Мехмед паша*); „Не ми говорете за закон и престъпление, не споменавайте повелята на историята!“; „... историята считала него... за първи подтик в бунта на Джем“; „... той премина в историята като Джем султан“; „Историята обвини Джем в лекомислие, в неразбиране на световната игра“ (*Саади*); „... не съм съгласен с оценката на историята върху нашия владетелски дом например“ (*султан Катибай*); „историята ме сочи като най-изтъкнатия велик магистър на ордена“; „... съвременници, оставили завидна следа в историята“; „сочен от историята като обединител на Франция“; „... никой не е безразличен към оценката на историята“; „...да се лъже, че този ден именно представя върхна точка в човешката история“; „то ме оправдава пред историята“, „... папа Сикст IV, който би изгнил извън историята, ако не бяха недостойните му разпри с Медичите и Феран...“ (*Д’Обюсон*); „Искам едно – да се оправдая пред нашите, пред паметта на баща ми, пред потомството и историята“ (*Саади*); „Джем бе отдаден на съзерцание, което с нищо не засягаше световната история“ (*Саади*); „Не зная дали историята ще го оцени, Хюсеин бей, или аз ще отмина като владетел, непокорил никоя държава“, „Навярно сте забелязали – историята само веднъж споменава моето име“ (*Хюсеин бег*); „Джем беше поет, забъркан неуместно в историята“ (*Саади*); „Разчитах на бойна слава, за да се разпиша поне между редовете на историята“; „Дори един Баязид, дивак, както ни го описваха и както историята не потвърди...“ (*Джон Кендал*); „И Джем султан ще остане в историята като едно несбъднато обещание...“ (*Саади*).

Забележимо е и с просто око, че въпреки високочестотните употреби

на „история“ в „преките речи“ на свидетелите употребата на термина последователно удря само в едно значение, чиито вариации са толкова бегли, че потвърждават монотонната му единичност. Независимо дали в логическата позиция на субект, или на предикат, тук историята е само втвърдена властова институция, Голям разказ. В „Случаят Джем“ историята потвърждава или не потвърждава, повелява, смята, обвинява, сочи, споменава нечие име, оценява. Изправеният пред нея човек може само да премине в нея, да остане в нея или да изгние извън нея, да се разпише поне между редовете ѝ или да се оправдае пред нея. Нещо повече – влизайки в историята, човекът никога не остава в нея „цял“ – нечие съзерцание например никак не я засяга, а попадналият в нея поет ѝ е неуместен... Тук историята не е насмешлива, не се колебае, не недоглежда, не се съмнява, не губи увереност, няма човешки подтици, които да не са ѝ ясни. Огромният обхват на прозопопеята в „Летопис на смутното време“ тук, в „Случаят Джем“ е застинал до само една твърда властова идентичност.

Това семантическо намаляване и втвърдяване на „история“ не е недостатък, а важно операционно средство на „Случаят Джем“ и сетен щрих във факта, че „съд на историята“ в уводните думи към романа е само насмешлива работа над клишетото. Свидетелите, в чиито изказвания историята е властова институция, окончателна санкция, надчовешка величина и владетелка на всяка отделна репутация, никак не са изтръпнали от страх и почит към самия съд, разговорността им не му оставя никаква монументалност. „Историята“ в „Случаят Джем“ е твърд единичен праг, който свидетелите споменават, докато го преминават. Същото, макар и несловесно, правят и съдиите. Онова, което в първите страници нарекохме „естетика на знанието“, тук е част от спокойния жест, с който хора и хора, свидетели и съдници се срещат и разминават, а историята е само границата, през която те минават, за да нанесат корекции и да вселят себе си в отсрещния свят.

В „Летопис на смутното време“ все още всичко е покрито от „историята“, всяко, важно или неважно човешко присъствие е част от нея, нещо повече – всяко действие сочи към „едно“ нещо, заложено във високия увод към първата книга – *„Бяха изградили и продължаваха да градят едно – историята на тази земя“*. Затова и историята, така изградена, има размножени човешки предикати, удрената и размножена прозопопея равнопоставя термина ѝ с всеки един. В „Летописа“ всеки човек е зададен като исторически, а историята е всеки човек.

„Случаят Джем“ дава друго решение. В него „историята“ е стеснена и вкаменена до властова институция, но и обезвластена, доколкото тя е може би най-пределният, но все пак само един от човешките аргументи. Романът изтъква колко много човешко всъщност има извън и отвъд нейния сакциониращ обхват. Пред съда на историята свидетелстват и хора, „неостанали“ в историята. Затова и „Случаят Джем“ може да се чете като ро-

ман за тематично заявените съперничества между „живота“ и „историята“, като за Вера Мутафчиева екзистенциалният проект остава по-силен, по-привлекателен и по-успешен от историографския от „Случаят Джем“ нататък²³³. Като стеснява фигуративния обхват на институционализираната „история“, романът сочи, че човекът съвсем не се побира в нейния термин.

Екзистенциалният проект, „естетиката на знанието“ и разните истории

Въпреки многократно самопризнатата вярънност на Вера Мутафчиева към методологията на историческия материализъм, той никъде в романи-те не присъства в онази доктринерска схематехника, в която историографията от онези десетилетия го конвертира. Това е така, защото при нея екзистенциалният проект удря тъкмо каузалните възли в историкоматериалистическата историческа машина. Човеците са тези, които правят други причинно-следствени връзки в историята; такива, каквито са непознати за метода и неговите тогавашни политически редуцирани аргументи.

²³³ Тази капитална според нас разлика между двата романа се отразява и в техните повествователни техники. Само вездесъщият повествовател в „Летописа“ може да координира взаимното разтваряне между човешките предикати на историята и самите човеци в романа. Онова, което дразни Б. Ничев например – неепическите черти на романа, центробежността на събитията му и дори фактът, че главните му исторически герои никога не се срещат (което – чисто фактологично – не е съвсем точно наблюдение, а и, нека добавим, че няма никаква нужда да се срещат и че тъкмо несрещането им прави обемността и властта на тяхното собствено време над тях – Ничев, Б. 1978: 259–261), – можем да разчетем като бягство от втвърдените „исторически закономерности“ и от илюстративните традиции на българския исторически роман. „Случаят Джем“ залага пък само върху първоличността на различни хора, съсредоточени върху само една верига от събития и само един човек; романът така радикализира „срещането“ на различните (не само в пространството на „създа“, но и в единичното значение на думата „история“), че постига синхронност включително на Саади и Джем, които извън романа никога не са били съвременници.

Различието се отнася и до онези повествователни похвати, които Б. Ничев нарича „културно-исторически отклонения“, а С. Беляева – „есеистични фрагменти“: „Но докато в „Летописа“ есеистичните фрагменти са момент от обективното епическо повествование и принадлежат на единствения вездесъщ повествовател, в „Случаят Джем“ те вращават в показанията на множеството различни герои. Тогава възниква въпросът: кой от тях е най-близък до обективната истина на твореца“ (Беляева, С. 1977: 89). Прескачайки термина „обективна истина“, тук бихме пледирани, че идеографска сянка на вездесъщ повествовател в „Случаят Джем“ има само там, където антагонистите казват едно и също нещо – например в начина, по който Д’Обюсон и Саади говорят за Изтока.

Кърджалията Кара Фейзи от „Летопис на смутното време“ става това, което е – тъмна сила, променила живота на полуострова поради съвсем не-историческото желание да язди кон, да усеща вятъра, движението и пространствата. Анна Комнина от „Аз, Анна Комнина“ изтървава престола над ромеите, защото се е влюбила. И в двете решения липсва и сянка на романтизъм, налице е само съпричастният скепсис към „човешината“. Една сутрин Софроний от „Летописа“ е „гурелив като коте“; царствената Селджук Хатун от „Случаят Джем“ говори „както би говорил стар войник“; един много голям и много загадъчен английски поет в „Образ невъзможен“ изглежда така: „Лорд Байрон, момче богато и образовано, недоверчиво спрямо словесните заклинания, понеже сам ги измисляше както си иска, все пак погина, сплут от холера, в едно сбутано пристанище на Коринтския залив – увлекли го бяха поетическите призови на Ригас“ („Образ невъзможен“, 1983²³⁴, 162). Извън историята е и неподвижността на присъствието, особено когато е на исторически човек като Иван-Александър: „Според част от историята Александър бил покровител на законната църква; според друга част – той полудявно поощрявал тази или онази ерес. Истината е, че не е истина нито едното, нито другото; Александър просто присъствал“ („Последните Шишмановци“, 11). Извън историята е и изключителното, востранено внимание върху човешкото тяло, красотата, влюбеността в света, триизмерните пластичности на природата, радостта, насладата, съзерцанието, страданието, дълбоката умора на човека. И не на последно място – извън историята е удивително толерантната, топла комуникативност на романите, която равнопоставя човек и човек, независимо дали са герои или читатели. Извън историята и нейните оценки е и още по-удивителното хладно етическо безразличие, излъчено от тези текстове, според което добрите и лошите, доброто и злото по принцип са просто природно равноправни дадености на „живеенето“²³⁵. За Вера Мутафчиева непрестанните съперничества между екзистенциалния проект и институционализираната история са начин на живот на историческата белетристика.

На пръв поглед бихме могли да припишем тази заслуга на литературата, т.е. да допуснем, че тъкмо силата на белетристичното тук е и сила на човешкото; докато от историографията идва детерминистичният разказ, който не забелязва човека в неговата отделност и в неговите собствени –

²³⁴ Мутафчиева, Вера. Образ невъзможен. Младостта на Раковски. С.: Военно издателство.

²³⁵ „Злото няма име и доброто няма име“ пише Ани Илков за втория том на „Бивалици“ (Илков, А. 2001: 6). Тук ще добавим, че тази черта не е валидна само за политическите десетилетия, към които се отнася мемоарната поредица, а за погледа на Вера Мутафчиева към „историята“ и „живота“ изобщо.

