

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Ван С. Исторические костюмы в фильмах жанра уся: истоки и интерпретация // Философия и культура. 2024. № 6. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.6.70826 EDN: APLRGQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70826

Исторические костюмы в фильмах жанра уся: истоки и интерпретация

Van Синань

аспирант; кафедра искусствоведения; Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина

119071, Россия, г. Москва, ул. Малая Калужская, 1, ауд. 1625

✉ wangxinan@rambler.ru

[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2024.6.70826

EDN:

APLRGQ

Дата направления статьи в редакцию:

23-05-2024

Аннотация: Объект исследования – экранный костюм в кино как элемент изобразительной и художественно-образной системы китайского фильма в жанре «уся». Предметом исследования выступает проблема формирования исторического костюма в фильмах уся, историко-культурные истоки костюма и особенности интерпретации в различных фильмах уся. В ходе рассмотрения темы прослеживаются такие вопросы, как степень изученности рассматриваемой проблематики, проблематика исследования, проводится анализ ряда картин конца 1970-х – 1980-х гг. В ходе анализа произведений выявляется специфика костюма в фильмах уся, его взаимосвязь с традиционным китайским театром. Особое внимание уделяется анализу примеров использования цвета в костюме как выразителя личности, социального статуса и иных характеристик персонажа. Затронуты вопросы о приемах отображения в костюме гендерной идентичности. Методология исследования состоит в использовании системного подхода на стыке искусствоведения, эстетики, художественной практики, живописи, киноведения и кинокритики. Применяется системный метод, историко-культурный метод, системно-структурный анализ, позволивший рассмотреть костюмы героев как неотъемлемую часть

художественной концепции фильмов китайских режиссеров. В работе проводится комплексное изучение экранного костюма как изобразительного и выразительного средства, которое помогает создавать кинообраз в контексте художественно-образного решения предметно-пространственной среды китайского фильма на примере жанра уся. Впервые устанавливаются историко-культурные истоки костюма на этапе формирования и становления жанра в кинематографе. Выявляются интерпретационные приемы и принципы китайских режиссеров в использовании костюма в фильмах уся конца 1970-х – 1980-х гг. Основные выводы проведенного исследования состоят в следующем. Интерпретация костюма в творчестве различных режиссеров фильмов уся во многом согласуется с традиционными принципами Пекинской оперы. Костюм героя воспринимается как важное средство коммуникации со зрителем, визуализации социального статуса, клановой принадлежности, личности и эмоциональных переживаний героев. Китайские режиссеры фильмов уся в целом придерживаются реалистичности в изображении костюмов ряда социально маркированных персонажей: воин (например, самурай), монах и т.д. Оружие составляет важнейшую часть костюма персонажа, вид оружия также четко согласуется с его образом, выражая в первую очередь социальный статус героя.

Ключевые слова:

уся, исторический костюм, интерпретация, кинематограф, история костюма, костюмированный фильм, формирование художественного образа, экранный костюм, художественно-образное решение, Пекинская опера

Искусство проектирования экраных костюмов в кинематографе значительно опережает теоретико-методологическое осмысление данного процесса в науке. Изучение роли костюма в формировании кинообразов началось сравнительно недавно. При этом данный процесс в пространстве развития китайского кинематографа и вовсе не был освещен в российской науке. Публикации, которые касаются вопросов становления кино в Китае, лишь отчасти касаются данной темы или рассматривают один из ее аспектов. Трудов на русском языке, которые бы комплексно показали становление подходов к художественному проектированию кино-костюмов в китайском кинематографе или концепциях режиссеров, практически нет.

История становления национального кинематографа Китая, ее этапы и творчество виднейших кинематографистов, в том числе работавших в жанре уся, представлены в трудах таких китайских ученых, как Ли Ган [1], Ли Шаобай [2], У Гань Пинь [3] и др. Деятельности отдельных режиссеров посвящены книги Ван Чаовэня [4], Мэн Кэ [5] и т.д. Проблемы осмыслиения роли художника в китайском кино и его вклад в изобразительную культуру фильма, образность костюмов представлены в книгах С.А. Торопцева [6, 7, 8, 9, 10], С.И. Юткевич [11] и Е.А. Соболевой [12]. Д.Л. Караев [13] и Чжу Дин [14] рассмотрели особенности китайского кино в последние десятилетия XX века. Анализ работ художников по костюмам в современном кинематографе Китая нашел свое отражение в публикациях Х. Ли [15], М. Чжоу [16], Н.И. Наркевич [17], Ч. Мэнсинь [18], Чжан Чэн [19] и некоторых других авторов, пишущих на русском языке. Они анализируют варианты использования костюмов в разных жанрах кино, основываясь на работах художников по костюмам в фильмах различных периодов. Данная работа посвящена раскрытию специфики костюма и его истоков в китайской культуре как важнейшего элемента

