

шая в себя несколько храмов, предназначалась для особых тантрических практик по защите земли Халха Монголии. В наиболее закрытом с сакральной точки зрения храме Занхан, и сегодня можно увидеть укутанные тканью скульптуры йидамов в иконографии яб-юм.

Сокрытие, «укутывание» тканью значимых с точки зрения практики изображений, либо изображений в момент их наделения «сущностью изображенного», когда снимается дуальность между изображенным и изображением можно зафиксировать во время ритуала «открывания глаз» скульптуры. На примере современных церемоний, которые проводятся в строгом соответствии со средневековыми текстами, можно увидеть, что уже готовая с художественной точки зрения скульптура, до самого ритуального момента «открывания глаз» остается закрытой, укутанной в ткань. Этот редкий момент был зафиксирован в 2013 году, во время подготовки к церемонии «открытия глаз» 1080 скульптур божеств долгой жизни, расположенных в восточной ступе Примирения на территории комплекса дацана «Ринпоче Багша» (Россия, Бурятия), в июле 2026 года в музее Агвана Доржиева в селе Хара-Шибирь (Россия, Бурятия) этот ритуал также можно было наблюдать во время освящения статуи Агвана Доржиева. Таким образом, момент таинства перехода, подготовленного художником скульптурного изображения в «действующее» изображение, которое в ходе ритуала наделяется определенной силой, не может быть открытым для широких масс верующих, и скульптура в этот момент остается визуально сокрытой в прямом смысле слова. Но как только процесс «оплотнения» завершен, и у статуи снимается ткань с глаз, а у тханки – поднимается

вверх ткань с живописной поверхности, – сокрытое становится явленным, оно репрезентирует свою природу. Одновременно с этим и живописные свитки и особенно скульптура продолжают утаивать в себе сокрытое, даже на буквальном уровне. Так, например, скульптура продолжает в себе утаивать вложения, которые внутрь ее обычно помещаются по окончанию изготовления, а во время ритуала также запечатываются.

В заключении отметим, при рассмотрении объемно-пластических и живописных объектов буддийского искусства ваджраяны, рассматриваемый феномен «сокрытия» является своеобразным инструментом искусствоведческого анализа, который позволяет рассмотреть объекты буддийской живописи и пластики сквозь призму философских основ мадхьямики. Как особое художественно-религиозное явление, предметы искусства ваджраяны всегда будут репрезентовать собой лишь часть смыслов, сокрывая/утаивая то, что должно передаваться на другом уровне знания. Сквозь эту религиозно-философскую основу или подход к пониманию относительности формы, можно понять и принципы формообразования объемно-пластических объектов буддизма ваджраяны, например, обязательное наличие полого внутреннего пространства внутри ступы и скульптуры (развившийся в традиции именно ваджраяны) и заложенный в самой форме буддийской живописи тантризма принцип сворачивания и разворачивания тханки. Утаивается часть, целое достраивается в сознании практикующего, что-то всегда скрыто, но оно подразумевается, фактом своего наличия, не давая уму привязываться к очевидности формы.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм: энциклопедический словарь / В.П. Андросов. - 2-е изд. - М.: Фонд содействия буддийскому образованию и исследованиям, 2023. - 407 с.
2. Деменова В.В. Роль и место буддийских изображений в жизни традиционной сангхи (на примере «Синей летописи» Гой-лоцавы Шоннупела) // 110 лет со дня рождения Ю. Н. Рериха: Материалы Международной научно-общественной конференции. - 2012. - М.: Международный Центр Рерихов; Мастер-Банк, 2013. - С. 433-440.
3. Орлов А. Пустота как глубинная сущность буддизма // Чандракирти. Буддийское учение о пустоте. Введение в Мадхьямику: пер. с тиб. Д. Устьянцева; под ред. А. Орлова. - 3-е изд. - М.: Ганга, 2019. - 408 с.
4. Чандракирти. Буддийское учение о пустоте. Введение в Мадхьямику: пер. с тиб. Д. Устьянцева; под ред. А. Орлова. - 3-е изд. - М.: Ганга, 2019. - 408 с.
5. Snellgrove, D.L. 1959. *The Hevajra Tantra: A Critical Study*, Oxford University Press, London, UK.
6. Wang, M.C. 2016. "Early Chinese Buddhist sculptures as animate bodies and living presence", *Ars Orientalis*, no. 46, pp. 13–38.

