

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-68-79

AWAKENING AND TRANSFORMATION: SOCIO-CULTURAL BACKGROUND AND THE EVOLUTION OF ARTISTIC IDEAS IN CHINA FROM 1978 TO 1984

Summary: *The period from 1978 to 1984 marks a critical turning point in modern Chinese history. With the implementation of the Reform and Opening-Up policy and the deepening of the Thought Liberation Movement, the cultural context of Chinese society underwent a radical transformation. The relevance of the study is determined by the need to understand how the early reform years prepared the ground for the '85 New Wave Art Movement and for the subsequent development of contemporary Chinese art. The aim of the article is to analyse the socio-cultural background and the evolution of artistic ideas in China during this period. The study is based on historical, comparative and art-historical methods and draws on official documents, statements by artists and critics, and works by Chinese art historians. The article examines three interrelated processes. First, it shows how the political environment of the early reform stage broke down previously existing institutional barriers: art policy moved away from the formula "art serves politics", art institutions shifted from political control to professional guidance, foreign exhibitions and publications ended the information blockade, and the production of "export paintings" gave rise to the first elements of an art market. Sec-*

ond, it traces how the Thought Liberation Movement transformed the creative consciousness of artists, as reflected in Scar Art, the exhibition of the "Stars" group and the debate on the "beauty of form" initiated by Wu Guanzhong; works by Gao Xiaohua, Cheng Conglin and Wang Keping are considered as characteristic examples. Third, it analyses the changes in society's demand for artistic diversity, the public's growing readiness to accept new forms, and the limits of this tolerance. Particular attention is paid to the role of the "spring of science", popular art magazines and everyday demand for decorative painting in broadening the boundaries of perception. It is shown that society's tolerance of artistic diversity remained limited and rested on a political consensus around "scars and reflection", which accumulated the potential for the radical artistic explosion of the mid-1980s. It is concluded that the period was not only a farewell to the past but also the starting point for the modernization of contemporary Chinese art.

Keywords: *Reform and Opening-Up; Thought Liberation; Art Policy; Art Market; Creative Consciousness; Artistic Diversity.*

Introduction

The era that followed the end of the Cultural Revolution (1966–1976) became for China a period of profound historical self-examination and the search for new paths. The Third Plenary Session of the 11th Central Committee of the Communist Party of China, held in December 1978, officially proclaimed the shift of the Party's focus to socialist modernization, inaugurating the policy of reform and opening-up. This political adjustment at the highest level created fundamentally new conditions for all spheres of public life, including culture and art (Wang, 1981: 45). In parallel, society witnessed a large-scale de-

bate around the thesis "Practice is the sole criterion of truth," which grew into a broad Thought Liberation Movement aimed at overcoming dogmatism and the personality cult. It was within this unique socio-political context that the awakening and rapid transformation of Chinese fine art took place, preparing the ground for the subsequent explosive "'85 New Wave Art Movement."

1. Political "Thaw": Institutional Changes and Openness of Information

In the early stage of reform and opening-up, changes in the art sphere were first and foremost initiated from above through political adjustments.

During the decade of the Cultural Revolution, art had been excessively politicized and instrumentalized, reduced to an appendage of class struggle. After 1978, as the campaign to redress unjust verdicts and rehabilitate victims advanced, the central mandate of art policy shifted from the slogan "art is the servant of politics" to the broader and more flexible formulation of "serving socialism and the people" (Lu, 2014: 120). This shift removed the ideological shackles from art within the official system.

1.1. Easing of Control and Transformation of the Functions of Art Institutions

The convening of the Fourth National Congress of Literary and Art Workers in 1979 marked a landmark event in the adjustment of art policy. In his welcoming address, Deng Xiaoping officially rejected the concept of "the decisive role of subject matter," stating that "what to write and how to write — this question can only be resolved by the artists themselves through creative practice and gradual exploration" (Zou, 2002: 156). This meant that creators were no longer required to invariably depict specific "tall, big, and complete" and "bright and shining" images of heroic laborers. Tragedy, love, historical reflection, as well as such "unproblematic" genres as "mountains and waters" landscape painting and "flowers and birds" painting — previously marginalized or subjected to criticism — regained legitimate status. The functions of official organizations at various levels — such as artists' associations and art academies — also gradually transformed from direct "political control" to "professional guidance and service."

1.2. Openness of Cultural Exchange and the Breakthrough of the Information Blockade

For a long time, the Chinese art world, separated by the "iron curtain," knew virtually nothing about the development of Western modern art after the 1940s. From 1978 onward, with the opening of borders, foreign art exhibitions were permitted. For instance, in March 1978, the "Exhibition of 19th-Century French Rural Landscape Painting" was held in Beijing, sparking unprecedented excitement and long queues at the entrance. Following this, albums featuring works of Western classicism, impressionism, and even early modernism began to be published in small print runs and made available for sale. Such liberalization of cultural policy directly provided Chinese artists, who had been in a state of spiritual starvation, with a new frame of reference and visual language for retrospectively rethinking

their own traditions and searching for new forms (Ten Years of the Stars, 2019: 34).