необхватими от материалистическото мислене – причини и следствия на „живеенето“. Това не е трудно да се забележи, още повече че Вера Мутафчиева го казва в прав текст в „Книга за Софроний“: „И все пак дори из тия страници човекът... продължил да присъствува напук на историята. Писателят разчупвал калъпа на летописа, размесвал я с художество – познанието за човека, разбирането за човешкото попречили на Софрония да бъде чист летописец“ (112–113). Бихме могли лесно да вменим на литературата тази роля, ако обаче „животът“ не беше привиждан хоризонт на санкцията и за самата историография; и ако това не беше положение по-приципно и по-широко от рамките на даден историографски метод, който и да е той, независимо че тъкмо съвременната наративна история го проблематизира отвсякъде и остро поставя отново въпроса за „историята и фикцията“. Ето как звучи това отново в обяснението на рефлексивната херменевтика:

„Поставен е проблемът, който ще терзае цяла една литературна философия на историята: каква разлика отделя историята от фикцията, ако и едната, и другата разказват? Класическият отговор, според който само историята очертава това, което действително се е случило, изглежда, не се съдържа в идеята, че наративната форма притежава като такава когнитивна функция. Апорията, която можем да наречем апория на истината в историята, е разкрита от факта, че историците конструират често различни и противоположни разкази около едни и същи събития. Трябва ли да казваме, че един пропуска събития и съображения, които друг подчертава, и обратното? Апорията би била предотвратена, ако можеха да се свържат съперническите версии, с риск предложените разкази да бъдат подложени на присъщи корекции. Може ли да се твърди, че именно животът, притежаващ формата на една история, придава силата на истинността на разказа като такъв? Ала животът не е история и добива такава форма само доколкото ние му я придаваме. Как отгук насетне може да се твърди, че сме открили тази форма в живота – както в нашия живот, така и чрез разширение – в живота на другите, живота на институциите, на групите, на обществата, на нациите? Впрочем тази претенция е солидно открoена в самия проект да се пише история. В резултат вече не е възможно прислоняването в идеята за „всеобщата история като преживяно“. Действително какво отношение би могло да съществува между това предполагаемо единствено и определено кралство на всеобщата история като преживяно и историите, които конструираме, след като всяка има своето начало, своята среда и своя край и дължи своята интелигибилност единствено на вътрешната си структура?“ (Рикьор, П. 2006: 253–254).

В тази светлина Вера Мутафчиева изглежда точно като застъпник на съвременното разбиране за „наративната история“, но пък категорично не пасва на опозицията, която теоретиците на историографската наратология (Франк Анкерсмит, но не само) извеждат между „наратив“ и „исторически роман“, тъй като в случая предпоставките за една „наративна история“ се случват тъкмо в исторически романи. Обаче тук се налага и още един належаш въпрос: дали „екзистенциалният проект“ на Вера Мутафчиева не е толкова израз на отношенията и различията между историография и литература, колкото на отношенията между различни – и мислени като алтернативни – концептуални формати и парадигми на историческата наука, чието прибиране към ролите на понятието „история“ на практика може да бъде извършено тъкмо от литературата?

Поставянето на такъв въпрос изисква и една съпоставка със синдрома на Вапцаровото стихотворение „История“, което тук разгледахме по-подробно в края на втората част. И у Вера Мутафчиева ясно стоят контурите на „устната история“, включително в отпуснатата разговорност и топлата комуникативност, която „свидетелите“ демонстрират пред „съда на историята“ от „Случаят Джем“. За да продължим съпоставката, тук ще приведем още малко от една интерпретация на стихотворението „История“ в онази точка, където е разработена тъкмо проблематиката около вметването на „живота“ в контурите на „историята“ и характера на обмена, на „икономията на размяната“ между тях:

„История“ започва с въпроса *Какво ще ни дадеш, историйо,/ от пожълтелите си страници?* От историята не се очаква да дава, а по-скоро да взема, както и потвърждава трета строфа, посветена на храненето и поенето на историята. Идиомът обаче е „влизам в историята“, акт, той предполага даване на достъп. Историята дава на онези хора и събития, които я снабдяват с контур. Тази икономия на размяната няма общо с метафориката на метаболизма, според която историята поглъща съдържания, плът и кръв, но връща само контур и форма, само лабиринта на писмото. Всъщност целият аргумент се крепи върху това реторическо приплъзване: историята, която поглъща, е самото събитийно ставане, тя нищо не дава и не връща; историята като историография е управлявана от икономиката на размяната. Минотавърът на историята не е нищо друго, освен реторически ефект от смесването на двата вида история. Този минотавър обаче не е чудовищен сън на Вапцаровия разум. Именно претенцията на историографията да се отнася до историята като събития и факти ражда минотавъра на историята, който поглъща човешки животи, а повръща нишката на Ариадна: историята на убийството на чудовищния мит и началото на една история в плен на каузалността, по която Тезей

се връща до началото, до произхода, избягвайки разклоняващите се пътеки на мита и литературата. Празното вътре е точно онова, което официалната историография пропуска: телата, животите, драмата на човешкото“ (Камбуров, Д. 2004: 350).

Сериозната разлика, която изхожда от съпоставянето, е в обстоятелството, че това, за което Вапцаров започва да пита, за Вера Мутафчиева е заварено положение. Както вече отбелязахме, в „Случаят Джем“ тя стеснява значенията и ролите на „история“ единствено до предписания ѝ от официалната историография характер на властова институция, която е и „съд“, т.е. тъкмо до онова „празно“ във виждането на Вапцаров; но пък тъкмо „съдът“ е подринат в своята институционална идентичност, защото не само че допуска, но и извиква и „невлезлите в историята“ свидетели. Дали да не тълкуваме разликата в смисъла на вече социално проявените „други истории“, която романът би могъл да „цитира“ и инкорпорира като вече налични, за разлика от Вапцаровото стихотворение, в което ги виждаме като още неслучили се – устната история, социалната история, историята на всекидневието²³⁶, биографичният разказ? И дали да не допуснем, че тъкмо тяхното – вече концептуално възможно – съвместяване не позволява на официалния, поне в статуквото на метафората си, „съд на историята“ в „Случаят Джем“ или в който и да е друг роман на Вера Мутафчиева в крайна сметка да не може и да не желае да издаде каквато и да е присъда?

В тези питання, а и в евентуалните им отговори, не бива да пропускаме чисто литературните решения. Едно от тях, и то много важно, е ролите, които в романите си Вера Мутафчиева приписва на половете – на сюжетната си повърхнина тези нейни решения изкушават към лесното им четене като „феминистки“ отсъждания на авторката²³⁷. Очевидността на концептуалните разлики между половете по отношение на понятието „история“ (и като женска атака срещу ригидността и съдържанията на Големия разказ на историята) четем например в разбиранията на тракийката Тимандра, последната жена в живота на Алкивиад Велики: „Тимандра не обичаше особено важните му спомени, предназначени да слисат историята. Както всяка жена тя имаше историята за свидетелство на мъжки безумия и излишно клане, на безумни напъни“ („Алкивиад Велики“, 1976 г.²³⁸, 414); също и в оценките на Ирина Дукена за историческата

²³⁶ Например: можем да привидим „историята на всекидневието“ както като „образ“ от повествователната пластика на героите от историческите романи, така и във факта, че още преди институционализирането на парадигмата на историята на всекидневието у нас Вера Мутафчиева – откъм принадлежността на своето писане към историческата наука – прави том като „Румелийски празници и делници“ (1978).

²³⁷ Вж. например Ангелова-Дамянова, С. 2004; Димитрова, С. 2005 и др.

²³⁸ Цитатите от „Алкивиад Велики“ тук са по изданието: Мутафчиева, Вера. Алки-

деятелност на нейния царствен съпруг: „Никога... не съм съчувствала на мъжовото си осъществяване във война, войска, воюване и прочие... беше ми до гуша от пошлите Алексиеви триумфи... Няма жена, дете ще се съгласи с такова малолумие“ („Аз, Анна Комнина“, 1991 г.²³⁹, 178).

Вера Мутафчиева, която не споделя никаква феминистична платформа (особено ясно това личи в публицистиката и мемоарите ѝ), отрежда на жената много важно място – извън историята, тъй като, както вече се каза, това е мястото на „живеенето“, на екзистенциалния проект. Жените в романите ѝ са всъщност *longue durée*-то на историята (мъжете са „късото“ и еруптивното в протичането ѝ – те завеждат промяната, подвига, битката яркостта, смъртта, легендата). А жените, обикновено „немлади“ и понякога безименни, осигуряват кръвта, протичането, опазването на живота, подобно на жената от единствените три човешки ноци на Кара Фейзи в „Летопис на смутното време“ или Тимандра от финала на „Алкивиад Велики“. Единствените две жени сред свидетелите по случая Джем – Селджук Хатун и Филипина Елена де Сасенаж – не употребяват в показанията си пред съда на историята самата дума „история“.

Тази линия у Вера Мутафчиева е толкова последователна, че се отнася и до жени, наистина „правили историята“ и „останали в историята“, каквито са Анна Даласина, Ирина Дукена и Анна Комнина в „Аз, Анна Комнина“ (1991). „Случаят Джем“ задава по-късните повествователни техники на „Аз, Анна Комнина“ – азови свидетелства, които обаче тук не са рамкирани от никакъв „съд на историята“. Тук жените говорят за „историята“ като за мъжко дело, където с ирония и гняв, където с безразличие. „Историята“ е дума, населена от мъжки дела и имена – отвъд нея (отвъд нейните „само контури“, както би казал Вапцаров) се разлива много по-голямото „женско“; много по-голямо, тъй като е в проекта на „живеенето“, пред който Големият разказ изглежда само като един разказ:

„А сега – за какво? За да те запомни историята със срамни провали или поне с неудача. Върви, разбери мъжете! – мислела съм си“; „Съвсем, съвсем повърхностно знание ни предава и препредава историята: политика, войни, търговия. И пак: търговия, политика, войни. Тук-там се мерне образът на някой герой, по правило – опростен до невъзможността да му повярваш“; „... с подчертана вяра в способността на Вриений да се запише в историята на книжовността. Дано си повярва и той“ (Ирина Дукена); „След Комнините – твърди безпристрастната история – над Византия се спусна нощ“; „Веднъж заел престола... човек печели възможности... той дава името си на дела, осъществени

виад Малки. Алкивиад Велики. С.: Издателство на Отечествения фронт, 1984.

