

**Stefan Rusinov**

(Bulgaria, Plovdiv, Paisii Hilendarski University of Plovdiv)

## **Sociology of Chinese Avant-Garde Fiction**

*Abstract:* This article examines the sociological background of Chinese avant-garde fiction in the 1980s. Drawing on Pierre Bourdieu's concepts of autonomy and heteronomy, it analyzes the changing conditions of the literary field under the contrasting regimes of Mao Zedong and Deng Xiaoping, with particular attention to state organization and regulation of literature, institutional control, and the limits of individual expression. The study argues that the emergence of the Chinese literary avant-garde was possible only under the latter period's more flexible conditions and can be interpreted as a response to the constraints of the Maoist era.

*Keywords:* Chinese avant-garde fiction, sociology, state regulation

**Стефан Русинов**

(България, Пловдив, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“)

## **Социология на китайската авангардна проза**

Разглеждането на едно авангардно течение поначало предполага и някаква социологическа работа, доколкото самото название авангард съдържа определено отношение към обществената ситуация, спрямо която то винаги бива едновременно подтикнато и подтикващо, провокирано и провокиращо, отричано и отричащо. Какво точно е възможно и ползотворно да се извърши обаче зависи от конкретния случай – препоръчително е да се има предвид, че не съществува пакет от критерии и списък с точки, чието отмятане гарантира завършен анализ, вместо това е наложително да се потърсят съществените социологически фактори, повлияли върху формирането на разглежданото явление, както и да се прецени самата настройка на авангардното течение, тъй като в различните случаи тя полусно варира, например в зависимост от разположението и напрежението между автономните и хетерономните сили, което Жизел Сапиро, следвайки Пиер Бурдийо, набелязва като структуроопределящо за литературното поле:

Формите, които тези принципи на противопоставяне приемат, варират според социоисторическите конфигурации. Например автономията е можела да се възплъщава както от изкуството заради самото изкуство, така и от ангажирането (Сапиро/Sapiro 2023: 37).

Тази хетерогенност на явленията, закичени с етикета „авангард“, е особено видима например при съпоставянето на китайския авангард на 80-те и френския авангард на 20-те, които се открояват съответно със стремеж към освобождаване на творещия индивид от ангажимента към каквито и да е обществени, идеологически или политически проекти (Китай) и пламенното му участие в такива (Франция).

Китайският литературен авангард е течение със сравнително ясна темпорална рамка (от средата до края на 80-те) и малко по-размити съдържателни граници, но все пак с най-видни представители – писателите Ма Юен, Ю Хуа, Су Тун, Цан Сюе и Гъ Фей. За целите на настоящата разработка могат да се отбележат негови отличителни характеристики като:

- въвеждане и експериментирание с модернистични и постмодернистични техники;
- поток на съзнанието,
- нелинейно разказване,

- автоматично и метафикционално писане,
- обръщане към тъмната страна на човешкото съществуване, извеждане на теми като екзистенциален ужас, насилие, хаос, абсурд, изолация, фрустрация, погнуса,
- засилена индивидуалност на персонажите,
- интерес към душевното състояние на човека.

С необходимата липса на претенция за изчерпателност този текст извежда на фокус няколко предимно политически фактора, които се набиват като съществени при едно първоначално вглеждане в социологическата среда на китайския авангард:

- 1) държавната организация и регулация на изкуствата;
- 2) контролът върху наличието на преводна литература и литературна периодика;
- 3) правната допустимост и социалната легитимност на индивидуалното душевно изживяване.

Тези фактори трябва да бъдат разгледани в диахрония и да се отдаде внимание на предходната епоха, в която авангардните писатели се раждат и израстват (от идването на власт на Мао Дзъдун през 1949 г. до смъртта му през 1976 г., с особеното значение на Културната революция от 1966 до 1976 г.). Имайки предвид, че предходните епохи по правило пролазват в настоящите, определяйки част от социологическите им параметри, голяма част от авангардните ходове през 80-те могат да се тълкуват като изрази на поражения, травми и осакатявания, оставени от предишната епоха. Опубликуването на тези изрази обаче не би било възможно без определена политическа санкция, за което свидетелства и почти пълната липса на такива през маоисткия период<sup>1</sup>.

Погледнати през окуляра на Бурдийовата социология, двете епохи се различават отчетливо по оста автономност–хетерономност на литературното поле, като в маоисткия период литературното творчество достига до крайна подчиненост на външни закони, а в следмаоисткия се наблюдава нехарактерно висока степен на автономност.