1.3. The Emergence of the Art Market and the Awakening of Commodity Consciousness

Before 1984, a genuine art market had not yet formed in China, and the overwhelming majority of artists remained "people of the state system," living on fixed salaries. However, the political wind of change had already reached the economic "capillaries." Against the backdrop of the success of the household responsibility system in agriculture and the preparation for the reform of the urban economic system, the commodity nature of artworks began to receive limited recognition. The most typical manifestation of this was the appearance of "export paintings" (外销画) — in order to earn foreign currency, state-owned import-export companies for arts and crafts began placing orders with painters for oil paintings and traditional Chinese-style guohua works, the so-called "hotel paintings" or "export paintings." Although these works, tailored to the tastes of Western tourists, were of little value from the perspective of art history, this was the first instance in which Chinese artworks entered the sphere of commodity circulation on a mass scale (Zhu, 2019: 65). This brought artists "gray income" significantly exceeding their salaries, but more importantly, it subtly undermined the ultra-left dogma that "art and money are incompatible," engendering in creators a subjective economic consciousness and the early contours of a market, thereby laying the preconditions for the massive surge in the art market in the 1990s.

2. Thought Liberation: Transformation of Artists' Creative Consciousness

If the change in the political environment constituted the external condition of the artistic "thaw," then the Thought Liberation Movement served as the internal driving force that transformed the inner world of artists. Taking as its starting point the broad debate that began in May 1978 around the thesis "Practice is the sole criterion of truth," Chinese society raised a wave of intellectual enlightenment aimed at overcoming the personality cult and dogmatism. This social atmosphere directly projected itself onto the art world, provoking a profound psychological upheaval and a reformatting of mentality.

2.1. From "Collective Expression" to "Individual Self-Expression"

In preceding decades, the vivid individuality of the artist had been leveled: they could only act as



Fig. 1. Gao Xiaohua. *Why?* 1978. Oil on canvas. 108 × 136 cm. National Art Museum of China, Beijing

anonymous "mouthpieces of the interests of workers, peasants, and soldiers." The Thought Liberation Movement allowed creators to rediscover the existence of "the human being" — and, first and foremost, to discover "themselves." Artists began to realize that the starting point of art should be not grand political slogans, but genuine personal emotional experience and reflection on life (Gao et al., 2008: 27). This shift in thinking was genuinely revolutionary in character. For example, the emergence of "Scar Art" (伤痕美术) was precisely driven by the fact that artists no longer avoided personal pain and the traumas of the era, replacing false hymns of praise with bleeding confessions and effecting a psychological reconstruction from "obedience to the deity" to "addressing the human being" (Yi, 2004: 89).

For instance, the oil painting *Why?* (Fig. 1) (《为什么》, 108 × 136 cm) by Gao Xiaohua, created in 1978, became a typical embodiment of this psychological turning point. In a realistic manner, it depicts a scene of internecine clashes during the Cultural Revolution: wounded Red Guards and the bewildered expression of the central figure form

the visual focus, while leaden-gray tones and dense brushstrokes create a narrative critical of history, pointing to the absurdity of senseless struggle. In 1979 the painting was shown at the Fifth National Art Exhibition, where it was awarded a second prize; it is regarded as the starting point of "Scar Art." With this work, Gao Xiaohua broke through the former aesthetic of "red, bright, and shining" and returned to art a sincere questioning of history and human nature.

2.2. Emotional Release: From "Fear" to "Rebellion"

Prolonged political campaigns had led older-generation artists to live by the principle "better not seek merit in art, so long as there are no political mistakes," while the younger generation accumulated colossal rebellious energy under conditions of suppression. The incomparable exhibition of the "Stars" group (星星画会) that appeared in 1979 became the absolute manifestation of such an explosion of sentiment. The "Stars" artists (such as Ma Desheng, Wang Keping, Huang Rui, and others), driven by an almost elemental, wild courage, pro-

claimed the slogan: "Kollwitz is our banner, Picasso is our forerunner." They challenged not only the official exhibition system (hanging their works on the iron railings of the small garden east of the National Art Museum of China) but also demonstrated in their thinking an uncompromising, irreconcilable elitist defiance (Lü, 2000: 18). Thanks to the atmosphere of relative tolerance in society, actions that initially carried enormous political risk were ultimately transformed into a cultural event that advanced the democratization of art.

One of the most iconic works at that exhibition was the wooden sculpture *Silence* (Fig. 2) (《沉默》) by Wang Keping. It is a crudely carved human head with blindfolded eyes and a sealed mouth — an image deprived of the ability to freely see and speak. The sculpture expressed, in the simplest and most vivid way, protest against ideological suppression and the thirst for freedom of self-expression. In 1979, *The New York Times* ran a front-page report on Wang Keping and his works. *Silence*, together with another, even more controversial sculpture entitled *Idol*, became some of the most striking voices of reflection of that era.

