

ЖІНОЧИЙ КОСТЮМ У СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ФІЛЬМАХ: СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

ID ORCID 0009-0005-2494-9039

Хань Лі

УНІВЕРСИТЕТ ВЕЙФАНГА
(КИТАЙСЬКА НАРОДНА РЕСПУБЛІКА)

ID ORCID 0000-0003-4698-9785

Зоя АЛФЬОРОВА

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Стаття присвячена стилістичним особливостям жіночого костюму в сучасному китайському кінематографі. Мета статті – виявлення стилістичних характеристик жіночого костюму в сучасних китайських фільмах. Методика дослідження базується на застосуванні як загальнонаукових методів аналізу, так і власне мистецтвознавчих. Зокрема метод формально-стилістичного аналізу дозволив проаналізувати стилістичні особливості репрезентацій жіночого костюму в сучасному китайському кінематографі. Завдяки методу колористичного аналізу в статті проаналізовано матеріали та кольорову гаму жіночих костюмів, які репрезентують певне стилістичне рішення костюмного комплексу. Авторки на прикладах сучасних китайських фільмів різних жанрів розглядають основні стилістичні різновиди репрезентацій жіночого костюму. Зокрема особливостями традиційно-історичного стилю жіночого костюму в кіно, на який вплинула Емі Вада, є глибокий символізм кольору, котрий відповідає міфопоетичному китайському мисленню; використання натуральних плінних матеріалів; вплив традиційного китайського одягу; мінімалізм і деталізація; «хореографія» костюму, адже костюми проєктуються з урахуванням руху персонажів. Ретростиль спирається на стилізацію певної історичної доби, але використовує сучасні форми жіночого костюму та подеколи матеріали. Урбаністичний стиль орієнтований на космополітичну моду, бренди й сучасні матеріали, а футуристичний стиль – на новітні матеріали, інколи незручні форми, електронні та інші технократичні аксесуари. Виявлено, що вибір кожного стилістичного рішення корелює з жанром кінострічки, а це, у свою чергу, впливає на вибір форми, матеріалів та кольорової гами жіночих костюмів. Можна стверджувати, що в кіноіндустрії Китаю сформувались певні умовні канони щодо кожного стилістичного рішення. Визначено, що талановиті дизайнери з костюмів кіно використовують у своїй творчості авторські підходи, а також досвід західних дизайнерів (особливо в копродукції).

Ключові слова: Китай, жіночий костюм, китайський кінематограф, особливості стилю

ВСТУП

Стиль жіночого костюму в кіно – це сукупність візуальних і художніх рішень, що визначають, як виглядає жіночий персонаж у фільмі через одяг, аксесуари, зачіску та макіяж. Проблема дослідження стилістичних особливостей жіночого костюму в сучасному китайському кінематографі є актуальною тому, що сучасне кіно – це не лише оповідання, а й візуальна мова, де костюм відіграє ключову роль. У китайському кінематографі, де візуальні образи тісно пов'язані з традиціями та символікою, костюм стає важливим інструментом художнього вираження. Жіночий костюм особливо важливий як висловлювання щодо характеру

героїні, її соціального статусу, історичного контексту подій у фільмі й навіть культурної ідентичності. Адже жіночий костюм у кіно – це не лише естетика, а й спосіб репрезентації жіночності. У китайських фільмах образи жінок усе частіше стають носіями феміністських ідей, відображенням соціальних змін у статусі жінок, а також об'єктами візуальної та ідеологічної трансформації. У цьому контексті дослідження стилістики костюму дозволяє розкрити, як кіноіндустрія впливає на формування образу сучасної китайської жінки.

Зазвичай китайський кінематограф активно використовує національну культурну спадщину, включаючи традиційні форми одягу, такі як *ханьфу*, *ціпао*, *танчжуан*. При цьому костюми часто

переплітаються з сучасними модними трендами, що відображає як прагнення до збереження культурної ідентичності, так і актуальні тенденції глобалізації та пошук унікального кінематографічного стилю. Дослідження цього синтезу допомагає зрозуміти, як сучасний Китай осмислює свою культуру через моду та кіно. Якщо голлівудську і європейську кінематографію досить докладно вивчено з погляду костюму, то китайське кіно, особливо сучасне, залишається менш дослідженим. Це створює значну наукову лакуну, котра потребує заповнення в мистецтвознавчому дискурсі. Слід урахувати й те, що результати таких досліджень можуть використовуватися в кіно- та театрознавстві, модній індустрії, у сфері креативного дизайну, а також у міжкультурних дослідженнях. Вони також сприяють розвитку культурного діалогу між Сходом та Заходом.

ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукові праці, дотичні до зазначеної проблеми, можна поділити на декілька основних груп. До першої групи належать праці узагальнюючого характеру, присвячені жіночому костюму, його проектуванню тощо; до другої – публікації, присвячені сучасному китайському кінематографу; до третьої – ті, в яких аналізується жіночий костюм у китайському кінематографі 2000–2025 рр. Серед публікацій першої групи можна назвати фундаментальну роботу Ма Ю. та Бянь Х. «Дослідження сучасного дизайну одягу на “китайську тему” на основі теорії естетичної дистанції» [8], а також окреме монографічне дослідження Сян'ян Бянь «Теорія та практика сучасного китайського стилю та дизайну одягу» [14], спільну статтю У Симяо та О. Єжової, присвячену цифровим інструментам проектування костюмів [11], публікацію Н. Остапенко, М. Яковлева, Т. Луцкер, А. Сімак, А. Амірян, присвячену національному жіночому костюму як такому [5], статтю «Жанр фентезі: архетипи, оживші в сучасних об'єктах дизайну» О. Колосніченко, М. Бризгунової, О. Михайлюк, А. Косточки [1] та інші. Безумовно, масив фахової літератури, присвячений жіночому костюму, його проектуванню як у Китаї, так і в Україні, доволі великий та різноманітний. Публікації, присвячені сучасному китайському кінематографу, менш численні. Це праці Ін Цзінь Чжана [12], Лі Шаобая [13], Чжун Дафена [17], Хуан Яньбіна [16] та інших. До праць, у яких аналізується жіночий костюм в кінематографі 2000–2025 рр., можна віднести розвідки Елізабет Ліз [7], Дебори Лендіс [6], а також автобіографічні публікації Емі Ваді [9; 10]. До цієї групи слід також віднести дослідження Лі Хань [2; 3; 4] та Ся Яньфаня [15]. Утім, публікацій останньої групи явно недостатньо, адже проблема стилістичних

особливостей жіночого костюму в сучасному китайському кіно майже не розглядалась як у китайському, так і в українському мистецтвознавстві.

Метою статті є виявлення стилістичних характеристик жіночого костюму в сучасних китайських фільмах. Її авторки ставлять наступні завдання: виявити основні стилістичні рішення жіночого костюму в сучасному китайському кінематографі; проаналізувати ознаки кожного стилістичного напрямку та його кореляції з жанром і творчим задумом фільму; охарактеризувати форму, матеріали й кольорову гаму жіночих костюмів, які репрезентують певне стилістичне рішення костюмного комплексу в конкретному фільмі.