Tan Yifu

Postgraduate Student
Stroganov Russian State University of
Design and Applied Arts
e-mail: 277981887@qq.com
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0000-6738-7367

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-63-72

MUTUAL INFLUENCE AND CONTEMPORARY DEVELOPMENT OF CHINESE AND RUSSIAN PROPAGANDA POSTERS

Summary: *This article offers a systematic examination of the mutual influence and historical evolution of Chinese and Russian (Soviet) propaganda posters in the 20th century from a cross-cultural perspective. Drawing on the internal logic of cultural interaction, it approaches the evolution of Sino-Soviet cultural relations as comprising four stages: the period of Soviet cultural introduction and emulation, the period of flourishing exchange, the period of decline, and the period of thaw and multidirectional transformation. It traces the trajectory of Soviet propaganda art from its initial penetration into China to its subsequent localization and transformation. The study demonstrates that Soviet visual experience played a significant role in shaping the visual paradigm of Chinese propaganda posters, while China, at*

different historical stages, selectively adapted and independently developed this legacy. Building on this historical analysis, the article then explores contemporary transformation pathways of Chinese and Russian posters in the era of digitization and artificial intelligence, arguing that the balance between technological empowerment and cultural self-awareness is becoming a key challenge for the future of design. The research proposes an interpretive framework for understanding the cross-cultural interaction between the two countries' cultures and arts and offers historical reference points for contemporary design practice.

Keywords: *propaganda poster; Sino-Russian (Soviet) cultural exchange; visual paradigm; media transformation.*

Introduction

Soviet propaganda art began to penetrate China in the late 1920s and exerted a profound influence on Chinese propaganda posters. However, existing scholarship either remains limited to macro-level descriptions of this influence or reduces the subject to a linear narrative of the development of Chinese propaganda posters, rarely situating it within the broader context of Sino-Soviet cultural exchange. At the same time, studies of Sino-Soviet relations in the 20th century typically rely on periodizations based on political and diplomatic events, dividing them into four stages: the period of alliance (1949–1956), the period of split (1956–1969), the period of confrontation (1969–1978), and the period of thaw (1979–1989). This periodization paradigm serves as an important foundation for analysing diplomatic interactions and official dialogues between the two countries.

In reality, the trajectory of Sino-Soviet cultural exchange did not simply follow political relations or mirror them directly; on the contrary, it possessed a relatively autonomous historical course. Taking the above political periodization into account, this article primarily relies on the internal logic of cultural interaction and distinguishes four stages in the evolution of Sino-Soviet cultural relations in the 20th century:

- late 1920s to late 1940s: the period of Soviet cultural introduction and emulation;
- early to late 1950s: the period of flourishing Sino-Soviet cultural exchange;
- 1960s to early 1980s: the period of decline in Sino-Soviet cultural exchange;
- after the 1980s: the period of thaw and multidirectional transformation of Sino-Soviet cultural exchange.



"Always Together," 1958, by Leonid Fyodorovich Golovanov

As noted, for example, by E. V. Vasilenko and others, intercultural dialogue can be understood as a process of creative interaction between different cultures across time and space, involving the confrontation and correlation of diverse creative individualities and artistic viewpoints [3, p. 46]. On the basis of this revised cultural periodization, the article reconsiders the deeper connections between China and Russia (the Soviet Union) in the fields of art, design and cultural practices from a cross-cultural perspective. It seeks to construct an analytical framework for cultural interaction that differs from traditional political periodization and uses this framework to explore the transformation trajectories of contemporary Chinese and Russian propaganda posters shaped by both technological and conceptual change.

1. Interaction in historical perspective: the penetration of Soviet propaganda art and its local transformation

1.1. Establishing formal and technical foundations (late 1920s – late 1940s)

Exchange and interaction between China and the Soviet Union in the sphere of propaganda art can be traced back to the late 1920s, when Chinese cultural pioneers led by Lu Xun, responding to the realities of the anti-Japanese struggle, actively introduced Soviet woodcuts to Chinese audiences. By compiling and publishing collections of prints, initiating the New Woodcut Movement and organising exhibitions, they opened the curtain on Sino-Soviet artistic exchange. The full-scale outbreak of the anti-Japanese war in 1937 ushered in a new stage of this exchange, characterised by closer interaction and more focused goals. Frequent correspondence between cultural organisations and figures in the two countries became an important phenomenon. This exchange influenced the development of woodcut art in both the Soviet Union and China, with its impact on Chinese print-makers being particularly significant. It directly contributed to the evolution of China's New Woodcut Movement in terms of both form and concept and clearly demonstrated how China and the Soviet Union stood shoulder to shoulder culturally and spiritually in the global anti-fascist struggle.