2.3. The Thirst for "Humanism" and the "Beauty of Form"

The essence of thought liberation is the emancipation of the human being. In their creative disposition, artists demonstrated an acute call for "human nature, human feelings, humanism." They felt revulsion toward the inhuman "iron faces" of the era of class struggle and turned toward the aspiration to express warm, subtle, genuine emotions. At the same time, having passed through a difficult period of political reflection, artists en masse encountered "aesthetic fatigue," inwardly craving pure visual pleasure unburdened by political meaning. This directly gave rise to the debate on the "beauty of form" (形式美), the chief exponent of which was Wu Guanzhong. His thesis that "the beauty of form is the core of pictorial creation" struck then like thunder from a clear sky (Wu, 1979: 33). Although externally this appeared as an academic dispute, in essence it reflected the desire of artists to affirm their independent individuality and freedom of creativity by returning to the fundamentals of art — form, color, and line.

As a vivid example of the return to humanistic realism, one may cite the oil painting *Snow on X Month X Day, 1968* (Fig. 3) (《1968年X月X日雪》, 196 × 296 cm) by Cheng Conglin, paint-



Fig. 2. Wang Keping. *Silence*. 1979. Wood. Height 48 cm. Private collection

ed in 1979. With its diary-like title and documentary manner, it captured a tragic episode of armed clashes during the Cultural Revolution. This monumental canvas is considered a manifesto of "Scar Art" and is now housed in the National Art Museum of China. The author was only 24 years old, yet this work already secured his place in the history of Chinese art (Chen, 2005: 212). Together with Gao Xiaohua's *Why?*, this canvas initiated the "Scar" current and effected a return to the genuine spirit of realism.

3. Changes in Social Perception: From a Single Standard to a Pluralism of Demand

The evolution of artistic trends is not only a one-sided action of the artists themselves; it also depends on the degree of reception by the audience, that is, the broad masses of society. In the period from 1978 to 1984, the landscape of aesthetic perception of the Chinese public underwent a radical expansion and broadening, and the social demand for artistic diversity moved from a latent state into a manifest one.

3.1. Emotional Resonance and the Destruction of Aesthetic Stereotypes

For a long time, the aesthetic standard of socialist realism required that art be "vigorous and life-af-



Fig. 3. Cheng Conglin. *Snow on X Month X Day*, 1968. 1979. Oil on canvas. 196 × 296 cm. National Art Museum of China, Beijing

firming," "flawless and perfect." When the crude, grotesque wooden sculptures of Wang Keping appeared before the public, by former standards these works, which "defamed" reality, ought to have been subjected to harsh criticism. However, the public of that time not only did not reject them but manifested colossal sympathy and response. Since all of society had only recently emerged from a great catastrophe, a shared traumatic experience was preserved in people's hearts. The public understood that this art, once deemed "heretical," precisely gave voice to their most genuine, innermost feelings. Such emotional identification, grounded in shared historical experience, incredibly expanded the boundaries of social acceptability of artistic expressiveness.

3.2. The "Thirst for Knowledge" and Curiosity About New Forms

Together with the advent of the "spring of science," a wave of thirst for knowledge swept across the country. For ordinary people, Western modern artistic movements (such as impressionism, fauvism, abstractionism) were entirely unfamiliar. But this "unfamiliarity" did not arouse the hostility characteristic of the Cultural Revolution period; on the contrary, it transformed into an attractive novelty. In exhibition halls displaying foreign or experimental works, crowds thronged; art magazines (such as

Meishu [Art] and Shijie Meishu [World Art]) sold like hotcakes. The public went to see incomprehensible abstract paintings not so much for "aesthetic pleasure" as primarily to "broaden their horizons" and "overcome illiteracy." Such a mechanism of reception, based on the psychology of cultural compensation, objectively formed a relatively mild, and at times even encouraging, climate of public opinion for the formal diversity of art.

3.3. Differentiation of Social Demands and the Consumer Function of Art

As living standards initially improved, a differentiation of social demands regarding the functions of art began. For a long time after the founding of the People's Republic of China, the principal and almost sole function of art was propaganda and education. By the early 1980s, as material goods gradually became more abundant and housing conditions improved (for example, people began moving into new apartments with living rooms), practical needs for the "decorative" and "consumer" functions of art arose in society. Ordinary families began buying wall calendars and decorative paintings; hotels and restaurants required large-scale murals and landscapes for interior decoration. This popular, bottom-up demand, though tending toward vulgarity and pop culture in terms of taste, nevertheless powerfully support-

ed the process of the diversification of art (Selected Important Documents, 2011: 112). It made artists understand that alongside creating political posters, painting a beautiful landscape or still life possesses equal value. Such pluralistic social demand coincided with the ontological searches of the artists themselves, together forming a synergy that stimulated the flourishing of the artistic ecosystem.

