

КРЪСТОПЪТЯТ НА ДРЕВНОСТ И АКТУАЛНОСТ

Крум Ацев

Представата за древните корени на китайската литературна традиция съжителствува в съзнанието ни с информацията за противоречивото състояние на цялата днешна китайска култура. И двете истини са станали почти хрестоматийни за нас, но от това общата картина като че ли съществено не се прояснява. Неравновесието в тези две скачени понятия неизменно изтласква въпроса за съжителството и пресечната точка на многовековно естетическо наследство с конкретните проблеми на съвременността.

В китайския знак за „култура“ („уън“) пресичането присъствува визуално, но смисълът е по-дълбоко от случайното сплитане на традиции, стойности и понятия. Както почти всички останали идеограми,¹ съставляващи китайския писмен език, той е същият днес, както и преди двадесет ч два века. Малко до това, в първичния си образ, „уън“ наподобява фигура на човек с две излизачи от него, пресичащи се линии. Старите коментари тълкуват: раздвоени вени, кръстосани потоци, преплетени вълни. Вниманието е към интерференцията в точката на пресичане — взаимодействието на човешки реалности. Смесовият обхват на неговото общо значение „култура“ включва и онова, което ние означаваме с думи като „литература“, „словесност“, „писмо“, „образованост“, „цивилизация“, „белег“, „шарка“ — широк спектър от понятия, общият знаменател в които е „осмислен образ“.

Един от първите китайски трактати за литературата извлича смисъла на „уън“ направо от матрицата на Вселената:

„Изразната сила на образа („уън“) идва от това, че той е възникнал едновременно с небето и земята. Цветовете преливат от златисто към черно (и в пъстротата на гамата между тези два полюса е смисленият образ на нейните трептения). Формите се менят по кръглост и квадратност (и така материята придобива предметен образ пред очите ни). Слънце и луна като два образни символа бележат небето, планини и реки рисуват красивия лик на земята. Навред около нас е този външен образ („уън“) — конкретен израз на закономерността, по която цялата Вселена се развива и явява („дао“).“²

¹ „Йероглиф“ в същност е термин, въведен по неточна аналогия с египетското пиктографично писмо. Всеки знак от китайската писменост бележи, най-общо казано, едно понятие, като графичният му състав включва елементи, съответстващи на понятийната структура („вярвам“ например се състои от символите за „човек“ и „дума“).

² „Дао“ (букв. „пътят“) — е според философа от VI в. пр. н. е. Лао дзь общата природна закономерност, която има веществен израз („дъ“) в конкретните предмети и явления. Цитираните начални редове на трактата за литературата насочват вниманието към „уън“ като образната, сетивно-емоционална страна на този веществен израз.

Всичко това звучи, разбира се, значително по-живо и образно-сбито в общо петдесетте идеограми на оригинала. Заглавието на съчинението, писано в края на V в. от Лиу Сие, е „Драконовата резба на литературния дух“³ и следващите му 48 раздела подлагат на критичен анализ основните изяви на дотогавашната китайска литературна традиция именно в зависимост от тяхната стойност като живи образи на човешкото възприятие за смисъла на света.

Същият критерий се предава през следващите векове, развива се в многопланова естетическа теория, в специфична поетика, чиято терминология, образност и символика често остават непрозрачни за външния поглед. Но неизменно по някои ред, случайно забелязана дума или метафора подсказват, че вътрешният смисъл на една „китайска“ творба в същност съвсем не е чужд на общочовешки представи, усещания и проблеми, а ги докосва със своя особена проникателност и умение.

Приложението на термина „реализъм“ към източната и специално китайската литература е озадачавало редица съвременни изследователи. На този проблем съветският изтоковед акад. Н. И. Конрад посвещава през 1957 г. специална статия, включена по-късно и в сборника му „Запад и Изток“. В нея той посочва, че дори изваден от конкретния исторически аспект на възникването му, този термин налага твърде големи ограничения при оценката на явления от литератури, развивали се независимо от европейската мисловна и художествена традиция. „Реалността“ е централен обект и на древната китайска литература, но нейното отразяване не изчерпва цялото съдържание на специфично китайския литературен подход. „Да се говори за китайската литература от VII—XII в. като за „литература на действителността“ — пише акад. Конрад — би могло, но да се прилага към нея определението „реализъм“ би довело, както ми се струва, само до подмяна на истинското разбиране на творческия метод на тази литература с друго, което приема някои частни и главно производни черти на творческия метод за основоположни. . . Литература, която само се ориентира към действителността, е само една от линиите в историята на световната литература. Съществували са и много други линии; имало е цели епохи, когато именно в тези линии са се проявявали висшите достижения на човешкия гений. . .“⁴

През XIX в. в Япония влиза в употреба терминът „риаридзуму“. По това време се появяват и първите произведения на новата японска литература, към които с основание би могло да се приложи понятието като „реалистически“. При все това в студиите на съвременните японски литературоведи онова, което ние бихме нарекли „реалистично светоусещане“, се разглежда посредством традиционни естетически категории като „юген“ и „укйодзоси“, които открай време концентрират японската формула за чистота и истинност на възприятието на околния свят, а транскрипцията „риаридзуму“ се използва предимно при анализ на произведения от чуждите литератури.

В подобен конкретно фонетичен вид терминът не съществува в китайския език и до днес. Литературното наследство не предлага и етимологически сходно понятие. Независимо от това в него има редове като

Лодката свива зад мъгливия пясъчен нанос.
Денят си отива. Тъгата се връща при скитника.
Широка пустош. Небето опира в дърветата.
Прозрачна вода. Луната докосва човека.

³ Кит.: „Уъи, син дяо лун“, в руски превод: „Резной дракон литературной мысли“ — вж. И. С. Лисевич. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М., 1979; Л. Д. Позднеева. Трактаты о поэтике III—VI в. и их философская основа. М., 1970.

⁴ Н. И. Конрад. Запад и Изток. С., 1979, с. 480—481.

— и отношението към действителността в тях едва ли би било определено най-правомерно като „романтично“, „сентиментално“ или „мистично“.

В процеса на собственото си развитие китайската поетична мисъл оформя и собствена понятийна система (откъдето след XII в. черпи редица свои термини и японската). Горното четиристишие — „Ношуване на реката Дъ“ на поета от VIII в. Мън Хаожан — е влязло в хрестоматиите като пример за онова, което традиционната китайска литературна теория нарича „живи стихове“ (хуо дзю). За обяснение на съдържанието му може да бъде използвана мисълта от един трактат на „учителя“ от сектата Чан (японски — „дзен“) Лян Дзя, живял около век по-късно: „Когато един стих говори с езика на конкретните предмети, смисълът му продължава да живее и след като думите са свършили. Когато в езика му няма нищо повече от думи, това е мъртъв стих.“

В тази трактовка „субстанцията“, продължаваща живота на словото, е реалността на предмета („у“). Отсъствието на връзка с конкретното се възприема като равнозначно на безжизненост. По такъв критерий например антологите от „съждения за поезията“ („шъ хуа“), съставени през XII—XIII в., определят, че „жив“ е стихът:

„Ситен дъжд пронизва светналия ручей на тревите“ (от Фън Йенсъ, XI в.),
докато в:

„Дългият пролетен ден е обсипал земята с хиляди окапали цветчета“ (от Уан Суй, XI в.), животът е по-малко.

Първото китайско определение на поезията, дошло до нас чрез една фраза от „Книга на преданията“ (прибл. XIV—VIII в. пр. н. е.), е:

„Поезията е слово на чувствата.“

Едно от най-древните китайски философски съчинения, „Книга на промените“ (VIII—V в. пр. н. е.) определя:

„Словата таят предмети“.

Десетина века по-късно Лу Дзи, поет, когото вълнуват еднакво и принципите на живописата, и „тайната механика на изящното слово“, поставя в центъра на своята „Литературна поема“ именно този възел на единство между чувственост и предметност. Нишката на нейната поетика следва пътя, по който авторът достига покриването на усещания и реалност в художествения образ:

... Този страх постоянен — дали чувствата са в съответствие с природата на вещите?

Дали думите улавят пълно чувствата?

Нали трудността е не само да усещаш — а да можеш и сам да твориш!

... И ето — постепенно започва — с поглед напрегнат, слух впит навътре,

погълнат в себе си, дебнеш — духът се пръсва по всички космични посоки,

сърцето скача към непознати върхове.

И когато всичко достигне предела, в усещанията като че плисва зора, наливат се с плътност и свежест, попиват в себе си яркостта на предметния свят ...

реалност и разум постигат единство ...

... Раждат се вече и думите някъде долу —

и тихо изплуват от незнайни дълбини, като риби с кукичка в устната. Звуци, жестове, багри и форми — цяло ято хвъркати метафори сякаш пронизано от ловка стрела — от висините се спуска право към мен ...

Небе и земя аз впримчвам в осезаеми форми.

Целият свят на безбройните вещи се съжда на върха на перото ми ...

