

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ІСТОРИЧНОГО КОСТЮМУ В СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ФІЛЬМАХ ІЗ БОЙОВИХ МИСТЕЦТВ

391-0.29:]791.21.0462(510)
ID ORCID 0000-0003-3952-4912

Лі Хань. Особливості функціонування історичного костюму в сучасних китайських фільмах із бойових мистецтв. Стаття присвячена проблемі культурного кодування історичного костюму в сучасних китайських фільмах із бойових мистецтв, що дозволяє забезпечити культурну та художньо-естетичну єдність між призначенням бойових мистецтв у сучасному ігровому кінематографі Китаю та функціональними особливостями історичного костюму для таких занять. Дослідження базується на аналізі особливостей історичного костюму ханьфу, його ролі у збереженні традиційного соціокультурного коду в бойових практиках китайських монахів та інших адептів бойових практик і репрезентації цього коду в сучасних ігрових фільмах зазначеної тематики. У роботі систематизовано матеріал з історії костюму Китаю та використання його в практиках ушу та кунг-фу. У статті визначено художньо-естетичні особливості функціонування адаптованих версій костюму ханьфу до ігрового середовища фільмів сучасних творців кінематографічних робіт з бойових мистецтв.

Ключові слова: Китай, історичний костюм, бойові мистецтва, ушу, кунг-фу, сучасні ігрові фільми.

Ли Хань. Особенности функционирования исторического костюма в современных китайских фильмах о боевых искусствах. Статья посвящена проблеме культурного кодирования исторического костюма в современных китайских фильмах о боевых искусствах, позволяющего обеспечить культурное и художественно-эстетическое единство между предназначением боевых искусств в современном кинематографе Китая и функциональными особенностями исторического костюма для таких занятий. Исследование основано на анализе особенностей исторического костюма ханьфу, его роли в сохранении традиционного социокультурного кода в боевых практиках китайских монахов и других последователей боевых практик и репрезентации этого кода в современных игровых фильмах указанной тематики. В работе систематизирован материал по истории костюма Китая и его использования в практике ушу и кунг-фу. В статье определены эстетические и художественные особенности функционирования адаптированных версий костюма ханьфу в игровой среде фильмов современных творцов кинематографических произведений по боевым искусствам.

Ключевые слова: Китай, исторический костюм, боевые искусства, ушу, кунг-фу, современные художественные фильмы.

Lee Han. Performance features of the historical dress in contemporary chinese martial arts films.

Background. The paper touches upon the issue of cultural coding of the historical dress in contemporary Chinese martial arts films, which ensures the cultural and artistic and aesthetic unity between the designation of martial arts in contemporary Chinese fiction cinema and the functional features of the historical dress for such classes. The study is based on the analysis of the features of the Hanfu historical dress, its role in preserving the traditional socio-cultural code in the martial experience of Chinese monks and other advocates of the movement of martial practices and the representation of this coding in contemporary fiction films into the issue. This article systematizes the material on the history of costume of China and its use in practices of wushu and kung fu. The article defines the artistic and aesthetic performance features of the adapted versions of the Hanfu dress to the play framework of films by contemporary creators of cinematic martial arts works.

Objectives. Contemporary Chinese fiction cinema has become very popular in the world largely due to the spreading of martial arts practices, various martial arts and self-defense systems, which were predominantly of East Asian origin. The complex of the martial experience, which is widespread in modern China, and the representation of this complex with the contemporary fiction cinema, has appeared as the next link in the latest myth-making, on the one hand; on the other hand, it is part of the system of popularizing a healthy lifestyle and the practices of personal protection. In addition to a common goal, the martial arts and contemporary Chinese fiction cinema are united with one more element – the historical dress and

its modified versions. The relevance of the study on the performance features of the historical dress in contemporary Chinese martial arts films is inspired by the need to resolve certain contradictions between: the enormous popularity of contemporary Chinese martial arts films and the lack of systematic research on this issue in cultural and art criticism literature; a certain sociocultural distance between the play framework of contemporary martial arts films and the use of the Hanfu historical dress in it (framework); the modern presence of the Hanfu historical dress and the study of its role in preserving the traditional socio-cultural coding in the martial experience of Chinese monks and other advocates of the movement.