However, until 1984, the degree to which society embraced artistic diversity remained limited and fraught with internal contradictions. This tolerance was built to a greater extent on the political consensus around "scars and reflection" and merely superficial curiosity about the "beauty of form." As soon as artistic experiments touched upon deeper ideological red lines or proved too far ahead of their time (for example, certain radical performances or fully abstract works), they still provoked sharp disputes or even administrative intervention. The psychology of aesthetic perception of the broad public was in a state of tension at the juncture of old and new: on the one hand, warmly welcoming change, on the other, by habit continuing to measure new works by old standards. It was precisely this tension that accumulated the potential for the radical explosion of the "'85 New Wave Art Movement" after 1985.

Conclusion

The period from 1978 to 1984 became a unique "dawn hour" in the history of Chinese contemporary art. Over the course of these six years, the political environment of reform and opening-up, like spring wind and rain nourishing vegetation — from the liberalization of institutions and the influx

of information to the emergence of the market — removed the heavy shackles from art; the Thought Liberation Movement, like thunder shattering pillars, completely reformatted the creative thinking of artists, awakening in them the consciousness of themselves as independent individuals and a thirst for self-expression. And society, having passed through cataclysms, relying on emotional resonance and the thirst for knowledge, continuously expanded the boundaries of perception of artistic diversity.

The artistic currents of this period — from the humanistic call of "Scar Art" to the individual rebellion of the "Stars" exhibition and the return to fundamentals in the debates on the "beauty of form" — outwardly appeared as an evolution of styles and themes, yet their internal logic was the difficult process of returning art from the status of a "political instrument" to an "independent humanistic spirit." This period not only completed a profound exposure of the past but also laid the ideological foundation, prepared the cadres, and formed the psychological expectations for the subsequent grand wave of modernist art in 1985 (the "'85 New Wave Art Movement"). Without the "thaw" and "Enlightenment" of 1978–1984, there would have been no sudden, rapid ascent of Chinese contemporary art on the international stage in the following years. The history of these six years proves that the vitality of art is always rooted in the soil of social transformation, and that freedom and tolerance constitute that irreplaceable air and moisture in which great art grows.

REFERENCES:

1. Chen, D. (2005) *Tuibu ji [Retreat Collection]*. Guilin: Guangxi Normal University Press. (In Chinese).
2. Gao, M. et al. (2008) *The '85 Art Movement: The Humanist Avant-Garde of the 1980s*. Guilin: Guangxi Normal University Press. (In Chinese).
3. Lu, H. (2014) *History of Contemporary Chinese Art: 1978–2008*. Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House. (In Chinese).
4. Lü, P. (2000) *History of Contemporary Chinese Art: 1990–1999*. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House. (In Chinese).
5. *Selected Important Documents (1975–1997)* (2011). Beijing: Central Party Literature Press. (In Chinese).
6. *Ten Years of the Stars (2019)*. Hong Kong: Oxford University Press (China). (In Chinese).
7. Wang, C. (ed.) (1981) *Introduction to Aesthetics*. Beijing: People's Publishing House. (In Chinese).
8. Wu, G. (1979) 'Formal beauty in painting', *Meishu [Art]*, (5), p. 33. (In Chinese).
9. Yi, Y. (2004) *From Heroic Odes to the Ordinary World: Trends of Thought in Modern Chinese Art*. Beijing: China Renmin University Press. (In Chinese).
10. Zhu, Q. (2019) *What Matters Is Being There: Notes on the History and Theory of Chinese Art of the 1980s*. Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House. (In Chinese).
11. Zou, Y. (2002) *A History of Fine Arts in New China (1949–2000)*. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House. (In Chinese).

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-68-79

ПРОБУЖДЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ: СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ФОН И ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ В КИТАЕ В 1978–1984 ГГ.

Аннотация: Период с 1978 по 1984 год стал исключительно важным поворотным моментом в новейшей истории Китая. С реализацией политики реформ и открытости и углублением движения за освобождение мышления культурный контекст китайского общества коренным образом изменился. Актуальность исследования определяется необходимостью понять, каким образом первые годы реформ подготовили почву для движения «Новая волна '85» и последующего развития современного китайского искусства. Цель статьи — проанализировать социально-культурный фон и эволюцию художественных идей в Китае в этот период и выявить их взаимосвязь. Исследование опирается на исторический, сравнительный и искусствоведческий методы; источниковую базу составили официальные документы, высказывания художников и критиков, а также труды китайских историков искусства. В статье рассматриваются три взаимосвязанных процесса. Во-первых, показано, как политическая среда раннего этапа реформ разрушала существовавшие институциональные барьеры: художественная политика отошла от формулы «искусство служит политике», художественные институты перешли от политического контроля к профессиональному руководству, зарубежные выставки и издания прорвали информационную блокаду, а производство «экспортной живописи» дало начало первым элементам художественного рынка.