Тогава най-после съм сигурен, че и в моето слово
чувства и форми вече не се раздвояват!⁵

През XIX в. един от най-изявените критици от последните десетилетия на феодален Китай, Уан Гуоуей, предлага в трактата си „Светско слово за поезията“ един друг критерий — поезия „без преграда“ (бу гъ), противопоставена на поезията „през преграда“. Така според него редовете на Дзян Куи (XII в.):

Да вдигнем чашите и да прогоним светлата тъга,
цветята пръскат бодър аромат, зад западните хълмове
прииждащата вечер сдипля завесата на есенната бистрота. —

— ни представят къс от действителността, видян като че ли през преградния филтър на едно предварително умонастроение, докато в стиховете:

По старото дърво — сухи лиани, тъмни врани,
под тесния мост — пясък утаен в потока.
Немошен кон по ветровита пътека,
след залеза — хладна есенна вечер.
Самотен човек на брега на небето.

(от Ма Дунли, XIV в.) действителността се разгъва пред погледа сама и изгражда настроението с онази естественост, с която то би възникнало в непосредствения контакт с поетичната ситуация. Авторът остава „зад сцената“, с роля на открител, а не на коментатор. Такава „безпреградна прозрачност“ стои в критериите на китайската поетика по-близо до постигане вярната същност на реалността.

Много от това — „живите стихове“, „чувствените форми на словото“, „безпреградността“ — има допирни точки с контекста на понятие като „реализъм“. Освен задължителната „вярност“ на изображението всички тези категории разглеждат все пак образа и според други критерии — като неговата „изчистеност“, общеност, място на „лирическото аз“.

Съвкупността от тези елементи, обосновавани и систематизирани в стотици съчинения по поетика, формулират едно схващане за ролята на литературата, което има такъв израз в „Живата вода на поезията“, сборник от литературнокритични трактати, съставен през XIII в.:

Ч ъ н с и н ш у о д а о

(показвам) (форма) (изразявам) (природна закономерност) истина

Ако тези термини бъдат разгнати в смисъла, който имат на по-близък до нас език, мисълта би звучала приблизително така:

„Изказване същността на реалността чрез нейните външни форми.“

По същността си това не само не е далеч от други определения на реалистичния подход, но дори почти буквално съвпада с една такава дефиниция за родаята на писателя, дадена през XIX в. от Тургенев: „Да улови живота във всичките му проявления, но и . . . да разбира. . . онези закони, по които той се движи и които винаги се показват на повърхността.“ Днес тези негови думи се цитират като почти класически пример за принос в оформянето на съвременния контекст на понятието „реализъм“.

⁵ Руският превод на „Литературна поема“ („Ода изящному слову“) е включен към студията „Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поетическом мастерстве“ — вж. В. М. А лек с е в. Китайская литература. М., 1978 (Жанрът на произведението, чието китайско заглавие е „Уън фу“, има общи черти и с „есе“, и с „поема в проза“).

В новата литература на Китай реализмът влиза като термин през XX в. Словосъчетанието, избрано за означаването му в съвременния език, осветява само една, външната, страна на това комплексно понятие — чрез комбинация от двата знака за „явност“ и „действителност“. Такава резервираност може да се приеме и за плод на наследствена резервираност към неща, пренесени „отвъд океана“.

При все това по онова време съществува вече достатъчно количество преводна литература, за да усетят тези, които са имали допир до нея, че в понятие като „реалистична литература“ „Западът“ влага смисъл, близък до редица основни категории на традиционната китайска поетика. Именно в тази насока са и първите търсения за съчетание на най-ценното от националното наследство с един художествен похват, който позволява по новому разгънато, обемно и динамично да се проследяват промените в съвременния не само подвижен, но и качественоменящ се свят. Критичното отношение към собствената реалност намира отзвук в романа „Семейство“ на Ба Дзин, в разказите от „Селска трилогия“ на Мао Дун. Съсредоточени върху детайлния микросвят на китайското феодално село, те придават на „живата картина“ на неговите нрави същевременно и измеренията на съставна част в общия и закономерен процес на развитие от миналия към бъдещия ден на света. Един по-млад драматург, Ся Йен, навлиза пряко в проблематиката на току-що зародилия се „най-капиталистически“ град на Китай — Шанхай. На фона на неговата неповторима атмосфера от края на 30-те години той прави в буквален смисъл напречен разрез на противоречията, разкъсващи както стария Китай, така и „смелия нов свят“ на капитала — на сцената се развиват едновременно разнородните съдби на обитателите от отделните квартали на многоетажна жилищна сграда. През 1921 г. Лу Сюн написва една „Истинска история“, в чието заглавие са появява героят — хибрид на новото време: фамилията му е означена с йероглифа „А“ (подлизурко, ласкател), името му — с латинската буква Q. Полемиците есета, разкази и новели на този истински новатор в китайската литература засягат най-болните проблеми на страната и нацията в този момент, героите в тях са разкъсвани между старото и новото, между собствената и чуждата култура, между отживелиците и прогреса. Особеният идиом на неговото творчество доказва на практика какви високохудожествени резултати може да даде един остро „китайски“ поглед към конфликтната проблематика на съвременността.

Всичко това не става без изпитателно вглеждане в образци като Гогол и Чехов, Петъофи и Маяковски — към литературата на една друга действителност, която също има своите здрави корени както в критичното, така и в реалното. Защото по онова време Китай започва да се приобщава към общосветовната система от ценности, да изравнява, преосмисля и съчетава своите хилядолетни постижения с най-напредничавото от многостранния опит на световната култура. Налага го стремително разгръщащата се хронология на събитията в самата страна. Изтопена империя в края на XIX в., в началото на XX тя е република и едновременно с това — полуколония на съперниещите си сили на деня. Десет години по-късно започват организирания прояви на комунистическото движение. „Централният освободен район“, установен през 1938 г. на територията на няколко северни провинции, съсредоточава главните сили на комунистическата партия и народоосвободителните отряди. В този лагер през годините на борбата са и редица изтъкнати представители на новата творческа интелигенция, цял отряд творци, които експериментират, развиват в движение метода си на възприемане и отражение наменящата се действителност, следват посоката на главното прогресивно течение в най-новата история на страната. Реализъм в момента означава не само вярно отражение на реалността, но и увереност в реализуемостта на опре-

делени идейни принципи. В изследванията за литературата на този период се отбелязва тенденцията към един качествено нов за китайската култура художествен метод — социалистическия реализъм.⁶ Тази насока се развива в произведения като „Дъга“ и „На разсъмване“ на Мао Дун, сесетата на Лу Сюн, поемите на Ай Цин.

В Йенан, центъра на работническо-селската република през 40-те години, терминът „реализъм“ звучи нееднократно. Но в смисъла му неусетно започват да се прокрадват страни отсенки. В речта си пред една нарочно свикана „Конференция с работниците на литературата и изкуството“, през 1942 г. Мао Дзъдун го употребява дори в противовес на понятието социалистически реализъм, вече твърдо свързано в съзнанието на прогресивната китайска интелигенция с културата на съветската страна. Това е и действителната причина за извънредната „конференция“. Изходът от дългогодишните вътрешнопартийни схватки вече почти клони на страната на Мао Дзъдун. Непосредствена следваща задача е установяване на собствени негови позиции и на фронта на културата — там, където винаги са го плашели потенциалните изблици на неконтролирани мнения. В Йенанската реч се формулира маоистката теза за „революционния реализъм“ и „революционния романтизъм“, чието съчетание трябва да бъде водещ творчески метод на новата китайска литература. Както и при самото понятие „реализъм“, въпросът естествено не е в словесната обвивка — безспорно реализмът на една преломна епоха е и революционен, и романтичен. Същественото е валияният в едно такова „национално тълкувание“ смисъл.

Така дефинираните постулати дадоха свои завършени образци едва след две кампании за „Поправяне на стила“, една за „Ръзцъфване на сто цветя“ и последвалата я жътва на „отровните плевели“ сред иначе мислещите творци от края на 50-те години. Може би най-чист вид двата „йенански“ принципа добиха в периода 1965—1969 г., когато като противодействие на т. нар. „изкуство на ревизионизма и реакцията“ бяха издигнати новите „революционни театрални постановки“. Един поглед към начина, по който теорията на „революционния реализъм“ си пробива път в онези години:

През 1968 г. на пекинска сцена утвърден театрален колектив поставя пиесата „Завземане на планината Уейхушан с хитрост“. Още след първите представления пиесата е свалена, а в печата започва масирана кампания, целяща да докаже, че „опозиционни ревизионистични елементи“ в творческите среди се мъчели да прокарат чрез нея „черната линия на някаква си „вярност към реалната действителност“, „многоплановост на изображението“ и други нездравни прийоми, с което искат да противопоставят някаква своя „реалност“ на революционните идеи на Председателя Мао Дзъдун“ (в. Гуанмин жъбао, 6 окт., 25 окт. 1969). Според сюжета главният герой трябва да проникне във вражеския лагер, маскиран като японски войник. Постановчиците на пиесата естествено решили, че при това той ще е облечен със съответната вражеска униформа и ще се държи така, че да не се отличава в масата на противниковите войници. Но според защитниците на „революционния реализъм“ такова нещо би било само недостоеен маскарал, „подло очерняне образа на пролетарския герой-революционер“. Затова те постановяват, че и в лагера на врага главният герой трябва да сине гордо, да не крие ведра-та си усмивка и блестящ поглед.

В една друга постановка, „Червеният фенер“, „опозиционерите“ решили да представят главния герой — стария железничар Ли Юхъ — в съответствие с теорията на Станиславски — с окърпен работен комбинезон, небръснат, прегърбен. Но теоретичите на „революционния реализъм“ веднага схванали „черния умп-

⁶ Н. Т. Федоренко. Китайская литература. М., 1956; Литература Востока в новейшее время. М., 1977; Судьбы культуры КНР (1949—1974). М., 1978.