Методика дослідження базується на застосуванні як загальнонаукових методів аналізу, так і власне мистецтвознавчих. Зокрема метод формально-стилістичного аналізу дозволив проаналізувати стилістичні особливості репрезентацій жіночого костюму в сучасному китайському кінематографі. Завдяки методу колористичного аналізу в статті проаналізовано матеріали та кольорову гаму жіночих костюмів, які репрезентують певне стилістичне рішення костюмного комплексу.

ТРАДИЦІЙНО-ІСТОРИЧНИЙ СТИЛЬ У ЖІНОЧОМУ КОСТЮМІ В КИТАЙСЬКОМУ КІНО

Міфопоетичне мислення кількох провідних китайських режисерів кіно, які здобули міжнародне визнання, визначило риси і їх зображального стилю. Найрепрезентативнішими в цьому сенсі є фільми Чжан Їмоу (张艺谋) початку 2000-х рр. [12]. Його творчість еволюціонувала від реалістичних драм про долю особистості у традиційному суспільстві до видовищних історичних епосів, але у всіх періодах зберігалися загальні художні риси: персонажі його фільмів часто показані як частина ландшафту чи архітектури, підкреслюючи їхню підпорядкованість зовнішнім силам (суспільству, долі, історії), а природа та середовище стають виразними елементами жанрової оповідності, дощ, сніг, вітер, листопад – усе працює на емоційну атмосферу кінострічок. Також Чжан Їмоу майстерно поєднує історичну достовірність із поетичною стилізацією: одяг, предмети побуту, рухи та ритуали в його фільмах ретельно реконструйовані (або стилізовані), але одночасно підняті до рівня метафори чи умовності, демонструючи їхню підпорядкованість зовнішнім силам – суспільству, долі, історії.

Творення костюмів у його фільмах «Герой» (2004) та «Будинок літаючих кинджалів» (2004) належить легенді у сфері дизайну сценічних костюмів та костюмів для кіно Емі Ваді (和田惠美), художниці з костюмів японського походження, лауреатці премії «Оскар» за фільм «Ран» режисера Акіри Куросави, багатьох міжнародних та національних



Іл. 1. Флаїнг Сноу в яскраво-червоному костюмі.
Фільм «Герой» (2002) режисера Чжан Їмоу

премій [10]. «Герой» поєднував історичний сетинг з демонстрацією фантастичних бойових мистецтв у дусі уся¹ та сюжетом трилера. Для фільму Емі Вада створила візуально приголомшливі костюми, що базуються на давньокитайських традиціях, адаптованих під кінематографічний стиль Чжан Їмоу. Костюми жіночих персонажів у фільмі «Герой» відіграють ключову роль у візуальному оповіданні та символізмі.

Кожен епізод фільму, за задумом режисера та оператора-постановника, мав свій колір (червоний, синій, чорний, білий, зелений), і костюми відповідають цим кольорам, символізуючи емоції, версії подій і стосунки між персонажами. Так, червоний колір, за задумом, символізував пристрасть, обман та фатальну прихильність героїні. У сценах, пов'язаних із Царством Чжао, головна героїня фільму Флаїнг Сноу (актриса Меггі Чеун) з'являється в яскраво-червоному костюмі з глибоким вирізом і з розпущеним волоссям, символізуючи пристрасть та боротьбу (Іл. 1). Синій колір одного з епізодів фільму символізував любов, лицарство, меланхолію та безсмертя. У сценах, де зображено кохання та жертвовність, Флаїнг Сноу – в одязі м'яких блакитних відтінків, що підкреслює її чистоту та відданість (Іл. 2). Чорний колір у фільмі – колір нейтральності, честі, поваги та урочистості. Він використовується для сцен, у яких відтворено образ імператора Цінь, символізуючи його владу та серйозні наміри. Білий колір у фільмі є кольором істини, ясності, смерті та жалоби. У фінальних сценах, пов'язаних із жертвами, білий колір переважає, підкреслюючи трагізм та неминучість загибелі героїні. Чжан Їмоу дотримується доктрини «п'яти елементів», притаманної традиційному міфопоетичному мисленню китайців, тому є п'ятий колір, зелений – колір життя, знання, щастя та квітучої землі. У сценах, що зображують минуле, Флаїнг Сноу та Лунь (акторка Чжан Цзі) – у зеленому одязі, що символізує їхній зв'язок з природою та внутрішню гармонію.



Іл. 2. Флаїнг Сноу в блакитному костюмі.
Фільм «Герой» (2002) режисера Чжан Їмоу



Іл. 3. Костюми Флаїнг Сноу для фільму «Герой» (2002)
режисера Чжан Їмоу

У «Герої» всі історії глядач бачить очима не оповідача, а слухача, тому вони нереальні, казкові, а бої між персонажами перетворилися на антигравітаційний балет, характерний для техніки бойових мистецтв уся. Тому жіночі костюми вирізняються не тільки вишуканими тканинами, продуманими силуетами та каліграфічною точністю у деталях, а й легкістю фактур, що робить постать героїні безтілесною, примарною, і це відповідає стилю зображення персонажів давніх китайських легенд та епосів (Іл. 3). Емі Вада створила комплекс барв для тканин, аби костюми персонажів фільму «Герой» мали певні градієнтні відтінки (Іл. 4). Усі елементи жіночого одягу ефемерні, оскільки пошиті з багатьох шарів найтоншого шовку, який ефектно майорить під час руху й на вітрі. Отже, Емі Вада в «Герої» розробила костюми як частину візуальної поезики фільму, підкресливши міфологічність і філософський підтекст оповіді. Це стало ознаками не тільки стилістики жіночого костюму в цьому фільмі, традиційно-історичного стилю, а й рисами авторського сти-

¹ Пригодницький жанр китайського фентезі з елементами бойових мистецтв



Лл. 4. Емі Вада та її майстерня для фарбування тканин.
Фото з книги Емі Вади (Wada, Emi. *My Costumes*)

лю Емі Вади, серед яких: 1) глибокий символізм кольору, що відповідає міфопоетичному китайському мисленню; 2) використання натуральних матеріалів (шовку, бавовни та льону), які «течуть» і красиво рухаються в кадрі; 3) вплив традиційного китайського та японського одягу на стилістику одягу персонажів (костюми натхнені стародавнім китайським одягом династій Цінь і Тан, але стилізовані під візуальний стиль фільмів); 4) мінімалізм та деталізація, адже при своїй простоті костюми Емі Вади демонструють тонку роботу з вишивкою, складками, драпіруванням; 5) «хореографія» костюму, адже костюми проектується з урахуванням руху персонажів [9].

Досвід таких стилістичних рішень Емі Вада використала й у наступному фільмі Чжан Їмоу «Будинок літаючих кинджалів» (2004) [9]. Це не



Лл. 5. Жінки з «Будинку літаючих кинджалів» у бамбуковому лісі, серед яких і Сян Мей. Кадр з фільму «Будинок літаючих кинджалів» (2004) режисера Чжан Їмоу

просто фільм у жанрі уся, а й видатний приклад візуального кіномистецтва, де жіночий костюм відіграє ключову роль у формуванні образу, настрою та символіки – як авторської, так і національної. У «Будинку літаючих кинджалів» Емі Вада знову створила образи, які візуально зачаровують, поєднують традиції Танської епохи і театраль-но-фантастичну стилізацію. Це був складний мікс елементів костюмів періоду розквіту китайської класики з елементами костюмів персонажів пекінської опери, японського театру та сучасним поглядом на естетику руху, тканини й кольору.