1.2. Paradigm formation and local transformation (from the founding of the PRC to the late 1950s)

Following the establishment of the People's Republic of China, Sino-Soviet cultural exchange essentially took the form of active and systematic borrowing and study by China of Soviet modern-

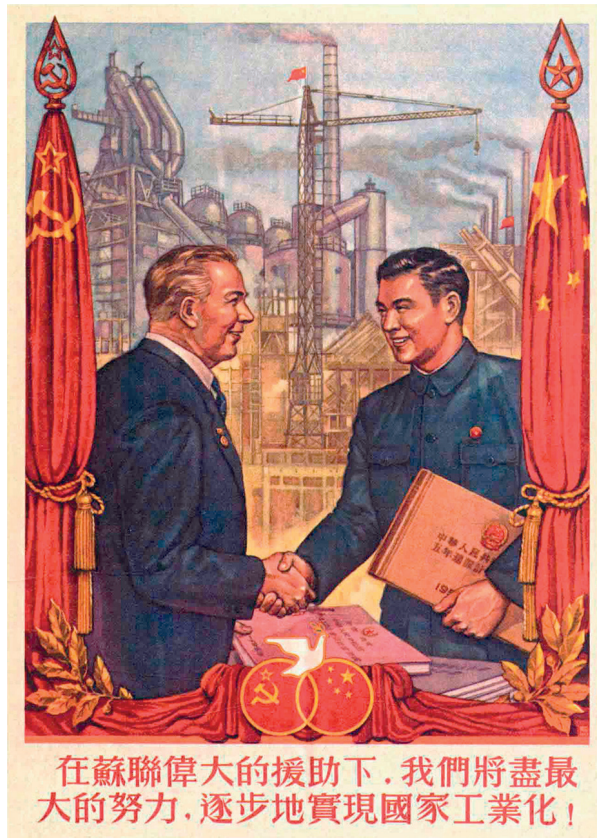


"Sino-Soviet Friendship and Mutual Assistance Union – For a Lasting Peace Throughout the World," 1950, by Li Binhong

isation culture and institutions. During this period, the Soviet propaganda poster was officially and systematically introduced into China. Through the publication of art albums, the organisation of exhibitions and other forms of cultural import, China comprehensively emulated and studied the creative method of Soviet socialist realism. Its themes, stylistic features and visual paradigm deeply shaped the appearance of Chinese propaganda posters of the time. This extensive borrowing in the domain of artistic form facilitated the gradual transition of woodcut art to a new style based on Western painting, combining stronger militant spirit with higher artistic quality. It not only established a basic paradigm for the development of Chinese propaganda posters, but also objectively accumulated the visual language and conceptual foundation necessary for subsequent explorations in localized creative practice.

1.3. Autonomous development amid divergence (1960s – early 1980s)

After the 1960s, despite the breakdown of cultural exchanges caused by deteriorating Sino-Soviet relations, the visual language of Soviet propaganda art had already become deeply embedded in Chinese creative practice, showing a parallel evolution of continuity and transformation. In this process, under the direct influence of the literary and artistic concept of combining "revolutionary realism with revolutionary romanticism" and the Great Leap Forward campaign, Chinese propaganda posters actively responded to the demands of the time, rapidly shifting towards visual interpretations of state strategies and policy lines. Through highly symbolic and idealised imagery, they constructed a picture of socialist development, serving as an important visual medium for social mobilisa-



"With the Great Help of the Soviet Union, We Will Spare No Effort to Achieve the Industrialization of Our Country Step by Step!" 1953, by Cai Zhenhua

tion and the dissemination of political ideas. This artistic practice continued and reached extreme forms during the subsequent Cultural Revolution. Only by the mid- to late 1970s did literary and artistic creativity begin to return to a more normal course: Chinese artists started to draw inspiration from folk culture and traditions, exploring forms close to popular tastes. As a result, a series of propaganda posters emerged that combined national style with distinctive features of the era. With the onset of the 1980s, as Sino-Soviet relations gradually thawed and the policy of reform and opening up advanced, Chinese propaganda posters began to move beyond the constraints of a single political narrative, laying the groundwork for subsequent multidirectional transformations.