²³⁹ Цитатите от „Аз, Анна Комнина“ тук са по изданието: Мутафчиева, Вера. Аз, Анна Комнина. С.: Хемус, 1991.

от милиони безименни. Записва се в историята, сиреч...“; „Как би изглеждало пред историята управлението на този-онзи самодържец?“ (Анна Даласина); „... Лъв и Никифор – царски синове, покрай които историята бе притичала мижешком, за да спре при стратегии като Вотианиата и Алекси“; „По този начин историята наказва победителя – да вземеш власт е нищо в сравнение с това да я задържиш“; „Подобно на Юстиниан, той влезе в историята чрез умението си да се опира върху труда и жертвите на другото“; „... той е жертва на натраплива мисъл: Анна Комнина на негово място би стъписвала съвременниците си и завещала име в историята““ (Анна Комнина).

За разлика от версията на женското, у Вера Мутафчиева версията на мъжкото е изцяло подчинена на Големия разказ и това в най-изчистения му вид е случаят „Алкивиад Велики“. Ако и героят да е проектиран като извънмерен, изменчив, „прекален“, той всъщност е изцяло подчинен на историята, застинала до предиката „влизане в историята“ (читателят би могъл да забележи, че в сюжетното време на романа в Атинската агора доста се говори за влизане в историята, при това по съвсем нововременен начин; а пък спорещите в сюжета тогава се намират точно във века на Херодот):

„... подобни заслуги историята не забравя“; „Все пак това е пътека към историята, ако ли не широк път... Колцина от нас тя изобщо ще спомене...“; „Струва ми се, че всекиму се полага велика почивка, преди да се набути между зъбците на историята...“; „Ето вече два месеца, откакто той навлезе в историята. Не онази – мъничката и тъжна, и забавна повест за множество дребни части суша, каквато бе Елада, – ами в световната история“; „... провал, който историята милостиво позабрави“; „Само победите бракосъчетават един цар с историята“; „... сам демократът Тразибул изпитваше нещо, което не може да се определи... чувството, че влизаш в историята“; „Това Алкивиад произнесе като заклинание – той поемаше обет пред историята“; „... такъв е изборът на всеки мъж със съвест и чест, с грижа за своето име в историята...“; „... пак търсеше за себе си и своите бойци историческа слава“; „А напоследък ми хрумна ново, много по-зряло забавление – нека смая историята!“; „Колко му е да нарушиш една заповед, щом такова нарушение те въвежда в историята?“.

Така чрез половете у Вера Мутафчиева са разчертани и историографски концепции. Презрението на жените към порива за „влизане в историята“ ги легитимира, както отбелязахме, като принадлежащи към *longue durée*-то на историята, а не към официализирания формат на политическата история и на намерението за „влизане“ в нея. Така половете служат и на по-късно конституираното методологическо условие за партикуларността на разказите на социалната история. А в „Летопис на смутното време“ на

жената е възложено дори правеното на стопанската история на Възраждането – там Стамена е тази, която извежда семейството си от заплашеното от анархията село Конаре, за да го скрие в града, но пък заедно с това да осъществи голямото българско преминаване от земеделието към занаятчийството.

Всичко това може да обясни и липсата на големи любовни истории в романите на Вера Мутафчиева: така, както – парадигмално погледнато – социалната история и политическата история не могат да имат много общо и не могат да имат никак романтично общо помежду си. Защото в писането, за което говорим, половете, освен хора и човешчини, са и прикрито фигурирани, и събрани в конвенцията на белетристиката алтернативни историографски школи.

Голямата разлика между моделите на историографията във Вапцаровата „История“ и тези в романите на Вера Мутафчиева обаче е в нещо друго. Вече отбелязахме във втората част на изследването ни, че Вапцаров в поантата на великолепно си стихотворение прави внезапния и финален опит да въведе своя „екзистенциален проект“ на безименното пасивно човешко страдание във формата и езика на официалната политическа история, диктувайки ѝ по никакъв начин непасващото на неговия собствен лирически разказ тематично умозаключение – *„Но разкажи... че ние храбро сме се борили“*. В своето време Вера Мутафчиева вече не изпитва потребност да прави това, и то не само защото другите формати на историографията вече съществуват или са предугадени, поне теоретически, дори в българските условия. Тя отказва да тълкува както отношенията между историографските школи, така и отношенията между „екзистенциалния проект“ (в каквито и историографски школи да е въплътен той) и заварената официална политическа история в термините на „борбата“. Тук дори липсва „борба“ между половете – т.е. между историографските модели – има само разни видове непоносимост или примирения между тях (дълбоката уталожена любов се случва винаги късно и за кратко). И в нейните романови сюжети хората и школите накрая винаги еднакво пресрещат и отсъждат неспособността на обживяващия ги човек на онова осъзнато, търсено и постигнато траене на „живеенето“, което би победило техните теоретически и методологически предопределения.

И още нещо – липсата на термини и нагласи като „борба“ у Вера Мутафчиева влече и липсата на каквато и да е революционна или въобще радикална постановка на екзистенциалния проект. Тъкмо по този начин той еднакво пронизва и разните исторически времена – как се живее с изострена политическа рефлексия, но без жестов политически бунт, може да се отнася до живеенето в комунизма, но не само в него:

„... никое време не въплъщава в чист вид замисъла на корифеи и демиурзи... То не е от гранит, а от шуплеста порода. Ако всяко време

би нямало пролуки, нямаше да остане и нищо случайно, нито да се осъществи великото натрупване от неугодни мисли“ („Бивалици“, II: 228); „Чудно ми е, когато се зверя на израстващи в техните собствени очи мераклии за власт, някои и за всевластие. Не трябва много акъл, за да вникнеш, че това е фикция, по-плоска от онези, които тук-там авторите калъпят за свое и читателско развлечение. Тотална власт просто е невъзможна, трайна тотална пък – отнюд“ (IV: 260).

„Стойко си давал сметка, че това покорство – българското – не бивало да се разбира точно. Нямали брой оттенъците му, неговите степени... Хубавото на насилието било там, че бидейки могъщо, било и непрозорливо, та работните българи го подвеждали лесно“ („Книга за Софроний“, 21).

Тъкмо тази заявена и лесно разпознаваема прилика между текстове с референции към различни исторически времена илюстрира и последователно прокараната понятийна немота на „екзистенциалния проект“ у Вера Мутафчиева – този вид политическо и лично живееие не би могъл да се означаи нито като „борба“, нито като неучастващо „оцеляване“. За да се означаи като първото, му пречи липсата на политическа активност; за да се означаи като второто, му пречи наличието на политическа рефлексия. Тъкмо резултиращата от тези наличия и липси понятийна немота – както го казва Ани Илков в рецензията си за „Бивалици“, „злото няма име и доброто няма име“ – осигурява и етическото хладнокръвие на романите, отъствието на лесна способност за оценяването и квалифицирането на човешките принадлежности, избори и решения в тях. И категорично предпазва „съда на историята“ от властовата му и непредпазлива склонност да издава окончателни присъди както над исторически школи, така и над исторически човеци.

„Влизане в историята“ и излизане от нея: ходове и развития на българското

Ако в първия роман на Вера Мутафчиева „Летопис на смутното време“ прозопопееята „история“ има такова разрастване, че се изравнява изцяло със субектността на човешкото, следователно прекратява онази метафизичност на „история“, уседнала и санкционирана в употребите на самата историография; ако „Случаят Джем“ стеснява този обхват само до параметрите на „история“ като властова институция, която обаче непрекъснато бива подривана от гласовете и показанията и на „неисторически“ човеци, а и от самата диалогичност на съда и хората, то „Алкивиад Велики“ стеснява значенията на „история“ само и единствено до битността ѝ на институционализиран и вкаменен разказ и до едничкия възможен човешки проект: „влизането“ в историята. Тези развития ясно показват, че в нарастващата постъпателност на романите на Вера Мутафчиева във времето на самото им писане значенията на прозопопееята „история“ също така последователно намаляват и се стесняват. Казано с една дума, тенденцията изглежда така – ранният концептуален бунт срещу клишето от 1960-те постепенно утихва и се уталожва, следователно метафизиката на понятието постепенно се възстановява, докато се превърне в първостепенен аргумент и на „екзистенциалния проект“ на Алкивиад Велики.

Така тъкмо „Алкивиад Велики“ изравнява напълно екзистенциалния проект и метафизичната власт на историята, защото цялото живеене на самия Алкивиад е подчинено на намерението *да влезе в историята* (романът прави нещо различно от героя си едва когато той решава да излезе от историята и да остане в Тракия, в жената Тимандра и в „живеенето“, в извода *„колко безславно е да бъдеш човек“*). Това изравняване звучи почти философски, понеже Алкивиад го провежда като рефренен спор не с друг, а със Сократ: алтернативата, в която накрая, в предсмъртния си миг, Сократ и вече мъртвият Алкивиад разменят позициите си: мислителят вече е убеден, че *„животът, рекох си току-що, навярно ни е отпуснат, за да го живеем, а не да го промисляме“*; а пък „великият ненаситник“ Алкивиад също преобръща цялата си позиция: *„Днес бих разменил всичко извършено и постигнато срещу още месец смислено разбиране на битието, срещу още една нощ обич“* (436). Вижда се обаче, че и алтернативата, и разменянето ѝ накрая са притиснали и са направили да изчезне аргументът, който целият роман разказва чрез съдбата на Алкивиад – „влизането в историята“. Накрая никой не се сеща за това негово намерение – имат да спорят и да разменят местата си само екзистенциалният проект и рефлексивното съзерцание, което е вече съвсем друг въпрос.