Първите седем десетилетия на XX век в Китай се характеризират с идеологическото инструментализиране на литературата, вследствие на което тя излиза от дълговечната си двоична роля на „носител на правилния път“ или „развлечение за свободното време“ и бива провидяна от интелектуалците и политиците като потенциален инструмент за постигането на просветителски, реформаторски и революционни цели (Лиу, Сю/Liu, Suu 2009: 3, 7-27). Първо, около движението Четвърти май от 1919 г. се засилва идеята за литературна революция, предвиждаща създаването на литература, която да доведе до скоростна социална промяна<sup>2</sup>, а по-късно, особено с надделяването на Китайската комунистическа партия в гражданската война през 40-те, на преден план излиза идеята за революционна литература, т.е. литература, която обслужва изцяло целите на комунистическата революция. Спецификацията на тази революционна литература е разписана от Мао Дзъдун в прословутите му „Изказвания пред съвещанието по въпросите на литературата и изкуството в Йенан“ през май 1942 (Мао/Мао 1954: 99-142). Седем години по-късно в литературното поле започва процес на хетерономизация, т.е. пълно подчинение на външно наложени закони – предписанията на Мао стават императивни за литературните творци, а неспазването им обичайно се наказва с мъмрене, публично порицаване, понижаване на статута, ограничаване на правата или лишаване от свобода.

---

<sup>1</sup> С изключение на така нареченото „скрито писане“, което вижда бял свят едва след смъртта на Мао.

<sup>2</sup> В предкомунистическия период тази тенденция към хетерономизация на полето е конструирана от гласовете на писатели, които настояват за автономност на литературата, например Лу Сюн (Лу 1927).

Мао поставя четири ключови въпроса, на които литературният деец следва да даде правилните отговори, за да създава литература, служеща на „общата революционна работа“ (а след 1949 г. – и да си спечели място в редиците на професионалните писатели):

- за позицията,
- за отношението към явленията в живота,
- за обекта на творческата работа,
- за просветата.

Дадените от Мао отговори на тези въпроси оформят канавата за литературното творчество през следващите десетилетия, ограничавайки изобразяването, а оттам и изобщо легитимирането на множество човешки и обществени състояния, потискането на които се отразява в постмаоистката литература. В рамките на маоисткия соцреализъм като абсолютно ненужни или вредни се възприемат психологизацията, индивидуализацията, неопределеността, черногледството, гротеската, абсурдът – все явления, които избиват мощно в авангарда през 80-те.

По отношение на просветата в „Изказвания“ се казва:

Всеки, който нарича себе си революционен писател-марксист и още повече писател-комунист, трябва да владее марксизма-ленинизма. Но някои другари все още недостатъчно са усвоили основните положения на марксизма. Например основното положение на марксизма гласи, че битието определя съзнанието, че обективната реалност на класовата и националната борба определя нашите мисли и чувства. Някои от нашите другари обаче поставят въпроса надолу с главата, като твърдят, че във всичко трябвало да се изхожда от „любовта“. Та ако се говори за любовта – в класовото общество и любовта може да бъде само класова. Тези другари обаче гонят някаква си надкласова любов, абстрактна любов, абстрактна свобода, абстрактна истина, абстрактна човешка същност и т.н. Това показва, че такива другари се намират под силното влияние на буржоазията (Мао 1954: 131).

За обекта на творческата работа, т.е. въпроса „кому трябва да служат произведенията на литературата и изкуството“, се дава ясен отговор, че това са „работниците, селяните и войниците“, които са и допустимите положителни герои в литературните произведения. За отношението към явленията от живота се казва:

Например: какво трябва да правим – да възпяваме или да разобличаваме? Това зависи от нашето отношение към явленията. Но какво трябва да правим? Аз бих казал, че трябва да правим и едното, и другото – в зависимост от това, с кого имаме работа. Има три категории хора: нашите врагове, нашите съюзници от единния фронт и хората от нашия лагер, т.е. народните маси и техният авангард. Към всяка от тези три категории хора трябва да се отнасяме различно.

А за правилната позиция е казано най-малко:

Ние стоим на позициите на пролетариата и на широките народни маси. За комуниста това значи, че той трябва да стои на партийни позиции, на позициите на партийността и верността към политиката на партията“, но се добавя и че „мнозина другари често пъти се отклоняват от нашата правилна позиция“ (Мао 1954: 102–107).

От съществено значение (с оглед на комплексите на авангардните писатели, израснали през маоизма) е заявеното отношение към индивидуализма, който се споменава на няколко ключови места в „Изказвания“:

Днес писателите, които упорито се държат за дребнобуржоазните индивидуалистически позиции, са неспособни истински да служат на революционните маси на работниците, селяните и войниците, тъй като такива писатели тежнеят преди всичко, към немногобройната дребнобуржоазна интелигенция. Именно по тази причина

част от нашите другари сега не са в състояние правилно да решат на кого трябва да служат нашата литература и нашето изкуство (Мао 1954: 112).

Има ли в света такава неща като човешката същност? Разбира се, има. Но в света съществува само конкретна човешка същност и няма абстрактна човешка същност. А в класовото общество съществува само човешка същност, носеща определен класов характер, и няма извънкласова човешка същност. Ние сме за пролетарската човешка същност, за човешката същност на широките народни маси, а помещиците и буржоазията са за помещическата и буржоазната човешка същност, макар и да не го казват, а да я представят като единствена човешка същност. Човешката същност, за която тръбят някои дребнобуржоазни интелектуалци, е също откъсната от народните маси или дори носи антинароден характер. Човешката същност, за която те говорят, е фактически само буржоазен индивидуализъм и тъкмо затова в техните очи всичко, което съставлява пролетарската човешка същност, се оказва несъответстващо на човешката същност (Мао 1954: 131).