2. Looking to the future: transformation pathways and development trends of contemporary posters

2.1. Multidirectional transformation pathways of contemporary posters

Tracing the historical trajectory of interaction between Chinese and Russian (Soviet) propaganda posters throughout the 20th century reveals that their forms and functions were always closely con-



"The USSR Is Our Example," 1952, by Zhao Yannian, Qian Daxin

nected to specific political contexts, technological conditions and cultural environments. In the contemporary era, under the combined influence of global digitization, changes in social structure and the renewal of media technologies, the propaganda poster – once primarily a tool of political mobilisation – is gradually receding from view in its former guise, giving way to a new configuration driven by diverse needs such as commercial promotion, cultural communication and social charity. Within this context, contemporary poster art in China and Russia has embarked on its own transformation pathways.

First, there is the expansion of creative concepts. The poster has evolved from a "weapon of ideological education" into a multifunctional medium engaged in dialogue with the consumer market, involved in social issues and transmitting cultural values to a broad public. It has completed a shift from a monolithic political narrative to a symbiotic structure encompassing commercial logic, social responsibility and cultural expression.

Second, there is the renewal of design technologies. The propaganda poster has progressed from hand-drawn and manually produced formats to digitally designed and AI-generated forms. Technologies

not only enhance design efficiency, but continuously redefine the creative boundaries and expressive capacities of the poster.

Third, there is the reconfiguration of communication channels. The space in which posters circulate has moved from physical surfaces to interactive digital platforms. Audiences have shifted from passive "viewers" to active "participants", and the poster has thus evolved from a static "announcement" into a participatory "dialogue".

2.2. Development trends of Chinese and Russian posters

On the basis of the above analysis, it becomes clear that the landscape of graphic design in both China and Russia is dynamically evolving in step with the times, and the field of poster design is encountering both new opportunities and numerous challenges.

First, the development of artificial intelligence imposes higher demands on designers. In the era of generative intelligence, designers engage in multi-stage dialogue with AI, iteratively and jointly refining design solutions. In this process of collaboration, the role of the "machine" is transformed: it shifts from a passive tool to an active "intelligent agent" that not only recognises user intentions, but

also possesses capacities for active learning, decision-making and subsequent action [1, p. 35]. Although human-machine collaboration brings leaps in efficiency and expands creative possibilities, generated outcomes are prone to symbol overload and stylistic homogenisation, and cannot replace reflective designer intervention in social issues. Technological progress has therefore not lowered the threshold for entry into design; on the contrary, it has raised expectations of designers, requiring aesthetic judgement, interdisciplinary knowledge structures and cultural insight.

Second, contemporary design is in the process of searching for new expressive means, with national culture and traditions as its most important source. However technologies may evolve, cultural expression and design innovation remain fundamental themes of poster creation. The enduring vitality of posters in both countries to lie in the deep exploration of explicit and implicit cultural codes of the respective nations and their organic integration with new means such as dynamic interactivity and digital generation. This integration enables contemporary reinterpretations of national cultural symbols that balance technological empowerment with cultural self-awareness [2, p. 187].



"Learning Advanced Experience from the USSR to Build Our Motherland," 1953, by Ding Jie

Conclusion

Looking back over the past century, the interaction between Chinese and Russian (Soviet) propaganda posters can be described as a history of visual evolution from external borrowing to autonomous creation and from ideological propaganda to multicultural dialogue. Their development has always been rooted in the spiritual soil of each nation and, within the flow of historical contexts, technological changes and aesthetic transformations, has constantly sought new modes of expression. Soviet visual experience in the 20th century played a deep and formative role in shaping the visual paradigm of Chinese posters. In the contemporary era, driv-

en by social change and diversified demands, Chinese and Russian propaganda posters have moved from one-sided borrowing to equal dialogue and from political mobilisation to pluralistic expression, thereby opening a new phase of development. The rise of digital technologies and artificial intelligence has further transformed methods of creation and channels of dissemination for posters. Yet regardless of technological progress, the design practice of Chinese and Russian posters will remain grounded in a deep engagement with national elements and, by balancing technological empowerment with cultural self-awareness, will continue to respond to the challenges of its respective epochs.

REFERENCES:

1. Galkin, D.V. and Weng, W. 2025. "The role of generative artificial intelligence in modern design: theoretical considerations" [Rol' generativnogo iskusstvennogo intellekta v sovremennom dizajne: teoreticheskie aspekty], *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History [Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie]*, no. 57, pp. 25–39. DOI: 10.17223/22220836/57/3.
2. Temirbieva, Kh.Yu., Drynkina, I.P., and Stenina, A.A. 2018. "The problem of interaction between design and national traditional culture", *Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference "DISK-2018"*, Moscow, 21 November 2018, Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Moscow, Russia, vol. 2, pp. 187–190.
3. Vasilenko, E.V. and Mareeva, Yu.S. 2019. "National culture in Russian design" [Natsionalnaya kultura v dizajne Rossii], *Bulletin of the Institute of World Civilizations [Vestnik Instituta mirovykh tsivilizatsij]*, vol. 10, no. 1(22), pp. 44–49.