Толкова по-интересно е това, че изпадналата от сблъсъка и размяната на алтернативите концепция за „влизане в историята“ от „Алкивиад Велики“ е намерила приложение близо десет години по-късно в неочаквано друг по тематиката и героя си текст на Вера Мутафчиева. Изоставената накрая Алкивиадова „легенда за себе си“ е структурирана така, че изцяло да напасне с матрицата на „влизането в историята“. Характеристиките на непомерния, но всъщност матричен Алкивиад обаче събуждат сериозно любопитство при следната съпоставка:

„Прекален е той винаги и изцяло“; „непоследователен, променлив... многолик...“; „неговата лекота, ужасяващата лекота на демон – само за призраци не ще да има разлика между студ и жегга, между ден и нощ, между добро и зло най-вече... нямаше човешко качество, което да липсва у Алкивиада“; „... всичко, което Алкивиад замисля, говори или върши, е прекалено... ние възпитаваме децата си в мяра. Западният проект е просто липса на такава мяра“; „Алкивиад му се наслаждаваше – на този неизброден още, безбрежно син свят... У дома той не спомена пред никого колко го притиска, как оскърбява сетивата му малкотията на Града, призван да оглави цяла Елада“ („Алкивиад Велики“, 1976).

„... ако потомците бяха познавали близко тогова мъжа, щяха да запазят спомена за нещо бързоподвижно, изплъзващо се и съвсем прекалено“; „Родът Стойков бе изпаднал поради липсата на мяра“; „... да прокара навсякъде и всякак своето, своето!“; „Една от трайните черти в личността на Раковски бяха промените, скоростта при тези промени“; „... не бе ни срамно, ни смешно да осъществява едно след друго невъобразимите си хрумвания... градушката от твърдения, начертания, обети, отстъпление, настъпление и изстъпления, които Раковски сипеше неспирно“; „На твоята разпиляна, иначе страстна любов светът отвърна студено... не Котел бе мястото от гледище на мирозданието... за да станеш мъж като мъжете, твой дом трябва да бъде светът“ („Образ невъзможен. Младостта на Раковски“, 1983).

Съответно и Раковски е всъщност безкрайно подчинен на „влизането в историята“; и неговата непомерност е подчинена на параметрите на „историята“, на вписването, съобразяването, поместването в нея:

„... преди години бе тръгнал да се записва – почти юноша – в историята на въпросния свят“; „А след като веднъж, два и три пъти историята намекна, че този мъж не ѝ е безразличен, длъжна беше да се намеси и сега... Съби разумя, че делата на някои мъже от рода му са частици история“; „Усетът за история сочеше на Георги, че бъдещето на кой да е народ стои в зависимост от бъдещето на народите изобщо“;

„Въпросът е да го извършиш там, където то ще бъде доразхубавено от природата и вместено в броеница от предходни и следващи световни събития. Така именно го вписваш в историята“; „Той от малък носеше съзнание, че му предстои да извърши исторически важни за българите дела“; „Ето ти: съчетаеш ли веднъж своето човешко битие с историята, длъжен си неотстъпно да съобразяваш крачките си с нейните...“.

Колкото и странно да изглежда това, „Алкивиад Велики“ е генеалогичната ядка, която ражда „Образ невъзможен“ (приликите не спират само дотук, те са и в начина, по който са описани затворите в двете книги, и в русата красота на двамата мъже, и т.н.). Античният герой вече е доказал своята застиналост до типаж, аналоговата си способност още чрез „Алкивиад Малки“ (1975), но несъзнателно действието на аналогията продължава, за да спре десетина години по-късно в „Образ невъзможен“. Заедно с това в описанията и оценките за античния Алкивиад откриваме доста... вазовска лексика и идеография от одата „Раковски“ от „Елопея на забравените“, и то не само в думата „демон“ (а пък в „Образ невъзможен“ Вера Мутафчиева изцяло се съгласява с Вазовата интерпретация на Раковски, което и възпира самата работа на нейния романс на коментара). Но пак тя сама оценява „Образ невъзможен“ като свой неуспех²⁴⁰. С днешна дата ще се съгласим, че „Образ невъзможен“ затихва в повторението на един вече отработен, силно стеснен и даже финално отпаднал още в „Алкивиад Велики“ модел и затова остава незавършено намерение²⁴¹. И още нещо – спрямо стереотипа на Алкивиад Велики Раковски изглежда просто като ехо на един вече отработен характерологично исторически тип, за който няма особено значение дали е минал, или съвременен, античен или националноосвободителен, чужд или български. Последното обаче винаги е твърде важно в различието си за Вера Мутафчиева – тя решава, че място-

²⁴⁰ „Изплатих си например с Георги Сава Раковски. Предчувствах близостта си с него като чисто удоволствие – с она неправдоподобен чешист, образ невъзможен, побрал в себе си всичко мислимо и още... Ей сега ще го изрисувам в цялата му абсурдност, сплав от гений и безвкусица... Оказах се не самоуверена, а самонадеяна... Мислех, че постъпвам честно, като оставих работата си над същия модел незавършена: щом Раковски не пожела да общуваме, нямах право да му досаждам. Не би произлязло нищо сносно и за двамата ни. А споменът за моите напразни усилия да го постигна ми завеща поука: пази се от всичко прекалено, то е враг на хубавото, тоест на човешкото“ („Не/Бивалици“ IV: 39–43).

²⁴¹ „Незавършено“ е не само в буквалния смисъл, в незавършеността на романа; незавършено е в това, че Вера Мутафчиева тук остава да се уталожат половинчатото най-успешните ѝ идеологически предприемания в другите романи. Липсват и винаги продуктивните напрежения между „историята“ и „живеенето“, каквито във финала на „Алкивиад Велики“ все още се разразяват, но не и в „Образ невъзможен“.

то на българското съвсем не е в преднамереното, радикално съвпадение на човека и историята.

Това различие може да се изрази и като начин, по който Алкивиад Велики и Софроний назовават историята – и двамата в термините на театралните форми. За античния герой историята (а всички негови действия са насочени именно към „влизане“ в нея) е завършен, краен, но аналогово винаги отворен за следващи копия, клиширан и всъщност доста смешен текст: *„Комедия с едно и също съдържание... Променяш амфитеатъра, нови актьори излизат вместо старите, а тя си остава все тази комедия: надежди и очакване в действие първо, ужасна шумотевица в действие второ, пък в епилога – трагическо разочарование, драматично отречение, самоубийство или убийство, дошли като справедлива мъст...“* („Алкивиад Велики“, 292). За българина Софроний обаче тя не е нито текст, нито театър в една от редките откровени белетризации в „Книга за Софроний“: *„... пък нощем потъвал в Гражданско позорище. Театър! – викал си писачът. Театър ли да наречеш горчивата прокуда на чужбина... Театър ли са непоносимото бездействие, страховете, че всичко ще си остане така?... Какъв ти театър? За нас, дето го играем, той си е жива мъка...“* (195). В отказа на Софроний да припознае българското в каквато и да е готова форма, в застинал разказ, формулировката му на „жива мъка“ (в съгласие и с класическата вапцаровска „мъка ненаписана“), се вижда другото място на българското, различно от многократно повтореното „място в историята“.

Всъщност „мястото в историята“ и институционалните черти на прозопеята история, довели до глуха линия Раковски в „Образ невъзможен“, са възделение още на Иван Замбин от първия роман на Вера Мутафчиева „Летопис на смутното време“: *„Докога ще бъде тъй, все ние ли ще се мъкнем подир историята?“*; *„... кога най-после ще дойде ред историята да спре поглед върху нас?“* (449, 521). Копнежът на Иван Замбин е хомологичен на това, което му прави романът – нанасянето на подранилия порив на Замбин в историята, вписването на неговото самопожертвователно и тогава напразно усилие да осведоми Русия и Големия разказ за съществуването на българите. Много по-„мутафчиевската“ забележка на Замбин *„Нали, ако бихме вземали надълбоко историята, трябваше да сме измрели до един“* (450) романът оставя непродължена и характерологично неразвита, защото възлага нейната идеология на други герои и на други характери.

На обратния полюс спрямо Иван Замбин в „Летописа“ стои Софроний, който нито веднъж в пряката си реч, нито дори когато мисли и говори за Паисий, не споменава думата история. Тя сякаш отсъства от неговия речник в „Летопис на смутното време“, както впрочем отсъства и от собственото му „Житие и страдания“. Ако и пряко обвързан с действията на Замбин и пратеничеството му в Русия, Софроний сякаш е изтикал поли-

тическия сюжет на по-задан план, унесен в съставянето и печатането на Неделника: „... покрай Неделника Софроний наистина изостави делата на българските бежанци... Докато Атанас слушаше обзърканите думи на архиерея, усещаше се как бавно кипва“ (659). Обаче, за разлика от „Летописа“, в „Книга за Софроний“ при критическото четене именно на Софрониевото „Житие и страдания“ се оказва, че онова, което навсякъде е открито, което е повърхнината на политическата история, при Софроний е изтълкувано тъкмо като скрито. Ако новата българска история започва всъщност като история на словесността, то Житието на Софроний крие от словесността тъкмо „историческото“. А това е презумпция не само на „живеенето“, но и на писането, точно обратна на патоса за „влизане в историята“.

