ТАНЬ ИФУ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 277981887@qq.com

TAN YIFU
Postgraduate Student at the Stroganov Russian State University of Art and Industry.
e-mail: 277981887@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_2_561_576

ИССЛЕДОВАНИЕ ОБЩИХ ФОРМАЛЬНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ТЕАТРА ТЕНЕЙ И ПРОПАГАНДИСТСКИХ ПЛАКАТОВ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

FORMAL AESTHETIC COMMONALITIES BETWEEN TRADITIONAL CHINESE SHADOW PUPPETRY AND SOVIET PROPAGANDA POSTERS

Китайский театр теней является ветвью традиционной оперы, тогда как пропагандистские плакаты периода Гражданской войны в России представляют собой продукт распространения идеологии в конкретный исторический период. Хотя эти два вида искусства принадлежат к разным художественным категориям и не имеют прямой исторической связи, они демонстрируют значительные формально-эстетические сходства. В данном исследовании проводится формально-эстетический анализ их визуального языка с трёх измерений: стилизованное упрощение формы, метафорическое использование цвета и пространственная композиция. Результаты показывают, что под общим функциональным требованием — эффективной визуальной коммуникации с массовой аудиторией — обе художественные формы, исходя из своих собственных материальных носителей и способов распространения, независимо друг от друга выработали схожие формальные принципы. А именно: посредством предельно лаконичных форм, высоко стилизованных цветовых систем и упорядоченной пространственной организации они преобра-

зуют сложные характеристики персонажей или политические идеологии в мгновенно распознаваемые визуальные знаки. Эти формальные принципы также предоставляют полезные методические ориентиры для визуального представления и передачи смысла в современном графическом дизайне.

Chinese shadow puppetry is a branch of traditional opera, while propaganda posters from the Russian Civil War period are products of ideological dissemination in a specific historical era. Although these two art forms belong to different artistic categories and share no direct historical connection, they exhibit significant formal aesthetic commonalities. This study conducts a formal aesthetic analysis of their visual language from three dimensions: stylized simplification of form, metaphorical use of color, and spatial composition. The findings reveal that under the common functional demand for efficient visual communication with mass audiences, both art forms—starting from their respective material media and modes of dissemination—have independently converged on similar formal principles. Specifically, through extremely simplified forms, highly stylized color systems, and ordered spatial organization, they transform complex character traits or political ideologies into instantly recognizable visual signs. These formal principles also provide useful methodological references for visual presentation and meaning transmission in contemporary graphic design.

Ключевые слова: китайский театр теней, советские пропагандистские плакаты, формальная эстетика, исследование общности.
Keywords: Chinese shadow puppetry, Soviet propaganda posters, formal aesthetics, commonality study.

Введение

Китайский театр теней — это древняя форма драматического искусства, в которой повествование осуществляется с помощью плоских кукол и проекции света и тени. В ходе длительного развития он сформировал высоко символический визуальный язык. Не менее пристального внимания заслуживают пропагандистские плакаты, появившиеся в период Гражданской войны в России в начале XX века, например, «Окна РОСТА» и серии

политических плакатов, созданных художниками-конструктивистами. Эти плакаты были обращены к широким народным массам и выполняли неотложные задачи агитации, мобилизации и просвещения. Хотя два вида искусства принадлежат к разным культурным традициям и художественным категориям и не имеют прямых генетических связей, на уровне визуальной формы они демонстрируют заметные общие черты. В данной статье с позиций формальной эстетики проводится сравнительный анализ визуального сходства между театром теней и советскими пропагандистскими плакатами.

1. Обзор традиционного китайского искусства теневого театра

Театр теней, также известный как «фонарный театр» или «театр теней», является древней и самобытной ветвью китайского драматического искусства. В нём используются плоские куклы, вырезанные из кожи животных или картона; с помощью света их силуэты проецируются на экран, разыгрывая сюжеты на различные темы. Это искусство имеет долгую историю, впитав в себя литературу, изобразительное искусство, резьбу, музыку, пение и другие формы. Благодаря скоординированному взаимодействию света, экрана, вокала и мастерства кукловода для зрителей создаётся захватывающий аудиовизуальный опыт. Ввиду своего глубокого исторического и культурного значения китайский театр теней в 2011 году был официально включён ЮНЕСКО в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества.