Methods. The article uses the methodology of cultural and artistic approaches, the principles of figurative and stylistic analysis. The ideas of S. Toroptsev, O. Maslov, O. Gorbylyov, I. Linder, S. Gvozdev, V. Fomin, A. Taras, K. Asmolov, I. Krasulin and others are used. The ideas of representatives of the Kharkiv School of Cultural Studies V. M. Sheyko, S. B. Rybalko, A. A. Kikot and others were also useful.

Results. The performance of the Hanfu historical dress in contemporary martial arts films (mainly made in Hong Kong) is defined by the film genre as well as the main plot line that forms the historical and cultural context of the cinematographic work. The emergence of martial arts in China has many centuries of history: the external and sometimes domestic policy of the Chinese rulers led to the attacks of nomads and other enemies that not only professional soldiers, but also ordinary peasants had to resist. Martial arts, various systems of martial arts and self-defense developed, as a rule, as means of the performance of hand-to-hand fighting. It needed quite loose clothing and the Hanfu dress of the casual style suited for this. The Chinese “wushu” complex can be considered in a multi-level concept: both as a Chinese gymnastics, as martial arts, and as a spiritual practice. Early in the 21st century many Chinese film studios did movies showing martial arts: the film “Hero” (2002) with Jet Li and Donnie Yen, “Shanghai Knights” (2003) by Jackie Chan and Owen Wilson, “Kung Fu Hustle” (2004) directed by Stephen Chow with Wah Yuen and Xiaogang Feng, “The Great Master” (2013) directed by Wong-Kar-Wai with Zhang Ji, Tony Lung Chu Wei, Kong Lee, “The Power of the Killers” (2016) directed by Chao-Bing Su with Michelle Yeo, Chong Wu Suong, Xueka Wang and many other films in which the clothing of the main characters corresponded to the nature of the action scenes (short pants, short shirt or a bare-chested soldier). The cultural experience transmitted in these films to the next generation of the Chinese through the use of both the socio-cultural code of the Hanfu dress and the comprehensive practice of Chinese martial arts have become another link in the socialization of this generation and its adaptation to the new cultural challenges of the nation.

Conclusions. The evidence from this study suggests that the Hanfu historical dress, which has become the basis of the clothing for the characters of contemporary Chinese martial arts films, has formed a certain socio-cultural code, which has been supplemented by certain modifications for centuries. The contemporary cinema mythology actively uses the Hanfu dress to educate future generations of the Chinese people, engaging them in the cultural heritage of the ethnic group, using the language of symbols, values, certain moral and ethical norms of both traditional and modern Chinese society. E. Durkheim also drew attention to an integrative function, which the Hanfu dress performs in martial arts films and creates a sense of unity, belonging to the people, to the nation. Performing a regulatory function and concentrating a certain cultural and social code as a quintessence of cultural and social experience, the dress accumulates certain cultural information of many generations about living conditions and struggle for their survival. In fact, implementing symbolic, social and communication functions, the Hanfu dress in contemporary Chinese martial arts films preserves the cultural and artistic and aesthetic tradition, adapting it to the play framework of films by contemporary cinematographers.

Keywords: China, historical dress, martial arts, wushu, kung fu, contemporary fiction films.

Постановка проблеми. Сучасний ігровий кінематограф Китаю став вельми популярним у світі великою мірою завдяки розповсюдженню практик бойових мистецтв, різних систем єдиноборств та самозахисту, які мали переважно східноазійське походження. Комплекс бойових практик, розповсюджений у сучасному Китаї, та репрезентація цього комплексу сучасним ігровим кінематографом виявились наступною ланкою як у новітній міфотворчості, з одного боку, так, з іншого, і частиною системи популяризації здорового образу життя та практик особистісного захисту. Окрім певної спільної мети, бойові мистецтва та сучасний ігровий кінематограф Китаю об'єднуються ще одним елементом — історичним костюмом та його модифікованими версіями.