Българското отсъствие от Големия разказ е постоянна тема за Вера Мутафчиева. Тя го интерпретира със свойственото ѝ безстрашие, но същевременно изпитва огромна милост не само към „битите в историята“, но и към неприналежащите към историята (в определен ракурс „Предречено от Пагане“ (1980) може да се чете и като роман за невъзможността за оцеляването на българската история като „запис“ на хрониста и въобще като текст). И жестът, който тя си позволява – да тълкува българското като тихо „правене на историята“, – противоречи на собственото ѝ разбиране за историята като текст, а не като действие, изразено в предговора на „И Клио е Муза“ (1969): „... „Творели“ е точната дума, макар да приемаме, че история се твори с действие – обществено действие, което някой си по-късно описва в историческо произведение. Но не самото действие е история. „Сега ще ти разкажа, прочета, напиша една история“ – казват хората от най-дълбока древност до днес. Никой не вика: „Сега ще извърши една история“. Впрочем история означава разказ – произведение, чието вещество са думите, изговорени или записани“ (7²⁴²).

А на българите Вера Мутафчиева приписва тъкмо парадоксалното според самата нея безсловесно „извършване на история“. Петър Дявола става предвидим и напуска иронията на романа „Рицарят“ (1970²⁴³) в разговора си с Де Фре в битката при Адрианопол и „попадането в историята“: „Не ѝ се надявайте (на историята), тя не ще слезе под конт или войвода. Но по-важното е човек да чувствава, че прави история, отколкото да се впише в нея“ (603). Дори именно в тишината и простотата на историята авторката тълкува нейната значителност: „Някога, след много години, хората щяха да си представят кой знае как раждането на новата българска книжнина. А то бе тихо и просто, както става с всяко значително нещо в историята“ („Летопис на смутното време“, 632). Но пък тъкмо

²⁴² Мутафчиева, Вера. И Клио е муза. Пловдив: Христо Г. Данов, 1969.

²⁴³ Тук „Рицарят“ се цитира по: Мутафчиева, Вера. Избрани съчинения. Т. III. Пловдив: Жанет 45, 2008.

бащата на новата българска книжнина, съпоставен с голямата история, изявява своето отсъствие от нея и ражда „успоредни животописи“, които са една от най-горчивите страници в „Книга за Софроний“: *„В годината на Стойковото раждане, 1739, излязъл трактатът на английския философ Д. Юм „За човешката природа.“ Творели с пълна сила Бах, Хендел, Рамо... По времето, когато поп Стойко се уплел в онази разправия с овцете, та насмалко не бил побит на кол, избухнала Великата френска революция, Гьоте издал първия откъс от Фауст, Шилер станал професор в Йена, а Вашингтон – президент на Съединените щати... Ето как изглежда историята, ако я погледнеш в напречен разрез...“* („Книга за Софроний“, 131–132).

Тъкмо „напречният разрез“ показва българското като „добавено“ в историята. Кърджалийското време е тематичен модел на три различни жанра у Вера Мутафчиева – а те са романът „Летопис на смутното време“, коментаторната книга „Книга за Софроний“ и научната монография „Кърджалийско време“ (1977) и това ни позволява да съпоставяме различните намерения и различните версии на текстовете. Така романовото начало се проявява като съществена разлика с монографията: ако „Летопис на смутното време“ представя Кара Фейзи като най-големия главатар на кърджалийското време, като „шейтан“, около когото се носи легендата за непобедимост, първото му споменаване в монографията е свързано с поражение: *„... през 1973 г. сдружените сили на Кара Фейзи, Билял ага от Радомир и Сюлейман Каргалията от Дупница нападнали Самоковско, но били отбити“* (Мутафчиева, В. 1993: 104). Романът нарочва брезнишкото дьонме за едно от началата на кърджалийското време, но в официалните османски документи около примирието с главатарите той е наречен „нов разбойник“; великолепните страници в „Летописа“ за това, че не друго, а величието на града спира Кара Фейзи пред Стамбул, нямат никакво верифициране в монографията. Изобщо романовият човек има друга отчетливост и тя отново не е в „историческото“, а в проектите на „живеенето“.

Но сигурно най-важната разлика в интерпретациите идва от това, че монографията „Кърджалийско време“ неколккратно твърди още в началото си, че *„кърджалийството по същество принадлежи не към историята на България“, „разглежданото явление е по същността си османско...“*, *„кърджалийското време“ е част от миналото на някогашините турски колонисти из българските земи, а не на българските земи като български*, *„в настоящото изследване ще бъдат отбягнати въпросите от българската история“* (5–43); ефектите на епохата върху „българското“ учената набелязва едва в заключението на труда. Романът обаче ги съдържа, но отново като „неисторически“ – с изключение на Замбин и Софроний (за чийто главен труд в „Книга за Софроний“ се оказва, че крие тъкмо „историческото“ на политическата дейност на героя), българии-

те от Становия род от Конаре са изцяло фикционални. И затова никак не е безинтересно, че тъкмо в заключението на монографията, когато въвежда българска проблематика, Вера Мутафчиева сама регистрира напускането на „строго научния тон“:

„Дотук съобразно методите на *научното* изследване бяха търсени корените, бе очертано развитието и уточнени конкретните прояви на сбора от процеси и явления, които по същността си не принадлежат към историята на България. За очертаването им бяха използвани преди всичко чужди източници – османски, западноевропейски, руски. Извън обсега на вниманието на турската власт или на чужденеца-наблюдател почти винаги са оставали въпросите, които пряко засягат българската история. Тези въпроси можем да осветлим чрез извънредно оскъдните, често неточни, недатирани, но понякога и удивителни по проникателност български свидетелства.

Нека бъде простено, че в последната си част изследването ще напусне строго научния тон“ (Мутафчиева, В. 1993: 383).

Така и в науката, и в романа пристрастието и милостта са тези, които отделят българското от цялото човешко стълпотворение на смутното време. Отделят го и с ценностна предпазливост при използването на понятията – специално внимание у Вера Мутафчиева заслужава констелацията на термините „кърджалии“, „хайдутин“, „разбойници“ в „Летописа“, в монографията „Кърджалийско време“ и в „Книга за Софроний“. Опазвайки ги от конотациите на другите термини, авторката описва българите Първан, Велко и Кондо единствено в рамките на „хайдутин“; въпреки значението, с което Софроний редовно употребява „хайдучи“ в „Житие и страдания“, въпреки че позитивното на хайдутина е направено чак у Раковски и най-класически – в Ботевите текстове. Без ни най-малко да прави от Първан, Велко и Кондо „народни закрилници“, без да героизира и патетизира изгладнялата малобройна дружина на Първан, Вера Мутафчиева просто ги държи без коментар в границите на само този термин, с което осигурява и тяхната „добавена стойност“ в историческата икономия на ценността.

Отделянето на българите от иначе завихрящите всичко в „природността си“ (включително и етническите определения) метафори на анархията – „въртопът“ и „разливът“ – и добавянето им към движенията на „историята“ в „Летопис на смутното време“ личат например в това, че конницата на Кондо и дружината на Велко при Пазвантоглу в романа са български. И тъкмо тук, при боя за Видин, без никаква собствена българска национална кауза или националистически екстаз се появява следният параграф, чиято глуха матова патетика заслужава специално внимание:

„Българите стояха върху бойното поле.

Откога? Откога българинът не бе излизал в боен ред, за да срещне

врага лице в лице... Дали някой от тия бе чувал, че преди столетия българинът е имал царщина, а царщината му – войска? Че тя е стояла под Цариград, под Солун и Одрин, че царе и летописци са броели българина за напаст, по-страшна от чумата, че дълги векове българинът е задържал в своя държава земя, брулена от нашествия, земя на кръстопът – най-оспорваната земя на стария свят?

Не го знаеше Кондо, сливенски занятчия, уловил гората; нямаше хабер за това Първан...

– Юруш!

– Юру-уш!

– Ха, бре!... Де, бре!...

Те не знаеха дори да извикат както трябва – тъй отдавна българският род бе забравил времената на битки и обсади. Предаваха си един другиму жаждата за движение и победа с думите, с които последните двама по поколения от рода им са товарели дърва, извличали каици и пасли говеда („Летопис на смутното време“, 487).

Този параграф не намира потвърждение в монографията „Кърджалийско време“: за Кондо и Велко (иначе исторически личности) не става дума в главата „Обсадата на Видин“; чак при избухването на Сръбското въстание се казва, че „тогава именно там (в Сърбия) възникнала под водителството на хайдут Велко Петрович дружина от няколко хиляди българи, които се поставили в помощ на Кара Георги“ (Мутафчиева, В. 1993: 400). Отново романът е добавил българското и воинското, несъществуващи в историографския разказ. В „Книга за Софроний“ пише, че „в Букурещ се говорело за примерните подвизи на хайдут Велко, на Кондо войвода – мъже, които Софроний познавал отблизо“ (170). Но пък тъкмо в „Летопис на смутното време“ това познание никъде не е специално отбелязано, не е доведено до пряка комуникация и пряка реч. Така че Велко и Кондо „трептят“ по линията на добавяне или изчезване на българското в трите различни текста и тяхната различна естетика на знанието – и още веднъж потвърждават синдрома и техниките на самото добавяне.

Българското стои като добавено и в „Аз, Анна Комнина“, но само като незначително повторено спрямо вече съществуващите примери. Там бабата на византийската принцеса, майка на Ирина Дукена и потомка на Комитопулите Мария Българска изстрадва в земите си край Охрид старо-заветния (Каинов) грях на своя род, за да извика с това снизхождението на исторически образованата Анна: „... съдбоносното родово проклятие, заради което целият род на Самуил и Аарон пребивавал в злочестина. Бабичка едва не зариде при разказа си, а ми беше неловко да я утеша, че по нас семейни истории като онази, българската, бяха не само чести, ами някак си в реда на нещата“ („Аз, Анна Комнина“, 116). Трагическата

уникалност на българското в случая (и не само в този случай) се оказва нечие чуждо клише, някакво много старо клише, което и надредно позволява съпоставки, изкарва българското от субективното му изживяване и го лишава от патетика, вкарва го в хладнокръвието на типологиите. Това обаче го прави именно Анна Комнина, жената в историята, която пише история – и го прави като претерияция, казва го като нещо, което не е казала на тогавашните хора, оставяйки им поне собствеността над илюзията, че моделът в цялата му трагика е само и точно техен.