Материалами для изготовления теневых кукол обычно служат шкуры крупного рогатого скота, ослов или овец. Шкура животного проходит несколько этапов обработки, включая удаление шерсти и выскабливание жира, превращаясь в полупрозрачную кожу, на которой затем производится резьба и раскраска. Весь процесс особенно требует филигранной работы резцом и выразительности образа. Готовая «кукла-тень» собирается из отдельных частей — головы, туловища и конечностей, все они выполнены в профиль. Голова украшена головным убором, туловище одето в одежду. После раскраски, обжига и выравнивания кукла фиксируется в окончательной форме. Во время представления мастер соединяет части и управляет куклой с помощью трёх управляющих стержней, прикреплённых к туловищу и рукам. Помимо фигур, необходимы также соответствующие реквизит, резные столы и стулья, а также сценические декорации — все вместе они составляют полноценное представление.

Исходя из особенностей экранно-теневого представления, персонажи театра теней обычно используют сильно обобщённый боковой силуэт. Такое решение не только соответствует физическим законам проекции света, но и через общий контур и частично реалистичные детали создаёт образы персонажей разных театральных амплуа — «шэн», «дань», «цзин», «чоу». Прообразы этих персонажей черпались из реальной жизни древности, историко-культурных хроник, народных сказаний и религиозных сюжетов. [1] Примечательно, что театр теней — это не просто силуэт: внутренняя часть кукол часто украшена изящным ажурным узором из точек, линий и плоскостей. Такая сквозная резьба не только усиливает светотеневую градацию при проекции, создавая на экране богатые световые эффекты, но и делает орнамент одежды и контуры персонажей на просвет более чёткими и изящными. Кроме того, ажурная резьба учитывает свойства кожевенного материала: повышая равномерность пропускания света и чёткость изображения, она одновременно снижает вес куклы, что облегчает манипуляции кукловода.

Театр теней пользуется большой популярностью на Западе, где его часто называют «китайскими тенями» или «восточным волшебным искусством». Многие зарубежные учёные сравнивают его с западным театром марионеток и называют персонажей театра теней плоскими куклами. Эта внешняя характеристика проистекает из его основной художественной логики: через плоскостную стилизацию, сохраняя условность традиционной оперы, в потоке света и тени придавать персонажам живую силу. В ходе многовековой художественной практики театр теней выработал высоко лаконичную систему визуальных символов. Например, традиционные китайские пять цветов — зелёный, красный, жёлтый, белый, чёрный — соотносятся с характерами персонажей; определённые черты лица отличают верность от предательства, добродетель от порока; изысканные узоры одежды тонко указывают на социальный статус. Передаваемые из поколения в поколение, эти символы кристаллизовались в графический язык, пронизанный глубоким культурным консенсусом.

2. Тройственное формально-эстетическое сходство между театром теней и пропагандистскими плакатами

Проведённый выше анализ показывает, что китайский театр теней сформировал высоко лаконичную систему формальных принципов в трёх измерениях: форма, цвет и пространство. Сходную визуальную логику демонстрируют и пропагандистские плакаты периода Гражданской

войны в России. Ниже будет проведён конкретный сравнительный анализ формально-эстетического сходства между ними по трём измерениям: стилизованное упрощение формы, метафорическое использование цвета и пространственная организация.

2.1 Стилизованное упрощение формы

На уровне формы как театр теней, так и пропагандистские плакаты следуют основному принципу «управлять сложным через простоту» (1), однако в конкретной практике между ними существуют определённые различия в логике и функциональной направленности «упрощения».

Упрощение формы в театре теней связано главным образом с точностью резьбы по кожевенному материалу, способом управления куклами и закономерностями проекции изображения. Предварительно обработанная шкура крупного рогатого скота или осла имеет толщину около 0,5–1 мм. Чрезмерно частая и тонкая резьба может привести к разрушению структуры, поэтому мастер вынужден обеспечивать целостность куклы за счёт относительно обобщённых контуров и орнамента. Во-вторых, каждая кукла обычно управляется тремя стержнями, что не позволяет имитировать тонкие движения; поэтому характеристика персонажа передаётся через общую динамику и контур головы. Кроме того, при представлении свет падает сбоку и сзади, и зритель видит проекцию куклы с её ажурными узорами на белом экране. Слишком сложные детали не могут быть эффективно распознаны зрителем. Именно эти материально-технические ограничения формируют плоскостную стилизацию театра теней.