А има и такива хора, които не хранят никакви топли чувства към делото на народа, заемат по отношение на борбата и успехите на пролетариата и неговия авангард равнодушната позиция на страничен наблюдател. Тези хора се интересуват само от себе си и неуморно славят само себе си, а понякога и някои „герои“ от тяхната групичка, с чиято помощ те трупат капитал. Такива дребнобуржоазни индивидуалисти, разбира се, не желаят да възпяват революционния народ, да укрепват неговото мъжество в боя, неговата вяра в победата (Мао 1954: 135).

И накрая:

Може ли все пак марксизмът да разрушава някои творчески настроения? Да, може. Той решително разрушава феодализмът, буржоазните, дребнобуржоазните, либералните, индивидуалистическите, нихилистическите, естетските, аристократическите, декадентските, песимистичните и различните други ненародни, непролетарски творчески настроения. А ако такива творчески настроения има у пролетарските писатели и художници – трябва ли да ги разрушаваме? Аз смятам, че трябва, и то най-решително, а разрушавайки старото, едновременно ще можем да строим новото (Мао 1954: 136-137).

Вижда се как се сдвоява идентичността „писател“ с характеристиката „комунист“ (като второто носи символния капитал и функционира като признание за легитимност на първото); набляга се на необходимостта писателят да е „усвоил“, да „владее“ марксизма (в противен случай е „неспособен“), т.е. централната власт влиза в литературното поле в ролята на инструктор (който изгражда умения) и арбитър (който оценява уменията) или „пазител на общоочевидния смисъл“ (Бурдийо/Burdiyo 1993: 141). Същевременно литературното поле се милитаризира (говори се за фронтове, лагери, врагове, съюзници), което го превръща в арена на сблъсък между ясноопределени страни. Така се извършва пълна кодификация на позицията писател (който става поредният агент на „държавния разум“, „упълномощен да произведе една гледна точка, трансцендентна по отношение на особените гледни точки“) и държавата овладява и трите функции на официалния дискурс, изведени от Арон Сикурел и Пиер Бурдийо: диагностична (определя „това, което представлява едно лице“), административна („казва това, което хората трябва да правят, бидейки това, което са“) и отчетна („казва това, което хората действително са направили“)<sup>3</sup> (Бурдийо/Burdiyo 1993: 141).

---

<sup>3</sup> Артикулирани съответно като демиургична, нормативна и отчетна в широко цитираната в българското научно пространство статия на Деян Деянов „Перформативната логика на идеологическия дискурс“ (Деянов/Deyanov 2006).

Категоричният, но не съвсем недвусмислен характер на зададените стандарти, в комбинация със заявката, че „произведенията, които рисуват така наречените „тъмни страни“ на пролетариата, са непременно нищожни“ (Мао 1954: 134-135) и че „едно от главните средства на борбата на фронта на литературата и изкуството е литературната и художествената критика“ (Мао 1954: 127), става причина още в първите години на народната република да се разразят ожесточени дискусии и кампании (нерядко водени от самия Мао) срещу писатели, които някак не са уцелили формулата на образцовата социалистическа творба, макар и повечето от тях искрено да са се опитвали (Русинов/Rusinov 2024; за по-подробно разглеждане на критическите кампании Хун/Hun 2007: 30–33; Карастойчев/Karastoychev 2019: 46-51). Това създава атмосфера на напрежение и страх и допълнително стеснява улея на литературното творчество. В силно централизираната държавна мрежа от провинциални писателски съюзи, издателства и редакции на литературна периодика Съюзът на китайските писатели, който на хартия е „доброволно сформирана група“, всъщност „осъществява политическо и творческо ръководство и контрол на писателските дейности и гарантира спазването на литературните норми“ (Хун/Hun 2007: 27). Както пише Гао Синдзиен в есето си „Индивидуалният глас“:

След 1949 г. Китайската комунистическа партия започва да изхранва интелектуалците, реформира мисленето им спрямо политиката за служене на народа и ги лишава от способността да съществуват самостоятелно. Мисленето на интелектуалците е ограничено във все по-тесните догми, а дори най-малкото кривване встрани се посреща със строго наказание (Гао/Gao 2001б: 102).

С други думи, партийното ръководство полага съвсем целенасочени усилия да моделира и унифицира хабитуса на писателите, дефиниран от Бурдийо като „менталните структури, чрез които те схващат социалния свят“, които са „продукт на интериоризацията на структурите на социалния свят“ (Бурдийо/Burdiyo 1993: 135).