Актуальність звернення до дослідження особливостей функціонування історичного костюму в сучасних китайських фільмах із бойових мистецтв зумовлена необхідністю вирішення певних протиріч:

- між колосальною популярністю сучасних китайських фільмів з бойових мистецтв та відсутністю в культурологічній, мистецтвознавчій літературі системних досліджень із зазначеної проблеми;
- між певною соціокультурною дистанцією між ігровим середовищем сучасних фільмів із бойових мистецтв та використанням у цьому середовищі історичного костюму ханьфу;
- між сучасним побутуванням історичного костюму ханьфу та дослідженням його ролі у збереженні традиційного соціокультурного коду в бойових практиках китайських монахів та інших адептів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

В українському культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах аналіз ролі китайського історичного вбрання в сучасному кінематографі Китаю є новим. Фактично відсутні роботи українських культурологів та мистецтвознавців і щодо репрезентації комплексу китайських бойових мистецтв у сучасному китайському кінематографі.

У російському науковому дискурсі однією з перших праць, у яких аналізується розвиток китайського кіно, стала дисертація С. Торопцева, в якій аналізувалися ідеологічні та соціальні аспекти розвитку кінематографічної галузі. У дисертаційному дослідженні, датованому 1997 р., Д. Караваєв розглянув феномен підйому китайського кінематографа під впливом подій 1984–1996 рр. «...Перехід Гонконгу під юрисдикцію КНР з 1 липня 1997 р., поза сумнівом, став віхою в загальнокитайській історії, від котрої розпочався відлік нового періоду в багатьох сферах політичного, економічного та культурного життя, враховуючи й кінематограф», — зазначає у своєму дослідженні Д. Караваєв [1, с. 4]. І хоч у ці роки кінематограф не відіграє ролі «альтернативної ідеології», ця роль відходить до так званого «сіносінема» — корпоративного творчо-виробничого комплексу, частини якого знаходяться на всіх трьох основних територіях Китаю (континентальному Китаї, Тайвані та Гонконзі) і навіть за їх межами. Ця обставина пояснює зростання кількості фільмів з бойових мистецтв, оскільки не тільки в Гонконзі, але й на інших територіях виробляються фільми в цьому

жанрі. Цю тенденцію підтверджують Юанджін Чжан та Пан Лейкван у своїх публікаціях початку 2000-х років. На жаль, чисельні кінознавчі публікації китайських учених практично не досліджують проблему існування фільмів з бойових мистецтв або вплив на ці фільми історичного костюму.

Корпус наукової літератури з проблем розвитку східноазійських бойових мистецтв теж доволі своєрідний. На відміну від багатьох українських дослідників козацьких бойових мистецтв, таких як М. Величнович, В. Задунайський, Д. Лішук, А. Накорчевський та інші, бойове китайське мистецтво відоме українцям лише з перекладів західних авторів або новітніх китайських джерел. Серед популяризаторів східних бойових мистецтв можна назвати О. Трусова, який є сам майстром бойових мистецтв, О. Криську та двох українських романістів Д. Громова та О. Ладиженського (Г. Л. Олді), які, у свою чергу, є спеціалістами зі стилю годзю рю. Російські спеціалісти з китайських бойових мистецтв є більш активними. Праці і навіть дисертаційні дослідження О. Маслова, О. Горбильова, І. Ліндера, С. Гвоздьова, В. Фоміна, А. Тараса, К. Асмолова, І. Красуліна є більш системними та мають широку популярність у російськомовному читацькому середовищі. Російські дослідники ушу (О. Долин, О. Маслов, Г. Попов та інші) звертають увагу на різні аспекти існування цієї системи самозахисту та розвитку — від морально-етичних до суто фізичних та бойових.

Чисельні книги цього відомого у світі історика бойових мистецтв посилаються як на давньокитайські джерела, так і на праці таких адептів бойових мистецтв Китаю, як Юань Ке, Бо Юньюе, Мань Юйчжень, Ван По, Ван Пейгунь та інших. Але серед китайських авторів публікацій, присвячених бойовим мистецтвам, практично немає дослідників історичних костюмів для бойових мистецтв, адже основна увага приділяється або кодексам честі шаолінських монахів (Децян), або власне прийомам та практикам бойових мистецтв (І Чжу, Люй Вей та інші).