В отличие от этого, упрощение образов персонажей на пропагандистских плакатах периода Гражданской войны в России служило главным образом потребностям эффективной коммуникации в военное время. Возьмём, к примеру, «Окна РОСТА». Плакаты должны были быть нарисованы, подготовлены к печати и сразу же расклеены на улицах; производственный цикл часто исчислялся часами. Поэтому художники вынуждены были избегать излишнего количества цветов, сложной перспективы и громоздких украшений, переходя к силуэтным формам. Кроме того, чтобы максимально использовать преимущества изображений и быстро донести главную идею до зрителя, требовалось сводить детали к легко узнаваемым визуальным знакам. В результате в серии плакатов «Окна РОСТА» рабочий обобщался до крепкого, сильного силуэта, а враги — белогвардейцы, капиталисты — изображались грузными, неуклюжими фигурами, что позволяло чётко различать роли персонажей и их политическую позицию.



Рис. 1. Образ Сунь Укуна в театре теней, составлено автором

Как показано на рисунке 1, три собранных автором теневых куклы «Сунь Укун» (2) происходят из разных региональных школ, изготовлены разными мастерами и различаются в деталях, однако все они подчёркивают «обезьяньи» черты с помощью утрированных контуров обезьяньей морды и характерного тигрового фартука. Даже при отсутствии тщательной проработки черт лица они сохраняют высокую узнаваемость. Суть такого упрощения заключается в том, чтобы отбросить лишнее и оставить самые важные визуальные элементы, превратив куклу в легко узнаваемый символ при проекции света и тени.

Пропагандистские плакаты периода Гражданской войны в России следовали аналогичной логике в графическом дизайне. Так, при создании серии плакатов «Окна РОСТА» Владимир Владимирович Маяковский стремился соединять изображение и текст, передавая политические послания через этот лаконичный, но ритмичный визуальный ряд. Ещё в 1914 году он начал сотрудничать с художниками-авангардистами, занимаясь созданием сатирических ксилографий, и хотя только начинал осваивать эту область искусства, но уже в этих ранних работах начинают формироваться характерные для Маяковского принципы плакатного языка: стремление к предельной лаконичности – минимизация мелких украшательных элементов, семантической емкости и графической выразительности.[2] Как уже отмечалось, военная пропаганда требовала быстрого выполнения и оперативной печати, поэтому на практике художники выработали высоко стилизованные персонажи и символические элементы. В области формы лица персонажей почти не прорабатывались детально; их образы создавались через сопоставление силуэтов и линий в сочетании со стихами для повествования. При этом рабочие всегда изображались молодыми и крепкими, а враги — толстыми, грузными, в целях сатиры. Как показано на рисунке 2, в плакате «Окна РОСТА» № 858 бастующий рабочий сведён

к наклонённому вперёд торсу и сжатому кулаку с инструментом, лицо очерчено лишь глазницами и контуром челюсти, образ врага же сжат до круглой, тучной фигуры. Такое чёткое противопоставление позволяло быстро донести классовую борьбу и политическую мобилизацию. Именно благодаря упрощённой форме плакаты «Окна РОСТА» можно было тиражировать цветной печатью, и они стали мощным визуальным оружием военной пропаганды.



Рис. 2. РОСТА № 858. Каждый прогул радость врагу… 1920. Художник Михаил Черемных. Текст Владимир Маяковский. Предположительно

С точки зрения стилизованного упрощения, и театр теней, и пропагандистские плакаты стремятся к обобщённому и лаконичному визуальному языку. Оба отбрасывают избыточные детали образов, выделяя наиболее узнаваемые контуры и черты, благодаря чему сложные ролевые идентичности, социальные отношения или политические идеи преобразуются в мгновенно понятные визуальные знаки, обеспечивая передачу визуальной информации. Хотя причины упрощения различны — в театре теней оно обусловлено материальными и техническими ограничениями, а в плакате — насущными потребностями коммуникационной эффективности — оба искусства приходят к одному и тому же результату, а именно к эффективной и ясной визуальной коммуникации.