съл“ в такава трактовка и пиесата била „спряна за преработка“. Скоро на сцената се появява новият Ли Юхъ — с младо, напудрено червено лице, с блестящи очи, опъната синя куртка. Вдигнал високо червен фенер, той излиза пред публиката с уверена младежка крачка. В него вече няма място за друга „реалност“ освен „яркото утринно слънце в гърдите“ (в. Женмин жъбао, 17 дек. 1969).

В новите образцови постановки, изградени по принципа на съчетание между „революционния реализъм“ и „революционния романтизъм“, се казва в статията на „Женмин жъбао“ от 25 октомври 1969 г., „всеки мизансцен, всеки мотив, се основават строго на реалния живот, но животът, който пиесите показват, не е обикновения практически живот“, геронте в тях, по израза на автора, „се възвишават над живота“.

В „Йенанската“ реч на Мао Дзъдун същността на този „революционен свръх-реализъм“ е кодифицирана така: „Животът, отразен в литературното произведение, . . . трябва да изгражда по-възвишен, по-ярък, концентриран и идеален, а значи — и по-всеобемаш“ от „обикновения реален живот“.

Когато в началото на XX в. западноевропейският естет Б. Христиансен пише, че „изобразяването на предметното в изкуството има за цел не с е т и в н и я о б р а з н а о б е к т а . . . Същественото в музиката е онова, което не се чува, в пластичното изкуство — невидимото и неосезаемото“⁷, той почти дословно следва и мисълта, изказана през IX в. от китайския поет и калиграф Съкун Ту: „Изкуството на поезията е отвъд римата, то предава звученето отвъд звуците и образа отвъд формите.“ Но още никой в историята на китайската естетика не е защищавал схващане, че предмет на литературата е някаква „свръхреалност на идеите“, „по-висша“ и „по-реална“ от самата действителност.

Поетиката, развита през III в. в „Литературна поема“ на Лу Дзи, се основава на максимата „Колкото по-конкретно е изображението, толкова по-близо е и до същността на нещата“.

В статия от 19 юни 1976 г. „Гуанмин жъбао“ оповестява почти обратния норматив — развитието на литературата вън от „ограничаващите рамки на конкретното и реалното“: „В новите произведения. . . трябва да се скъса с ограниченията на реалните персонажи и реалните ситуации. . . Същността на революционните идеи на председателя Мао може да се предаде само чрез напълно типизирани образи-модели.“

Така въведената „надреалистичност“ като норма за днешната китайска литература се противопоставя не само на принципите на реализма като понятие, градено върху основата на европейската културна еволюция, но и на същността на литературните традиции, формирани в условията на китайската цивилизация. Идеята, че изкуството трябва да се стреми към отразяване на „идеала“ независимо от конкретния жизнен материал, има твърде малко общо както със социалистическия реализъм, така и с реализъм, в каквито и да е „разширени“ рамки.

Едно от най-болезнените изкривявания, изявиени от „революционно-романтичния“ подход в произведенията на китайската литература от 60-те и 70-те години, е тяхната фанатична „безличност“. То е и най-видимото за външния наблюдател, свикнал по принцип със схващането за изкуството като човешка реалност.

Изказвани са и схващания, че подобна склонност към безличие има корени в миналото на националната култура и е определило цялостния облик на китайското художествено наследство, където „планините и ручейте ги има, но човекът го няма“.

Когато говори за особеностите на китайската класическа поезия, критикът от края на XIX в. Уан Гуоуей дава пример чрез следните два куплета:

⁷ Б. Христиансен. Философия искусства. СПб., 1911, с. 90, 109.

Със съзри на очите аз питах цветята.

Цветята мълчат. В огнен вихър хиляди цветчета чезнат в есента.

(Оуян Сяу, XI в.)

Откъсвам няколко цветя край източния плет.

В далечината — образът на Южна планина.

(Тао Циен, IV в.)

В тези сходни по звучене „пейзажни“ стихове той отделя един признак, според който те могат да бъдат причислени към две различни категории — първата се определя с термина „йоу уо“ (букв. „азова“). Втората с „у уо“ („без-азова“). Различието в същност е в начина, по който личността, човекът, присъства в поетичната ситуация. При първия случай той я натоварва с човешката си чувственост и я възприема през нея („вижда нещата през себе си“). Във втория деленето на лично-веществено не съществува, предметът се възприема в неговата обективна самостоятелност („нещата се виждат през самите тях“) — без да нарушава същността му на „нещо в себе си“, поезията е превърнала къс от действителността и в „нещо за нас“.

Такова разграничение дефинира два различни, но равноправни подхода към проблема субект — обект. Подчертава се същевременно усещането за спонтанна взаимообвързаност и непосредствено участие, което внушава поезията от втората категория, докато първата изразява по-скоро стремежа към такова единство при осъзнатост за раздвоението. Или, както казва сам авторът: „Има поети, които описват ситуации, има други, които ги създават.“ За „най-добра“ се определя онази поезия, в която реалността, макар и преминала през съзнанието, запазва първичната си свежест — образът ѝ е непреднамерен, но вече носи смисъл.

Може би стиховете, които предпочитат да показват нещата „през самите тях“, дават и основание за едно впечатление от китайската поезия като безлично „пейзажно-натурмортна“. В действителност човешкото присъствие в тях е не по-малко силно, така както не по-малко силно е спонтанното изживяване, усещането за проникване в привидно „непокътнатата“ реалност.

Това са някои от истините, които подсказва анализът на класическата китайска интерпретация на проблема за „личностното“.

Но истината според една стара притча, възникнала в допира с будисткия светоглед, има три „проявления“. В началния си вид тя се покрива с онова, за което е изказана. Когато се откъсне от обекта, тя запазва само догматизираната си словесна обвивка (истина „на думи“), докато в последната фаза дори думите ѝ означават в същност обратното на първоначалната мисъл. (В нашата философска традиция аналогична е идеята за собственото отрицание, до което стига всяко абсолютизирано съждение.)

Образец на „новото пролетарско изкуство“ през 60-те години на нашия век в Китай беше романът със заглавие „Песен за Оуян Хай“. Негов автор е професионалният военен Дзин Дзинмай, който излага възгледите си за културния процес така:

„В началото на движението за изучаване произведенията на председателя Мао сред бойците имаше много, които до постъпване в армията са били на толкова ниско културно равнище, че трудно можеха да свържат и една смислена фраза. Първата книга, която тези хора прочетоха, беше „Служей на народа“ (от Мао Дзъдун) и като заучаваха дадена фраза от нея, те веднага я прилагаха в практиката, както е казал председателят Мао, така и постъпваха. Правеха го от цяло сърце и с чиста помисъл. Така те достигнаха истинската душевна чистота отвъд егоизма и користта. Това са новите хора на 60-те години, издигнали се от примитивно съзнание до въоръженост с идеите на Мао Дзъдун.“⁸

⁸ Сп. Уън и бао (Литература и изкуство), 1966, кн. 3.

В една по-поетична форма, образът на този „нов човешки тип“ е пресъздаден в стиховете от същия период:

Искам да съм малко винтче,
за да могат да ме сложат там, където пожелаят,
за да ме завинтят здраво . . .
Там аз ще стоя, завинтен здраво,
със сърце, преливащо от радост.

(Подпис : Моу Жей, буквално — „човекът Н“)

Ако към това съвременно поетично произведение бъде приложена терминологията на „вещите, видени през човека“ и „вещите, видени през самите тях“, категориите ще трябва да се увеличат с още една — тази на „човека, виден през вещите“.

В края на 60-те години истината беше стигнала дотук:

Н О В И Т Е Д Р Е Х И

Кун Пън — и риба гигантска, и птица —
с крила, разперени
на девет пъти по десет хиляди ли,
се гм, рка в синевата,
вие се като стихийен смерч . . .

Първите редове в писание с корица на вишневи цветчета и заглавието „Шъ кая“ („Поезия“), изписано с калиграфска небрежност над датата „Януари 1976“.

. . . Със синьото небе върху крилата си,
обръща взор надолу —
хорски свят,
села и градове . . .

Като че всичко е нормално — лаконични знаци, гъмжащи от подтекст, конкретни метафори с безкрайността, които навеждат към името на най-известния майстор на това древно умение — поетът-философ от IV в. пр. н. е. Джуан Джоу.⁹

Но още със следващите редове въпросите се съгъстват към една в същност достатъчно известна истина — че не всичко е наред още в този Китай, комуто се падаме съвременници.

Вместо с двата йероглифа Джуан Джоу стиховете са подписани с три: Мао Дзъдун.

Със същите редове започват първите броеве и на всички останали периодични издания на страната за 1976 г. И със същия разкритвен подпис-автограф, напомнящ параф, поставен с последно усилие.

В същност уводните редове са само увлекателна примамка. Следващите внушават основната идея пряко и безцеремонно:

Пламъци ближат небето,
куршуми браздят пустата земя . . .

Оттук надолу няма философия, има поетично видение за бушуваща вече трета световна война. Земята се преорава, Кун Пън (с прикачен образен етикет на „ки-

⁹ Оставената от него книга, чието художествено майсторство от векове е образец за подражание, започва с притча за митичната птица Кун Пън. Нейният свободен полет в първите страници символизира устрема на концентрирана духовна мощ. На руски тя е преведена в книгите Л. Д. Поэзия. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967, както и в „Древнекитайская философия“. Т. I. М., 1972.