В такава ситуация, макар че през 50-те съществуват над 140 издателства и над 80 литературни списания (без да се броят литературните притурки на останалите периодични издания) (Хун/Hun 2007: 28), заради изискването за единен фронт на културата, никое от тях няма възможност да развие собствен характер (Хун/Hun 2007: 29), а и на главните места в повечето редакции са назначени не заслужили, а верни на партийните указания хора. Критиките са многобройни, нестихващи, много често противоречиви и объркващи и най-общо възплащават идеята, че литературните произведения следва да изобразяват реалността такава, каквато комунистическите идеолози искат да е, а не да я отразяват такава, каквато я виждат и усещат писателите. След седемнайсет години на мъки с литературните творци<sup>4</sup> и техните произведения партийното ръководство решава въпроса кардинално – поставя началото на Културната революция, което бележи закриването на почти всички редакции на издателства и списания, включително на най-голямото „Народна литература“ и на най-голямото за преводна литература „Световна литература“. Впоследствие много от писателите, израснали в този период, ще го описват като епоха без книги<sup>5</sup>. Същевременно в периода на Културната революция Китай става арена на терор, насилие, оскъдица, издевателства, разруха и хаос.

Ситуацията се обръща със смъртта на Мао през 1976 г., когато приключва и Културната революция, и избирането на Дън Сяопин, низвергнат доскоро заради по-умере-

---

<sup>4</sup> Кратко изложение за управлението на писателската дейност предлага Мартин Бернал в статията си „Мао и писателите“ (Бернал/Bernal 1969).

<sup>5</sup> Вж. напр. есето „Четене“ на Ю Хуа (Ю/Yu 2024: 54-81), автобиографията на Цан Сюе „Движение към светлината“ (Цан?Tsan 2008), Нобеловата лекция на Мо Йен (Мо/Мо 2013)...

ните си позиции. Той повежда страната към целта на „четирите модернизации“ (на земеделието, на индустрията, на отбраната и на науката и технологиите) с една главна идея, която го отличава от Мао Дзъдун – че практиката следва да е водеща при всяко политическо решение, очертавайки границата между догматизма и прагматизма.

На 13 декември 1978 г. той изнася ключова реч на работна среща на Централния комитет на ККП, в която говори за грешките на миналото, за проблема с концентрацията на власт и за нуждата от мисловно освобождаване (Дън/Dan 1978). Почти година по-късно Дън изнася и специална реч на Четвъртия конгрес на китайските дейци в областта на литературата и изкуствата, в която явно се разграничава от репресивните политики в предходната епоха, но същевременно не освобождава литературата от нейната инструментална функция, с други думи – юздите на литературата са само отпуснати, не и напълно пуснати. Каквато и степен на свобода да е позволена на творците, тя винаги е именно *позволена*, никога подразбираща се.

Партийните комитети на всички нива трябва да ръководят творческата дейност. Но ръководство не означава спускане на заповеди, не бива да се изисква от литературата и изкуствата да се подчиняват на някакви временни, конкретни, непосредствени политически задачи, вместо това трябва да изходи от особеностите и принципите на развитие на самите изкуства, за да се предоставят на творците условия да работят за непрекъснато процъфтяване на литературата и изкуствата, да повишават собствените си умения и да постигат превъзходни творчески резултати, достойни за нашия велик народ и нашата велика епоха. Належащото в момента е да се помогне на творците да продължават мисловното си освобождение, да счупят душевните окови, поставени от Лин Бяо и Бандата на четиримата, да поддържат правилната политическа посока, да се подсилят всички условия, включително материални, които да гарантират, че творците ще могат да изразят до пълна степен ума и таланта си. [...] В областта на художественото творчество и критиката трябва да се спре с издаването на административни заповеди. Резултатът от подобно ръководство би бил точно обратният на желания от Партията. Трябва да се поддържа пътят на диалектическия материализъм, да се анализират доброто и лошото от последните тридесет години на развитие на изкуствата, да се премахнат всички стриктни ограничения и съобразно особеностите на новата епоха да се изследва новата ситуация и да се решат новите проблеми. [...] Творчеството е сложен духовен труд и изисква творците да изразяват собствения си дух. За какво да пишат и как да пишат са въпроси, които могат да бъдат постепенно проучвани и решени единствено в творческата практика. Не бива да има никаква намеса в това отношение.

Постиженията на героите и трудът на обикновените хора, борбите и емоциите, живота на съвременните и древните хора – всичко това трябва да намери отражение в изкуството, трябва да черпим и да се учим от всяко прогресивно и отлично изкуство в Китай или чужбина.

Същевременно „трябва да се придържаме към посоката, зададена от другаря Мао Дзъдун, че литературата трябва да служи на възможно най-широките маси, а най-напред на работниците, селяните и войниците“, „трябва да въодушевява широките маси, да стимулира социалистическата им активност и творческа дейност при постигането на четирите модернизации.

Или, както е обобщено от Езра Вогел в неговата биография на Дън Сяопин:

Писането не бива да оспорва:

- 1) социалистическия път;
- 2) диктатурата на пролетариата;

3) ръководната роля на Комунистическата партия;

4) марксизъм-ленинизма и маоизма

(Вогел/Vogel 2011: 262).