Увага україномовного наукового дискурсу прикута як до європейського, так і до українського костюму (А. Кікоть, Г. Куц, М. Кісіль, О. Лагоди та інші). Важливою стала також докторська дисертація С. Рибалко, присвячена японському одягу та японській культурі. Російські дослідники китайського одягу (Л. Сичов, В. Сичов, Л. Фокіна та інші) й західні дослідники цієї проблеми (Дж. Уатт, В. Вільсон, А. Міллер та інші) звертають увагу на різні аспекти формування національного одягу, як жіночого, так і чоловічого, поділяючи його на етапи, розглядаючи його композиційність, матеріали, аксесуари тощо. Китайські автори (Ань Міньїн, Ван Вейді, Ван Юньїн, Дай Пін, Мень Хуей, Хуан Ненфу, Тянь Хе та інші) звертають увагу на національний костюм різних епох та аналізують його.

Мета статті. Дослідження має визначити особливості функціонування історичного костюму в сучасних китайських фільмах з бойових мистецтв.

Виклад основного матеріалу дослідження. Визнання невід'ємності речі від оточуючого середовища, від умов конкретної історичної доби має на увазі певні просторово-пластичні зв'язки

між ними. Вивчення певних пластичних форм (а серед них є й людський одяг, зокрема костюм) ведеться у відповідності з категоріями стилю як певної соціокультурної системи, котра містить у собі як соціокультурний код конкретного людського співтовариства, так і ознаки просторового й історичного визначення. Безумовно, в основі визначень у сфері пластичних мистецтв лежить формоутворюючий принцип. Під поняттям « -

» у культурологічному та мистецтвознавчому китайському дискурсі мається на увазі «ханьський національний традиційний одяг» або, скорочено, костюм (або «хань ігуань», «ханьчжуань», «хуафу»). Костюм ханьфу сформувався у часи правління династії Чжоу і розвивався та удосконалювався (і навіть частково модифікувався) протягом наступних поколінь. Одяг та головні убори доби Хань були, у свою чергу, культурним надбанням правління династії Сун. Китайський письменник, каліграф та музикант періоду Хань Цай Юн у своїх записах «Дудуань» зазначав: «Одяг Сина небес — “ханьфу” — прийшов із часів династії Сун».

Але історичні розвідки китайських учених вказують на те, що найранішим історичним періодом, коли виникає так званий «суспільний одяг» ханьфу, є період династії Шан, хоч п'ять тисячоліть тому на території сучасного Китаю в період культури Яншао доби неоліту мало місце вирощування льону (як основної сировини для одягу) та розвиток ткацтва.

Фактично з костюму ханьфу формується суспільна система імперського правління (особливу популярність костюм ханьфу мав при дворі Жовтого імператора Хуан-ді і до середини XVII століття нашої ери) та імператорського етикету Хуася (саме таку назву мав колись давній Китай). Фактично костюм ханьфу став синонімом понять «державний етикет» та «костюм державного зразка». Містячи у собі давній соціокультурний код давньокитайської народності Хань з її ремеслами, орнаментальною структурою (містячи у собі більш ніж 30 елементів нематеріального культурного надбання Китаю), костюм ханьфу став невід'ємною від основ китайської цивілізації частиною китайської національної знакової системи, виконуючи функцію майбутньої китайської нації.

Саме у часи імператора Хуан-ді був створений так званий «Дім одягу» — своєрідна державна інституція, яка займалась виготовленням одягу для імператорського двору та розробкою ритуалів поховання імператорської родини. Дружина Хуан-ді Лей-цзу відкрила технологію розведення тутових шовкопрядів та виготовлення шовку, що зробило костюм ханьфу якіснішим та естетичнішим. Після об'єднання Китаю під проводом династії Цинь культура костюму була

. У сфері побутової культури, міжособистісних відносин та інших сферах існування людей костюм впливає на поведінку, регулює її. Нормативна функція костюму підтримувалася такими нормативними системами китайської культури, як мораль і право. Структура костюму ханьфу була в цілому збережена, але з цього часу костюм став певним суспільним зразком

існування. Одяг для чоловіків і жінок зберігав форму широкого халату. Під «Чан-і» (наряд цикади — верхня частина костюму) знаходилися «Чжун-і» (спідне) та широкий халат. Жіночий костюм цих часів поділявся на широкий халат із прямим запахом (або косим запахом), передній край одягу був частково піднятим для зручності руху. Чоловічий костюм мав широкий відкритий комір верхнього одягу, передній край одягу теж був частково піднятим для зручності руху. Задній край халата був обрізаний у формі трапеції до рівня колін і мав вигляд «хвоста ластівки».