Отсъстващо от историята, българското обаче се оказва „място“²⁴⁴ (контекстът в романите решава дали мястото се казва Тракия преди новата ера, Румелия през османските векове, или България), където чужденецът може да дойде и следователно да излезе от Големия разказ; място, в което обреченият на историята човек (бил той Велизарий, Роже де Фре или Алкивиад Велики) тук може да излезе от историята, да се влюби и/или да умре, т.е. да изпълни за последно екзистенциалния проект.

Клио и Езоп: срещи и раздели

Едно кратко и насмешливо определение на Йордан Ефтимов за историческия роман гласи: „*алегорично произведение, което трябва да оправдае със задна дата хода на най-новата политическа история*“ (Ефтимов, Й. 2002: 55). Обаче, оправдавайки хода на най-новата политическа история в очевидността на някаква тематизирана част от алегорията, историческият роман е в състояние компенсаторно да развие други алегии около все същата тематична ос, които да уплътнят и други политики вътре в спасения идеологически императив.

1960-те очевидно поставят като задача пред историческия роман отрицателния образ на Запада. Това много ясно личи в цитираните във втората част рецензии на Хр. Христов и Д. Ангелов с препоръките как Фани Попова-Мутафова да поправи своето междувоенно дясно мислене най-вече по посока на не съвсем отрицателното си отношение към латинските кръстоносци, папите и въобще хората от Запада. Както видяхме, авторката изпълнява поръката – и тъкмо в хода на това изпълнение тя успява напъл-

²⁴⁴ Включително като само география, понякога лишена от етнически определители, както е в „Алкивиад Велики“. Ако и писан тъкмо в десетилетието на разцвета на тракологията, романът праща Алкивиад в една география, която е така заскобена: „*Тук, където Хеброс (наречена много по-късно Марица) разливаше нашироко водите си...*“ („Алкивиад Велики“, 396); но тракийката Тимандра, разбира се, никъде не е наречена „българка“, нито пък е търсена каквато и да е приемственост между тракийското и българското на основанието на „земята“ или „територията“.

но да запази и дори още повече да усилва централната за междувоенния период алегория на национализма: Велика България, царете – обединители на народа и на полуострова, и т.н. Тоест едната алегория никак не изключва другата, напротив, може да се превърне в инструмент за нейното препотвърждаване. През 1967 г. „Случаят Джем“ на Вера Мутафчиева също е изцяло антизападен роман²⁴⁵, в този смисъл той се вписва в „хода на най-новата политическа история“. Това спазване обаче позволява като остатъчна, компенсаторна алегория още нещо – възхвалата на Изтока, при това изказана еднакво силно от свидетелите антагонисти Пиер Д'Обюсон и Саади. И нещо повече – Изтокът в лицето на главния герой на романа Джем, син на Мехмед Завоевателя, печели невиджан дотагава и след това в българската литература *позитивен образ не на друго, а на османското*. Тоест спазвайки един и същ императив на актуалната политика от 1960-те, Фани Попова-Мутафова и Вера Мутафчиева успяват еднакво силно да развият и компенсаторни алегии, които обаче са полярни помежду си – първата регенерира национализма си, а втората прокрадва напълно антинационалистическа тенденция, представяйки османеца като човек, като изтънчен, дълбок, страдащ и победен човек. Разбира се, в „Случаят Джем“ такъв образ на османското и такава защита на османското срещу западноевропейското са възможни в края на 1960-те години в български роман главно защото в него тематично ги няма българите²⁴⁶.

Вера Мутафчиева очевидно се възползва изцяло от способността на алегорията да тематизира по-скрито или по-открито и други остатъчни, компенсирани, размножени и разроени алегии, при положение че означеното на централната политическа алегория никога не е достатъчно препълнено от тематичните императиви на нейното означаващо. Затова и означаващото може да се окаже не чак толкова прикрепено, детерминирано във връзката си с означеното, а в означеното могат да се крият и други съдържания. Например в „Бивалици“ авторката говори за „Случаят Джем“

²⁴⁵ Това обстоятелство е забелязано от литературната критика след 1989 г.: „Върху този текст може би донякъде хвърля сянка духът на времето, когато *Западът* бе задължително интерпретиран като *Империя на злото*. Но пък ще бъде груб вулгаризъм да определяме „Случаят Джем“ като „пропагандна“, като „идеологически-конюнктурна“ творба... Освен репутацията си на отличен разказвач-етик тук В. Мутафчиева защитава и блестящата си ерудиция на ориенталист-османист, влюбен в предмета на научните си занимания“ (Стоянова, Л. 1994: 118).

²⁴⁶ Днес едва ли си даваме сметка доколко в онези десетилетия липсата на българското в български исторически роман е противоречала на навиците за жанра – Т. Жечев намира липсата на българското в „Случаят Джем“ за недостатък, за обстоятелство, което пречи на „остротата“ и „драматизма“ (сякаш те са привилегия само на българското): „... българското отсъства, то остава извън обсега на романа и това до известна степен го лишава от острота и исторически драматизъм...“ (Жечев, Т. 1980: 198).

като плод на аналогията между Запада през Средновековието и Запада по време на унгарските събития през 1956 г., заедно с емиграцията на брата на Вера Мутафчиева („Не/Бивалици“ IV: 22–29). Така втората – алегорията на намерението – не опровергава тематично алегорията на актуалния за 1960-те политически императив, а се добавя към нея като алтернативна референция, като алтернативна политическа интенция. Така през 1960-те отрицателността на Запада може да се чете у Вера Мутафчиева като израз на това, че той е враг на режима, че той пречи на режима; и като израз на това, че той не е попречил достатъчно на режима.

Интересното е, че такова непрестанно подпъхване на нови означаващи и нови означени в матрицата на алегорията, които я размножават и непрекъснато проблематизират еднозначността ѝ, се съпътства от пълно компрометиране на нейната еднозначност, от отрицанието на „баснената“ ѝ функция. Така от всички размножавани, стеснявани, променени и избирани значения на „история“ Вера Мутафчиева предприема и някои постоянства, които без угризение можем да наречем светогледни. За първото от тях вече говорихме – Херодотовото значение на „разпитване“ и „разследване“, което и ражда нейния романс на коментара. Второ – също толкова постоянно и последователно прокарвано значение – е пълното, абсолютно отсъствие на „учителката на народите“ от целия фонд на прозопопееята.

Освен крайно последователна тази липса е и напълно осъзната – в предговора към есетата „И Клио е муза“ (1969) „учителката“ е отхвърлена със спокойна обоснованост: *„Същата, която била учителка на народите. И това е преувеличено... едва ли предназначението ѝ било да поучава народите“* (14–15). А това между другото означава и разтрогването на старите връзки между Клио и Езоп, т.е. оспорването на еднозначността в алегорическата способност на историята.

Вера Мутафчиева го прави и най-буквално – тя маха една басня от най-популярните и масови представи за българската история, баснята за стария баща, който учи синовете си на семейна солидарност с помощта на сноп пръчки; сюжет, който стои в кодифицирания кръг от творби, назован с името „Езоп“, а и не само там. С подменена поука (семейната солидарност е променена в национално единство) баснята стои отколе в първите историографски представи на ученика в началното училище като сюжет за снопа пръчки на хан Кубрат при основаването на българската държава. В повестта за юноши „Предречено от Пагане“ (1980), залегнала в основата на сценария за юбилейния за 1300-годишнината на българската държава филм „Хан Аспарух“, Вера Мутафчиева маха снопа пръчки заедно с поуката му²⁴⁷.

²⁴⁷ В четвъртата книга на „Бивалици“ сюжетът с махането на снопа изглежда така: *„Снопът пръчки на хан Кубрат. Рискувала бях да пропусна епизода, вероятно отпечатал се в най-многого български глави, затуй че всяка власт и режим*

Още първата подмяна на поуката обаче означава, че жанровият формат на баснята е разрушен и означаващото е пресрещнато от цяло множество означени, които пък излизат от различни исторически контексти. Ако един и същ сноп пръчки може да значи предмодерната семейна солидарност, модерното национално единство, репресивно тоталитарното „който мисли различно, историята го наказва“ или дори това, което означава италианското означаващо на същия сноп в термина „фашизъм“, значи историята, с бегли промени в самото си означаващо (стар баща по принцип или точно хан Кубрат), не е производителка на сюжети, а на поуки, т.е. че е изчезнала от самия историзъм и че е погълната от някакъв постоянен, раззинат и неподвижен обхват на алегорията. А ако ни е позволено за малко да подходим с белетристична безотговорност, ще кажем, че ако някой литературен герой на Вера Мутафчиева би чупил сноп пръчки, то би било само защото му се чупят пръчки или защото иска да си запали огън, но при всички случаи ще чупи пръчките, за да опровергае цитата.

Махането на еднозначната алегория, т.е. на баснята (не само от сюжета за основателите на българската държава), но по принцип от мисленето за историята и за човека е характерно за това творчество. Тук не става дума само за това, че авторското предпочитание вече е избрало между фигуративите и че то определено залага на движенията в прозопопеята срещу еднозначните референциални прицели на баснята. Отказът от второто – и от баснената поука – обаче е реабилитация на самия Езоп и на баснята, която в неговата собствена античност няма никаква поука (поуките, казва специализираното знание, били наснадени към Езоп от влюбеното в алегорията Средновековие). Така романите, вървейки срещу баснята, възкресяват Езоп като разказвач с отворени, множествени и неформулирани от една-единствена поука послания.