тайския гений“) лети високо, насърчава боя, но и изчаква във висините, за да се впусне накрая като естествен единствен победител.

А и датата на написване под последния ред открива още въпроси: „1965, есента“. На следващата страница — още една нова публикация от същия автор, отново в старинното стихосложение „цъ“, но по-интимна гама — май 1965 г. — председателят като лирически герой, усамотен в планината на революционната младост Дзинган. Размисъл пред новия шурм от есента на 1965 г.

Един кръговрат от противоречия, който е и на корицата на списанието: „Брой 1, януари 1976, книжка 81-ва от началото на издаването“.

Книжка 80 е от преди сто двадесет и пет месеца — май 1965, годината, която завърши със смърта на „културната революция“. В него изчезна не само тънкото списание „Поезия“, но и всички останали периодични издания на страната с изключение на двата почти идентични ежедневника „Женмин жъбао“ и „Гуанмин жъбао“ и невинаги ежемесечното списание „Хун ци“ („Червено знаме“). Свежданите от време на време в тях „указания по културата“ в основни линии се състояха в това, „революционният реализъм“ да се провежда здраво, а останалите шекотливи въпроси на литературата и изкуствата да не навлизат в зоната на излишни разисквания.

И изведнъж 1976 г. се оповестява с цели шест нови списания, посветени на задачата да направляват „новата култура“, изникваща върху разчистения чрез десетгодишна „културна революция“ терен. Техните заглавия са „Народна литература“, „Поезия“, „Народно кино“, „Изобразително изкуство“, „Народен театър“ и „Музика“.

Но „поетичната“ 1976 г. остана в най-новата китайска история не с програмните стихове от януарските книжки на шестте илюстрирани списания. Лунната Нова година — „Пролетният празник“ по стария китайски календар — се падна на 31 януари, след „Пролетните дъждове“ мина и периодът, наречен „Пробуждане на насекомите“, и в началото на април дойде „Чистота и светлина“. По древен обичай този празник е посветен на паметта на мъртвите. Гробовете се почистват, поставят се цветя и венци, често придружени с послания върху бели копринени ленти, които пожелават мир за „душата на покойника и ѝ благодарят, че не се е превърнала в зъл, дух „сесеш смут, развихрящ вятър и вълни“.

Първият ден от „Чистота и светлина“ на 1976 беше 4 април и още дни преди това Паметникът на героите на централния столичен площад „Тиен ан мьн“¹⁰ се оказа затрупан с цветя и венци. По мащабността си ритуалът излизаше от всякакви общоприети норми. От различните краища на града прииждаха систематично групи работници, предимно младежи, с нови и нови венци. Върху тях неизменно се повтаряше един стар обреден йероглиф, рядко срещан в официалния речников фонд — „диен“ (поклонение). Цветната купчина растеше застрашително, преливаше, но няколко дни властите се въздържаха от пряка намеса. Само из тесните улички в дъното на площада се струпваха червени пожарни коли и джипове с войска. Предизвикателното поклонение имаше твърде благовидно външно прикритие. Хилядократно по плакати и венци се повтаряше портретът на един и същ човек — починалия два месеца преди това министър-председател Джоу Ълай. Като политическа фигура той наистина често беше противопоставян на авантюристичния и едновластен курс на Мао Дзъдун. Но главното в тази непредвидена панихида не беше толкова преклонението пред неговата „прагматична“ програма за бърза модернизация на Китай, колкото първият спонтанен изблик на народно недоволство от официалния политически курс след много години принудително мълчание. Акцентът беше не върху портретите, а върху копринените ленти

¹⁰ „Врата на небесното спокойствие“ — по името на главния вход към стария императорски дворец в Пекин.

със странни, стряскащи йероглифи по тях. Двоумейки се между регламентираността и стихийността на тази безпрецедентна изява, хората по площада преписваха мълчаливо и трескаво в бележниците си кратките стихове и дълги поеми, които скоро облепиха плътно четирите страни на паметника. В извисения тон зад общото мото „Скъrbим за премиера Джоу“ се долавяха нотки с актуално политическо звучене, които го приобщаваха към един от най-наболените проблеми на деня:

„Поколения герои взидаха труда си в този свят,
милиони хора днес се питат — кой го наследи?“

„Прахът ти, премиере, иска да лежи успокоен —
ще има кой след тебе да изгони злите духове!“

Трудно е да се определят точните литературни рамки на това явление, избликнало спонтанно по листове от бележници, изпъстрени с незасъхнал туш и траурни ленти. Със силен емоционален заряд, то заимствува иносказателния идиом на апокрифните притчи за борба с тъмните сили, които са цял отделен жанр в средновековната китайска литература, но наред с това адресираността е далеч по-конкретна — ударението е върху актуалното:

„Ако се разбесуват смутни привидения,
за да развихрят вятър и вълни,
народът ще се вдигне с гняв, да укроти
възкръсналия дух на хищност и коварство!“

Насочеността на тези демонични йероглифи, навързани един за друг с натрапчиво повтарящото се символно изображение на „дявол“, беше ясна за всички. Когато след жестокия погром над априлските вълнения официалният печат излезе с „анализ“ на произтеклото, в него се посочваше, че „незаконни листовки, разлепени по площада. . . атакуваха чрез злостни намеци ръководни другари от ЦК на Партията“¹¹.

В същата статия се цитираха дори и някои от лозунгите, които народът издигаше пред двореца „Джун нан хай“ — резиденция на Мао Дзъдун и цялото Политбюро. А техният прицеп не беше и двусмислен:

„Китай вече отдавна не е старият Китай. Народът отдавна не е старият затъпен народ. Епохата на императора Цин Шъхуан не може да бъде върната.¹² Нашата вяра е в истинския марксизъм-ленинизъм и ние сме готови да я защитим с кръвта си.“

Именно тази реалност остана запечатана в съзнанието на множеството чрез кратките стихотворни реплики, преписвани внимателно в бележници и ученически тетрадки.

¹¹ „Антиреволюционният политически инцидент на площад Тиен ан мьн“. — Женьмин жъбао, 8 апр. 1976.

¹² Императорът от III в. пр. н. е. Цин Шъхуан е любимата историческа фигура на Мао Дзъдун. Като пример за неговите управленчески методи обикновено се цитират заравянето на 460 учени живи заради несъгласието им с централизирания деспотизъм и изгарянето на всички книги в империята освен няколко практически наръчника. През 1958 г. Мао заявява на един пленум на ЦК: „Е че какво толкова направил Цин Шъхуан? Убил едва 460 интелектуалци. Ами ние досега сме избили 46 хиляди! Ако някои „Демократи“ смятат, че ни обиждат, като ни сравняват с Цин Шъхуан, много се лъжат — ние надминахме Цин Шъхуан сто пъти! Наричате ни циншъхуановци, наричате ни деспоти — ние доброволно си признаваме всички тези качества. За жалост, май че само не сте осъзнали цялата истина и ще трябва сами да попълним преценките ви! (Смях сред публиката)“. Цит. по „Мао Дзъдун съсян уансуй“ („Да живее идеологията на Мао Дзъдун“). Пекин, 1969, с. 195.

Без да бъде преувеличавана моментната им стойност, тяхното появяване разкрива една закономерност. След иносказателните пиеси на теми от древността, в които се критикуваше антинародната същност на маоисткия курс и антимаоистката публицистика от 60-те години, сега като най-действен израз на масовото въълнение се изявява ярката и концентрирана форма на куплета. Викът от демонстрацията става лозунг, лозунгът, скандиран в рима—стих, стихът — песен. Така в неспокойното ни политическо съвремие още една страна последва като че утвърждаваната от самото време тенденция — поетизация на социалния протест, гражданско изостряне на поезията.

Във всеки случай поетичен заряд присъства много повече в този „площаден експромт“, отколкото в новите лъже-„народнолитературни“ издания. Именно отсъствието на действителната проблематика, която вълнува стотици милиони хора в тези официозни на „новата културна политика“, прави куклостта под загладената им повърхност още по-явна. Дори беглият поглед върху техните по новому цветни страници буди страни асоциации. Лъскавата руменина, която гледа от всяка илюстрация в тях, трябва да заяви на света, че „ето, в Китай вече всичко е наред“. Заплашителната безличност на плаката от 60-те години е подменена навсякъде с усмивката — във всички нейни възможни разновидности и степени. От показаните в първия брой на „Изобразително изкуство“ общо 24 картини с тематика от съвременния китайски живот трудно може да се намери дори едно лице, което, ако не се усмивва, поне да гледа спокойно. Девойка пристига от университета „на превъзпитание“ в комуната. Всички — и селяните, и председателят, и самата тя — са засмени до уши. Друго момиче, с весело в ръце, автомат през рамо и усмивка на лицето, отправя към открито море пълна лодка с цитатници на Мао Дзедун. Заглавието е „Пролетният вятър праща топлина“. В инак доста мрачен цех група металурзи възбудено пишат на стената: „Културната революция е хубаво нещо!“ И всичко това е изрисувано със затрогващи детайли, сякаш за да не остане съмнение, че е точно отражение на действителността. В тази нова „поетика“ на анатомично стерилната усмивнатост болезнеността е дори по-явна, вниманието неволно се насочва към множеството напрегнати мускулчета под опънатата кожа.

ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ ПРЕДИ КРАЯ НА ВЕКА

С кампанията за „разобличаване престъпленията на „Бандата на четиримата“ в областта на идеологията, културата и изкуството“¹³, подета в периода след смъртта на Мао Дзедун, външното оформление на печатните издания не претърпя особени промени. По страниците на „Изобразително изкуство“, „Народна литература“ и „Народно кино“ все същите червенобузи младежи с нахлупени каскети над очите думкаха усмивнатото огромни червени барабани, а зад тях други издигаха лозунги като „Да превърнем Китай в напреднала страна до края на века!“ или „Да свалим кожата, под която „Бандата на четиримата“ прикриваше реакционната си ревизионистична същност!“

И така, докато се сваляше кожата на четирима ликвидирани политически противници, постепенно започнаха да прозират и някои от онези опънати мускулчета, които бяха движили в продължение на последните години целия идеологи-

¹³ Терминът „Бандата на четиримата“ (или „Четворката“ — „Групировка четирех“, „Gang of Four“, „Bande des quatre“ според превода на агенция „Синхуа“), който се появи в китайската преса няколко месеца след смъртта на Мао Дзедун, фигурира винаги в кавички, с което се подчертава, че е въведен още преживе от самия Мао — твърди се, че той нямал нищо общо с позицията на тези четирима политици, издигнати в същност на отговорни постове именно от него по време на „културната революция“ — собствената му съпруга Дзян Цин, зетъве му Уан Хунуан и Яо Уънван и неидентифицирания досега като пряк роднина бивш заместник-председател на партията Джан Чунтяо.

чески механизъм. Оказа се например, че в навечерието на пускането на първите цветни книжки от новата серия на „Поезия“ в Политбюро са се водили разисквания в следния дух:

Джан Чуниъо (член на Политбюро, заместник-председател на Държавния съвет и завеждащ Главно политическо управление на армията по времето на Мао Дзъдун): „Има два пътя — да отглеждаш или културни духовни аристократи, или безкултурни, но съзнателни работници. Вие за кои от двата типа хора сте? Аз лично предпочитам един безкултурен трудещ се пред един културен потисник и духовен аристократ.“¹⁴

Надделява именно това предпочитание и един отговорен служител, комуто е поверена задачата да укрепи „новото“ Министерство на културата, определя задачите на тази институция така:

„Министерството на културата трябва да стане министерство на безопасност-та в областта на идеологията и формите на общественото съзнание.“¹⁵

Статиите, в които от началото на 1977 г. започнаха да се изнасят подобни изказвания, завършват по принцип с безапелационната формула: „Подобни думи са неоспоримо доказателство за замислите на „Четворката“ да заграби върховната партийна и държавна власт и да реставрира капитализма в Китай“. За същността на официалната идеологическа доктрина по времето на Мао Дзъдун, за неговите тесни административни и родствени връзки с „Четворката“ не се споменава нищо.

Според други обаче действителното скъсване с подобни теоретични постановки предполагаше по-внимателно вглеждане и по-осмислен анализ на порочната същност на всичко онова, което и до днес се нарича „червена линия на председателя Мао Дзъдун“, както и преразглеждане на по-широк кръг от въпроси, засягащи ежедневието, духовни ценности, пътища за творческа изява.

В хода на „кампанията за разобличаване“ по различни поводи те сами започнаха да излизат един по един на дневен ред:

МОЖЕ ЛИ УЧЕНИЦИТЕ ДА ЧЕТАТ ДУ ФУ?

„Другари редактори,

Наскоро един учител по литература в нашата гимназия . . . подбра за учебен материал едно стихотворение от поета, живял по време на Танската династия, Ду Фу — „Песен за бойните колесници“. Това предизвика голям спор в училището. Някои другари казват, че с това стихотворение се пропагандира „страх от войната“ и „се очерня народната война“. Други казват: „Ду Фу е конфуцианец — произведенията му не може да се изучават в училище“ . . . и препирните нямат край . . . За да можем отсега нататък още по-успешно да напътствуваме учениците в усвояването на научни културни знания, за да установим кой е крив и кой прав, за да внесем яснота в разбиранията си, моля отговорете ни — може ли да се дават на учениците да четат и някои стихотворения на Ду Фу?“

(Въпрос във в. „Женмин жъбао“, 29 ноем. 1977)

За китайския народ Ду Фу (712—770) е онова, което, най-общо казано, за английския е Байрон, за руския — Пушкин. А специфичното, което го прави близък до сърцето именно на китайския читател, е рядко еднородната сплав от лиричност и гражданска съвест в поезията му. В противовес на традицията от поети-отшелници той цял живот се стреми към държавен пост, цял живот не успява докрай и в стиховете си изповядва натрупаното неудовлетворение. Но причината за неуспеха в държавната кариера се дължи преди всичко на това, че желание-

¹⁴ Цитирано в „Женмин жъбао“, февр. 1977.

¹⁵ Цитирано в „Гуанмин жъбао“, 26 февр. 1977.

то му за активно участие в проблемите на деня в същност е предизвикано не от лична амбиция за висок пост и власт, а е повик на дълбоко човешката му и искрено лирична същност, живееща с непосредствените болки и страдания на обикновения народ. Естествено тази негова безкористност не намира особен отклик в дворцовите среди. Преди всичко Ду Фу е противник на завоевателните походи, които поколения от императори водят в земите на Средна, Северна и Южна Азия. От тях народът обedia още повече, в процеса на хищническо разрастване, проблемите на страната придобиват още по-тежък и уродлив вид. Позицията си, че „в убийството на хора трябва да има предел, всяка страна да се простира в своите граници!“, Ду Фу защитава и със спорното в случая стихотворение:

Бойни колесници гърмят, коне се препъват и цвялят. . .
Старци и майки, жени и деца бойците оплакват, редят и проklinат. . .
Пита странник край пътя: „Накъде пак, войници?“
„Военият налог не свършва — отвръщат му кратко и свъсено —
от петнайсетгодишен започнах да браня земите на север,
след четиридесетте — продължих да воювам и сея на запад.
Тръгнах млад, върнах се старец —
а днес отново ме прашат нататък.
По тези граници вече морета от кръв са пролетели.
Императорът — алчен — все нови земи усвоява.
Цял живот не престана — напада на север, напада на запад.
Китай вече пад двеста окръга трябва да има,
селата му — хиляди, дворовете — милиони —
а всичко е бърз и коприва.
Само женски ръце ралото стискат,
нивията обрасли, бентът — разкъсан,
а нис по чужди земи за чужда слава се бием
като петли и псета насъсквани . . .
Откак се помним — край Куконор все бели кости се трупат.
Хлипат душите на наскоро убитите,
стенат прегракнало старите духове.
Върху черно небе — облаци с влага пропити,
в мрака — злобна прокоба и писк.

Отговорът, който редакцията дава на учителското писмо, е утвърдителен — да! Ду Фу вече може да се чете — и така „Песен за бойните колесници“ влиза в утвърдения учебен материал. Като че всичко е наред — големият поет, кумирът на нацията е реабилитиран — Китай вече се е култивирал, зачита великите имена от литературното си наследство. Но каква трактовка предлага вестникът на това ярко антимилиитаристично стихотворение? Той цитира едно пояснение, предложено от възобновения месеци преди това Институт за литература към Китайската академия за обществени науки, според което „Песен за бойните колесници“ изобщо не било насочено срещу завоевателните походи на запад, чийто съвременник е Ду Фу. Понеже войниците си спомняли „събития от преди 15 и 40 години“, „изследователите, общо взето“ били склонни да смятат, че става дума по-скоро за събиране на войска за някакъв междусоборен конфликт между управителя на една от южнокитайските провинции и тайската държава Нан Джао, срещу което народът оправдано негодувал. Ду Фу следователно се противопоставял единствено на такива безсмислени кръвопролития, а съвсем не на „народната война“ изобщо. При все това като „недостатък“ на стихотворението се посочват „твърде мрачните краски при описанието на древното полесражение в заключителните редове.“ Цялата версия е изложена съвсем „научно“ още веднъж в сборника „Избрана Танска поезия“, издаден година по-късно от същия институт. В коментара

към стихотворението вече се цитират стари хроники и се внушава заключението, че поетът „едва ли е имал пред вид конкретно историческо събитие“¹⁶. В крайна сметка Ду Фу се оказва противник на „феодалния гнет“, но не и на официалната великоханска политика, която по негово време има конкретен израз в агресивната война срещу държавата на тибетските племена Туфан (водена десетилетия наред именно около езерото Куконов в централноазиатските котловини). Странно би било в същност, ако не беше така — как би могло да се допусне конкретното свидетелство на Ду Фу за насилственото „поkitайчване“ на редица средноазиатски области чрез тактиката на „завоюване и засяване“, след като много от земите, завладени в тези походи, влизат в днешните претенции за „законни китайски територии“? Нали в другата читанка (по история) е отбелязано, че те доброволно са влезли в състава на „цветущата и привлекателна“ Китайска империя? И така в новия учебник по литература влиза един „нов“ Ду Фу — съгласен с политиката на войната, симпатизиращ на агресивните стремежи на централната власт.