2.2 Метафора цвета

В искусстве изготовления теневых кукол издавна существует поговорка: «три части — резьба, семь частей — раскраска» (3), что в полной мере свидетельствует о важнейшей роли цвета в театре теней. Цветовая гамма теневых кукол наследует традиционные нормы: используются минеральные и растительные пигменты на основе традиционных китайских пяти цветов — зелёного, красного, жёлтого, белого, чёрного. Путём послойного наложения красок формируется стилизованная символическая система. Так, красный цвет символизирует верность, храбрость и стой-



Рис. 3. Образ Гуань Юй в драме и театре теней: сборник автора

кость; чёрный — твёрдость и прямоту; белый — коварство и вероломство; зелёный и жёлтый — свирепость или странный, необузданный нрав. В одеждах и декорациях цветовые сочетания подчиняются гармонии тёплых и холодных тонов, светотеневому контрасту, что не только подчёркивает характеры персонажей, но и придаёт целостному образу насыщенность и единство, сочетая в себе повествовательность и декоративную красоту.

Как показано на рисунке 3, это образ «Гуань Юя» (4) в театре и театре теней. Будучи персонажем, известным своей верностью, храбростью и праведностью в романе «Троецарствие», в опере и театре теней его лицо украшает красный грим, что непосредственно перекликается с его основной характерной чертой. Зелёное платье также является его относительно постоянным атрибутом, что связывается с традиционным пониманием «рыцарской доблести» и «честности». Это показывает, что цвет в театре теней — не произвольное сочетание мастеров, а система выразительных средств, сложившаяся в китайской традиционной культуре и народных обычаях, обладающая стабильной метафоричностью.

Метафорическое использование цвета для повествования так же ярко выражено в конструктивистских плакатах России начала XX века. В период Гражданской войны художники-авангардисты часто использовали минималистичные цвета — красный, чёрный, белый — в сочетании с геометрическими фигурами и диагональными элементами, отражая веру искусства в социальные преобразования. Плакат Лисицкого переносит визуальный смысл на драму сталкивающихся геометрических фигур [3]. Как показано на рисунке 4, его политический пропагандистский плакат «Клином красным бей белых» применяет принципы супрематизма в графическом дизайне. Белый круг на чёрном фоне символизирует старый порядок, представленный Белой армией, а острый красный клин олицетворяет революционную силу большевиков. Красный треугольник

врезается в белый круг, что означает сокрушение Красной армией обороны Белой армии. Лозунг на плакате прямо призывает «бить белых красным клином»: цвету придаётся чёткое политическое значение, и он становится самым прямым визуальным языком идеологической борьбы.



Рис. 4. Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. 1919–1920

Важно отметить, что смысловое наполнение «красного» и «белого» цветов на плакатах противоборствующих сторон в Гражданской войне в России было неодинаковым: противоположные лагеря придавали им прямо противоположные значения, и политическая пропаганда постепенно превращалась в цветовое «противостояние». С точки зрения белых, «красный» изображался как негативный символ, окрашенный в религиозные и националистические тона; на белых плакатах большевистские лидеры часто представали в образе «сатанинских интернационалистов», а красноармейцы — как обманутые невежды. «Красный» здесь олицетворял антихристианскую, предательскую по отношению к национальным интересам разрушительную силу, ассоциируясь также с «еврейством», «иностранным вмешательством» и т.п. Ибо многие сторонники белых видели в Октябрьской революции 1917 года не естественный результат социальных противоречий, а «предзнаменование апокалипсиса»; таким образом, красный стал символом сатаны и хаоса.

С точки зрения красных, «красный» воспринимался как символ революции, освобождения и рабочего класса, тогда как «белый» — как знак старого порядка, буржуазии и реставраторских устремлений. Красные плакаты реже прибегали к религиозной или национальной риторике, сосредотачиваясь на схематизации социальной идентичности и противопоставляя белых пролетариату. Классическая схема Лисицкого — красный клин, пронзающий белый круг — представляет собой имплицитное, но интенсивное политическое выражение: красный символизирует наступающую революционную силу, белый — прогнивший, обречённый на разгром старый мир. Подобная бинарная оппозиция «цветовой метафоры» является

чрезвычайно типичным приёмом политической коммуникации.



Рис. 5. Представление театра теней, снятое Китайским национальным радио

Хотя пятицветная символика китайского театра теней коренится в китайской конфуцианской этике и народной культуре, а красно-белое противостояние на плакатах Гражданской войны в России обусловлено смысловым наделением цветов противоборствующими сторонами в классовой борьбе, и их культурная природа совершенно различна, внутренняя логика у них едина: абстрактные категории добра и зла в характерах и правильности / неправильности позиций переводятся в наглядные цвета, оказывая направляющее воздействие на ценностные суждения аудитории.