Тань Ифу

Аспирант

Российского государственного
художественно-промышленного университета

им. С.Г. Строганова

e-mail: 277981887@qq.com

Москва, Россия

ORCID: 0009-0000-6738-7367

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-63-72

ВЗАИМНОЕ ВЛИЯНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ КИТАЙСКИХ И РОССИЙСКИХ АГИТАЦИОННЫХ ПЛАКАТОВ

Аннотация: В статье системно исследуются взаимное влияние и историческая эволюция китайских и российских (советских) агитационных плакатов в XX веке в кросс-культурной перспективе. Опираясь на внутреннюю логику культурного взаимодействия, исследование разделяет эволюцию китайско-советских культурных отношений на четыре этапа: период введения и заимствования советской культуры, период расцвета обменов, период упадка и период потепления и многовекторной трансформации. Прослеживается полная траектория советского агитационного искусства от его проникновения в Китай до локализации и преобразования. Исследование показывает, что советский визуальный опыт сыграл значительную роль в формировании визуальной парадигмы китайских агитационных плакатов, в то время как Китай на разных исторических этапах из-

бирательно адаптировал и самостоятельно развивал это наследие. На основе данного исторического анализа в статье далее рассматриваются пути современной трансформации китайских и российских плакатов в эпоху цифровизации и искусственного интеллекта и отмечается, что баланс между технологическим расширением возможностей и культурным самосознанием станет ключевой проблемой будущего дизайна. Исследование предлагает интерпретационную рамку для понимания кросс-культурного взаимодействия культур и искусств двух стран, а также дает исторический ориентир для современной дизайнерской практики.

Ключевые слова: агитационный плакат; китайско-российский (советский) культурный обмен; визуальная парадигма; медиатрансформация.

Введение

Советское агитационное искусство проникло в Китай в конце 1920-х годов и в свое время оказало глубокое влияние на китайский агитационный плакат. Однако существующие исследования либо ограничиваются макроописаниями этого влияния, либо сводятся к однолинейному повествованию о развитии китайского агитационного плаката, редко помещая его в более широкий контекст китайско-советского культурного обмена. В то же время исследования китайско-советских отношений XX века в основном периодизируются на основе политических и дипломатических

событий и, как правило, делятся на четыре этапа: период союза (1949–1956), период раскола (1956–1969), период конфронтации (1969–1978) и период потепления (1979–1989). Эта парадигма периодизации также служит важной основой для изучения дипломатических взаимодействий и официальных диалогов между двумя странами. В действительности траектория китайско-советского культурного обмена не была подчинена политическим отношениям и не являлась их отражением; напротив, она обладала относительно независимым историческим ходом. Поэтому, принимая во внимание вышеуказанную полити-

ческую периодизацию, данная статья в первую очередь опирается на внутреннюю логику культурного взаимодействия и выделяет следующие четыре этапа эволюции китайско-советских культурных отношений в XX веке:

— Конец 1920-х – конец 1940-х годов: период введения и заимствования советской культуры.

— Начало – конец 1950-х годов: период расцвета китайско-советского культурного обмена.

— 1960-е – начало 1980-х годов: период упадка китайско-советского культурного обмена.

— После 1980-х годов: период потепления и многовекторной трансформации китайско-советского культурного обмена.

Как отмечают такие ученые, как Василенко Е.В., межкультурный диалог представляет собой процесс творческого мышления разных культур во времени и пространстве, столкновение и соотнесение различных творческих индивидуальностей, художественных точек зрения. Рассматривая межкультурный диалог как процесс творческого мышления разных культур во времени и пространстве, как столкновение и соотнесение различных творческих индивидуальностей, художественных точек зрения.[3, с. 46] Основываясь на вышеуказанной периодизации культурных отношений, в данной статье заново рассматриваются глубинные связи между Китаем и Россией (Советским Союзом) в сфере искусства, дизайна и культурных отношений в кросс-культурной перспективе, предпринимается попытка построить аналитическую рамку культурного взаимодействия, отличную от традиционной политической периодизации, и на этой основе исследуются направления трансформации современных китайских и российских агитационных плакатов, обусловленные как технологическими, так и концептуальными изменениями.