След въпроса около Ду Фу по различни други поводи започнаха да изникват публично и такива истини: че „вече години наред произведенията на древната ни литература не се издават от издателствата, не се продават в книжарниците, не се заемат от библиотеките . . . , а учениците не познават Ли Бо“¹⁷, че „в момента Китай едва ли разполага с повече от стотина души, годни за изследователска работа по проблемите на философията“¹⁸, че „се стигна до кризисното положение . . . нашата велика страна, претежаваща няколкохилядолетна ярка древна култура, да няма от години насам една пълна история на собствената си литература.“¹⁹

Общият, макар и твърде сприхав повик за „ефективност“ и модернизация на икономиката, науката, техниката и военното дело постави на дневен ред и определени проблеми от областта на художественото творчество. В същност направените признания само повтаряха една истина, известна отдавна и откъд, и вътре в Китай — че досегашните предписания в областта на културата не само не могат да родят едно елементарно издържано художествено произведение, но и са максимално неефективни като средство за идеологическо въздействие. При постепенната амортизация на стимули от рода на „културната революция“ и масовите кампании се оказва, че тази „литература“ просто „не действа“ и на практика остава безучастен китаец, за когото по начало „вътрешното“ и „скритото“ са по-съществени от маската на външната активност.

Така в началото на 1978 г. беше направен опит за връщане към по-нормални („по-ефективни“, както ги наричаха) способности за естетическо въздействие. За първи път се отбелязва черно на бяло, че основният принцип, налаган в литературата и изкуството през последното десетилетие, е бил по същество „антиреализъм“, „идеалистическа метафизика“ и „формализъм“. Във възобновените списания „Литературен преглед“ и „Философски изследвания“ вече се обсъждаха и доказваха такива очевидни истини като например, че литературата трябва да отразява реалността, а не абстрактни идеи, че логическото мислене е характерно повече за научните изследвания, докато в художествената литература има място образното мислене. Една кампания за „популяризиране на образното мислене“, подета в началото на 1978 г., се опита да представи като родоначалник на неговата теория самия Мао Дзедун, позовавайки се на една фраза от неговото писмо от 60-те години (отново, както обикновено, всички издания отпечатаха този документ на първа страница). В подобна попечителност имаше нещо обидно

¹⁶ Тан шъ сюан. Пекин. Т. 1. 1978, с. 225.

¹⁷ Гуанмин жъбао, 22 дек. 1977.

¹⁸ Женмин жъбао, 30 март 1978

¹⁹ Гуанмин жъбао, 13 март 1977.

не само по отношение на други култури, достигнали до идеята преди това, но и спрямо собствената традиция — дори самият китайски знак за „мисля“ (сян) носи в себе си идеята за образност на процеса на умствено възприятие — символите за „дърво“ (предмет) и „око“ (чието съчетание означава „образ“) и под тях — знакът за „сърце“.

Обръщането към проблемите на културното наследство след толкова години нихилизъм предполага непредубеден подход към всичко онова от националната литературна традиция, което е доказало през вековете своята непреходност. На практика обаче още първите стъпки водят като че в друга посока. Когато в началото на 1977 г. в столицата се събраха на обсъждане издателите на старата литература, приетата програма започваше с позоваване на старата, твърде пряма формула на Мао:

„С литературното наследство трябва да се постъпва, както с храната — да се сдъвква внимателно в устата, да се премила в стомаха и под въздействието на слюнката и стомашните сокове да се отдели хранителната есенция от триците. След което триците се изхвърлят, а есенцията се всмуква.“

Откритият практицизъм на подобен подход даде резултати и при първите конкретни оценки на отделни автори и произведения. Докато се подбираше „онова, което би влязло в работа“, някои от тях изчезнаха, други се появиха в основно „премлян“ вид — както в случая с антивоенната позиция на Ду Фу. В творчеството на неговия съвременник Уан Уей една статия отричаше именно „тънкостта и изяществото“, у поета-романтик на 40-те години на н. в. Джу Дзъцин — „възвишения полет“ — „някои неправилно смятат — добавя авторът, бивш председател на Писателския съюз, — че в подобни остарели понятия може да се търсят „дълбочина“ и „емоционална наситеност.“²⁰

След година и половина обсъждания кое може и кое не може да чете съвременният китаец слуховите се бяха съгостили дотам, че опашките пред централните книжарници се образоваха още дни преди пускането на неவிжданата вече толкова години стока — „истински“, „стари“ книги. И когато ежедневиците гръмнаха със заглавието „Нов бурен разцвет в издателските среди“, по книжарниците с голяма предпазливост, на порции, започнаха да се появяват едно по едно заглавията от обявения списък на общо тридесетина произведения от световната и китайската класика.

„Избрана Танска поезия“ се разгръщаше с треперещи пръсти, „Ана Каренина“ минаваше от ръка на ръка, очите опипваха редовете, пълни с непривично занимателни фрази, ръцете сякаш не вярваха, че държат такава „собственост“. Всичко свърши доста бързо и още на втория ден поетичните антологии се продаваха само за чужденци под тезгяха, макар витрината да остана все така богато наредена. Новата партия книги установи практиката да се избягва указване на тиража в карето на последната страница. Край упорито чакащите опашки постепенно се оформиха групи, където от ръка на ръка се разменяха прочетените книги. „Неофициална история на конфуцианството“ се сменяше за „Дядо Горио“, „Хиляда и една нощ“ за „Спартак“. Постепенно отнякъде започнаха да се появяват и доста по-орфани томчета с явно по-стара дата на издаване — някъде от 50-те или началото на 60-те години — преживели кой знае как цензурата на последното десетилетие.

Както интересът към литературата, така и проблемите, свързани с нея, започнаха спонтанно да излизат извън определени рамки. Появи се такъв вариант на въпроса за позволените автори:

²⁰ Гуанмин жъбао, 3 септ. 1977.

Той беше надраскан върху малко бяло листче, лепнато в един от априлските дни на 1978 г. на фасадата на централната столична книжарница: „А „Жан Кристоф“?“

При небивалото изобилие от заглавия като „Том Сойер“, „Клетниците“, „Стършел“ и „Евгения Гранде“ въпросът като че ли звучи малко претенциозно. Но написаното имаше свой смисъл — за да бъде поставен той в точния му контекст, е необходимо кратко връщане към „литературнокритичните“ статии от периода на 60-те години. Тогава имена като Ромен Ролан и „Жан Кристоф“ имаха съвсем определена окраска — както например в статията „Жан Кристоф“ и проблемът за критическото наследство“, публикувана на 22 март 1964 г. от „Женмин жъбао“:

„Европейските романи от XIX в. — духовно огледало на западноевропейската буржоазия — предизвикат голям интерес сред една част от нашите млади читатели. Остатъците от буржоазната идеология здраво са се загнездили в душата на тези млади читатели и често ги карат да изпитват „близост“ с европейските романи от XIX в., дори се получава „резонанс“. Например произведенията „Червено и черно“ от Стендал, „Жан Кристоф“ и др. често получават горещ прием у част от младите читатели. Затова в сравнение с литературното наследство от феодалната епоха или по-старо време тези произведения могат да окажат върху читателите по-широко влияние и да нанесат върху тяхното съзнание по-голяма вреда . . . Съвременните ревизионисти . . . говорят, че хуманизмът, доразвил се у Ромен Ролан през последните години на творчеството му до „най-високата си точка“ на „революционен хуманизъм“, не се бил различавал, общо взето, в идеологическо отношение от марксизма, превърнал се бил в задължителна идеологическа сила за осъществяване на социализма. . . , който по техните думи е немислим без неща като „стремеж на човешката същност към прекрасното“, „любов към човека“ и пр.“

Тоест зададен в този вид и в този момент, въпросът относно Ромен Ролан насочва отново вниманието към проблемите на „човешката същност“, „човеколюбието“ и това, доколко „таква неща“ имат място в обявеното „духовно разкрепостяване“. Самата фраза „революционен хуманизъм“ през 60-те години беше обявена лично от Мао за „реакционна безсмислица“. Въпросът е, има ли перспективи за преразглеждане на тази присъда, какъв е новият път на съчетаване на революционната теория с актуалните човешки проблеми?

Когато в края на април 1977 г. беше оповестен и „открит достъп до библиотеките“, „Жан Кристоф“ се оказа в списъка на разрешените за прочит книги. „Откритият достъп“ имаше следните параметри:

„По отношение на чуждата и китайската техническа литература . . . за заемане се предоставят всички налични книги и списания . . . По отношение на обществените науки . . . открит достъп има до повечето издания с изключение на онези, които се дават за ползуване от съответните ведомства. Книгите от чуждестранната художествена литература, които се предлагат за свободно заемане — . . . са много. От китайската класическа литература се предлагат редица книги . . .“²¹

Но въпросът има и своето логично продължение:

²¹ Женмин жъбао, 28 апр. 1978.