2.3 Пространственная композиция

Что касается пространственной организации, то и театр теней, и пропагандистские плакаты должны в ограниченном двухмерном пространстве с помощью расположения визуальных элементов выстраивать повествование, направлять взгляд зрителя и передавать информацию.

Как показано на рисунке 5, сцена представления театра теней опирается на белый экран, на котором размещаются все персонажи, реквизит и декорации; при манипуляциях актёра и музыкальном сопровождении формируется целостное аудиовизуальное повествование, что по своей сути является плоской сценой. На рисунке 6 показана плоская фотография сцены из театра теней времён династии Цин «Три визита в соломенную хижину». Мебель, горы, вода и другие элементы окружения здесь значительно упрощены и плоскостно обработаны, что обогащает композицию сцены. Ключевое свободное пространство (негативное пространство) в кадре функционально резервирует ме-



Рис. 6. Фотография театра теней середины династии Цин, изображающая «Три посещения соломенной хижины», автор неизвестен

сто для последующего движения и перемещения персонажей во время представления. Это и есть основной нарративный приём театра теней — развитие сюжета через компоновку персонажей и сценических элементов.



Рис. 7. 1-е Мая 1920 года. 1920 г. автор: Николай Михайлович Кочергин

Если композиция театра теней питается красотой свободного пространства и художественного настроения в традиционной китайской живописи, то пространственная организация пропагандистских плакатов советского периода находилась под влиянием религиозной культуры: она черпала вдохновение из иконописной парадигмы православной иконы, с помощью особых композиционных приёмов позволяя зрителю чётко различать «своих» и «чужих». Во-первых, это разделение на классы через вертикальное расположение в пространстве. Закон композиции иконы, согласно которому святые помещаются в центре или наверху, а грешники и демоны — на краю или внизу, был преобразован в пропагандистских плакатах в средство выражения классовой борьбы. Героические образы пролетариата занимают доминирующее положение в кадре, тогда как враги — офицеры Белой армии, духовенство — располагаются внизу или на периферии, и их пространственное размещение указывает на неизбежное крушение старых сил в новом порядке. Во-вторых, это монументализация героических образов. Положительные персонажи — рабочие, красноармейцы — не только занимают центральное место, но и устремляют твёрдый взгляд вперёд, что перекликается с позой святого на иконе, обращённого лицом к зрителю. Например, на рисунке 7, в пропагандистском плакате Николая Кочергина «1-е мая 1920 года», рабочий и крестьянин идут плечом к плечу, занимая центральное и высокое положение в композиции; их взгляды твёрдо устремлены вперёд, а руины под ногами символизируют крушение старого общества. Композиция этого произведения использует возвышенные, героизирующие формы иконописи, что было распространённым приёмом в плакатном творчестве того времени. Как указывает Сергеева: Благодаря иконописным визуальным паттернам, в частности, композиционным приемам, мир для смотрящего на плакат обретал понятные границы — "здесь свои, а вот чужие" — что легитимировало непримиримость борьбы [4]. Художники перенесли са-

кральный пространственный язык традиционной религиозной иконы в политическую пропаганду, искусно соединив большевистскую идеологию с русской традиционной мифологией, создав тем самым «новые иконы», служащие своей эпохе. Таким образом, и театр теней, строящий повествовательную сцену на свободном пространстве экрана, и пропагандистские плакаты, передающие информацию через упорядоченную организацию композиции и использование пространственной парадигмы иконы, — оба демонстрируют, исходя из общей предпосылки двухмерной плоскости, пространственные стратегии, направленные на достижение конкретных повествовательных или пропагандистских целей.

Таким образом, китайский театр теней и пропагандистские плакаты периода Гражданской войны в России демонстрируют ярко выраженное формально-эстетическое сходство в трёх измерениях: стилизованное упрощение формы, метафорическое использование цвета и пространственная организация (см. таблицу 1). Данное тройственное сходство представляет собой формальные принципы, выработанные обоими видами искусства под влиянием таких функциональных задач, как массовое представление и эффективная передача сложной информации.