Також Емі Вада знову використовує кольори як продуманий візуальний код, що переходить від кадру до кадру та допомагає глядачеві орієнтуватися в емоційному стані героїні. Головний жіночий персонаж фільму Сян Мей (акторка Чжан Цзі) одягнена в костюми, які відіграють у фільмі майже драматургічну роль. Зелений – основний колір одягу героїні Мей, який символізує таємницю, незалежність, зв'язок з природою та таємне суспільство (лл. 5); червоно-рожевий колір костюму Мей використовується у сценах палаючої пристрасті чи загрози та є символом небезпеки й кохання (лл. 6). Блакитний колір сукні є символом гармонійності (лл. 7), а білий і світлі тони використовуються на початку фільму, позначаючи невинність, сліпоту та чистоту у сценах, коли Мей зображує сліпу дівчину.

І знову у фільмі присутні складні фактури костюмів героїні: шовк, органза, парча – тканини, що вільно струмують, підсилюючи плавність її рухів. Емі Вада знову доволі ретельно ставиться до деталей вишивки, багат шаровості, поєднань матового та блискучого, тому костюми «живуть» у кадрі, особливо у сценах бою й танцю, підкреслюючи



Іл. 6. «Будинок літаючих кинджалів» (2004) режисера Чжан Їмоу. Танок Сян Мей

красу рухів головної героїні фільму (іл. 8). Мей не просто гарна дівчина, а танцівниця і воїнка, тому костюми скроєні так, щоби: підкреслювати кожен рух тіла, перетворювати бій на візуальну хореографію, гармоніювати з вітром, дощем, світлом – важливими природними елементами фільму. Отже, у творчості Емі Вади, яка покинула цей світ у 2018 р., був сформований певний умовний канон утілення традиційно-історичного стилю в жіночому костюмі в китайському кіно.

Інші художники з костюмів, які працювали в китайській кіноіндустрії на засадах міфопоетичного традиційного мислення, продовжували цю традицію, використовуючи в ній стратегії реконструкції або стилізації під автентичний історичний костюм [4]. У фільмі «Меч Примари» (2020) режисера Лі Хуана костюми були втілені Чжоу Чженем (周震). У цьому фільмі приділено увагу історичній точності костюмів, виконаних у стилі династії Сун. Жіночі костюми відображають культурні й соціальні особливості того часу, їхні елементи, такі як прикраси, тканини та форма одягу, допомагають краще зрозуміти атмосферу епохи. Ці жіночі костюми відіграють ключову роль у візуальному оповіданні, підкреслюючи тонку грань між реальністю та надприродним. Дизайн жіночих костюмів у цьому фільмі, відповідно до традиції Емі Вади, вирізняється особливою увагою до деталей, символіки та естетики, що дозволяє глибше зрозуміти характери персонажів і їх внутрішні конфлікти.

У своїх роботах в кіноіндустрії Чжоу Чжень часто використовує традиційні китайські техніки шиття й оздоблення, а також активно вивчає історію костюму в Китаї, надихаючись традиційним китайським *гучжуан* (古装) – стилізованою дав-



Іл. 8. Сян Мей. Кадр з фільму «Будинок літаючих кинджалів» (2004) режисера Чжан Їмоу

ньокитайською сукнею, яка часто використовується в історичних китайських кінодрамах і фільмах жанру фентезі, відзнятих на основі стародавніх китайських легенд. Елементами такої сукні є широкі рукави, оздоблені вишивкою або розширеною стрічкою, та широка спідниця, теж оздоблена вишивкою або стрічкою. Зазвичай у подібних сукнях присутній «китайський» комір і широкий оздоблений пояс. Традиційно такі сукні виготовляються в рожево-червоній кольоровій гамі (іл. 9). Стиль дизайну жіночих костюмів Чжоу Чжєня поєднує елементи різних китайських династій і театральних костюмів, створюючи унікальну візуальну мову, яка одночасно відсилає до традицій та адаптована під сучасні естетичні уподобання. Чжоу Чжень застосовує різноманітні техніки та матеріали для створення жіночих костюмів, які не лише візуально привабливі, а й функціональні.



Іл. 9. Приклади жіночого плаття *гучжуан*

Використання легких тканин дозволяє актрисам вільно рухатися, що особливо важливо у бойових сценах. Водночас більш важкі матеріали додають глибини та драматизму у статичних сценах. Костюми героїнь у «Мечі Примари» є також візуальним відображенням їхнього внутрішнього світу. Зміни у дизайні костюмів згодом відповідають розвитку персонажів, їхній боротьбі з внутрішніми демонами та пошуку ідентичності.

Традиційно-історичний стиль жіночого костюму (з різним ступенем історичної стилізації) використовується також у фільмах «Красуня і розбійник» (2021) режисера Лі Хао (художник з костюмів Лі Цзі (李吉)); «Легенда про Муне» (2018) режисера Чжан Хао (художник з костюмів Го Юнь (郭云 (郭))) з акцентом на костюми, що відображають епоху династії Хань; «Криваве братство» (2019) режисера Лю Чжианга (художник з костюмів Ван Мін (王), який використав реконструкцію під костюми жінок династії Сун і Тан); «Легенда про Чень Шеня» (2018) режисера Го Гуо (художник з костюмів Лі Чжень (李珍)), у цьому фільмі жіночі костюми історичної епохи Тан виконані з використанням складної традиційної техніки, що вносить додаткові сенси до наративу; та багатьох інших.

ВАРІАНТИ РЕТРОСТИЛЮ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В КИТАЙСЬКОМУ КІНО

Іншим стилем, доволі розповсюдженим у сучасних китайських фільмах, є так званий *ретростиль* жіночого костюму. Є три основних напрями реалізації цього стилю в китайській кіноіндустрії: *елегантний ретростиль*; *етнічно-провінційний ретростиль* та *сільський ретростиль*.

Прикладом репрезентації *елегантного ретростилу* жіночого костюму є фільм «Гросмейстер» («Великий майстер») (2013) режисера Вон Кар-Вая, візуально вишукана біографічна драма, присвячена життю легендарного майстра бойових мистецтв Іп Мана (вчителя Брюса Лі). Фільм поєднує в собі елементи бойового мистецтва, філософії та трагічної романтики. Дія розгортається в 1930–1950-х рр. у Китаї, на таких територіях як Фошань, Гонконг і північні провінції. Головний герой – Іп Ман (у виконанні Тоні Люна), майстер школи бойових мистецтв Він-Чунь, стає свідком падіння китайської монархії, японської окупації та міграції в Гонконг. На фоні цього герой вступає в складні стосунки з Гун Ер (акторка Чжан Цзі) – донькою майстра бойових мистецтв, яка відмовляється від любові та родини заради честі школи батька.