Защото редом с „разобличенията на буржоазната същност“ на Ромен Ролан през 60-те години стояха и такива статии:²²

„Авторът на отровната трева, озаглавена „Монолог за новаторството“, която се появи наскоро, е един реакционен буржоазен литератор на име Цю Байин . . . Онова, което иска той, е . . . да бъдат рисувани „вътрешните противоречия“ на героичните личности . . . те да не бъдат непременно винаги гордо изправени и с гневно разширени очи. . . иска да се описват пейзажи, цветя, сняг и луна, приливи на чувства. . . като по такъв начин литературата и изкуството се превърнат в средство за пропагандиране на буржоазни идеи. . . той съвсем ясно се прекланя пред литературата и изкуството на съвременния ревизионизъм. . . Ние знаем, че киното на съветския ревизионизъм е контрареволуционно оръдие, което . . . способствува за „мирната еволюция“ на Съветския съюз към капитализма. Представителите на съветската „нова вълна“ начело с Чухрай нападат марксизма-ленинизма и идеите на Мао Дзедун, като ги обвиняват, че били „догматизъм“ и „остарели шаблони“ и искат с т. нар. „нови понятия“ да провеждат „реформи“. Именно те издигнаха черното знаме на „новаторството“ и създадоха много филми като „Съдбата на човека“, „Тихият Дон“, „Четиридесет и първият“, „Балада за войника“, „Летят жерави“ и пр., които . . . проповядват пацифизъм, хуманизъм, индивидуализъм. . . Цю Байин се прекланя и пред литературата и изкуството на 30-те години в Китай. . . Всички знаят, че движението в литературата и изкуството на лявото крило през 30-те години в същност следва идеите на теоретичите на руската буржоазна литература и изкуство от XIX в., а филмите от 30-те години отразяват идеи за човешката същност, хуманизма и индивидуализма, измислят ексцентрични сюжети за фалшива любов плюс революция.“

Днес постиженията на китайското изкуство от периода на 30-те години се признават за „ценно наследство“. Заслугите на теоретичите на руската литература от XIX в. също се отбелязват, макар и не с такава охота. Ако постепенното отдалечаване от екстремизма на постановките, защищавани през 60-те години със статии като горната, следва декларирания дух на „демократизация и хуманизация на изкуството“, то с какво ще бъде обяснена пред китайския читател „вината“ на автора на „Съдбата на човека“, на „Хората не се раждат воиници“, на цялото ново поколение ярки представители на социалистическия реализъм в литературата и изкуството?

Един от възможните отговори беше подсказан, когато след „свалянето на четворката“ по пекинските екрани бяха пуснати филмите „Чапаев“, „Великият гражданин“ и „Как се каляваше стоманата“, придружени от рецензии в следния дух:

„Ако съветските ревизионисти възхваляват в момента „бойния дух на Павел Корчагин“, то е само за да принуждават съветската младеж към непосилни жертви в името на ревизионизма. . . Образът на Павел от „Как се каляваше стоманата“ няма нищо общо с изопачения от съветските ревизионисти образ на Павел.“²³

Новото в тази позиция е единствено пренесеното и върху изкуството право на китайската страна да има единствено правилното тълкуване — дори когато става дума за чужди литератури.

В порцията от преводна литература вече фигурират заглавия като „Мадам Бовари“ на Флобер, „Давид Копърфилд“ на Дикенс, „Тес от рода Дърбървил“ на Харди и „Мартин Идън“ на Джек Лондон. Същевременно имена като Шолохов, Симонов, Еренбург, Паустовски, Евтушенко отсъствуват и от книжарниците, и от списъците за „открит достъп“ до библиотеките. Ако има нещо, което „духовното разкрепостяване“ да избягва особено старателно, то е именно кон-

²² „Монолог за новаторството на Цю Байин е контрареволуционна програма на черната група сред киноработниците“. — Женмин жъбао, 19 апр. 1966.

²³ Гуанмин жъбао, 19 февр. 1977.

такта с литературата, която дава практическото и реално решение на проблема за единство на човешки и революционен идеал.

Може ли пропускат на тази тема да остане без следа в тъканта на литературното ежедневие? В една статия от средата на 1977 г., озаглавена „Кратко мнение за политическата лирика“, известният поет на 40-те години Дзан Къдзя със съжаление отбелязва, че в последно време китайската поезия изобилствува повече с думи като „вихър“, „огън“, „гръм“ и „мълния“, „а сърцевината е кука, искрените чувства — малко“.²⁴ На друго място читатели изказват такова мнение: „Вече всеки свикна — и в малките вестници, и в големите — все едно и също, вчера и днес — едно и също, ще ги четеш ли или няма да ги четеш — все едно и също.“²⁵ Един след друг се появяват гласове, които искат литературата да разкрива идеите на езика на чувствата, да говори за големите истини, видени през пълнокръвни човешки образи. В една статия, подписана от Сяо Юсюан („Гуанмин жъбао“, април 1978), авторът разказва: „Питах онази вечер един работник пред киното: „Как беше филмът?“, а той ми отговаря сърдито: „Майната му! Похарчих 15 фъна да присъствам на събрание за разкритикуване!“ Откъдето нелепият въпрос

КАКВА Е РАЗЛИКАТА МЕЖДУ КИНО И СЪБРАНИЕ?

получава и съответен отговор — за първото се плаща. „Става практика—продължава авторът — животът от книгите и истинският живот да са две различни неща. Литературата описва ежедневието. . . в невярна, изопачена светлина. Затова и произведенията са монотонни, сухи и безвкусни — зачетеш ли ги, можеш да се прозяваш цял ден. . . Защо се появи тази пропаст между художествената литература и народа у нас? Освен във вредителството на „четворката“, аз виждам причината и в това, че някои писатели. . . не си дават достатъчно сметка за повишените читателски възможности, за изискванията на хората към литературата, за това, че от нея се очаква също така и художествена наслада“. И той отправя призив в новата литература „да намерят място и любовта между младите работници, и бракът, и семейният живот. . . — тематика, от която много наши писатели се боят като от зараза“.

Такава пламенна защита на елементарни човешки и художествени изисквания може да се стори и забавна на несъпричастния наблюдател. Но за съвременното китайско ежедневие поставянето на подобни проблеми има по-дълбок смисъл — ако бъдат продължени в същия дух, те рано или късно ще опрат и до въпроса, какъв тип литература се създава все пак в днешен Китай, какво е съотношението ѝ с литературата на социалистическия реализъм?

Един друг цитат от пресата на 60-те години изглежда особено уместен в случая — статията се нарича „Под маската на „правдата“, отпечатана в сп. „Хун ши“ през 1966 г.:

„Произведенията „Съдбата на човека“, „Живи и мъртви“, „Шепа пръст“ и др. са рожба на буржоазнохуманистични идеи от рода на „всичко в името на човека“ и „човек за човека е приятел, другар и брат“, залегнали в програмата на КПСС. . . Днес в Съветския съюз за „Съдбата на човека“ се говори по следния начин: „Хората, които са поразени от повестта на Хемингуей „Старецът и морето“, които са били трогнати от „Време да се живее, време да се мре“ на Ремарк, ще обърнат внимание на човечността, която сближава и трите произведения, на общата идея за милост към човека, защото трябва да се помни, че — по изразу на един руски поет-класик — „Човек за щастието е роден, тъй както птицата за полет“ (Литература и живот, 1958, кн. 5). . . Тези думи много добре ни помагат да

²⁴ Гуамин жъбао, 4 юни 1977.

²⁵ Пак там, 27 февр. 1977.

схванем истинския образ на Соколов. Оказва се, че човешката същност на Соколов от „Съдбата на човека“ е същата буржоазна човешка същност, която имат и героите на Хемингуей и Ремарк. . .“

Когато един ден евентуално на пекинските книжарници се появят на свой ред да кажем „За кого бие камбаната“ или „Триумфалната арка“, тези редове биха подсказали може би на онези, които ги помнят, един общо-конкретен въпрос: „Защо Джордън и Равик — да, а Соколов — не?“

Засега литературните дискусии решават по-общи въпроси. Като например

МОЖЕ ЛИ САТИРАТА ДА ОСМИВА?

Началото на 1978 г. беше отбелязано с още една придобивка — всеки обикновен гражданин имаше вече право сам да си купи билет от касата на кино или театър за желаното представление. От съобщението, изнесено в печата като централна новина, се разбра, че до момента билетите са били разпределяни единствено по вътрешноадминистративен ред²⁶, и то неособено съвестно, което довело до „редица злоупотреби и израз на недоволство от страна на широките народни маси“.

След като кино и драма получиха някаква форма на гражданственост във всекидневното на обикновения човек, това породило скоро и съответни изисквания към тяхното съдържание. Щом на практика негласно се рушаха основите на Маовата теория за „несъвместимост на революционното изкуство с насладата“, редица хора сметнаха за естествено да отправят към редакциите писма с искания за тематично и жанрово разнообразяване, препоръки за по-занимателни сюжети и дори за създаване на съвременни комедии. Не след дълго се появи един пръв опит — филмът „Днес почивам“, който разказваше за празничната разходка на един милиционер из града, по време на която той помага на възрастна жена да пресече улицата, предотвратява нещастен случай с едно дете и извършва още редица полезни постъпки, като хуморът се основава предимно на това, че всички случки стават по време на почивния му ден. В отговор на запитвания на читателите дали не е възможно комедиите да разглеждат и по-конфликтни ситуации, в „Гуанмин жъбао“ (профилиран вече като културен ежедневник) отговори с една дискусия, посветена на темата „Може ли социалистическата сатира да осмива отрицателни герои?“. Някой Дин Дълун например пишеше: „В нашите художествени произведения . . . центърът на сцената трябва да бъде здраво зает от положителния героичен образ. . . Трудно можем да се съгласим с мненията, че ако в центъра на сцената се постави отрицателен герой с цел да бъде предизвикан у публиката смях, това ще допринесе за възняване революционната борба на масите.“

Това даде повод на един друг участник в разискването да припомни, че между вече „одобрените“ чужди писатели и авторът на „Мъртви души“ (който току-що се беше появил по витрините на книжарниците, макар и с „Ревизор“). Така писмото му подсказа, че немалко примери за отрицателни герои могат да се намерят и в непосредствената действителност на китайското ежедневие, които само чакат автора си.