1. Взаимодействие в историческом процессе: проникновение советского агитационного искусства и его локальная трансформация

1.1 Закладка основ формы и техники (конец 1920-х – конец 1940-х годов)

Обмен и взаимодействие между Китаем и Советским Союзом в области агитационного искусства в XX веке прослеживаются уже с конца 1920-х годов, когда китайские культурные первопроходцы, во главе с Лу Синем, исходя из реалий антияпонской войны, активно знакомили китайскую аудиторию с советской ксилографией. Посредством составления и издания сборников гравюр, инициирования движения новой ксилографии и

организации выставок они открыли занавес китайско-советского художественного обмена. Полномасштабное начало антияпонской войны в 1937 году вывело китайско-советский художественный обмен на новый этап, характеризовавшийся более тесным взаимодействием и более сфокусированными целями. Частая переписка между культурными организациями и деятелями двух стран стала новым явлением. Этот обмен оказал определенное влияние на развитие ксилографии как в Советском Союзе, так и в Китае, причем влияние на китайских художников-граверов было особенно значительным. Оно непосредственно способствовало развитию китайской новой ксилографии в отношении формы и концепции, а также стало ярким свидетельством того, как Китай и Советский Союз шли плечом к плечу в культурном и духовном плане в общем деле мировой антифашистской борьбы.

1.2 Установление парадигмы и локальная трансформация (от основания КНР до конца 1950-х годов)

Китайско-советский культурный обмен после образования Нового Китая по своей сути представлял собой активное и систематическое заимствование и изучение Китаем советской модернизационной культуры и институтов. В этот период советский агитационный плакат был официально и систематически внедрен в Китай. Посредством издания художественных альбомов, проведения выставок и других методов «приглашения к себе» Китай всесторонне имитировал и изучал творческий метод советского социалистического реализма. Его тематика, стилистика и визуальная парадигма глубоко сформировали облик китайского агитационного плаката того же периода. Это всестороннее заимствование в художественной форме способствовало постепенному переходу ксилографии к новому стилю, основанному на западной живописи и обладающему как более сильным боевым духом, так и более высокими художественными качествами. Оно не только установило базовую парадигму для развития китайского агитационного плаката, но и объективно накопило необходимый визуальный язык и концептуальную основу для последующего исследования пути локализованного творчества.

1.3 Самостоятельное развитие в условиях расхождений (1960-е – начало 1980-х годов)

После 1960-х годов, несмотря на разрыв культурных обменов вследствие ухудшения ки-

тайско-советских отношений, визуальный язык советского агитационного искусства уже глубоко проник в китайскую творческую практику, демонстрируя параллельное развитие преемственности и трансформации. В этом процессе трансформации, под непосредственным влиянием литературно-художественной мысли «сочетания революционного реализма с революционным романтизмом» и движения «Большого скачка», китайский агитационный плакат активно откликался на призывы эпохи, быстро переориентируясь на визуальную интерпретацию государственных стратегий и курсов. Посредством высоко символического и идеализированного образного языка он создавал картину социалистического строительства, становясь важным визуальным носителем для обслуживания социальной мобилизации и распространения политических идей. Эта художественная практика продолжилась и достигла крайних форм в ходе последующей «Культурной революции». Лишь к середине-концу 1970-х годов литературно-художественное творчество постепенно вернулось в нормальное русло: китайские художники начали активно черпать вдохновение из народной культуры и традиций, исследуя формы, любимые широкими массами. В результате появилась серия агитационных плакатов, сочетающих национальный стиль с характерными чертами эпохи. С наступлением 1980-х годов, по мере постепенного потепления китайско-советских отношений и продвижения политики реформ и открытости, китайский агитационный плакат начал отходить от рамок единого политического нарратива, закладывая основу для последующей многовекторной трансформации.

2. Исследование в перспективе будущего: пути трансформации и тенденции развития современного плаката

2.1 Пути многовекторной трансформации современного плаката

Прослеживая исторический процесс взаимодействия китайского и российского (советского) агитационного плаката в XX веке, можно отметить, что его форма и функция всегда были тесно связаны с конкретным политическим контекстом, техническими условиями и культурной средой. В современную эпоху, под комплексным воздействием глобальной цифровой волны, трансформации социальной структуры и обновления медиатехнологий, агитационный плакат, некогда имевший политическую мобилизацию своей ос-

новной функцией, постепенно уходит из поля зрения, уступая место новой конфигурации, подвижной многообразными потребностями — коммерческим продвижением, культурной коммуникацией и социальной благотворительностью. Именно в этом контексте современное китайское и российское плакатное искусство вступило на собственные пути трансформации.