Художник з костюмів Вільям Чан (张威廉), відомий як постійний співавтор Вон Кар-Вая, славиться



Іл. 10, 11. Гун Ер. Кадри з фільму «Гросмейстер» («Великий майстер») (2013), режисера Вон Кар-Вая

безперечною увагою до естетики, деталей епохи та внутрішнього світу персонажів. Ретроелегантність 1930–1940-х рр. у цьому фільмі натхнена модою Республіканського Китаю, включаючи *цїпао*, сукню з високим коміром, яка щільно облягає фігуру Гун Ер. М'які тканини: шовк, оксамит, тонка вовна – основні в костюмах цієї героїні. Костюмам притаманна приглушена палітра кольорів: глибокий бордо, смарагдовий, чорний, сіро-синій. Інколи в сценах кохання Гун Ер одягнена в аскетично-елегантне біло-чорне *цїпао* (іл. 10, 11). Костюми головної героїні стрічки Вон Кар-Вая відображають внутрішню дисципліну, стриманість і трагізм її долі. Наприклад, що драматичнішою стає доля Гун Ер, то суворіше і темніше її вбрання. Утім, присуття й елегантність форм жіночого одягу у фільмі: використання традиційного китайського одягу в урбаністичних і західних силуетах пальто, рукавичок, головних уборів підкреслює перехід епохи та зміну ролі жінки у китайському суспільстві. Незважаючи на візуальну витонченість, костюми адаптовані для руху. До прикладу, сцени бою на за-



Іл. 12, 13. Афіша і кадр з фільму «Повернення додому» (2014) режисера Чжан Їмоу

лізничній платформі та в снігу відзняті з динамікою, коли Гун Ер не втрачає жіночності і шляхетності у своєму одязі. Костюми у фільмі «Гросмейстер» – не просто ретроелегантне вбрання, а візуальна розповідь про стійкість, честь, кохання та втрачену епоху. Гун Ер постає як утілення ідеалу сильної, але трагічної китайської жінки – і її вигляд підкреслюється бездоганно пошитими та драматично стилізованими костюмами.

Етнічно-провінційний ретростиль у жіночому костюмі теж репрезентований в сучасних китайських фільмах. Такий стиль жіночих костюмів часто зустрічається у фільмах про життя в глибинці, в етнічних районах чи соціальних кінодрамах із персонажами з етнічних меншин. Особливостями цього стилістичного напрямку є: наявність елементів одягу національних меншин (мяо, туцзя, тибетців та ін.); прості, практичні форми, натуральні матеріали, іноді саморобні деталі; відображення сильного зв'язку з природою, побутом і традицією. Так, фільм «Повернення додому» (2014), китайська кінодрама режисера Чжан Їмоу, знятий за моти-

вами новели «Злочинець Лу Яньші» письменника Янь Геліна, також автора літературної основи до фільму «Квіти війни», розповідає історію засудженого в роки Культурної революції (1966–1976) «правого елемента» професора Лу Яньші. Художник з костюмів фільму Чень Мінчжен (陈敏正), відомий майстерним відтворенням одягу епох та соціального контексту, при цьому через костюми допомагає висловити психологічний стан героїв. Дружина головного персонажа фільму Фен Ваньюй (актриса Гун Лі) страждає на амнезію і не впізнає Лу Яньші, вважаючи, що її чоловік все ще ув'язнений. А донька, яка раніш його ненавиділа, тепер страждає від почуття провини. Це історія самозречення, співчуття, любові та втрат, у якій особиста драма стикається з історичною трагедією.

На початку фільму, відбиваючи період Культурної революції, застосовуються костюми, виконані у приглушених відтінках сірого та коричневого, що підкреслює суворий характер часу. Прості, утилітарні сині куртки, сірі сукні, пальта – одяг робітників та інтелігенції того часу. Жіночі костюми теж відбивають емоційну скутість, соціальний тиск і трагізм долі героїнь (іл. 12–13). Згодом, з розвитком сюжету, кольори стають яскравішими, символізуючи зміни у суспільстві та внутрішні трансформації героїнь. Чень Мінчжен через лаконічні, історично точні образи, створені жіночими костюмами у фільмі, підкреслює психологічну травму, безмовність і стійкість героїні, роблячи її трагедію відчутною без слів.

Рисами провінційного ретростилу стали: 1) мінімалізм і функційність костюмів доньки та матері (костюми героїнь, особливо у сценах, що зображують повсякденне життя, вирізняються простотою та практичністю; тут бачимо реалізм та увагу до деталей у зображенні епохи); 2) проявлення певного провінційного символізму через деталі (деякі елементи костюмів, такі як червоні акценти, можуть бути метафорами, відбиваючи політичні й емоційні аспекти сюжету).

Ще одна кінострічка – «Легенда про журавля» (2021) режисера Лі Юя – розповідає про життя жінки у сільській місцевості Китаю 1950-х рр. Костюми героїнь виконані у традиційному стилі, з акцентом на деталі, що відображають повсякденне життя та трудові будні. Використання натуральних тканин і простих фасонів підкреслює зв'язок з природою та традиціями. До прикладу, використання *етнопровінційного стилю* в жіночих костюмах можна зустріти у фільмі «Сім'я Шу Брокад» (2024), де художник з костюмів Хуан Вей (魏娟) відтворює традиційні візерунки та техніки ткацтва, наголошуючи на етнічному стилі провінції Сичуань.

Останніми роками у китайському кінематографі спостерігається відродження інтересу до *сільського ретростилу*, особливо у зображенні жіночих костюмів. Цей стиль акцентує на традиційному одязі, відображаючи культурні особливості й соціальні реалії різних історичних періодів. Так,

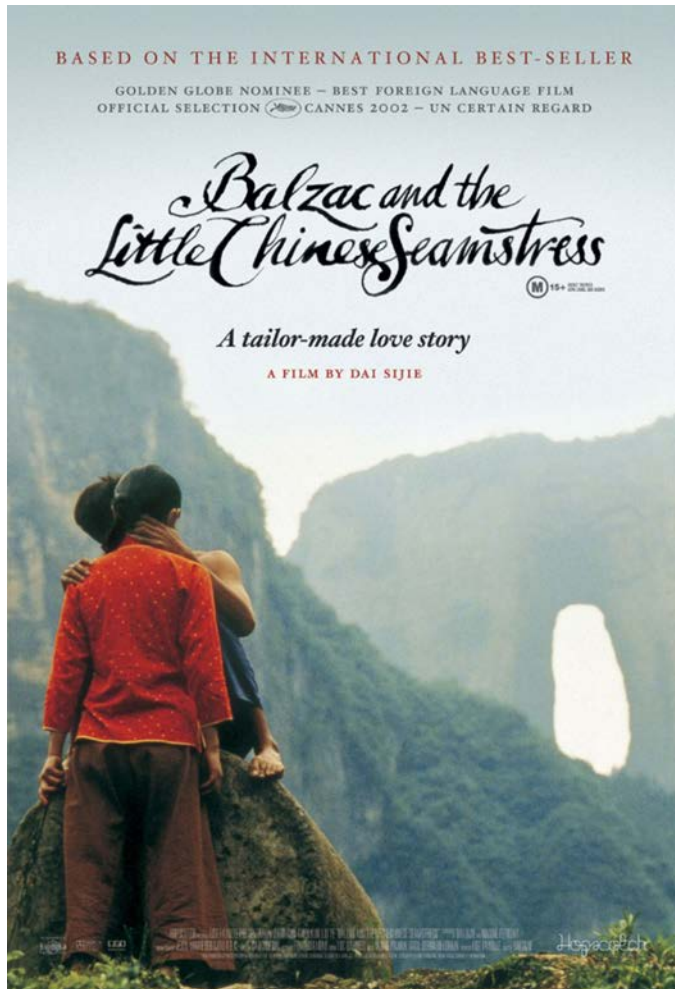
у фільмі «Бальзак і портниха-китайночка» (2002) режисера Дай Сіцзе розповідається про двох молодих китайців, відправлених до віддаленого села в Сичуані під час Культурної революції. У цій копродукції КНР та Франції автори сценарію Надін Перрон і Дай Сіцзе змальовують сільський побут. Костюми героїнь відображають традиційний сільський стиль того часу, наголошуючи на їх належності до місцевої культури. Фільм репрезентує сільський ретростиль через жіночі костюми. Вони відбивають традиційний стиль 1950-х рр., характерний для сільської місцевості Китаю (іл. 14–15).