Табл. 1. Трёхмерное сравнение формальной эстетики китайского театра теней и советских пропагандистских плакатов

Измерение	Китайский театр теней	Пропагандистские плакаты периода Гражданской войны в России
Стилизованное упрощение формы	Через силуэтные контуры и ажурную резьбу раскрываются типы персонажей	Через лаконичные и утрированные формы чётко обозначается классовая идентичность персонажей
Метафора цвета	Традиционная китайская пятицветовая система (зелёный, красный, жёлтый, белый, чёрный) обозначает характеры персонажей: красный — верность и храбрость, чёрный — твёрдость и прямоту, белый — коварство и вероломство и т.д.	Высококонтрастные цвета (красный, чёрный, белый) символизируют политическую позицию: красный — революционная сила, белый и чёрный — старые силы
Пространственная организация	Опираясь на плоский экран, через расположение сцен и персонажей регулируется повествовательный ритм, усиливается сценическая выразительность	Через композицию и пространственную организацию непосредственно транслируется ценностное суждение, служа идеологической передаче

3. Значение графического нарратива для современного плакатного дизайна

В предыдущем разделе на основе трёх измерений — стилизованное упрощение формы, метафора цвета и пространственная организация — был проведён анализ формально-эстетического сходства между китайским театром теней и советскими пропагандистскими плакатами. Эти формальные принципы, преодолевшие пространство и время, сохраняют непосредственное референциальное значение для современного визуального коммуникационного дизайна.

Как было показано выше, в пространственной организации советские пропагандистские плакаты через заимствование иконописных схем чётко разделяли «своих» и «чужих» по классовому признаку, тогда как театр теней через свободное пространство экрана создавал ритм для повествования. В 1965 году спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» одновременно воплотил обе эти пространственные нарративные логики, перенеся их из плоскости в сценографию театра. Как показано на рисунке 8, художник-постановщик, точно контролируя расстояние между персонажами и источником света, спроецировал на задник гигантские человеческие силуэты, лишённые лишних деталей, оставив лишь самые выразительные контуры. Благодаря этому сама «тень» стала визуальным символом, выходящим за рамки конкретного образа и указывающим на грандиозную тему революции. При этом силуэты положительных персонажей были высокими и устойчивыми, а отрицательные — размытыми или фрагментарными, что перекликается с нарративными приёмами плакатов периода Гражданской войны и создаёт чёткую визуальную иерархию. В то же время пустые пространства на заднике оставляли место для движения актёров, что схоже с приёмом свободного пространства в театре теней.

В современном дизайне Одной из тенденций, прослеживаемой в современном плакате, является стремление к минимализму и простоте дизайна. Одной из главных задач дизайнеров становится удаление лишних элементов и упрощение композиции плаката, чтобы передать центральную идею или сообщение максимально ясно и эффективно [5]. Как показано на рисунке 9, польский графический дизайнер Лекс Древински в 1993 году создал плакат на тему борьбы с расизмом, используя концепции «порабощения» и «попрания». Работа фокусируется на синтезе стилизованного упрощения формы и метафоры цвета. В формальном отношении используется приём позитив-негатив: позитивная форма — белая ступня, негативная —

чёрный профиль лица. Белая ступня наступает на чёрное лицо, а чёрное лицо одновременно деформирует белую ступню, что означает взаимный вред, причиняемый расовой дискриминацией как угнетателю, так и угнетаемому. В цветовом отношении чёрный и белый напрямую соотносятся с чёрной и белой расой, что позволяет передать тему расовой дискриминации без лишних слов. Лаконичная графика и наглядные цвета придают плакату чёткую моральную направленность.



Рис. 8. Десять дней, которые потрясли мир: кадры из фильма



Рис. 9. Расизм. 1993. автор: Лекс Дрюински

Вернёмся к вопросу о применимости этих формальных принципов в современном контексте. С распространением искусственного интеллекта самообучающиеся алгоритмы могут быстро овладеть навыками плакатного дизайна: как текст, так и изображения генерируются по соответствующим командам, что значительно снижает порог вхождения в профессию. Такие плакаты часто встречаются в социальных сетях России и Китая, однако это может привести к гомогенизации работ и опустошению их смысла. Когда технологическое удобство порождает поток поверхностной, лишённой рефлексии визуальной продукции, академическое сообщество и профессиональная сфера должны заново осмыслить суть дизайна. То, что не может заменить искусственный интеллект — это способность к глубокому пониманию социальных эмоций, культурных метафор и актуальных проблем, а также накопленная в практике эмпатия и креативность, подобно тому, как это было у древних мастеров теневого театра или у советских художников-авангардистов. Именно поэтому мера стилизованного упрощения, выбор цветовых метафор и логика пространственной организации по-прежнему требуют от современного дизайнера принятия решений, исходя из конкретных коммуникативных целей. Только так можно создавать работы, способные вызывать отклик и побуждать к размышлению.