Во-первых, это расширение творческой концепции: плакат эволюционировал от «боевого оружия» на службе идеологического воспитания к многофункциональному медиуму, вступающему в диалог с потребительским рынком, вовлекающему в социальные проблемы и транслирующему культурные ценности широкой публике, завершив переход от монистического политического нарратива к симбиотической структуре коммерческой логики, социальной ответственности и культурного выражения. Во-вторых, это обновление дизайнерских технологий: агитационный плакат прошел эволюцию от ручного рисования и изготовления с помощью цифрового программного обеспечения до генерации с использованием искусственного интеллекта; технологии не только повышают эффективность дизайна, но и непрерывно переопределяют творческие границы и выразительные возможности плаката. В-третьих, это реконфигурация средств коммуникации: пространство бытования плаката перемещается от физического расклеивания к интерактивности на цифровых платформах; публика превращается из пассивного «зрителя» в активного «участника», и плакат тем самым эволюционирует от статичного «объявления» в «диалог», к которому можно присоединиться.

2.2 Тенденции развития китайского и российского плаката

Основываясь на выводах предыдущего раздела, следует отметить, что ландшафт художественного дизайна как в Китае, так и в России динамично обновляется в ногу со временем, и сфера плакатного дизайна встречает как возможности для развития, так и многочисленные неизведанные вызовы.

Во-первых, развитие искусственного интеллекта предъявляет более высокие требования к дизайнерам. В этом процессе сотрудничества роль машины трансформировалась из пассивного инструмента в активного «интеллектуального агента» — она не только способна распознавать намерения пользователя, но и обладает способно-

стью к активному обучению, принятию решений и последующему выполнению действий; дизайнер и искусственный интеллект совместно становятся субъектами творчества. В эпоху генеративного интеллекта дизайнеры вступают в многоэтапный диалог с ИИ, постепенно итеративно и совместно совершенствуя дизайнерские решения. В этом процессе сотрудничества роль «машины» трансформируется в роль «интеллектуального агента», который не только распознает намерения пользователя, но и обладает способностью к активному обучению, принятию решений и последующему выполнению действий [1, с. 35]. Хотя человеко-машинное сотрудничество приносит скачок эффективности и расширение творческих возможностей, результаты генерации склонны к нагромождению символов и стилистической гомогенизации, что не может заменить рефлексивного вмешательства дизайнера в социальные проблемы. Таким образом, технологический прогресс не снизил порог входа в дизайн, а, напротив, предъявил к дизайнерам более высокие требования, а именно — обладание эстетическим суждением, междисциплинарной структурой знаний и культурной проницательностью. Во-вторых, современный дизайн находится в процессе поиска новых средств выразительности, и его важнейшим источником являются национальная культура и традиции. На современном этапе дизайн находится в процессе поиска новых средств выразительности, важнейшим источником которых является национальная культура и традиции [2, с. 187]. Как бы ни эволюционировали технологии, культурное выражение и дизайнерская инновация всегда остаются фундаментальной темой плаката. Глубинная движущая сила устойчивого развития плаката в обеих странах по-прежнему проистекает из углубленного освоения явных и скрытых культурных кодов

собственной страны и их органичного сочетания с новыми средствами, такими как динамическая интерактивность и цифровая генерация, для осуществления современной интерпретации национальных культурных символов в балансе между технологическим расширением возможностей и культурным самосознанием.

Заключение

Оглядываясь на столетний путь, можно сказать, что взаимодействие китайского и российского (советского) агитационного плаката представляет собой историю визуальной эволюции от внешнего заимствования к самостоятельному творчеству, от идеологической пропаганды к многокультурному диалогу. Его развитие всегда уходило корнями в духовную почву каждого народа и в потоке исторических контекстов, технологических изменений и эстетических трансформаций непрерывно искало новые способы выражения. Советский визуальный опыт XX века глубоко участвовал в формировании визуальной парадигмы китайского плаката. В современную эпоху, движимый социальными преобразованиями и многообразными потребностями, китайский и российский агитационный плакат перешел от одностороннего заимствования к равноправному диалогу, от политической мобилизации к плюралистическому выражению, открыв тем самым новый период развития. Подъем цифровых технологий и искусственного интеллекта еще более преобразовал способы создания и пути распространения плаката, однако как бы ни прогрессировали технологии, дизайнерская практика китайского и российского плаката по-прежнему будет укоренена в глубоком освоении национальных элементов и в балансе между технологическим расширением возможностей и культурным самосознанием будет отвечать на вызовы своих эпох.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Галкин Д.В., Вэн Вэй. Роль генеративного искусственного интеллекта в современном дизайне: теоретические аспекты // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2025. – №57. – С. 25–39. DOI: 10.17223/22220836/57/3. – EDN BDDQSS.
2. Темирбиева Х.Ю. Проблема взаимодействия дизайна и национальной традиционной культуры / Х.Ю. Темирбиева, И.П. Дрынкина, А.А. Стенина // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2018»: сборник материалов, Москва, 21 ноября 2018 года. Т. 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2018. – С. 187–190. – EDN JZVEFI.
3. Василенко Е.В. Национальная культура в дизайне России / Е.В. Василенко, Ю.С. Мареева // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2019. – Т. 10. – №1(22). – С. 44–49. – EDN PTQPAZ.