Но подобни „свободни дискусии“ бяха ориентирани предимно към външната публика, точно така, както и прословутата „стена на демокрацията“, която с месеци не слезе от заглавията на западната преса.²⁶ Рамките на „демаонизацията“ се очертаха твърде скоро. Ако вечерта на „стената на демокрацията“ се появяваха нечии твърде смели думи — които сочеха пряката връзка между сегашната политика и идейните основи на маоизма, — на другата сутрин върху тях вече имаше

²⁶ Това название е въведено от западната журналистика — в Пекин едва ли някой би разбрал въпроса „Извинете, къде се намира стената на демокрацията?“, още повече, че става дума за нисък сив зид, ограждащ едно игрище в западната част на града.

свежи плакати с възхвала на „новата демокрация“. Един ден в дълъг фриз бяха разлепени и страниците на цяла стихосбирка, напечатана на циклостил. На следващия ден почти всичко беше старателно изчегъртано, върху бялото поле на скъсяния последен лист някой беше написал: „От кого криете тези стихове — защо да не могат те също да бъдат официално отпечатани?“ Под тези редове скоро се появиха и други: „Да не ги отпечатат — по-добре! Сигурното им място е в сърцата на хората.“

Така в неравномерните приливи и отливи на ежедневието и неговите въпроси, засягащи душевността на цяло поколение, се оформя и една нова културно-идеологическа стратегия — онези, която ще определи днешното място на Китай в световната културна общност.

Приема се като неизбежно, че Китай на следващите десетилетия ще бъде страна с интелигенция. Това решение има допирна точка с новата идеологическа платформа единствено по линия на нейния „прагматизъм“. В действителност то е обективен продукт на факта, че нивото на развитие в съвременния свят прави значително по-трудно участието в него на една милиардна страна без елемента на културен контакт. Просто експериментът с „безкултурния, но съзнателен трудещ се“ доказва на практика непригодността си към изискванията и на вътрешно-политическото развитие, и на външните връзки на страната. При стратегията на включване в съвременната политическа конюнктура и търсене на изгодни съюзници демонстрацията на „култивираност“ и „хилядолетни традиции“ се оказва особено изгоден капитал.

Но културата, в некомерциалния смисъл на това понятие, има по-обемна стойност. Избягвайки пряка среща с онези нейни аспекти, които не са пряко изгодни за сегашния политически курс, новата идеологическа стратегия ѝ налага определен, „свой“ профил. Когато в средата на 70-те години Китай зае законното си място в Дома на Обединените нации, от стената на залата, където са изложени мисли на представителите на всички цивилизации, изчезна една плоча с мисъл от Конфуций. В нея се говореше за равенство, общо благополучие на народите и добросъседство. „Цензурата“ беше наложена именно от китайската страна. Може да бъде възразено — проблеми на миналото, временни настроения. Но изречението на Конфуций беше заменено с внушителна картина на Великата китайска стена — творение на онзи император от III в. пр. н. е, който гори книгите и заравя учените в земята — и тя стои там и до днес като „символ на китайския народ“. Когато в най-ново време се издават съчиненията на Конфуций, в тях се подчертава не горната мисъл, а онези аспекти от неговото учение, които обосновават „синовното преклонение“ на поданика пред владетеля, „хармоничното“ подчинение на личността в държавния механизъм. Това не е случайно и не е без прецедент — още през 50-те години Мао Дзъдун сам често използвава конфуцианското определение за „идеално“ отношение между управник и подчинен като природна идилия: „Когато вятърът духа, тревата се скланя.“

Един друг древнокитайски философ, Лао дзъ, живял през VI в. пр. н. е., обосновава в своя трактат принципа за всеобщата природна закономерност „Дао“ и нейното проявление в конкретните явления на материалния свят „Дъ“. ²⁷ По актуалните и в негово време въпроси на войната, мира и държавното управление той има да каже следното:

²⁷ За материалистическия характер на учението на Лао дзъ вж. „Древнекитайская философия“. М., 1972, с. 30, 114; Ян Х и н — ш у н. Древнекитайский философ Лео-цзы и его учение. М., 1950; Л. Димитров. Философията на Лао-дзъ. С., 1967.

Онзи, който иска със сила да завладее цялата земя,
смятам — няма да успее...

(гл. 29)

Който управлява според Дао,
не налага волята си на света с военна сила
— тя е нещо, което лесно и насреща се обръща.
Откъдето войска е минала, растат само сухи тръни,
след големите войни следват бедствени години...

(гл. 30)

Войната е средство за нещастие,
ненавиждана от всеки.
Който действа според Дао, не прибягва никога до нея...
тя не е средство на мъдреца,
той я води само по принуда...
За убийството на хора трябва да се плаче,
не да се устройват триумфални обреди,
военната победа в същност е траурна церемония.

(гл. 31)

Нищо толкова учудващо тогава няма във факта, че при преиздаването на превода на Лао дзъ през 1978 г. най-известният изследовател на този философ, старият проф. Жен Дзю, се отказва от предишното си тълкуване на неговия трактат като основа на материалистическата и стихийно-диалектична мисъл в китайската философия. В предговора той се извинява на читателите, че през 50-те години твърде прибързано публикувал изследването „Лао дзъ в съвременен превод“, „чиято главна грешка е, че представяше Лао дзъ като материалист“. Предлагащият преработен вариант е озаглавен „Лао дзъ в нов превод“ и в него учението за Дао и Дъ е определено като „идеалистическа“, „упадъчна“ и „реакционна“ теория, противопоставяща се на изменението на света с радикални мерки. Тези изводи, посочва професорът, били достигнати благодарение на „великата културна революция“ и „непрестанните грижи на председателя Мао за изследване на Лао дзъ“. Естествено по онова време „четворката“ пречела на осъществяването на тази задача, но днес, при „новата мъдра политика“, задължението към паметта на председателя и читателите най-после може да бъде изпълнено.²⁸

За сметка на това в последно време като „диалектични“, „материалистически“ и „прогресивни“ се изтъкват ученията на „законниците“ (школата от III в. пр. н. е., чиято философия императорът Цин Шъхуан превръща в идеология на своето управление) и „военните стратегии“ (например Сун дзъ, IV в. пр. н. е., друг любимец на Мао Дзъдун). Така новите учебници по древнокитайска история, философия и литература получават определена ориентираност, а „разцъфващата“ нова поезия и проза постепенно приема необходимите очертания. Урокът за поета от VIII в. Ли Бо неизменно започва с фразата, че неговото родно място влиза в днешните предели на Киргизка ССР,²⁹ антивоенният роман не е признат като жанр, стиховете за солидарност с вьетнамския народ се свалят от „стената на демокрацията“ като „антидържавни позиви“.

Докато в дипломатическия клуб на главния пекинский булевард служители на Външно министерство полагат усилия да влязат в съвременния дискоритъм,

²⁸ Жен Дзю. Лао дзъ син и Шанхай, 1978, с. 1—2. Остава въпрос, доколко старият професор има участие в „подновяването“ на Лао дзъ — самият той може би неслучайно включва в предговора два такива реда: „През последните години аз имах значителни затруднения, свързани със заболяване на очите, и не съм имал възможността лично да преглеждам необходимите справочни материали — и при направените допълнения силите ми не са били достатъчно, за да осъществя напълно желаното.“

²⁹ „Ли Бо шъ сюан джу“ („Избрани стихове на Ли Бо с коментар“). Шанхай, 1979, с. 1.

на няколко метра отвън под мъждукащата лампа на тротоара седи същият измачкан, уморен от критики и кампании човек със синя куртка и книга в ръка (25-ватовата крушка в къщи се гаси рано), който в разказите на „новата“ литература трябва да бъде „съвместен поглед, устремен към водещата ръка на председателя Хуа, готов да отдаде свежата си младост за осъществяване на четирите модернизации, за превръщане на Китай в една от първите световни държави до края на века“.

Когато през април 1979 г. група от стотина дейци на културата решиха да изразят организирано мнението си за действителните належащи проблеми на Китай „след Мао Дзедун“, демонстрацията им беше разпръсната, много от участниците — арестувани.

През ноември беше закрыта и „стената на демокрацията“.

Следващият проблем, който чука на вратата на най-новата китайска културна стратегия, е, че литературата и изкуството са реалности, имащи твърде много общо с понятия като „истина“ и „честност“. Ще си позволи ли тя срещата с тях?

От една страна, е мисълта, определяла неизменно същността на идеологическата доктрина от края на 50-те години до наши дни: „По една културна революция на всеки десетина години е хубаво нещо.“³⁰

От друга — стиховете на април 1976:

„Китай отдавна не е старият Китай.

Народът вече не е старият и затъпен народ...“

³⁰ Изказана за първи път от Мао Дзедун, влязла след 1973 г. в официалния текст на партийния устав („В бъдеще културни революции ще се провеждат още много пъти“), допълнена в отчетния доклад на Хуа Гуофън пред XI конгрес, 1978, така: „Завърши с успех културна революция номер едно“ (к. м.).