кинообраза в фильмах уся на раннем этапе их становления и развития.

С середины XX в. в кинематографе Гонконга, позже Тайваня и КНР получил бурное развитие жанра уся, в котором вымышленные персонажи демонстрировали боевое искусство и морально-этический кодекс одинокого странствующего воина. Начиная с первых образцов уся в кинематографе также утверждается принцип преемственности по отношению с литературными произведениями этого жанра: эта связь сохраняется на протяжении всей истории кинематографического воплощения феномена уся. В то же время нельзя связывать фильмы этого жанра лишь с литературной традицией: перенос уся в сферу кино привел к необходимости решения широкого круга новых задач, в частности, требовалось решить проблему комплексного формирования образов персонажей и их визуализации в кино. Разработка костюмов стала одной из ключевых задач, которая представляла определенную сложность. Уся – это жанр, который предполагает отсылку к мифологизированному историческому Китаю. Соответственно, уже в первых фильмах появились образы воинов, одетых в костюмы, которые были заимствованы из коллективных представлений об историческом, династическом Китае [20]. В совокупности образы этих воинов (странствующих рыцарей) стали неотделимы от специфики их древних костюмов. На протяжении поколений этот культовый образ странствующего рыцаря прочно укоренился в коллективном (бессознательном) сознании этнических китайцев, невзирая на географические границы.

Определяя истоки формирования исторического костюма в фильмах уся, необходимо отметить, что становление этого нового жанра кинематографа, начиная с 20-х гг. XX столетия, определяется тесным взаимодействием с китайской литературой и театром. «Чрезвычайная популярность Китайской оперы в последнее десятилетие империи Цин (1901-1911) и широкое распространение романов в жанре уся, обычно публиковавшихся в газетах серийно, способствовали тому, что в начале XX века этот жанр был быстро подхвачен китайскими кинематографистами» [21]. Исследователь Теодора Хо указывает на то, что литературные сюжеты уся получили большое распространение благодаря Пекинской опере, которая адаптировала их для сцены. Это был первый опыт визуализации уся, который в дальнейшем был активно воспринят кинематографистами. Появление в 1928 г. первого фильма в жанре уся под названием «Сожжение храма Красного лотоса» положило начало успешному союзу эстетики Пекинской оперы и уся в кинематографе [22]. Существует традиционное китайское представление, согласно которому нельзя менять сценический костюм Пекинской оперы, независимо от того, сколько ему лет. Это связано с тем, что через костюм должны быть раскрыты эпоха, регион, племя, род занятий, социальный класс, экономическое положение персонажей. Китайский сценический костюм создан в результате длительного процесса формирования и совершенствования. Поскольку китайский театр начался на площади, костюмы традиционно отличает свойство избыточности, гиперболизации, так, чтобы зрители могли легко различить роли. Особое значение приобретает цвет. Например, красный часто используется для обозначения верности, черный – силы и выносливости, желтый – мудрости, белый – храбрости [23]. Эти принципы надолго определят мышление кинематографистов в интерпретации костюма в фильмах уся.

В своем режиссерском дебюте «Бабочки-убийцы» (The Butterfly Murders, 1979) Цуй Харк демонстрирует новый подход к интерпретации костюма. В первую очередь в костюмах героев прослеживается такая общая черта, как использование ярких цветов. Режиссер применяет этот прием с целью визуального выделения тех или иных персонажей, а также обозначения различных кланов. В отличие от предшественников Харк отходит от классического использования традиционного костюма, внося в него авторское

прочтение. Клан Тиэн Фунга отличает белоснежная или ярко-красная одежда, которая указывает на статус героя в клане. Точно так же сам Тиэн Фунг одет полностью в черное, что придает ему превосходство и идентифицирует как сильного и опытного воина. Традиционно черный цвет обычно ассоциируется с мужественностью и силой — качествами, которыми обладает герой. Образ одной из ключевых героинь по имени Зеленая Тень конструируется с помощью активного использования в костюме зеленого цвета. Когда Тиэн Фунг идет по тропинке, окруженной деревьями, к нему приближается героиня, которая перемещается с дерева на дерево. Она одета в костюм ярко-зеленого цвета, гармонирующий с окружающей листвой.