Робочий жіночий одяг був значно простішим: коротка верхня сорочка з запахом, довга спідниця та широкий пояс. Робочий чоловічий костюм був теж лаконічним: коротка верхня сорочка з широкими рукавами, короткі штани та широкий пояс. Ця форма одягу розповсюджувалася на всі соціальні верстви населення: від селянина до купця.

Статусну в костюмі ханьфу виконував головний капелюх та аксесуари (наприклад, «пейшо» — прикраса для жіночого волосся) залежно від рангу персони. Жінки з аристократичних родин прикрашали волосся підвісками з перлин («буяо») або шпильками у вигляді квітів («хуача»). Слуги обмотували голову платком.

У добу Мін розповсюджуються бавовняні тканини, костюм ханьфу дещо модифікується, реалізуючи : на основі традиційної форми з'являються різні варіанти жіночих спідниць або чоловічих сорочок. Головними варіантами головних капелюхів стають дві моделі, особисто виготовлені імператором Хун-у: це «люхетун-імао» (капелюх, який складався з шести частин тканини) та «сифань піндін цзін» (високий капелюх, який зшивався з чотирьох частин тканини у вигляді призми).

Таким чином, завдяки закріпленому в поколіннях китайців соціокультурного коду костюму ханьфу, китайській цивілізації вдалося виконати основні соціальні функції костюму як такого:

костюму ханьфу проявлялася в співвідношенні основної костюмної форми, яка практично не змінювалася, з різними за кольором, формою та матеріалом аксесуарами.

У період правління династії Тан костюм ханьфу доповнився «парадними» модифікаціями — «фафу» та «чанфу». Різниця між ними полягала якраз у формі головного капелюха та взуття: в першому випадку це був парадний капелюх, у другому — капелюх «путоу» та високі чоботи. До статусної стратифікації костюму в цю добу додався також колір одягу: прості люди носили одяг світлого або білого кольорів.

Функціонування історичного костюму ханьфу в сучасних фільмах з бойових мистецтв (вироблених в основному в Гонконзі) визначається як жанром фільму, так і основною сюжетною лінією, яка формує історико-культурний контекст кінематографічного твору. Поява бойових мистецтв у Китаї має багатотисячолітню історію: зовнішня та інколи і внутрішня політика китайських правителів призводила до нападів кочівників та

інших ворогів, що змушувало ставати до опору не тільки професійних воїнів, але й простих селян. Бойові мистецтва, різні системи єдиноборств та самозахисту розвивались зазвичай як засоби проведення рукопашного бою. Це потребувало доволі вільного одягу, і костюм ханьфу робочого покрою підходив для цього. Китайський комплекс «ушу» можна розглядати багаторівнево: і як китайську гімнастику, і як бойове мистецтво, і як духовну практику. Таке поєднання практикувалося, перш за все, монахами різних храмів Китаю, враховуючи і відомий Суншань Шаолін. Але, створюючи новітню кіноміфологію, автори гонконгських бойовиків дещо спотворюють реальну картину оволодіння бойовими мистецтвами в монастирях Китаю, адже в них бойовими мистецтвами займалися не всі. Кіноміфологія з бойових мистецтв, сформована в Китаї, має в арсеналі як ігрові фільми різних жанрів (від комедії до бойовика), так і анімаційні картини, озвучені китайськими акторами (славетні серії «Кунг-фу Кролик», «Панди кунг-фу» та інші).

Фільмічні історії з використанням прийомів бойових мистецтв сформували відомих кінозірок цього жанру серед них, таких як Брюс Лі, Джекі Чан, Джет Лі (Лі Лянцзе), Тоні Джаа та інші. Представник китайської діаспори в США Брюс Лі став наприкінці 1960-х рр. в Китаї майже національним героєм. Одним із найвідоміших акторів — популяризаторів як ушу, так і кунг-фу — став Джекі Чан, який іще в театральній школі вивчив прийомів сценічного бою. Але деякі прийоми ушу цей актор придумав спеціально для своїх фільмів-комедій (серед них комедія «П'яний майстер» (1978) та «Закусочна на колесах» (1984)), де знявся в повсякденному одязі зі своїми друзями Саммо Хунгом та Юенем Бяо [2]. Але кінонарації сучасного типу були не такими цікавими, як фільми «з життя шаолінських монахів». Фільм «Храм Шаоліня» (1982) зробив відомим Джета Лі (Лі Лянцзе); актор, знімаючись у традиційному костюмі ханьфу, продемонстрував славетні прийоми спортивного ушу, розкривши незрівняні можливості свого тіла. У цьому ж фільмі майстер ушу Юй Хай успішно зіграв роль старшого монаха. До речі, Юй Хай досі викладає ушу у власній школі і 2013 р. разом із Кіану Рівзом зіграв у фільмі «Майстер тай-цзі» [3].