В това ново положение на автономизиране на литературното поле и временна неопределеност на елементите, които носят символен капитал, започва едно десетилетие на „непрекъснато изпитване на границите на държавната поносимост“ (Макдъгал/Makdagal 1988: 44) – от едната страна, е настояването за творческа свобода и дори за утвърждаването ѝ чрез закон, а, от другата страна, са неуморимата бдителност и убеждението, че властимащите следва да си запазят правото да преценяват според случая дали не се прекрочват някакви опасни граници. Все пак ясно се вижда желанието на Дън Сяопин да избегне задушаването на изкуствата посредством затегнат партийен контрол и безкрайни критически кампании, и макар че действия в тази посока не липсват<sup>6</sup>, той възстановява институционалната мрежа от държавни издателства, редакции, съюзи и институти, в които биват назначени не партийни функционери, а реабилитирани и млади творци, т.е. налице е отличително спрямо предходната епоха приоритизиране на професионализма и децентрализацията (доколкото много от тези институции се ползват с голяма степен на автономност). Още през 1981 г. вече действат 99 издателства, 456 списания за литература и изкуство, 101 академии по изкуства и 41 института за изследване на литературата и изкуствата. От списанията 256 са с обща насоченост, 17 са за чужда литература, 16 са за теория на изкуствата, 8 са за културна история, 4 за разкази, 3 за поезия, 3 за народна литература, 1 за репортажна литература (Ли/Li 1994). Литературни списания се издават на национално и провинциално ниво, от различни общини и културни домове, както и от военни структури и университети (Макдъгал/Makdagal 1988: 62). Тази статистика не включва неофициалните издания, самото съществуване и свободно разпространяване на които е показателно за промяната в литературното поле.

В тази игра на дърпане на въже между консерватори и либерали литературата все пак успява да завладее все повече територии. Важно е да се отбележи, че борбата за еманципация в случая не е само срещу външната принуда, а и срещу вътрешната инерция, доколкото тя е осъзнавана. Макар че в последните години на 70-те и първите години на 80-те литературата се разширява тематично, подплатяващият я дискурс остава малко или много същият, а качествено изместване започва към средата на 80-те, благодарение и на нахлуващата на таласи съвременна чуждестранна литература и хуманитаристика. По това време, именно на страниците на голям брой от списанията, се провежда мащабен дебат за реализма и модернизма, който съдържа още антиномии като обективизъм–субективизъм, универсализъм–релативизъм, колективизъм–индивидуализъм, съдържа–форма и др.<sup>7</sup> Дебатът засяга най-вече въпроса дали писателите от втората половина на 80-те откриват модерната душа на китайците, която досега е била насилствено потулявана, или внасят някаква модерна душа от чужбина, която не е присъща и необходима в Китай.

По това време публикуват първите си разкази писателите, наречени впоследствие от критиката авангардни, които с обилно въоръжение от модернистки писателски техники предлагат един преосмислен субект, контрапункт на маоисткия субект, субект в съгласие с модернисткия проект – който се вглежда в тъмните страни на живота, обществото и себе си; който си позволява да изразява и измисля собствената си реалност, вместо

---

<sup>6</sup> Сравнително равномерно разпределени във времето, подети обичайно не заради конкретно явление, а заради количествени натрупвания и оформящи се тенденции срещу начертания политически път: затварянето на „Стената на демокрацията“ през 1978 г., двете антилиберални кампании през 1981 и 1985 г. и кампанията срещу душевното замърсяване през 1983 г.

<sup>7</sup> Добре проследен в книгата на Дзин Уан *High Culture Fever* (Уан/Uan 1996).

спуснатата от центъра; който съзнава, че праволинейността и еднозначността отдалечават от същността.

Тези пътешествия и откривателства на нови територии стават възможни поради го-реизброените три фактора:

- 1) травмите на Културната революция;
- 2) политическата санкция на писателската и издателската независимост, цялостният обществен дух на интелектуално любопитство и душевно търсачество и усещането за преходна неопределеност на епохата;
- 3) наличието на млади прогресивни редактори и най-вече критици, които спомагат за легитимирането и утвърждаването на тези разкази (т.е. законите на полето вече идват и от самото поле), приветствайки модернизиранието на литературното изразяване<sup>8</sup>.

Мнозинството от писателите, започнали своя творчески път през 80-те, с голяма охота признават, че дължат кариерите си на реформите, както нобелистът Мо Йен в сло-вото си пред Шведската академия:

Трябва да призная, че ако през тези над тридесет години не се беше случил огром-ният прогрес на китайското общество, ако не беше извършена държавната реформа, аз нямаше да стана писателят, който съм в момента (Мо/Мо 2013)

или Би Фей-ю в своя лекция:

Ако реформите и отварянето бяха дошли двацет години по-късно, цяло поколение китайски писатели нямаше да достигне сегашните висоти (Би/Ви 2019).

Този прозорец за сравнително свободно творческо развитие е доста кратък. Той приключва към края на десетилетието, поради няколко причини:

- 1) насилственото потушаване на демонстрациите на „Тиенанмън“ през пролетта на 1989 г., които слагат точка на споровете между либерали и консерватори, демократи и автократи, модернисти и реалисти;
- 2) тенденцията към комерсиализация на изкуството през 90-те, която увлича и не-малко от авангардистите на 80-те;
- 3) утвърждаването на огромен брой писатели, които запълват капацитета на изда-телствата и списанията и не оставят достатъчно свободно място за нови гласове.