Заключение

Ретроспективный анализ формального сходства между театром теней и советскими пропагандистскими плакатами показывает, что даже в совершенно разных культурных контекстах и медийных условиях фундаментальный вопрос визуальной коммуникации неизменно вращается вокруг того, как передать максимум информации минимальными средствами. Повторное обращение к этим классическим произведениям ценно не столько воспроизведением той или иной формы или стиля, сколько пониманием размышлений и выбора, которые делали предшественники в своей художественной практике: какие ключевые детали сохранить, от каких избыточных элементов отказаться, как комплексное использование цвета и пространства служит эффективной передаче информации.

Спустя более ста лет современный дизайн сталкивается с новой коммуникационной средой: экран постепенно вытесняет ширму, динамика заменяет статику, а компьютерная генерация и интеллектуальное проектирование уже давно пришли на смену ручному рисованию. Однако ключевая проблема «управления сложным через простое» не исчезла. Как выстроить чёткую иерархию идентификации среди гомогенных изображений, быстро создаваемых алгоритмами? Как передать эмоции и ценностные суждения через цвет и композицию в условиях информационной перегрузки? Ответы на эти вопросы по-прежнему можно найти в художественной практике традиционного китайского театра теней и советских пропагандистских плакатов. Эта формальная эстетика, укоренённая в традиционном искусстве, остаётся важной точкой отсчёта, к которой стоит обращаться современному дизайну перед лицом новых вызовов.

Примечания:

1. Управлять сложным через простое. Означает передачу богатого содержания с помощью лаконичной формы. В статье — ключевой принцип визуальной коммуникации театра теней и пропагандистских плакатов (用简洁的形式驾驭复杂的内容。本文中指皮影与海报通过极简的造型传递丰富的信息。).

2. Царь обезьян из китайского романа «Путешествие на Запад». Обладает магическими способностями и непокорным нравом. Чрезвычайно узнаваемый литературный персонаж (中国神话小说《西游记》中的猴王。他神通广大、叛逆不羁，是辨识度极高的文学形象。).

3. Поговорка мастеров театра теней. Означает, что резьба составляет 30% работы, а раскраска — 70%. Подчёркивает главенствующую роль цвета в соз-

дании характера персонажа (皮影制作行业的俗语。指雕刻占三成功夫，上色占七成功夫。强调色彩对塑造角色的重要性。).

4. Прославленный полководец из романа «Троецарствие», одного из четырёх великих классических романов Китая. Символ верности, храбрости и справедливости. В опере и театре теней традиционно изображается с красным лицом. (中国四大名著《三国演义》中的历史名将。以忠、勇、义著称。在戏曲和皮影中常以红脸形象出现。).

Список литературы:

1. *Дин Кэси.* Иллюстрированный каталог искусства теневого театра западных регионов эпохи Цин [Текст] / Дин Кэси. — Шанхай : Издательство «Шанхай гуцзи», 2018. — С. 22. (丁克西. 清代西部皮影艺术图录[M].上海古籍出版社,2018:22.)

2. *Тюрина Е.А.* Визуально-вербальные стратегии агитации В.В. Маяковского в «Окнах РОСТА» (хроника сентября 1920 г.: Врангель, голод, холод и разруха) // Вестник Костромского государственного университета. — 2025. — Т. 31. — № 4. — С. 133–139.

3. *Котович Т. В.* Политический плакат Эль Лисицкого: "Красный клин" в смоленской типографии // Актуальные проблемы источниковедения: Материалы VIII Международной научно-практической конференции. В 2-х томах, Витебск, 24–26 апреля 2025 года. — Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2025. — С. 124–127.

4. *Сергеева О.В.* Визуальный язык "красных" и "белых" плакатов периода Гражданской войны в России // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2017. — Т. 20. — № 4. — С. 210-229.

5. *Ткачева В.А., Скрипачева И.А.* Визуальный язык плаката в тенденции развития дизайна // Цифровые технологии: настоящее и будущее: сборник статей по материалам II Национальной научно-практической конференции, Тольятти, 10 ноября 2023 года. — Тольятти: Частное образовательное учреждение высшего образования «Тольяттинская академия управления», 2023. — С. 395–401.