На початку XXI ст. багато китайських кіностудій зняли фільми з демонстрацією бойових мистецтв: фільм «Герой» (2002) з Джетом Лі та Донні Йеном, «Шанхайські лицарі» (2003) з Джекі Чаном та Оуеном Уїлсоном, «Розборки в стилі кунг-фу» (2004) Стівена Чоу з Феном Сяоганом, Юень Ва, «Великий майстер» (2013) Вонг-Кар-Вая з Чжан Цзії, Тоні Люн Чу Ваєм, Кунгом Ле, «Влада вбивць» (2016) Чао-Бінь Су з Мішель Йео, Чон У Соном, Сюеці Ваном та багато інших кінокартин, у яких одяг головних героїв відповідав характеру бойових сцен (короткі штани, коротка сорочка або оголений торс бійця). Культурний досвід, переданий у цих фільмах наступному поколінню китайців через використання як соціокультурного коду костюму ханьфу, так і всебічної практики китайських бойових мистецтв, став черговою ланкою

в соціалізації цього покоління та його адаптації до нових культурних викликів нації.

Висновки з даного дослідження. Аналіз наведеного матеріалу свідчить про те, що історичний костюм ханьфу, який став основою одягу для персонажів сучасних китайських фільмів з бойових мистецтв, сформував певний соціокультурний код, який доповнювався певними модифікаціями протягом століть. Сучасна кіноміфологія активно використовує костюм ханьфу для просвітництва наступних поколінь китайців, долучаючи їх до культурного надбання етносу, залучаючи мову символів, цінності, певні морально-етичні норми як традиційного, так і сучасного китайського суспільства. Виконуючи , на яку звертав увагу ще Е. Дюркгейм, костюм ханьфу у фільмах з бойових мистецтв породжує в людей почуття єдності, приналежності до народу, до нації. Виконуючи та концентруючи в собі певний культурний і соціальний код як квінтесенцію культурного та соціального досвіду, костюм накопичує певну культурну інформацію багатьох поколінь про умови життя та боротьби за своє виживання. Фактично реалізуючи знакову, соціальні та комунікативні функції, костюм ханьфу у фільмах з бойових мистецтв сучасного Китаю зберігає культурну та художньо-естетичну традицію, адаптує її до ігрового середовища фільмів сучасних творців кінематографічних робіт.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Основні положення дослідження, фактичний матеріал можуть бути використані у подальшій розробці означеної теми та практики діяльності кінематографістів, теоретиків і практиків аудіовізуального мистецтва та виробництва, фахівців із костюму та інших сфер візуального мистецтва. У подальшому заплановано дослідження інших аспектів означеної проблеми.

Література:

1. Караваев Д. Л. Феномен «китайського взлета» в мировом кинематографе 80-х — 90-х годов, 1984–1996 гг. [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Д. Л. Караваев. — М., 1997. — 13 с.
2. Pang L. Building a New China in Cinema : The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937 [Текст] / Laikwan Pang. — Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2002. — 304 pp. — ISBN 0-7425-0945-1 (cloth) ; ISBN 0-7425-0946-X (paper).
3. Yingjin Zhang. Chinese National Cinema [Текст] / Yingjin Zhang. — New York : Routledge, 2004. — 343 p.

References:

1. Karavaev, D. L. (1997). Fenomen "kitayskogo vzleta" v mirovom kinematografe 80-kh — 90-kh godov, 1984–1996 gg. [The phenomenon of "Chinese rise" in the world cinema of the 80s — 90s, 1984–1996]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow. (In Russian).
2. Pang, L. (2002). *Building a New China in Cinema : The Chinese Left-Wing Cinema Movement (1932–1937)*. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers. (In English).
3. Yingjin, Zhang. (2004). *Chinese National Cinema*. New York : Routledge. (In English).