«Зу: воины с волшебной горы» — второй фильм Харка в жанре уся, снятый в 1983 г. Здесь повествование более сложное, с большим разнообразием персонажей и ситуаций. В фильме рассказывается о Ти Мин-Чи (Юэнь Бяо), который убегает от клановых распрай в реальном мире в фантастический мир горы Зу. Оказавшись на горе, он становится учеником Тин Инь (Адам Чэн), мастера фехтования, и узнает, что его судьба — уничтожить злого Кровавого Демона с помощью И Чена (Ман Хой), буддийского монаха. Костюмы персонажей в этом фильме функциональны в том смысле, что они раскрывают их личности и социальные роли. Ти Мин-Чи и Чан Мэй одеты в доспехи, подходящие для солдат низкого ранга, имеют изогнутые мечи. Сяо Юй и И Чен носят традиционные буддийские одежды и используют длинные посохи в качестве оружия. Тин Инь, stoический герой фильма, одет в ярко-белую мантию и черную шляпу фехтовальщика и носит более изысканный меч тайцзи. Наконец, еще один яркий персонаж, Ледяная Королева, имеет очень необычный облик. Изюминкой ее образа является яркое многослойное платье с длинными струящимися шлейфами, которые придают ей элемент таинственности и потусторонней красоты. По сравнению с персонажами картины «Бабочки-убийцы» герои «Зу: воины с волшебной горы» кажутся гораздо более живыми и динамичными.

Поработав каскадером и хореографом, Чэн Сядун дебютировал в качестве режиссера в фильме «Дуэль до смерти» (1983). В этой ленте костюмы и внешний вид персонажей также играют важную роль в определении личности персонажей и их происхождения. В основе сюжета лежит поединок между двумя воинами — японцем Хасимото и китайцем Пу Чхинванем. Японский самурай вводится в повествование вслед за сценой разговора между Пу Чхинванем и буддийским монахом, каждый из которых носит традиционную китайскую одежду. Фигура монаха особенно выделяется традиционным буддийским одеянием красно-оранжевого цвета и ожерельем из больших четок. В сцене появления Хасимото, герой предстает одетым в черное кимоно. Мимо него пробегает большая группа мальчиков, направляющихся на занятия кендо (фехтование в японском стиле). На них фехтовальная экипировка. В следующей сцене Хасимото встречается с японскими самураями. Они также одеты в традиционную самурайскую одежду, их происхождение и положение можно легко установить по прическе, в которой волосы завязаны в узел. Точно так же и стиль оружия используется для идентификации различных персонажей фильма. Японцы в фильме носят изогнутые самурайские мечи, часто на поясе, в то время как Чхинвань и другие китайские персонажи носят за спиной мечи тайцзи. Костюмы в фильме также используются для определения гендерных ролей. В начале фильма Син Лам, дочь Мастера Ханя, одета в мужскую одежду. Ее поведение жестокое и агрессивное, она участвует во многих битвах. Со временем она начинает испытывать чувства к Пу Чхинваню. В фильме появляется сцена, в которой героиня переодевается в женскую одежду. Это важный переход, который символизирует смену душевного состояния героини, ее внутреннее ощущение себя. Легкое изящное платье согласуется с ее новым женственным образом и поведением: девушка ведет себя более скромно.

Подчеркнув, таким образом, свою женственность, она направляется к Чхинваню и пытается убедить его отказаться от дуэли ради нее.