Во-вторых, прослежено, как движение за освобождение мышления трансформировало творческое сознание художников, что выразилось в «искусстве ирамов», выставке группы «Звёзды» и дискуссии о «красоте формы», начатой У Гуаньчжунем; в качестве характерных примеров рассматриваются произведения Гао Сяохуа, Чэн Цунлиня и Ван Кэпина. В-третьих, анализируются изменения в общественном спросе на разнообразие в искусстве, растущая готовность публики принимать новые формы и границы этой терпимости. Особое внимание уделено роли «весны науки», популярных художественных журналов и бытового спроса на декоративную живопись в расширении границ восприятия. Показано, что терпимость общества к художественному разнообразию оставалась ограниченной и строилась на политическом консенсусе вокруг «ирамов и рефлексии», что и накопило потенциал для радикального художественного взрыва середины 1980-х годов. Сделан вывод о том, что этот период стал не только прощанием с прошлым, но и важнейшей отправной точкой всей последующей модернизации современного китайского искусства.

Ключевые слова: реформы и открытость; освобождение мышления; художественная политика; художественный рынок; творческое сознание; разнообразие в искусстве.

Введение

Эпоха, следовавшая за окончанием «культурной революции» (1966–1976 гг.), стала для Китая временем глубокого исторического самоанализа и поиска новых путей. Третий пленум ЦК КПК 11-го созыва, состоявшийся в декабре 1978 года, официально провозгласил смещение центра тяжести

работы партии на социалистическую модернизацию, положив начало политике реформ и открытости. Эта политическая корректировка высшего руководства создала принципиально новые условия для всех сфер общественной жизни, включая культуру и искусство [2, с. 45]. Параллельно в обществе развернулась масштабная дискуссия вокруг тези-

са «Практика — единственный критерий истины», которая переросла в широкое движение за идеологическое освобождение, направленное на преодоление догматизма и культа личности. Именно в этом уникальном социально-политическом контексте происходило пробуждение и стремительная трансформация китайского изобразительного искусства, подготовившая почву для последующего взрывного движения «Новая волна '85».

1. Политическая «оттепель»: институциональные изменения и открытость информации

На раннем этапе реформ и открытости перемены в сфере искусства в первую очередь были инициированы сверху политическими корректировками. В течение десятилетия «культурной революции» искусство было чрезмерно политизировано и инструментализировано, превратившись в придаток классовой борьбы. После 1978 года, по мере продвижения кампании по исправлению несправедливых приговоров и реабилитации, центральный запрос художественной политики сместился с лозунга «искусство — слуга политики» на более широкую и гибкую установку «служение социализму и народу» [6, с. 120]. Этот сдвиг снял идеологические оковы с искусства внутри официальной системы.

1.1. Ослабление контроля и трансформация функций художественных институтов

Созыв в 1979 году IV Всекитайского съезда работников литературы и искусства стал знаковым событием в корректировке художественной политики. В своем приветственном слове Дэн Сяопин официально отверг концепцию «определяющей роли тематики», заявив, что «о чем писать и как писать — этот вопрос могут решать только сами художники в ходе творческой практики и путем постепенных поисков» [9, с. 156]. Это означало, что от творцов больше не требовали в обязательном порядке изображать специфические «высокие, крупные, целостные» и «яркие, сияющие» образы героев-тружеников. Трагедия, любовь, историческая рефлексия, а также такие «беспроблемные» жанры, как пейзаж «горы и воды» и «цветы и птицы», ранее маргинализированные или подвергавшиеся критике, вновь обрели легитимный статус. Функции официальных организаций различных уровней — таких как ассоциации художников и художественные академии — также постепенно трансформировались от прямого «политического контроля» к «профессиональному руководству и обслуживанию».

1.2. Открытость культурного обмена и прорыв информационной блокады

Долгое время китайская художественная среда, отгороженная «железным занавесом», практически ничего не знала о развитии западного современного искусства после 1940-х годов. С 1978 года, с открытием границ, стали разрешать проведение иностранных художественных выставок. Например, в марте 1978 года в Пекине прошла «Выставка французской деревенской пейзажной живописи XIX века», вызвавшая беспрецедентный ажиотаж и длинные очереди у входа. Вслед за этим в стране начали небольшими тиражами издаваться и поступать в продажу альбомы с произведениями западного классицизма, импрессионизма и даже раннего модернизма. Такая либерализация культурной политики напрямую предоставила находившимся в состоянии духовного голода китайским художникам новую систему координат и визуальный язык для ретроспективного осмысления их собственных традиций и поиска новых форм [4, с. 34].