Последното е описано от Ю Хуа в мемоарното му есе „Писане“:

*Първата редакция, в която стъпих, беше на списание „Пекинска литерату-ра“. Покрай стените на огромната стая имаше множество бюра, целите отру-пани с ръкописи на незнайни автори, редакторите отваряха пликовете с ножица, изваждаха листовите и внимателно зачитаха. Тогава още нямаше публикувани раз-кази. На следващата година, след като мои неща вече бяха излезли тук-там, от-ново посетих няколко редакции и заварих коренно променена картина. Върху пли-ковете като получатели бяха отбелязани не самите списания, а конкретни редак-тори, тоест всички ръкописи бяха от вече познати автори. Същевременно огром-но количество пратки с непознати податели бяха хвърлени в кошчето, както си бяха неотворени, направо ги оставяха за клошарите, които ги предаваха на вто-*

---

<sup>8</sup> Писателят Ма Юен в статията си „Започналият през 1985 г. китайски литературен авангард“ из-режда следните имена: Ли Туо, У Лян, Чън Дъпей, Цай Сян, Ли Цинси, Ли Дзие и Чън Сяомин (Ма/Ма 2018), като последният е съставител на първата антология на китайската авангардна проза (Чън/Chan 1993а), както и автор на монографията „Безгранична провокация – постмодерността на китайската аван-гардна литература“ (Чън/Chan 1993б).

*рични суровини, оттам ги пращаха във фабриките за преработка, където ги пра-  
веха на каша, за да се получи от нея нова хартия за ръкописи. Вече нямаше редак-  
тори, които да четат внимателно пратки от непознати автори.*

*Оттогава стана почти невъзможно за някой младеж с увлечение по литера-  
турата, колкото и голям талант да притежава, да бъде допуснат до някое спи-  
сание, освен ако няма познат редактор. Тази жестока реалност продължи дълги  
години до появата на интернет – новата платформа, която най-после позволи на  
талантливите младежи да си пробият път.*

*Като си припомням онези времена сега, се чувствам голям късметлия, че съм  
хванал края на една прекрасна епоха. Ако бях започнал да пиша две години по-къс-  
но, едва ли щеше да има редактор, който да ме открие насред купчината ръкописи  
от непознати автори. И сега все така сякаш да държа клещите в онова южноки-  
тайско градче и да вадя зъби по осем часа на ден. (Ю/Уи 2024: 103-104).*

Заради публикуването на няколко разказа Ю Хуа напуска работата си като зъболе-  
кар и е приет на щат в Дома на културата в родния си град, където получава необходи-  
мите условия да се занимава само с писане. Показателно е, че такава възможност се от-  
варя за авангарден писател. Писателите по това време не изкарват кой знае колко пари,  
но достатъчен стимул за повечето от тях е, че могат да се изхранват, като пишат, каквото  
си искат. Тази ситуация се променя през 90-те, когато писането на литература (и още  
повече – сценарии) вече може да е източник на високи доходи, от което се възползва и  
самият Ю Хуа<sup>9</sup>.

В това отношение интересен случай е авангардният драматург и писател Гао Син-  
дзиен<sup>10</sup>, защото той настоятелно поддържа идеята за пълна независимост от каквато и да  
е власт или идеология<sup>11</sup>, същевременно, за разлика от голяма част от своите колеги, оче-  
видно не е особено петимен да отбелязва, че през 80-те е „професионален писател“, което  
му предоставя както необходимото време да пише, така и възможности за пътуване, тъй  
като писателската карта отваря врати. Доколкото разказвачът/разказвачите в „Планината  
Душа“ (Гао/Gao 2012) са скитащи писатели, изглежда, че материалът за този до голяма  
степен автобиографичен роман е натрупан тъкмо по време на дълги пътешествия с при-  
еманата за даденост писателска карта в джоба, които биха били невъзможни без съответ-  
ната политическа организация на изкуствата по това време.

Картината може да се допълни със случая на Ма Дзиен. Неговият дебютен сборник  
от 1989 г. „Изплезе си езика“ (Ма/Ма 2014), представящ изживяванията на един пъте-  
шественик в Тибет в пълен разрез с представата за тази територия като духовно царство,  
е със силен авангардно търсачески дух. И макар също да не влиза в директен конфликт с  
властите, за разлика от другите такива книги по това време, той не минава между капки-  
те. Иззет е скоро след публикуването му, защото е „вулгарен“ и петни образа на „тибет-  
ските ни сънародници“, вследствие на което Ма Дзиен е принуден да замине в изгнание

---

<sup>9</sup> Който е споделял в личен разговор с автора на тази статия, че ако в началото на 90-те не се е заел да пише сценарии, за да осигури издръжката на сина си, по всяка вероятност тогава е щял да напише още един роман.