Аналогията, разбира се, е главният инструмент в строежите на алегорията, но аналогияте винаги имат потенциалната възможност да бъдат всякакви, т.е. да раждат не само една баснена алегория, а различни серии от алегии – чрез перманентната отвореност на аналогизиращите процедури, способни да размножават както равнищата на означаващото, така и равнищата на означеното. Така например кърджалийството – и като научно, и като белетристично изкушение – съпътства Вера Мутафчиева в цялото ѝ писане и тъкмо то се оказва подвижно означаващо, способно да на-

изискват от поданиците си единство, единение, обединение. Набиват в акъла на децата поука: който мисли различно, историята го наказва. И излиза, че българите се провалили, понеже не послушали баща си. Но още в следващия урок е доказано, че провал няма, има техен триумф – направили не една, а три държави, въпреки бащиното предупреждение: тукашната изтраяла чак до юбилея наш, кое му е лошото. Не могло обаче филм без снопа клечки, развилня се режисьорът. „Фашиото, казваш! – контрирах ехидно. – Колкото до него, има го из рой митове. Наивна преписвация“ („Не/Бивалици“, IV: 216).

зовава и събития отвъд собствения си исторически предел. В мемоарната поредица „Бивалици“ като кърджалийски са определени толкова различно изглеждащи в историята неща като Октомврийската революция („*Великата октомврийска... Тя неизменно ме вдъхнови да изследвам след двайсет години кърджалийското време – „аналогичен случай в наше село“ според разпространения виц*“ – II: 232–233) и посткомунистическия период в България, където мемоарът коментира вече не романа или докторската дисертация, а известния публицистичен текст „Кърджалийско време“ от 1994 г. („*Макар осъвременената до публицистика писаница „Кърджалийско време“ да претърпя дузина преиздания, мераклии за граждански отпор срещу него не наблюдаваме*“ – IV: 279). В означеното обаче е останало само моделното ядро на кърджалийското време – хаосът, обвързаните с него конотации и структурирането, избистрянето му, така че налице е не просто липса на алегория, ами осъзната недостатъчност дори на аналоговото мислене. Приликите в историята се появяват като незавършени и затова провалени, учителката на народите не може да научи никого, защото, както пише в кн. IV на мемоарите, „*ако историята се повтаряше, нямаше да учим история*“.

Затова и у Вера Мутафчиева няма да открием историята като еднозначна, баснена политическа алегория. Поуката към други времена липсва в „Летопис на смутното време“; „Случаят Джем“ не прави очевиден дори собствения си контекст на написване и собствения си повод – унгарските събития от 1956 г. и глухата самота на източноевропейския човек²⁴⁸. И до днес най-общите идеографски черти на романа грабват с това, че вървят срещу цялата наследена и дотогава задължителна българска аксиология и че в сюжета за „османското“ и „европейското“ човешката ценност определено е възплътена в „османското“ – тази рязка новост и до днес остава важна от политически „езоповското“ на романа²⁴⁹ и по-значеща до такава

²⁴⁸ На устната конференция „Да живееш и да пишеш социализма. Дискусия върху мемоарната поредица „Бивалици“ на Вера Мутафчиева“, проведена на 27 октомври 2005 г. в НБУ, Бойко Пенчев сподели следното: „*Например аз си признавам, че се засрамах, когато разбрах, че съм пропуснал очевидната алегория в „Случаят Джем“ – че става дума за излъганата надежда на източноевропееца... това е Джем султан – източноевропеецът преди 1956 г., преди събитията в Унгария*“ (сп. *Следва*, бр. 13, 2005, с. 15).

²⁴⁹ Особено отчетлива е тази характеристика и в „чуждата“ гледна точка, например тази на българистката Мари Врина-Николов (също преводачка на „Аз, Анна Комнина“ на френски език): „*Вера Мутафчиева дава тук (в „Случаят Джем – бел. авт. – А. Х.) личното си и твърде нюансирано схващане на специалист по османска история и първа се осмелява да пренебрегне властващата идеология, споделяна от голяма част от населението (тъй като петвековното османско владичество е довело до твърде устойчиви митове на колективна идентичност) и да представи османската култура в нейното разнообразие, богатство и противоречие*“ (Vrinat-Nikolov, M. 2001).

степен, че тогава актуалният политически контекст е немного забележим отвъд признанието на самата Вера Мутафчиева в „Бивалици“.

А тук се проявява и още една разлика между „историята“ и „човека“ с оглед податливостта им на аналогови режими; историята не се повтаря, но затова пък „не се променя обаче човекът. Колкото и смайващо, той се оказва всегашен, неизменен“ („Не/Бивалици“, IV: 64). В такава идеография Вера Мутафчиева не крие повторите – и Джем султан, и Софроний са сред „всички бити в историята“ – и дори превръща самите повтори в сюжет, който свързва в единна характерология хора от различни времена в „Алкивиад Малки“ (1975) и „Алкивиад Велики“ (1976), т.е. прибира различни означаващи в едно и също означено. Това обаче не свежда човешкото до някакви „типологии на характера“, подлежащи на баснен прочит; напротив – човешкото е неизменно именно в своето неизчерпаемо многообразие, точно то прави човека пансинхроничен. Затова и „поуките“ у Вера Мутафчиева никога не са нито историографски, нито етически, а изхождат отново от „живеенето“ – те са неизброими, несистемни и многопосочни твърдения на екзистенциалния проект, за които тук ще приведем само няколко примера:

„Или пък – най-сетне – онова, което в крайна сметка остава да тежи в човешкия живот, то е обидата. То е – да отмиеш от себе си обидата“ („Летопис на смутното време“, 613).

„Защо на Агора, където рой философи ни проповядват вечни, все вечни и единствено верни истини, някой не поучи преди време едно момче: не се стреми да завоюваш света, няма завоюване на света – той ще съществува и подир тебе, без тебе... Твое завоевание може да бъде само друг човек – също чушливо смъртен, също страдащ, също гладен да притежава друг човек...“ („Алкивиад Велики“, 425).

„Умират с мъка хора, които не знаят как да постигнеш и придобиеш. Горчилка ли? – шепя пепел са постиженията, придобивките ни... Мене животът наказва, обсипвайки ме с най-доброто... Сполай ти, Боже, че отвърна лице от кесариса Анна, че я лиши от благини! Главното: отпусна ѝ много време да живее лишена“ („Аз, Анна Комнина“, 266).

„Сега аз ще си вървя, Джем. Ако още разбираше, би разбрал: човек може да даде на човека много, страшно много, неимоверно и непосилно много. Но не съвсем всичко. Такова няма, Джем. Сбогом.“ („Случаят Джем“, 379).

Такъв подход поставя и самия термин на понятието история в следваща двусмислена позиция. Тя е едновременно различна от екзистенциалния проект и твърде зависима от човешкото в уедрената своя прозопопея. В „Книга за Софроний“ (1978) е казано: „Историята не е неразгадаема, стига да

подреждаш без предубеждение безредно пръснатите ѝ отломки“ (166). Това изречение, освен че обяснява ретроспективно повествователната техника на „Летопис на смутното време“, ни напомня и за началния ѝ въпрос – какво става с гатанката, ако отговорът е термин от самото ѝ условие; тогава отговорът би трябвало да бъде съвсем друг и да се развие в серия неразрешимости, които не са в термините на означаващото и не са му корелативни, както е в случая с екзистенциалните поуки на учителката на народите. Впрочем неразрешимостта като отговор ни е също наготово даден от Вера Мутафчиева в съвета на Саади към съда на историята от „Случаят Джем“: „... когато обяснявате историята, оставяйте малък, но задължителен дял от нея необяснен. Той е и необясним, примирете се с това“ (409).

Вместо заключение: романът като автобиография, мемоарите като романи

Романът на коментара, както и битките между екзистенциалния проект и големия разказ на историята, играта на аналозиите и размножаванията на означаващите и означените в алегорията намират най-личното си взаимно захващане, разбира се, в мемоарния жанр на четиритомните „Бивалици“. Тъкмо там е някак тематизиран фактът, че последният роман на Вера Мутафчиева – „Аз, Анна Комнина“ (1991), може да се чете и като автобиографичен. Ако през 1991 г. към такова четене насочва единствено решението на Анна Комнина да напише апология на баща си – и деконструкцията на жанра апология през „екзистенциалния проект“, който води самото писане на Анна Комнина, „Бивалици“ опосредствано намесват и фигурата на майката като автобиографично четивна в романа (и фигурата на още една жена, която в биографичното време първа прави аналогията²⁵⁰). Само че двете линии на кръвното родство „Аз, Анна Комнина“ решава по различен начин.

Апологията на бащата – извън собствено средновековния жанр на апологията – пронизва и писането, и биографията на Вера Мутафчиева. Късните мемоари разкриват това като изплащане на дълга към бащата,

²⁵⁰

„... възрастната, добродушна Г. Ц. неизменно отвърщаше: „Не се съмнявайте, вие сте орисаната Анна Комнина“. Представа нямах кого визира преводачката от старогръцки, веднъж я запитах. А тя: „най-бляскавата авторка от Средновековието, дъщеря на Алекси Комнин. Родила се е с бяла звезда на челото, белязана от Бога“... На всичко отгоре сантименталната Г. Ц. заран ме посрещаше с приветствието: „Ето я и Звездочелата!“ През периода, когато в Института ме нямаха за нищо, тя ми вби ласкаещо внушение. Туйто“ („Не/Бивалици“ IV: 21–22).

който обаче никъде не е романтически апологетизиран. Коментирани-те преиздания на класическите книги на Петър Мутафчиев, които Вера Мутафчиева предприема в късните десетилетия, съвсем не са жалостиво-възхвалителни и родството съвсем не е главното им основание. Те са коментирани като изпълен дълг към историята на науката, като възвръщане на днешната четивност на един учен. Ораториката на апологетиката към бащата не е характерна нито за „Бивалици“, нито за „Семейна сага“ и „Разгадавайки баща си“²⁵¹, в които силата на изображението не е в предпоставеното клише за приемствеността, а в луфтовете, признатото празно между опознатото от дъщерята и познаваемостта на бащата. Тъкмо те са съвместени и в неокончателността, в незавършеността на херодотовското „разследване“ на бащата, отложени и в граматическото неприключване на действието в деепричастието – „разгадавайки“, в което действието на разгадаването не може да спре, за да остави и отвори място за апологията.