Цвет в фильме также функционален, что в первую очередь проявляется в костюмах героев. Оба воина носят благородные цвета. Черный цвет кимоно Хасимото заявляет о нем как о сильном и благородном воителе. Чхинвань в основном в белом, который раскрывает его основное качество – храбрость, бесстрашие. Син Лам носит множество ярких платьев, которые при этом сочетаются с ее сильным и решительным характером, подчеркивая ее женственность. Пожалуй, самый яркий пример использования цвета в фильме – это игра с красным цветом во время финальной дуэли. Не случайно оба бойца одеты в светлую одежду и расположены на светлом фоне. Это позволяет визуально выделить красную кровь, которая появляется в результате нанесения травм.

«Китайская история призраков» — значимый фильм, поскольку он представляет собой результат совместной работы Цуй Харка, продюсера фильма, и Тони Чхина, режиссера и хореографа боевиков, который творчески вносит эстетику боевика. Кроме того, в отличие от более ранних работ, этот фильм отличается сильной романтической направленностью. «Китайская история о привидениях» рассказывает о молодом странствующем ученом, который встречает девушку-призрака и влюбляется в нее.

В «Китайской истории призраков» также активно используется традиционный язык цвета. Однако здесь он используется не только для обозначения личности персонажа, но и для выражения эмоций. В тех сценах, где главные герои встречаются друг с другом, они одеты в одежды различных оттенков розового и белого, что означает их любовь друг к другу. Героиня носит также платья фиолетового цвета, что призвано визуализировать в ее образе призрака мистический смысл. В фильме присутствует множество призраков и демонов, в особенности в изображении потустороннего мира, куда герой отправляется, чтобы спасти возлюбленную. Костюмы демонических существ характеризуются обилием использования глубокого синего и различных оттенков черного – этот прием позволяет передать зрителю чувства страха и неуверенности.

Позже героиня узнает, что выйдет замуж за злого Повелителя Черной горы. Она примеряет свадебное платье, которое представляет собой богато украшенное струящееся красное одеяние. Хотя платье роскошное, а сама сцена демонстрирует красоту актрисы Джоуи Вонг, здесь во всей полноте проявляется всеобъемлющее зло, ассоциирующееся с образом Повелителя Черной горы.

В «Китайской истории призраков» также есть боевые сцены, где демонстрируется применение магии. Это резкий отход от стилистики предыдущего фильма «Дуэль до смерти», в котором боевое искусство героев было связано с физическими способностями и мастерством в обращении с оружием. Боевые сцены, в которых герои используют свои магические способности, демонстрируют спецэффекты и великолепную хореографию, что внушает сильное ощущение движения и визуального потока. В этом смысле костюм также приобретает особое значение. Так, например, девушка-призрак использует широкие и легкие рукава своего платья в качестве оружия, а также для перемещения по воздуху. Она начинает свои действия с круговых движений руками, затем вращает тело, что приводит в движение рукава.

Таким образом, исторические костюмы, которые создаются для фильмов уся, играют ключевую роль в создании образа странствующего героя-рыцаря. Кроме того, становление и развитие этого жанра в кино характеризуется адаптацией традиционных принципов Пекинской оперы. Этот процесс затрагивает и дизайн костюма, его

интерпретацию как важного средства коммуникации со зрителем, визуализации социального статуса, клановой принадлежности, личности и эмоциональных переживаний героев. Интересно также то, как костюм используется для смены гендерных ролей. Мужская одежда довольно лаконична, кроме того, сдержанна в плане использования цвета (черный/ белый/ синий), женский костюм отличает многослойность и яркость цвета. Цвет в костюме является тем элементом, который несет наибольшую смысловую нагрузку. Китайские режиссеры фильмов уся в целом придерживаются реалистичности в изображении костюмов ряда социально маркированных персонажей: воин (например, самурай), монах и т.д. Большая фантазийность может проявляться в изображении потусторонних существ. Оружие составляет важнейшую часть костюма персонажа, вид оружия также четко согласуется с его образом, выражая в первую очередь социальный статус героя.