1.3. Зарождение художественного рынка и пробуждение товарного сознания

До 1984 года в Китае еще не сформировался рынок искусства в подлинном смысле этого слова, и подавляющее большинство художников оставались «людьми государственной системы», жившими на фиксированную зарплату. Однако политический ветер перемен уже достиг экономических «капилляров». На фоне успеха проведения в сельском хозяйстве системы семейного подряда и подготовки к реформе городской экономической системы товарная природа произведений искусства начала получать ограниченное признание. Наиболее типичным проявлением этого стало появление «экспортной живописи» (外销画) — в целях получения валютной выручки государственные компании по импорту и экспорту предметов народных промыслов начали размещать у живописцев заказы на картины маслом и гошуа в традиционном китайском стиле, так называемые «картины для гостиниц» или «картины на экспорт». И хотя эти произведения, ориентированные на вкусы западных туристов, не представляли особой ценности с точки зрения истории искусства, это был первый случай, когда китайские произведения искусства массово вошли в сферу товарного обращения [10, с. 65]. Это принесло художникам «серый доход», значительно превышавший их зарплату, но, что

еще важнее, это незаметно подорвало ультра-левую догму о том, что «искусство и деньги несовместимы», породило у творцов субъектное экономическое сознание и ранние контуры рынка, заложив тем самым предпосылки для масштабного всплеска на художественном рынке в 1990-е годы.

2. Освобождение мышления: трансформация творческого сознания художников

Если изменение политической среды стало внешним условием «оттепели» в искусстве, то движение за идеологическое освобождение выступило внутренней движущей силой, заново переплавившей души художников. Взяв за отправную точку начавшуюся в мае 1978 года широкую дискуссию вокруг тезиса «Практика — единственный критерий истины», китайское общество подняло волну идейного просвещения, направленную на преодоление культа личности и догматизма. Эта социальная атмосфера напрямую проецировалась на художественную среду, спровоцировав глубокую психологическую встряску и перестройку менталитета.

2.1. От «коллективного выражения» к «индивидуальному самовыражению»

В предшествующие десятилетия яркая индивидуальность художника была нивелирована: они могли выступать лишь в роли анонимных «выразителей интересов рабочих, крестьян и солдат». Движение за идеологическое освобождение позволило творцам заново открыть для себя существование «человека» — и, в первую очередь, обнаружить «самого себя». Художники начали осознавать, что отправной точкой искусства должны быть не грандиозные политические лозунги, а подлинный личный эмоциональный опыт и осмысление жизни [3, с. 27]. Этот сдвиг в мышлении носил подлинно революционный характер. Так, например, возникновение «искусства шрамов» (伤痕美术) было обусловлено именно тем, что художники больше не избегали личной боли и травм эпохи, заменив фальшивые хвалебные гимны кровоточащими признаниями и совершив психологическую перестройку от «послушания божеству» к «обращению к человеку» [5, с. 89].

Например, картина маслом «Почему?» (рис. 1) (《为什么》, 108 × 136 см) кисти Гао Сяохуа, созданная в 1978 году, стала типичным воплощением этого психологического перелома. В реалистической манере изображена сцена междоусобных

столкновений в годы «культурной революции»: израненные хунвэйбины и растерянное выражение лица центрального персонажа образуют визуальный фокус, а свинцово-серые тона и плотные мазки создают критическое по отношению к истории повествование, указывающее на абсурдность бессмысленной борьбы. В 1979 году картина была представлена на V Всекитайской художественной выставке и удостоена второй премии. Она считается отправной точкой «искусства шрамов». Этой работой Гао Сяохуа преодолел прежнюю эстетику «красного, яркого, блестящего» и вернул искусству способность искренне вопрошать историю и человеческую природу.

2.2. Эмоциональная разрядка: от «страха» к «бунтарству»

Длительные политические кампании привели к тому, что художники старшего поколения привыкли жить по принципу «лучше не искать заслуг в искусстве, лишь бы не было политических ошибок», в то время как младшее поколение накапливало в условиях подавления колоссальную бунтарскую энергию. Появившаяся в 1979 году ни с чем не сравнимая выставка общества «Звезды» (星星画会) стала абсолютным проявлением такого взрыва умонастроений. Художники «Звезд» (такие как Ма Дэшэн, Ван Кэпин, Хуан Жуй и др.), движимые почти стихийной, дикой смелостью, провозгласили лозунг: «Кэте Кольвиц — наш флаг, Пикассо — наш предтеча». Они бросили вызов не только официальной системе выставок (развесив работы на железной ограде сквера к востоку от Национального художественного музея Китая), но и продемонстрировали в своем мышлении безоговорочную, непримиримую элитарную фронду [7, с. 18]. Благодаря атмосфере относительной терпимости в обществе, действия, которые изначально несли в себе огромный политический риск, в конечном итоге трансформировались в культурное событие, продвинувшее демократизацию искусства.