У костюмах переважають приглушені відтінки, такі як коричневий, сірий і темно-зелений, що підкреслює скромність і стриманість персонажів. У вступній сцені в селі глядач бачить дівчину в простій вицвілій бавовняній сорочці з гудзиками та в широких штанах. Кольори її одягу – сіро-сині. Такий сільський одяг наголошує на традиційному та скромному образі дівчини, типовому для сільських регіонів періоду Культурної революції, й символізує її скромність і приналежність до сільського побуту. У сцені біля гірської річки бачимо той самий простий комплект, але без верхнього шару – у «природнішому» вигляді. У цій сцені вперше глядач помічає красу головної героїні, свободу рухів і жіночність, приховану за практичним одягом. У фільмі яскраво підкреслено контраст між строгістю ідеологічної епохи та індивідуальною життєвою силою кохання (іл. 16). Використання традиційних елементів, таких як вишивка, поясні реміні та прості головні убори, наголошує на приналежності героїнь до сільської культури.

УРБАНІСТИЧНИЙ СТИЛЬ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В КИТАЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Урбаністичний стиль у репрезентації жіночого костюму в китайській кіноіндустрії теж активно використовується кінематографістами як «п'ятого покоління» (покоління реформ Ден Сяопіна) [17], так і «шостого покоління». Ознаками цього стилю в жіночому костюмі в кіно є: 1) використання форм сучасного одягу (ділових костюмів, кежуал одягу, дизайнерського одягу); 2) акцент на статусі, смаку, незалежності героїні; 3) активне використання брендингу (дедалі частіше – костюмів локальних дизайнерів, брендів з Шанхая або Гуанчжоу).

Так, у фільмі «Луз» (2013), режисеркою якого є Флора Лау, костюми для головних героїнь розроблені китайською дизайнеркою Міггі Чен (鄭秀娟). Вона створила оригінальні вбрання для персонажів, що відображають сучасний урбаністичний стиль «Comme des Garçons». Для сцен у віртуальній реальності костюми були надані австралійським брендом Song for the Mute, відомим своїми авангардними й мінімалістичними дизайнами. Головної героїню фільму грала Ізабель Юппер, яка зауважила, що фільм «відправляє глядача у незвичайні



Лл. 14–16. Афіша й кадри з фільму «Бальзак і портниха-китаяночка» (2002) режисера Дай Сіцзе

мандри». У фільмі було застосовано безліч робіт всесвітньо відомих майстрів, зокрема китайського художника Янь Пей-Міна, французького фотографа/режисера Антуана д'Агата, китайського художника Гао Луді, гонконгського аніматора Вон Піна, художників Афи Лі та Продіпа Леуна й інших. Також представлена у фільмі справжня і точна копія картини «Сутінковий ліс», яка була написана відомим китайським художником Чжан Юньяо, котрий проживає в Парижі.

Оскільки дія фільму розгортається в емпіричній дійсності та віртуальній реальності, то жіночі костюми відіграють ключову роль у передачі тем самовизначення, віртуальної реальності та міжкультурних зв'язків. У фільмі героїня Вей відчайдушно шукає свою дочку Фа в Чунціні. У Парижі Рен стикається з мачухою Сабіною. Їхні життя стикаються у світі віртуальної реальності, де містичний олень розкриває приховані істини, запалюючи шлях відкриттів та зв'язків. Сюжет фільму охоплює три міста: Чунцін, Гонконг і Париж, поєднує елементи стилю магічного реалізму з дослі-

дженням психології та технологій і урбаністичним стилем в одязі.

Головні героїні – Рен (Сандрін Пінна) та Сабіна (Ізабель Юппер) – стикаються з особистими й віртуальними викликами, що відображається в костюмах. Насправді Рен носить строге, але елегантне вбрання, яке відображає її професійний статус галеристки в Гонконгу. Її одяг підкреслює впевненість і незалежність героїні. У віртуальному світі Рен постає у більш вільних та яскравих костюмах, що символізує її звільнення й пошук ідентичності. Сабіна, мачуха Рен, зображена у більш стриманих і класичних вбраннях, що відображають її вік і статус. У віртуальному світі її образ теж трансформується, що підкреслює її прагнення до самовираження і відновлення зв'язку з Рен. У фільмі закладено безліч метафор, філософії та давньої мудрості Сходу й Заходу. Олень, верба, неонові вивіски на даху – це лише деякі з зазначених символів та метафоричних посилок. Урбаністичний стиль жіночих костюмів фільму повністю відповідає творчому задуму режисерки (іл. 17).

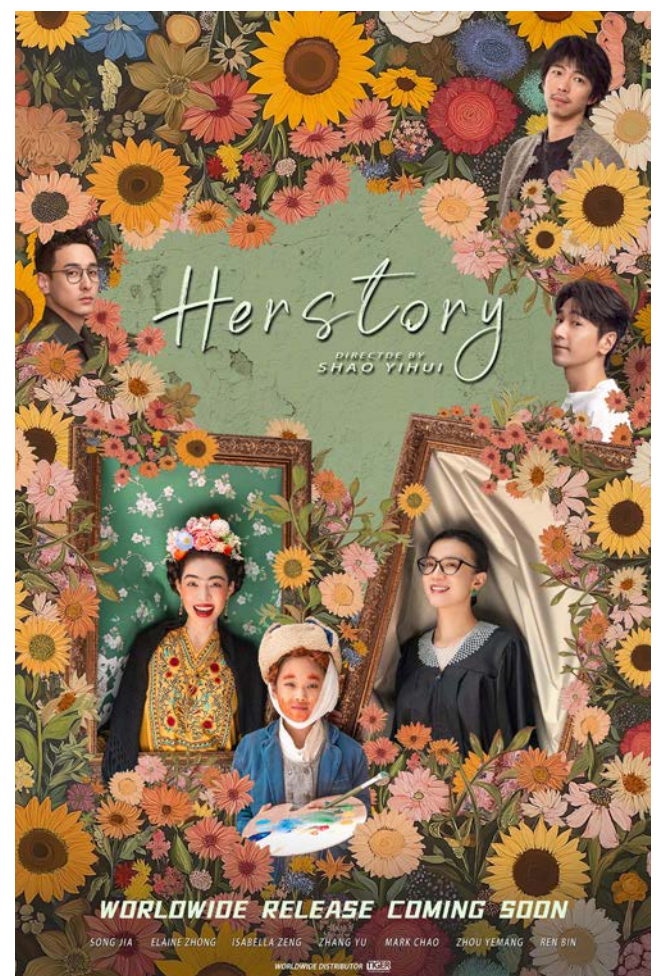


Іл. 17. Кадр з фільму «Луз» (2013) режисерки Флори Лау



Іл. 18. Афіша фільму «Постмодерністське життя моєї тітки» (2006) режисерки Енн Хуей