Без да искаме или да можем да анализираме психоаналитичното и биографичното в отношенията между историографията и литературата, които Вера Мутафчиева развива и демонстрира, ще споменем само най-очевидното – родовата вина, която и Вера Мутафчиева, и Анна Комнина изпитват при обръщането към литературата. Тъй като бащата – историк в живота и военачалник в романа – е мъртъв, той не би могъл да освидетелства вината, и затова тази роля е оставена на майката – и тя се оказва класически раздвоена, огледално опозитивна, психоаналитически разцепена в романа и в мемоарите, а нейните послания в двата текста отварят проблематика, в която тук не можем да се задълбочим така, както нейната сериозност заслужава:

„Всяка майка познава своето дете по-точно, отколкото се съзнава то – строго ме поучи Дукена. – Ти си родена за проза, дъще! – произнесе отчетливо като пророчество мама... – Имам задача за тебе, Анна! – Тя улови и другата ми ръка, сега ме държеше в свой плен. – Напиши летописа на Алексиевото време!... Само ти – продължи по-бодро мама – би написала хроника за Алекси, оня хитрец, дето изигра всекиго! Не истината за баща ти искам от тебе, Анна, доста тъжна би била тази истина. Искам апология!“

Нейната веселост май че ме прихвана – това беше забавна идея: двете ние, в известен смисъл пожертвувани от политическия промисъл на нашия съпруг и баща, сега бяхме властни да направим от Алекси каквото си щем. Да го възпроизведе например като съчетание от древните богове Зевс и Арес, а?

²⁵¹

Мутафчиева, Вера. Семейна сага. Разгадавайки баща си. С.: Болкан пбблишинг Къмпани ООД, 2000.

„Доколкото си спомням, не тъкмо апологетично беше отношението ти към татко“ – рекох. В отговор старичката се разсмя ситно...“ („Аз, Анна Комнина“, 272–273).

„През една не точно хубава есенна заран обявих на мама: „Започвам да пиша роман“. Тя ме огледа нажалена, нейно оръжие беше жалостта, вдовишката. „Сега вече съвсем ще пропаднеш!“ – изпророкува тя. Неизвестно защо в нейните предчувствия винаги съм била човек, застрашен от пропадане и всякак лекомислен. „Ако си зарежеш науката, свършено!“ – допълни тя“ („Бивалици“ III: 129).

Ако автобиографията по принцип се раздвоява между живеене и писане на живеенето и между техните две различни времена²⁵², то при Вера Мутафчиева става дума за разиграване на четири времена: ако обстоятелството, че „Аз, Анна Комнина“ може да се чете като (включително и) автобиографичен роман, е изведено чрез алегорическата двусъставност, то пък инструментът, който изважда наяве и ясно тематизира тази двусъставност, е автобиографичното на „Бивалици“, а то пък от своя страна размножава всички алегии на романите чрез поставянето им в собственото равнище на означаващото.

„Живях чудесно – на границата между действителност и измислица“ четем на последната страница от четвъртата мемоарна книга. Напусналият своето пространство, преминалият границата обаче е главен герой на романите, независимо дали се казва Кара Фейзи, Алкивиад Велики, Алкивиад Малки, или Джем султан („Джем, трагична сплав от Изток и Запад, кръвосмешение между християнство и ислям, недоразумение между епикурейство и стоицизъм“, както го определя Саади). Може би успоредното четене на мемоарите и на романите ще предположи, че е преминалата и една още по-радикална граница, тази между аз-а на мемоаристката и всички онези написани от нея, които тя нарича „моите хора“: „Което ще рече, дето книга четвърта искам да бъде смешна... открай време ми се е ревнело да изпонапиша нещо смехотворно. Но, види се, все още не ми е било достатъчно тъжно; не е била запълнена мярата за житейски загуби, за да остане читава единствено насмешка в ролята ѝ на последна всеобемаща компенсация срещу тях“ („Не/Бивалици“, IV: 7–8).

Тази позиция обаче е царствена, независимо от първоличността на мемоарите или третоличността на романите. Откриваме я винаги във фи-

²⁵² „Появата на автобиографията е предизвикана в повечето случаи от ценностната недостатъчност на собственото ни време, на собственото ни „тук и сега“. Автобиографиите обикновено се появяват, когато личността не може да намери достатъчно ценностни опори в собственото си настояще и е принудена да ги търси и извежда от миналото и чрез неговите ценности да осмисля настоящето си“ (Козлуджов, 3. 2005: 41).

налната равностетка на написани от Вера Мутафчиева владетели: „Нека не пропусна да подчертая: аз вече твърде често се смея – дали над света, дали над спомена от моето почти царуване? И ми е така скъп този смях...“ (Анна Комнина в „Аз, Анна Комнина“, 261); „То пък една власт!“ – Селим продължаваше да се радва на откритието си: великата насмешка, в чиято светлина всичко изглежда „едно пък!“...“ (Селим III в „Летопис на смутното време“, 714); „Ами – със спокойна насмешка: опитях много и постигнах много. Лежешком съзерцавам комедията, която написах чрез мъжките си дела...“ („Алквиад Велики“, 398). Щяхме да кажем, че изречението от кн. IV на мемоарите – „... при занимаването ми с история все ме е избивало на смях. От душа благодаря неясно кому, че не ми се случи обратното: да я взема навътре“ (101) – е само лична изповед на Вера Мутафчиева, ако четиридесет години преди това Иван Замбин не беше произнесъл в „Летопис на смутното време“: „Нали, ако бихме вземали надълбоко историята, трябваше да сме измрели до един“ (450).

Тук едва ли правим особено откритие, тъй като за това е бил подготвен още първият наживо срещнат читател на „Летопис на смутното време“; човекът се бил изумил от вида на младата авторка: „Представях си ви поне като шейсетгодишна, но главно – мъж. Дори с мустаци“ („Не/Бивалици“ IV: 278). За тогава читателят е бил напълно прав (в описанието влиза не само кърджалия, но също и поп, отцепник, селянин или султан) – но недостатъчността на неговия поглед е главно историческа, той още не е бил чел още ненаписаната „Аз, Анна Комнина“. Тъкмо там художеството произнася и едно силно женско, начално, династично и властващо „аз“ още в заглавието си – „Аз, Анна Комнина“ (а за читателя е достатъчно само да положи размислите на византийската принцеса за прозата до размислите на Вера Мутафчиева за прозата в „Бивалици“, за да има оръдието за разпознаване). От мемоарната поредица съдим, че вселяванията минават отвъд пола и неговия характер, както минават и отвъд различните истории и социалности на героите от романите, оказали се и означаващи на мемоарите.

Или едно детство, което в първата книга на „Бивалици“ изглежда като невероятна в социално отношение кръстоска между детството на принцеса Анна Комнина (вж. „двурогото“ в мемоарите и „звездочелото“ в романа, но не само това) и на кърджалията Кара Фейзи... Както споменахме по-горе по друг повод, в „Летопис на смутното време“ автентичното желание, скрито под вилнежа, разбойничеството, убийствата на Кара Фейзи, е копнежът да се язди кон, но същото е и за детето Вера в един конезавод край Преслав: „... Ех, как ме слиса туй велико откритие! И не по-малкия кеф: да яздиш кон“ („Бивалици“ I: 58), и вече откровеното: „От единайсет до четиринайсет годишна възраст бях някаква енергийна централа, бяс и кърджалийство“ (I: 152).

Разбира се, тези примери са твърде частични, за да подсказват начините, по които се конструира твърде условната азовост на мемоарите и също така твърде условните граматически лица на романите. Те биха излезли най-вече само при един чудовищен прочит, взрян във всичко писано от Вера Мутафчиева едновременно; засега можем да бъдем сигурни само че срастванията, мутиращо-променящите се повтори, обтекаемите контексти са лишени от каквато и да е лесна хронология. При такова разтваряне на идентичностите една в друга и генеалогииите променят редовете си, стават обратими. Презрението към христоматийните опозиции (щастие-нещастие, победа-поражение) също се отнася и до двете – „Само отстрани погледнато някои хора изглеждат честити, други – нещастни. Докато всъщност – все то“ („Бивалици“ I: 366) – „Кой спечели всъщност в случая Джем и кой загуби? Никой – смея да заявя“ (Антоан де Жимел в „Случаят Джем“, 403).

За едно литературознание, поотвикнало от изтлялата дихотомия автор – герой и втречено в текста, сега е трудно да зададе въпроса, кой кого създава: авторът – героите, или героите – автора („дали се вселих в Джем, или обратно“, „Бивалици“ III: 150). Дали това е отмъщението на преживяното спрямо художеството, при което художеството изглежда като пренаселено от азова, еднолична и съвременна на себе си гледна точка? Дали такава властова субектност всъщност не се извършва по логиката на лириката, към чието „аз, та аз!“ Вера Мутафчиева иначе е нескрито снизходителна? Или пък това е отмъщението на не/бивалиците към бивалиците – веднъж сътворената измислица нахлува и завладява частните реалности на живия човек, литературните герои пишат мемоарите на своята авторка.

От своя обичан Софроний Вера Мутафчиева наследява и една обикнатата дума, назоваваща писателството („взел да „произвежда“ книги, както се изразява сам“ – „Книга за Софроний“, 163) и която е многократно употребена не само в „Бивалици“, но и в „Аз, Анна Комнина“. Там думата свети, разпъната между това, че е казана от български книжовник, че я казва и византийска принцеса, че означава труд, занаят, за който възвишените трепети не са основното, и че до тази си и горда, и самоиронична употреба е била изхабена във вида ѝ на дълголетно ученическо клише: „Да, но бях пък царска дъщеря. И написах произведение“ (286).

Бихме казали само, че в последното произведение се събират предишните, връщат се в субектността на живеенето, признават и осветляват генеалогииите си. В биографичната идентичност на „Бивалици“ Вера Мутафчиева просто си прибира обратно своите хора; и въпреки частичните тук примери, ще кажем – всички тях.