<sup>10</sup> Макар през 80-те да е обилно обсъждан като авангарден драматург, впоследствие той често е оставян извън канона на китайския авангард или е само мимоходом споменаван, защото в началото на 90-те емигрира във Франция и пише пиеса за клането на „Тиенанмън“, оттогава произведенията му не се публикуват в Китай (с изключение на няколко не твърде шумни преиздания покрай Нобеловата награда), въпреки че не са официално забранени.

<sup>11</sup> Например в есето си „Без изми“ от едноименния сборник (Гао/Gao 2001a).

и книгите му са забранени в Китай. Очевидно подривността спрямо официално наложеният наратив за реалността остава силно проблематична и в края на десетилетието автономността на литературното поле отново отслабва.

Както се вижда, такива провокативни литературни практики не биха могли да се появят в предходния исторически период, но също така те са един вид диалектическа реакция именно срещу тоталитарно стеснение на човешкото съществуване, извършено от маоисткия режим. Краткият „авангарден“ период показва как състоянието на литературното поле може да влияе върху достъпа до състоянието на човека, доколкото разхлабването на ограниченията, но и активното подпомагане на творческото изразяване позволяват по-дълбоко и по-свободно изследване на това, което Гао Синдзиен нарича „усещанията за реалността“, обичайно разминаващи се с инерционно приемания нормативен дискурс за света и личността.

Същевременно е наложително да се признае, че така изведените обстоятелства не съставят пълната социологическа конструкция, от която възникват въпросното литературно явление. Извън тази разработка останаха няколко относими към темата въпроси, които си струва да се набележат като подсеждане за възможни бъдещи изследвания или допълнение на сегашното.

1) Да се разгледа в подробности състоянието на другите налични през 80-те години жилки на китайската традиция, доколкото антагонистичното отношение към устоялите през времето културни практики е определящо за авангардните течения навсякъде в света. В този текст китайският авангард се разглежда като отгласкващ се от маоистките норми, но без съмнение са налице и други точки на отгласкване<sup>12</sup>, които следва да се вземат под внимание, ако се цели по-пълно разбиране на природата на течението (например в могъщата доктрина на конфуцианството също е налице недолюбване на индивидуализма и метафизиката).

2) По въпроса за отгласкването – да се съпостави ситуацията в Китай след Културната революция с тази в Европа след Първата световна война, когато се появяват европейските авангардни течения. Какви са приликите и разликите между революцията и войната и към какво мислене и творене подтикват двете състояния на травматичност?

3) Да се разгледат конкретните (травматични) изживявания на авангардните писатели по време на Културната революция, обилно документирани в автобиографичните им писания, за да бъдат анализирани техните произведения като реакции срещу изживяното.

4) Налечащ е въпросът, доколко тези произведения, етикетирани като авангардни, действително са достатъчно провокационни към съответните социални и естетически норми по това време в Китай.

5) Едно по-подробно разглеждане на влиянието на чуждестранната литература върху китайския авангард би дало още по-пълна картина на културния контекст по това време. То би включвало преглед на издателската и периодичната продукция, както и на дългите списъци с посочени от самите авангардни писатели влияния.

6) Съществено допълнение би било проследяването на свързаната критическа литература от периода на 80-те, за да се придобие по-пълно впечатление за напрежението между статуквото и авангарда.