У кінокомедії «Постмодерністське життя моєї тітки» (2006) режисерки Енн Хуей (许安妮) виробництва Гонконгу, Китаю й Тайваню, знятий за мотивами однойменного роману письменниці Ян Ян, жіночі костюми виконані теж в урбаністичному стилі (іл. 18). Художниця з костюмів Ма Юйтао (马玉涛) була відзначена в номінації Гонконгської кінопремії за найкращий дизайн костюмів та макіяжу. Головна героїня фільму Е Рутан (актриса Сі-ціпінь Гаова) – жінка у віці близько 60 років родом з Маньчжурії – переїхала до Шанхая. Вона веде скромне і незалежне життя, але стикається з труднощами адаптації в місті, що швидко змінюється. Наївність і довірливість роблять її вразливою для шахраїв, і вона стає жертвою афериста, який ду-



Іл. 19. Афіші фільму «Її життя» (2024) режисерки Шао Їхуей



Іл. 20. Афіша фільму «Як ми продовжуємо танцювати» (2020) режисера Адама Вона

рить її на велику суму грошей. Після цього інциденту жінка вирішує покинути Шанхай і переїхати до доньки в Аншані, щоб розпочати нове життя. У 2007 р. актриса Сіціцінь Гаова отримала Гонконгську кінопремію за виконання ролі Е Рутан.

У фільмі костюми відіграють важливу роль у передачі атмосфери урбаністичного Шанхая та контрасту між традиційними цінностями героїні й сучасним суспільством. Костюми, розроблені Ма Юйтао, наголошують на наївності та скромності героїні, а також на її спробах адаптуватися до міського життя. Використання традиційних елементів у поєднанні з сучасними тенденціями відображає зіткнення старих і нових культурних норм у урбаністичному контексті. У кінокомедії «Ї життя» (2024) режисерки Шао Їхуей (邵輝) історія обертається навколо Ван Темей (актриса Сун Цзя), матері-одиначки, та її дитини, які переїжджають у новий будинок і знайомляться з сусідкою Сяо Е (актриса Чжун Чусі) (іл. 19). Дві жінки, протилежні особистості, утворюють унікальний зв'язок. Фільм отримав високі оцінки глядачів і був названий китайською відповіддю фільму «Барбі».

Урбаністичний стиль жіночих костюмів у фільмі «Ї життя» – це не просто візуальна естетика, а виразний засіб для показу боротьби за виживання у великому місті, для підкреслення жіночої со-



Іл. 21, 22. Афіша і кадр з фільму «Мандрівна Земля» (2019) режисера Франта Гво

лідарності й адаптації, передачі настрою та психологічних змін героїнь. Ван Темей, як одинока мати і безробітна жінка, носить одяг у приглушених тонах: сірий, бежевий, темно-синій. У її одязі переважають прості силуети, зручні тканини (бавовна, трикотаж), оверсайз пальто, зручні кросівки, сумки через плече – відображення реалій міського життя. Водночас Сяо Е представляє «усталений» міський образ. Її стиль акуратний, але сучасний: спідниці міді, блузи з асиметричними деталями, чіткі лінії, лаконічні прикраси. Гардероб Сяо Е вказує на економічну стабільність і впевненість, але при цьому залишається «міським» без вигадливості. Місто стало тлом для втілення зазначеного стилю: Шанхай, з його скляними фасадами, бетонними кварталами та контрастами нових і старих районів, візуально підтримує урбаністичний стиль

героїнь: вони виглядають як частина середовища, вплетені в його ритм і структуру. З розвитком сюжету костюми героїнь стають виразнішими: з'являються акценти кольору, структурованіші форми як метафора внутрішньої трансформації та зміцнення особистих кордонів.

У фільмі зовсім іншого, розважального жанру «Як ми продовжуємо танцювати» (2020) режисера Адама Вона (阿达玛·黄) художник з костюмів Ірвінг Чеунг (张欧文) створив костюми для жінок-персонажів, які працюють в індустрії розваг (іл. 20). Фільм є продовженням культової гонконгської драми «Як ми танцюємо» (2013). Він поєднує елементи драми, документального стилю і музичного кіно, досліджуючи тему творчості та боротьби молоді за своє місце в урбаністичному просторі Гонконгу, що стрімко змінюється. Історія розгортається на околицях району Квун Тон, де влада намагається «облагородити» індустріальний район під виглядом культурної реновації. Молоді танцюристи, артисти, художники графіті та музиканти, включаючи героїню Хей, стикаються з дилемою: взяти участь у цьому проєкті й ризикнути своєю незалежністю або чинити опір комерціалізації. Жіночі костюми виконані у стилі кіберпанку та урбаністичного мінімалізму. Вони відображають динамічну атмосферу Гонконгу й підкреслюють індивідуальність персонажів. Жіночі образи нахнені хіп-хопом, графіті-культурою, танцювальним андеграундом. У костюмах використовуються оверсайз худі та куртки, штани-карго, спортивні штани, капюшони, шапки-біні й автентичні кросівки та кеди (часто лімітованих моделей). DIY-естетика і кастомізація – ознаки жіночих костюмів фільму. Елементи одягу виглядають переробленими вручну: наклейки, порізи, вишивка, нашивки з гаслами. Це підкреслювало індивідуальність, протест і боротьбу за самовираження молодих героїнь фільму.

ФУТУРИСТИЧНИЙ СТИЛЬ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В КИТАЙСЬКОМУ КІНО

Футуристичний стиль у дизайні жіночого костюму в сучасному китайському кіно – це візуальна мова, яка поєднує технологічні тренди, соціокультурні зміни та китайську естетику майбутнього. Він особливо проявляється у науковій фантастиці, антиутопіях, кіберпанку й артхаусних кінематографічних проєктах, що відображають прагнення до інновацій і переосмислення жіночої ідентичності в епоху цифровізації. Мінімалізм та геометрія форм жіночих костюмів є вкрай важливими в цьому стилі. Чіткі форми, архітектурні силуети (наприклад незграбні плечі, подовжені рукави, асиметричні вирізи), використання монолітних конструкцій костюмів майбутнього, що нагадують броню чи скафандр, – це ознаки формотворення в цьому стилі. Футуристичний



Іл. 23. Афіша фільму «Кровоточива сталь» (2017) режисера Лео Чжана

стиль у жіночому костюмі спирається на технологічні матеріали (металізовані тканини, пластик, неопрен, лазерна сітка, силікон), матеріал з ефектом голографії або другої шкіри. Новим трендом для дизайну костюмів у кіноіндустрії Китаю стало активне застосування «інтелектуальних» тканин, які реагують на світло, рух, температуру (особливо в експериментальному кіно).