Библиография

1. Ли Ган. Демонизация пятого поколения кинорежиссеров. Пекин: Издательство Китайской социальной науки, 2008. 210 с. 李干. 第五代电影人的妖魔化. 北京:中国社会科学出版社, 2008:210.
2. Ли Шаобай. История китайского кинематографа. Пекин: Высшее образование, 2006-7. С. 26-34. 李少白. 中国电影史. 北京:高等教育, 2006年7月:26-34.
3. У Гань Пинь. Руководство по киноискусству. Пекин: Совместная издательская компания. 2015. № 7. С. 2-11. 吴甘品. 电影制作指南. 北京:三联书店. 2015 (7): 2-11.
4. Ван Чаовэнь. Эстетический очерк. Пекин: Нар. изд-во, 2011. 338 с. 王朝闻《美学概论》人民出版社.北京,1981: 338.
5. Мэн Кэ. Произведения. Заметки Шоу Сяна. Хуаншань: Хэфэй, 2011. 239 с. 孟轲著. 首翔译. 首翔注《孟子》. 黄山书社. 合肥市, 2011: 239.
6. Торопцев С. А. «Международный брэнд» китайского кино-режиссер Чжан Имоу. Ин-т Дальнего Востока. М.: ЗАО «Издательство «Экономика», 2008. 271 с.
7. Торопцев, С. А. Кинематография Тайваня. М.: Эдиториал УРСС, 1998. 200 с.
8. Торопцев С. А. Китайское кино в «социальном поле». 1949–1992. М.: «Наука», «Восточная литература». 1993. 192 с.
9. Торопцев С. А. Трудные годы китайского кино. М.: Искусство, 1975. 120 с.
10. Торопцев С. А. Очерк истории китайского кино. М.: Наука, 1979. 230 с.
11. Юткевич С. И. В театрах и кино свободного Китая: записки советского режиссера. – М.: Искусство, 1953. 172 с.
12. Соболева Е. А. Киноискусство Поднебесной. Сквозь призму культуры // «Общество и государство в Китае: XLII научная конференция: Часть. 2» / Ин-т востоковедения РАН. М.: Учреждение Российской академии наук Институт востоковедения (ИВ РАН), 2012. 385 с.
13. Караваев Д. Л. Феномен «китайского взлета» в мировом кинематографе 80-х – 90-х годов, 1984–1996 гг. : Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Кино, теле и другие экранные искусства. М., 1997. 13 с.
14. Чжу Дин. Поиски «нового китайского кино» (1976–1989). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Кино, теле и другие экранные искусства. Санкт-Петербург, С.-Петербург. Гос. академия театрального искусства, 1994. 27 с.
15. Ли Х. Работа художников с историческим костюмом в современном игровом кинематографе Китая // Colloquium-Journal. 2019. № 6-7(30). С. 6-11.
16. Чжао М. Костюм на экране: выразительные и стилеобразующие возможности // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 4(38). С. 119-124.

17. Наркевич Н. И., Мэнсинь Ч. Воплощение образов костюма «ханьфу» на китайском киноэкране // Материалы международного научного форума "Образование. Наука. Культура" : Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура». В 5 ч., Гжель, 20 ноября 2019 года. Том Ч. 1. Гжель: Гжельский государственный университет, 2020. С. 182-183.
18. Мэнсинь Ч. Роль костюма в изобразительном решении кинокартины Фэн Сяогана «Ночной пир» // Материалы международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве» : Сборник научных статей в 6 частях, Гжель, 14 апреля 2021 года / Гжельский государственный университет. Том Часть 2. Гжель: Гжельский государственный университе, 2021. С. 107-108.
19. Чжан Чэн, Цяо Цыхуа. В объективе: китайское кино, костюм и мода. Пекин : Жэнъминь жибао, 2015. 141 с. 张程. 乔晞华《多棱镜下:中国电影与时装、时尚》. 人民日报出版社. 北京, 2015: 141.
20. To Nathan. Hauntologies Through the Costume in Chinese Martial Arts Cinema: Seeing Entangled Bodies of Historical Trauma, Affect, and Transnational Memory Production // Bodies on Screen Conference. Goldsmiths, University of London, 2013. URL: https://www.researchgate.net/publication/269061155_Hauntologies_Through_the_Costume_in_Chinese_Martial_Arts_Cinema_Seeing_Entangled_Bodies_of_Historical_Trauma_Affect_and_Transnational_Memory_Production
21. Фэн Вэй. Жанр уся: трансляция традиций китайской культуры в кинематографе США // Молодежь, наука, образование: актуальные вопросы, достижения и инновации. Сборник статей II Международной научно-практической конференции. Пенза, 2021. С. 248.
22. Ho Theodora. The Evolution of the Wuxia Genre in Relation to the Western Perception of China. 2020. URL: https://www.researchgate.net/publication/362889092_THE_EVOLUTION_OF_THE_WUXIA_GENRE_IN_RELATION_TO_THE_WESTERN_PERCEPTION_OF_CHINA (accessed: 11.03.2024)
23. Lee Young-Suk. A Study of Stage Costume of Peking Opera // The International Journal of Costume Culture. 2003. Vol. 6 (1). P. 38-51.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философия и культура» статье, как обозначил автор в заголовке («Исторические костюмы в фильмах жанра уся: истоки и интерпретация»), является специфика исторических костюмов в фильмах жанра уся китайского кинематографа; соответственно, репрезентативная выбора фильмов этого жанра представляет собой объект авторского внимания.