---

<sup>12</sup> Но и на приемственост, например спрямо четвъртомайската традиция.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бернал 1969: *Bernal, M.* Mao and the Writers. – The New York Review of Books, Oct. 23 <https://www.nybooks.com/articles/1969/10/23/mao-and-the-writers/> (09.01.2026).
- Би 2019: *Би, Фей-ю.* Ние сме плод на реформите и отварянето (Bi 2019: *Bi, Fey-yu.* Nie sme plod na reformate i otvaryaneto.) <<https://www.toest.bg/nie-sme-plod-na-reformite-i-otvaryaneto/>> (13.09.2025).
- Бурдийо 1993: *Бурдийо, П.* Казани неща. Превод от френски: Боряна Димитрова, Лиляна Деянова. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 199 с. (*Burdiyo, P.* Kazani neshta. Sofia: Universitetsko izdatelstvo Sv. Kliment Ohridski, 199 s.).
- Vogel 2011: *Vogel, E.* Deng Xiaoping and the Transformation of China. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Гао 2001: 高行健《沒有主義》. 臺北市: 聯經出版, 3-14, 97-105 (Gao 2001a: *Gao Xingjian.* Meiyou zhuyi. Taipei: Lianjing chuban, pp 3-14).
- Гао 2012: *Гао, С.* Планината Душа. Превод през английски: Цветан Петков. София: Рива. (Gao 2012: *Gao, S.* Planinata Dusha. Sofia: Riva).
- Деянов 2006: *Деянов, Д.* Перформативната логика на идеологическия дискурс. – В: *Грекова, М., Кабакчиева, П.* (съст.). Отвъд дисциплинарните (само)ограничения. Сборник в чест на проф. Елена Михайловска. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, с. 303-315 (Deyanov, D. Performativnata logika na ideologicheskiya diskurs. – In: Grekova, M., Kabakchieva, P. (eds). Otvad disciplinarnite (samo)ogranicheniya. Sbornik v chest na prof. Elena Mihaylovska. Sofia: Universitetsko izdatelstvo St. Kliment Ohridski.)
- Дън 1978: 邓小平《解放思想，实事求是，团结一致向前看》. (Deng 1978: *Deng Xiaoping.* Jiefang sixiang, qishi qishi, tuanjie yizhi xiang qian kan <http://www.reformdata.org/1978/1213/2172.shtml> (13.09.2025).
- Карастойчев 2019: *Карастойчев, В.* Думи в полет. Китайската модерна поезия през 80-те години на ХХ в. и нейните вътрешни граници. София: Изток-Запад (Karastoychev 2019: *Karastoychev, V.* Dumi v polet. Kitayskata moderna poeziya prez 80-te godini na XX v. i neynite vatreshni granitsi. Sofia: Iztok-Zapad).
- Лиу, Сю 2009: 刘中树、许祖华 (编)《中国现代文学思潮史》, 武汉: 华中师范大学出版社. (Liu Syu 2009: Liu Zhongshu, Xu Zuhua (eds). Zhongguo xiandai wenxue sichao shi. Wuhan: Huazhong shifan daxue chubanshe.)
- Ма 2014: *Ма, Д.* Изплези си езика. Превод от китайски: Стефан Русинов. Пловдив: Жанет 45. (Ma 2014: *Ma, D.* Izplezi si ezika. Plovdiv: Zhanet 45).
- Мао 1954: *Мао, Ц.* Изказвания пред съвещанието по въпросите на литературата и изкуството в Янан (май 1942 година). – В: Мао, Ц. Избрани произведения, том IV. Превод от руски: Лазар Младенов. София: Издателство на Българската комунистическа партия (Mao 1954: *Mao, Ts.* Izkazvaniya pred saveshtaniето po vaprosite na literaturata i izkustwoto v Yanan (may 1942 godina). – In: Mao, Ts. Izbrani proizvedeniya, tom IV. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata komunisticheska partiya).
- Мо 2013: *Мо, Й.* Разказвач. Превод от китайски: Стефан Русинов. – в. Култура, бр. 4/2013. (Mo 2013: *Mo Y.* Razkazvach. – V. Kultura, br. 4/2013).
- Русинов 2024: *Русинов, С.* Два случая на разкритикувана литература в първите години на Китайската народна република. – сп. Страница, бр. 2, 87-90 (Rusinov 2024:

- Rusinov, S.* Dva sluchaya na razkritikuvana literatura v parvite godini na Kitayskata narodna republika. – sp. Stranitsa, br. 2, 87-90 pp).
- Сапиро 2023: *Сапиро, Ж.* Социология на литературата. Превод от френски: Тодорка Минева. София: Сонм (Sapiro 2023: *Sapiro, Zh.* Sotsiologiya na literaturata. Sofia: Sonm).
- Цан 2008: 残雪《趋光运动》, 上海文艺出版社 (Can 2008: *Can Xue.* Quguang yundong. Shanghai wenyi chubanshe).
- Чън 1993а: 陈晓明《中国先锋小说精选》, 甘肃人民出版社 (Chen 1993a: *Chen Xue.* Zhongguo xianfeng xiaoshuo jingxuan. Gansu renmin chubanshe).
- Чън 1993б: 陈晓明《无边的挑战: 中国先锋文学的后现代性》, 时代文艺出版社 (Chen 1993b: *Chen Xiaoming.* Wubian de tiaozhan: Zhongguo xianfeng wenxue de houxiandaixing, Shidai wenyi chubanshe).
- Ю 2024: *Ю, Х.* Китай в десет думи. Превод от китайски: Стефан Русинов. Пловдив: Жанет 45 (Yu 2024: *Yu, H.* Kitay v deset dumi. Plovdiv: Zhanet 45).
- Li 1994: Li, Y. The challenges to Deng Xiaoping's policy of indirect leadership over the arts in China, 1979-1989 (Unpublished Doctoral thesis, City, University of London). <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/29493/> (13.09.2025).
- Lu Xun 1927: 鲁迅《革命时代的文学》 (Lu Xun 1927: *Lu Xun.* Geming shidai de wenxue) <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/luxun/11/004.htm> (10.05.2024).
- Ма 2018: 马原《一九八五年开始的中国先锋小说》 (Ma 2018: *Ma, Y.* Yijiubajiu nian kaishi de Zhongguo xianfeng xiaoshuo <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/0621/c404034-30072287.html> (09.01.2025).
- McDougall 1988: McDougall, B. Breaking Through: Literature and the Arts in China, 1976-1986. – In: Copenhagen Papers in East and Southeast Asian Studies 1, pp. 35-65.
- Wang 1996: Wang, J. High Culture Fever. Oakland, CA: University of California Press.
- Hong 2007: Hong, Z. A History of Contemporary Chinese History. Leiden, Boston: Brill.