Колірна гама костюмів майбутнього в китайській кіноіндустрії вбачається дизайнерами як нейтральна або в холодних тонах (кольори срібла, сірого, білого, чорного, а також неонові акценти – синій, фуксія, флуоресцентно-зелений). Іноді використовується повна монохромність як символ «знеособленого» технотовариства. У багатьох фільмах відчувається вплив кіберпанку та синтетики й застосовуються відповідні аксесуари: окуляри, шоломи, маски, накладні конструкції (наприклад плечові елементи, що нагадують дрони). Певною ознакою футуристичного стилю в дизайні жіночих костюмів є так звана гендерна нейтральність і постгендерність: жіночі костюми часто андрогінні, розмивають грані між чоловічим та жіночим. Цей стиль відображає міркування про майбутнє феміністичності, де домінують сила, автономність і технологічність. Акценти в костюмах робляться на функціональність і захист, як у костюмах вижи-

вання. Часто також додаються механоаксесуари: протези, кабелі, модифіковані рукавички.

Так, у фільмі «Мандрівна Земля» (2019) режисера Франта Гво (弗兰塔·格沃) футуристичний стиль костюмів, зокрема й жіночих, є андрогінним, технологічним, що визначено сюжетом кінострічки. У продовженні фільму «Мандрівна Земля – 2» костюми розробляли художники Еді Чао (赵艾迪), Ван Ханьжуй (王汉追), Гао Ан (高安) та Ханна Кіттелл. У фільмі «Мандрівна Земля» та «Мандрівна Земля – 2» в костюмах жіночих персонажів поєднано елементи військової форми, функціонального одягу й футуристичного дизайну, відображаючи суворі умови виживання в постапокаліптичному світі (іл. 21, 22). Жіночі образи виконані в нейтральних тонах, таких як сірий, чорний, темно-синій, з акцентами на практичність і захист. Костюми включають бронежилети, захисні шоломи та інші елементи, що наголошують на ролі жінок як активних учасників порятунку людства.

Один із сучасних китайських фільмів, у якому теж використано футуристичні жіночі костюми, – це «Кровоточива сталь» (2017) режисера Лео Чжана (张立奥) (іл. 23). Вони відображають кіберпанківську естетику і високотехнологічну атмосферу майбутнього. За сюжетом фільму, у 2007 р. гонконгський спецагент Лін Донг (актор Джекі Чан) стикається з трагічним вибором: залишитися з дочкою Сісі, яка помирає від лейкемії, або захистити вченого, доктора Джеймса, який є важливим свідком і носієм біохімічного пристрою, здатного змінити хід історії. Лін вирішує захистити Джеймса, але під час операції його команда зазнає нападу з боку кіборга Андре та його озброєних послідовників. У ході зіткнення Лін важко поранений, Сісі вмирає у лікарні. Жіночі персонажі, такі як Мейлі (актриса Фан Бінбін), одягнені в костюми, котрі асоціюються з елементами наукової фантастики та бойових мистецтв, що підкреслює силу та незалежність героїнь.

ВИСНОВКИ. ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Отже, підсумовуючи сказане, можна дійти висновків, що основні стилістичні рішення жіночого костюму в сучасних китайських фільмах відбуваються у межах традиційно-історичного, ретро-стилю, урбаністичного та футуристичного стилів з можливими модифікаціями. Вибір кожного стилістичного рішення корелює з жанром кінострічки, що, у свою чергу, впливає на вибір форми, матеріалів і кольорової гами жіночих костюмів. Незважаючи на те, що традиційно-історичний стиль у жіночому костюмі вимагає коштовного та великого вбрання, дизайнери з костюмів часто використовують легкі фактури й матеріали (шовк, органзу тощо), щоб надати сукням легкості та запобігти обмеженню рухів актрис. У свою чергу, футуристичний стиль вимагає використання незвич-

них форм костюму, синтетичних матеріалів тощо. Можна також стверджувати, що в кіноіндустрії Китаю сформувались певні умовні канони відносно кожного стилістичного рішення. Утім, талановиті художники з костюмів кіно використовують у своїй творчості авторські підходи, а також досвід західних дизайнерів (особливо в копродукції).

У перспективі вбачаємо за необхідність подальше системне дослідження жіночого костюму в різних жанрах сучасного китайського кінематографу. Вивчення дизайну жіночого костюму в сучасному китайському кіно має значні перспективи як в академічній, так і в практичній сферах. Оскільки жіночий костюм у китайському кіно – потужний візуальний інструмент, через який транслюється національна ідентичність, то дослідження в костюмах культурної ідентичності й національного коду, особливо в історичних драмах чи фільмах, заснованих на фольклорі та міфології, є доволі перспективним. Гендерні аспекти й візуальна риторика, які транслюються через жіночий костюм, є також цікавими для подальших досліджень. Розроблення костюмів для кіно – затребувана професія в Китаї, особливо на тлі кіноіндустрії, що стрімко розвивається. Тому ця проблематика академічно цікава для практиків та дослідників у царині дизайну костюму. Отже, вивчення дизайну жіночого костюму в сучасному китайському кіно – це не лише спосіб зрозуміти візуальну мову та гендерну політику сучасного Китаю, а й потужний інструмент у галузі креативних індустрій, освіти та міжнародного культурного діалогу. Цей напрям обіцяє бути особливо перспективним в умовах зростання інтересу до китайської культури, моди й кіно на глобальній арені. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жанр фентезі: архетипи, оживші в сучасних об'єктах дизайну / О. В. Колосніченко, М. С. Бризгунова, О. Ю. Михайлюк, А. О. Косточка. *Art and Design*. 2023. № 2(22). С. 132–140. DOI : <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.12>
2. Лі Хань. Використання історичного костюму у фільмах жанру «фентезі» в китайському кінематографі. *Культура України*. 2017. Вип. 56. С. 158–169.
3. Лі Хань. Історичний костюм у фільмі «Полювання на монстрів» Рамана Хуея. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 4. С. 119–123.
4. Лі Хань. Культуротворчі функції історичного костюма в ігровому кінематографі Китаю порубіжжя ХХ–ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 215 с.
5. Національний жіночий комплект: витоки та конструктивно-композиційні особливості / Н. В. Остапенко, М. І. Яковлев, Т. В. Луцкер, А. І. Сімак, А. С. Амірян. *Art and Design*. 2021. № 4(16). С. 107–120. DOI : <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.4.10>
6. Landis D. N. *FilmCraft: Costume Design*. London : Focal Press, Taylor & Francis Group, 2012. 192 p.
7. Leese E. *Costume Design in the Movies: an illustrated guide to the work of 157 great designers*. Minola, NY : Dover Publications, 1991. 171 p.
8. Ma Yu., Bian X. Research on Contemporary "Chinese Theme" Fashion Design based on Aesthetic Distance Theory. *Asian Social Science*. 2020. Vol. 16, no. 10. P. 57–64. DOI : <https://doi.org/10.5539/ass.v16n10p57>
9. Wada E. *My Costumes*. Tokyo : Kyuryudo Art Publishing, 1989. 174 p.
10. Wada E. *My Life in the Making*. Hong Kong : Communion W Ltd, 2005. 272 p.
11. Wu S., Yezhova O. V. Features of contemporary Chinese style in digital fashion design: cases of fashion industry products design. *Art and Design*. 2023. № 3(23). С. 68–78. DOI : <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.3.6>
12. Zhang Yingjin. *Chinese National Cinema*. New York : Routledge, 2004. 343 p.
13. 李少白. 中国电影史. 北京: 维什查奥斯维塔, 2006–2007. 第26–34页。
14. 卞向阳. 现代中国风格设计的理论与实践. 上海: 东华大学出版社, 2021. 第6–8页。
15. 夏彦凡. 对美国科幻电影中中国历史服饰的文化考察. 安徽文学. 2009年. 4. 第10–36页。
16. 黄艳冰. 第五代电影人的妖魔化. 电影文学. 2011年. 期刊6. 第10–16页。
17. 钟大峰. 中国电影史. 北京: 中国广播电视出版社, 2004. [226页]。