Одной из самых знаковых работ на той выставке стала деревянная скульптура «Молчание» (рис. 2) (《沉默》) Ван Кэпина. Это грубо вырезанная голова человека с завязанными глазами и залепленным ртом — образ, лишённый возможности свободно видеть и говорить. Скульптура самым простым и наглядным способом выражала протест против идеологического зажима и жажду свободы самовыражения. В 1979 году

газета The New York Times поместила на первой полосе репортаж о Ван Эппине и его работах. «Молчание» вместе с другой, ещё более спорной скульптурой «Идол» стало одним из самых ярких голосов рефлексии той эпохи.

2.3. Жажда «гуманизма» и «красоты формы»

Сутью идеологического освобождения является раскрепощение человека. В своем творческом настрое художники продемонстрировали острый призыв к «человеческой природе, человеческим чувствам, гуманизму». Они испытывали отвращение к бесчеловечным «железным лицам» эпохи классовой борьбы и обратились к стремлению выразить теплые, тонкие, подлинные эмоции. В то же время, пережив тяжелый период политической рефлексии, художники массово столкнулись с «эстетической усталостью», внутренне испытывая жажду чистого визуального наслаждения, не обремененного политическим смыслом. Это напрямую породило дискуссию о «красоте формы» (形式美), главным проводником которой выступил У Гуаньчжун. Выдвинутый им тезис о том, что «красота формы — это ядро живописного творчества», прозвучал тогда как гром среди ясного неба [8, с. 33]. Хотя внешне это выглядело как академический спор, по сути, это отражало стремление художников через возвращение к первооснове искусства — форме, цвету, линии — утвердить свою независимую личность и свободу творчества.

В качестве яркого примера возврата к гуманистическому реализму можно привести картину маслом Чэн Цунлиня «Снег такого-то числа, такого-то месяца 1968 года» (рис. 3) (《1968年X月X日雪》, 196 × 296 см), написанную в 1979 году. С дневниковым названием и документальной манерой она запечатлела трагический эпизод вооружённых столкновений в годы «культурной революции». Это монументальное полотно считается манифестом «искусства шрамов» и ныне хранится в Национальном художественном музее Китая. Автору было всего 24 года, но эта работа уже обеспечила ему место в истории китайского искусства [11, с. 212]. Вместе с картиной Гао Сяохуа «Почему?» это полотно положило начало течению «шрамов» и осуществило возврат к подлинному духу реализма.

3. Изменение социального восприятия: от единого стандарта к плюрализму спроса

Эволюция художественных течений — это не только одностороннее действие самих художни-

ков, она также зависит от степени восприятия аудитории, то есть широких масс общества. В период с 1978 по 1984 год картина эстетического восприятия китайской публики претерпела радикальное растяжение и расширение, а социальный спрос на разнообразие искусства перешел из латентного состояния в явное.

3.1. Эмоциональный резонанс и разрушение эстетических стереотипов

Долгое время эстетический стандарт социалистического реализма требовал, чтобы искусство было «бодрым и жизнеутверждающим», «безупречным и совершенным». Когда перед публикой появились грубые, гротескные деревянные скульптуры Ван Эппина, по прежним меркам эти работы, «очерняющие» реальность, должны были подвергнуться жесткой критике. Однако тогдашняя общественность не только не отторгла их, но и проявила колоссальную симпатию и отклик. Поскольку все общество лишь недавно вышло из великой катастрофы, в сердцах людей хранился общий травматический опыт. Публика поняла, что это когда-то считавшееся «еретическим» искусство как раз и высказывает их самые подлинные, глубинные чувства. Такая эмоциональная идентификация, основанная на общем историческом опыте, невероятно расширила границы социальной приемлемости художественной выразительности.

3.2. «Жажда знаний» и любопытство к новым формам

Вместе с наступлением «весны науки» по всей стране прокатилась волна жажды знаний. Для простых людей западные современные художественные течения (такие как импрессионизм, фовизм, абстракционизм) были абсолютно незнакомы. Но это «незнакомое» не вызвало враждебности, свойственной периоду «культурной революции», а, напротив, превратилось в притягательную новизну. В выставочных залах, где демонстрировались зарубежные или экспериментальные работы, царил столпотворение, художественные журналы (такие как «Мэйшу» («Искусство») и «Шицзе мэйшу» («Мировое искусство»)) разлетались как горячие пирожки. Публика ходила смотреть на непонятные абстрактные картины отнюдь не ради «эстетического наслаждения», а в основном чтобы «расширить кругозор» и «избавиться от безграмотности». Такой механизм восприятия, базирующийся на психологии культурной компенсации, объективно

сформировал для формального разнообразия искусства относительно мягкую, а местами даже поощрительную среду общественного мнения.