Zhang Yuyang
Postgraduate Student
Moscow State Academic Art Institute
named after V. I. Surikov
under the Russian Academy of Arts
e-mail: 965804381@qq.com
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0009-4127-3690

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-73-83

MARINE IMAGERY IN TRADITIONAL CHINESE LANDSCAPE PAINTING AND ITS EVOLUTION IN MODERN CHINESE ART

Summary: *The article explores the phenomenon of the "absence" of marine vistas in traditional Chinese landscape painting of the shanshui genre (山水画, "mountains and waters"). This phenomenon is analyzed from various perspectives, encompassing not only artistic but also philosophical and historical dimensions. In traditional Chinese shanshui landscape painting, the concept of emptiness (xu / 虚) plays a fundamental role. This technical device serves as a profound philosophical and cultural principle, rooted in Daoism, Chan Buddhism, and Neo-Confucianism. Emptiness gives rise to presence, aligned with the Daoist principle that "utility arises from emptiness." Particular at-*

tention is paid to the metaphorical expression of marine imagery: unlike the Western tradition, where the ocean is frequently depicted directly with a distinct horizon and waves, the boundless sea is never represented literally in shanshui. Instead, the sea is manifested in the imagination of both the artist and the viewer through absence—manifested as un-inked space, where the water surface and mist embrace the bases of mountains that dissolve into the haze of rivers or vast maritime expanses against the backdrop of a non-existent horizon.

Keywords: *"absence", cultural rejection, marine imagery, traditional Chinese painting, landscape painting.*

I. "Emptiness" as a Philosophical Category of Traditional Chinese Landscape Painting

In the grand history of traditional Chinese landscape painting, the sea has always remained an ambiguous element. It did not possess such a durable ritual and moral symbolism as the "Three Mountains and Five Sacred Peaks" (san wu yue, 三山五岳)¹, nor was it as close to the secluded life of the literati as rivers, lakes, and streams. The fundamental principle of traditional Chinese painting consists not in

the "mimesis" (imitation) of nature, but in the comprehension of the "Dao". In this context, the fundamental dialectic of the painting becomes "emptiness (xu, 虚, void, non-being)"² and "reality (shi, 实, presence, fullness)"³. Being under the influence of the Daoist principle "being is born of non-being" (you

¹ A classical symbol of sacred space in traditional Chinese culture, including the five most famous sacred mountains (Eastern Mountain Taishan, Western Huashan, Southern Hengshan, Northern Hengshan, Central Songshan) and the three legendary mountains of immortality (Penglai, Fangzhang, Yingzhou). Since ancient times, these mountains have been associated with the imperial ritual of worshipping heaven and earth, moral integrity, and eternity, therefore they became the main canonical motif of classical landscape painting. The sea, however, did not have a fixed ritual semantics, and therefore occupied a marginal place in traditional painting themes.

² A classical symbol of sacred space in traditional Chinese culture, including the five most famous sacred mountains (Eastern Mountain Taishan, Western Huashan, Southern Hengshan, Northern Hengshan, Central Songshan) and the three legendary mountains of immortality (Penglai, Fangzhang, Yingzhou). Since ancient times, these mountains have been associated with the imperial ritual of worshipping heaven and earth, moral integrity, and eternity, therefore they became the main canonical motif of classical landscape painting. The sea, however, did not have a fixed ritual semantics, and therefore occupied a marginal place in traditional painting themes.

³ This is the opposite of "xu" (虚): fullness, presence, substance. But in this dialectic, "shi" does not suppress "xu", but is revealed through it. Emptiness and reality are not opposed — they interpenetrate and mutually generate each other. In painting, this looks like a balance: filled elements (mountains, trees, water) and left "empty" zones work in pairs.