REFERENCES:

1. Kolosnichenko, O. V., Bryzghunova, M. S., Mykhailiuk, O. Yu., & Kostochka, A. O. (2023). Zhanr fentezi: arkhetypy, ozhyvshi v suchasnykh ob'ekтах dyzainu [Fantasy genre: archetypes alive in modern design objects]. *Art and Design*, 2(22), 132–140. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.12> [In Ukrainian].
2. Li, H. (2017). Vykorystannia istorichnoho kostiumu u filmakh zhanru "fentezi" v kytaiskomu kinematohrafi [Using a historical costume in fantasy motion picture films in the Chinese cinema]. *Culture of Ukraine*, 56, 158–169. [In Ukrainian].
3. Li, H. (2017). Istorychnyi kostium u filmi "Poliuvannia na monstrov" Ramana Khueia [Historical costume in the film "Monster Hunt" by Raman Hui]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 4, 119–123. [In Ukrainian].
4. Li, H. (2019). *Kulturotvorchii funktsii istorichnoho kostiuma v irovomu kinematohrafi Kytau porubizhzhia XX–XXI st.* [Cultural functions of historical costume in the feature film of China at the turn of the 20th – 21st centuries] [Unpublished PhD thesis]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
5. Ostapenko, N. V., Yakovlev, M. I., Lutsker, T. V., Simak, A. I., & Amiryanyan, A. S. (2021). Natsionalnyi zhinochyi komplet: vytoky ta konstruktivno-kompozitsiini osoblyvosti [National women's set: origins and structural and compositional features]. *Art and Design*, 4(16), 107–120. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.4.10> [In Ukrainian].
6. Landis, D. N. (2012). *FilmCraft: Costume Design*. Focal Press, Taylor & Francis Group.
7. Leese, E. (1991). *Costume Design in the Movies: an illustrated guide to the work of 157 great designers*. Dover Publications.
8. Ma, Yu., & Bian, X. (2020). Research on Contemporary "Chinese Theme" Fashion Design based on Aesthetic Distance Theory. *Asian Social Science*, 16(10), 57–64. <https://doi.org/10.5539/ass.v16n10p57>
9. Wada, E. (1989). *My Costumes*. Kyuryudo Art Publishing.
10. Wada, E. (2005). *My Life in the Making*. Communion W Ltd.
11. Wu, S., & Yezhova, O. V. (2023). Features of contemporary Chinese style in digital fashion design: cases of fashion industry products design. *Art and Design*, 3(23), 68–78. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.3.6>
12. Zhang, Y. (2004). *Chinese National Cinema*. Routledge.
13. Li, Sh. B. [李少白]. (2006–2007). *Zhongguo dianying shi* [中国电影史] [History of Chinese cinema] (pp. 26–34). Weishi Chao Siweita. [In Chinese].
14. Bian, X. Y. [卞向阳]. (2021). *Xiandai Zhongguo fengge sheji de lilun yu shijian* [现代中国风格设计的理论与实践] [Theory and practice of modern Chinese style design] (pp. 6–8). Donghua Daxue Chubanshe. [In Chinese].
15. Xia, Y. F. [夏彦凡]. (2009). *Dui Meiguo kehuang dianying zhong Zhongguo lishi fushi de wenhua kaocha* [对美国科幻电影中中国历史服饰的文化考察] [A cultural study of Chinese historical costumes in American science fiction films]. *Anhui Literature*, 4, 10–36. [In Chinese].
16. Xiang, Y. B. [黄艳冰]. (2011). *Di wu dai dianying ren de yaomo hua* [第五代电影人的妖魔化] [Demonization of the fifth generation of filmmakers]. *Dianying Wenxue* [Film Literature], 6, 10–16. [In Chinese].
17. Zhong, D. F. [钟大峰]. (2004). *Zhongguo dianying shi* [中国电影史] [History of Chinese cinema]. Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe. [In Chinese].

DOI 10.61993/2786-7285.2025.01.13

Han LI, Zoya ALFOROVA

WOMEN'S COSTUME IN MODERN CHINESE FILMS: STYLISTIC FEATURES

The article is devoted to the stylistic features of women's costumes in modern Chinese cinema. The aim of the study is to identify the stylistic characteristics of women's costumes in contemporary Chinese films. The research methodology combines general scientific approaches with methods of art criticism. In particular, the formal-stylistic analysis method was applied to examine the stylistic features of women's costumes in modern Chinese cinema. Using the method of coloristic analysis, the article explores the materials and color palettes of costumes, which reflect specific stylistic solutions within the costume ensemble. The authors examine the main stylistic variations of women's costume representations using examples from modern Chinese films across various genres. The traditional-historical style, strongly influenced by Emi Wada, is characterized by deeply symbolic use of color rooted in mythopoetic Chinese thought; the use of natural, flowing materials; inspiration from traditional Chinese garments; minimalist yet detailed design; and a kind of "choreography" of the costume, where garments are created with the characters' movement in mind.

The retro style draws on stylized interpretations of specific historical periods while incorporating modern cuts and, at times, contemporary materials. The urban style reflects cosmopolitan fashion trends, recognizable brands, and the use of modern textiles. In contrast, the futuristic style embraces cutting-edge materials, unconventional and often uncomfortable shapes, and technological or electronic accessories. It was found that each stylistic approach corresponds closely to the genre of the film, which in turn influences the design, choice of materials, and color scheme of women's costumes. The study also reveals that within the Chinese film industry, certain conventional stylistic standards have developed for each costume type. It is noted that talented costume designers employ original methods and often draw on the experience of Western colleagues, particularly in co-productions.

KEYWORDS: China, women's costume, Chinese cinema, style features

Стаття надійшла до редакції: 23.04.2025

Прийнята до публікації: 19.05.2025

Дата публікації: 30.06.2025

© Лі Х., Алфьорова З., 2025



Ця робота ліцензується відповідно до
Creative Commons Attribution 4.0 International License