3.3. Дифференциация социальных запросов и потребительская функция искусства

По мере первоначального улучшения уровня жизни началась дифференциация социальных запросов к функциям искусства. Долгое время после образования КНР главной и почти единственной функцией искусства была пропаганда и воспитание. К началу 1980-х годов, по мере того как материальных благ становилось больше, а жилищные условия улучшались (например, люди начали переезжать в новые квартиры с гостинными), в обществе возникли практические потребности в «декоративной» и «потребительской» функциях искусства. Обычные семьи начали покупать настенные календари и декоративные картины; гостиницам и ресторанам требовались крупномасштабные фрески и пейзажи для украшения интерьеров. Этот народный, восходящий снизу спрос, пусть и тяготевший к вульгарности и поп-культуре в плане вкуса, тем не менее мощно поддержал процесс диверсификации искусства [1, с. 112]. Он дал художникам понять: наряду с созданием политических плакатов, написание красивого пейзажа или натюрморта обладает такой же ценностью. Такой плюралистический социальный спрос совпал с онтологическими поисками самих художников, создав синергию, которая стимулировала расцвет художественной экосистемы.

Однако до 1984 года степень восприятия обществом разнообразия искусства все еще оставалась ограниченной и полной внутренних противоречий. Эта терпимость в большей степени строилась на политическом консенсусе вокруг «шрамов и рефлексии» и лишь поверхностном любопытстве к «красоте формы». Как только художественные эксперименты задевали более глубокие идеологические красные линии или оказывались слишком опережающими время (например, некоторые радикальные перформансы или полностью абстрактные работы), это по-прежнему вызывало острые споры или даже административное вмешательство. Психология эстетического восприятия широкой публики находилась в состоянии надрыва на стыке старого и нового:

с одной стороны, горячо приветствуя перемены, с другой — по привычке продолжая мерить новые произведения старыми мерками. Именно это напряжение и накопило потенциал для радикального взрыва движения «Новая волна '85» после 1985 года.

Заключение

Период с 1978 по 1984 год стал неповторимым «часом рассвета» в истории китайского современного искусства. На протяжении этих шести лет политическая среда эпохи реформ и открытости, подобно весеннему ветру и дождю, питающему растительность, — от либерализации институтов и притока информации до зарождения рынка — сняла с искусства тяжелые кандалы; движение за идеологическое освобождение, словно гром, сокрушающий столпы, полностью переформатировало творческое мышление художников, пробудив в них сознание себя как независимых индивидов и жажду самовыражения. А общество, прошедшее сквозь катаклизмы, опираясь на эмоциональный резонанс и жажду знаний, непрерывно расширяло границы восприятия многообразия искусства.

Художественные течения этого периода — от гуманистического призыва «искусства шрамов» до индивидуального бунта выставки «Звезды» и возврата к первооснове в дискуссиях о «красоте формы» — внешне выглядели как эволюция стилей и тематик, однако их внутренней логикой был трудный процесс возвращения искусства от статуса «политического инструмента» к «независимому гуманистическому духу». Этот период не только завершил глубокое разоблачение прошлого, но и заложил идеологический фундамент, подготовил кадры и сформировал психологические ожидания для последующей грандиозной волны модернистского искусства 1985 года (движение «Новая волна '85»). Не будь «оттепели» и «Просвещения» 1978–1984 годов, не было бы и внезапного, стремительного взлета китайского современного искусства на международную арену в последующие годы. История этих шести лет доказывает, что жизненная сила искусства всегда укоренена в почве социальных трансформаций, а свобода и терпимость представляют собой тот самый незаменимый воздух и влагу, которые взращивают великое искусство.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Важные документы: избранные материалы (1975–1997). Пекин: Издательство литературы ЦК КПК, 2011. (На кит. яз.)
2. Ван Чаовэнь (гл. ред.). Введение в эстетику. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 1981. (На кит. яз.)
3. Гао Минлу и др. Движение '85: гуманистический авангард 1980-х годов. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2008. (На кит. яз.)
4. Десять лет «Звёзд». Гонконг: Oxford University Press (China), 2019. (На кит. яз.)
5. И Ин. От героических од к обыденному миру: идейные течения в современном китайском изобразительном искусстве. Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2004. (На кит. яз.)
6. Лу Хун. История современного китайского искусства: 1978–2008. Шицзячжуан: Хэбэйское издательство изобразительных искусств, 2014. (На кит. яз.)
7. Люй Пэн. История современного китайского искусства: 1990–1999. Чанша: Хунаньское издательство изобразительных искусств, 2000. (На кит. яз.)
8. У Гуаньчжун. Формальная красота в живописи // Мэйшу. 1979. № 5. С. 33. (На кит. яз.)
9. Цзоу Юэцзинь. История изобразительного искусства Нового Китая (1949–2000). Чанша: Хунаньское издательство изобразительных искусств, 2002. (На кит. яз.)
10. Чжу Ци. Важно присутствие: заметки по истории и теории китайского изобразительного искусства 1980-х годов. Ухань: Хубэйское издательство изобразительных искусств, 2019. (На кит. яз.)
11. Чэнь Даньцин. Сборник «Отступление». Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2005. (На кит. яз.)