Ценным вкладом автора в экспликацию обозначенной темы в российский теоретический дискурс является краткая оценка степени её изученности в научной литературе, поскольку, как отмечает сам автор, «трудов на русском языке, которые бы комплексно показали становление подходов к художественному проектированию кино-костюмов в китайском кинематографе или концепциях режиссеров, практически нет».

Кратко представив читателю традиционный для китайского кинематографа жанр уся, черпающий исторические истоки в китайской литературе и традиционном театре, автор подчеркивает важность для этого киножанра сохранения семантики исторического костюма странствующего одинокого воина (странствующего рыцаря) династической эпохи Китая [20]. Автор остановился на анализе исторической семантики мужских и женских костюмов в фильмах жанра уся: отца-основателя китайского кино Чжана

Шичуаня «Сожжение храма Красного лотоса» (1928), «Бабочки-убийцы» (1979) и «Зу: воины с волшебной горы» (1983) Цуя Харка, «Дуэль до смерти» (1983) Чэна Сюодуна и «Китайская история призраков» (1987) Тони Чхина, где продюсером выступил Цуй Харк, — и на этих примерах выделяет ряд наиболее значимых элементов костюма и внешнего облика героя (цвет костюма, вооружение, прическа), которые без дополнительной вербализации раскрывают его характер, социальный статус, степень владения мастерством боевых искусств, клановую принадлежность или национальность. Автор обращает внимание, что художественные решения костюмов главных героев обусловлены семантикой цвета традиционной китайской культуры династической эпохи (т. е. обладают специфической реалистичностью) в то время, как костюмы протагонистов или второстепенных персонажей более произвольны и нацелены исключительно на характеристику необычного или фантастического образа (пример фиолетового цвета в «Китайской истории призраков»). Одновременно автор подчеркивает, что с развитием киножанра семантика костюмов главных героев развивается, обретая дополнительные драматургические функции, включая развитие кинообраза (пример образа Син Лам в «Дуэле до смерти»).

Итоговые выводы автора хорошо аргументированы. Автор резюмирует, что исторические костюмы, которые создаются для фильмов уся, играют ключевую роль в создании образа странствующего героя-рыцаря, что обусловлено адаптацией для киножанра традиционных принципов Пекинской оперы.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на хорошем теоретическом уровне, и статья достойна публикации в журнале «Философия и культура».

Методология исследования опирается на интерпретацию семантики костюмов персонажей фильмов киножанра уся с опорой на традиционные для Пекинской оперы культурные коды. Авторский анализ эмпирического материала подкреплен обобщением специальной научной литературы, посвященной китайскому кинематографу. В целом программа исследования хорошо представлена и реализована, авторский инструментальный комплекс решаемым научно-познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «искусство проектирования экранных костюмов в кинематографе значительно опережает теоретико-методологическое осмысление данного процесса в науке», а публикации, которые касаются вопросов становления кино в Китае, лишь отчасти касаются данной темы, что требует систематизации исследований и формирования комплексного тематического подхода. В целом, по мнению рецензента, автор справился с проблематизацией выделенной темы, раскрыв перспективы дальнейших её исследований.

Научная новизна, выраженная в анализе выбранных автором примеров наиболее значительных фильмов жанра уся в китайском кинематографе с целью проблематизации изучения искусства проектирования экранных костюмов, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан научный.

Структура статьи подчинена логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает предметное поле, оформлена без нарушений требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, хотя автор и не акцентирует внимания на острых теоретических дебатах.

Статья безусловно представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и может быть рекомендована к публикации.