

Научная статья. Исторические науки
УДК 94(597)
DOI: 10.31696/2072-8271-2025-3-3-68-307-321

ИЗ ИСТОРИИ ВЬЕТНАМСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ 1930-х–1940-х гг.: ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ КАК ОТРАЖЕНИЕ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

Юлия Дмитриевна МИНИНА¹

¹ НИУ ВШЭ, Москва, Россия,
yminina@hse.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3737-9478>

Аннотация: Изменения в вестиментарной культуре являются отражением важнейших исторических, социальных и экономических процессов в жизни общества. Для культуры одежды Вьетнама эпохи Новейшего времени поворотным моментом стала деятельность известного модельера и художника Нгуен Кат Тьонга, который в ходе экспериментов над формами традиционной одежды создал принципиально новый костюм – модернизированный женский аозай. В статьях и рисунках Нгуен Кат Тьонга, регулярно публиковавшихся в газете «Фонг Хоа» (вьетн. «Phong Hóа», «Нравы») (1932–1936) и журнале «Нгай Най» (вьетн. «Ngày Nay», «Сегодня») (1935–1940), в его общественной и предпринимательской деятельности наметились пути решения так называемого «женского вопроса» и модернизации вьетнамского общества в целом. Несмотря на то, что Хо Ши Мин критиковал новый вьетнамский костюм с экономической и эстетической точки зрения, аозай продолжил свое развитие и активно используется по сей день.

Ключевые слова: Вьетнам, история костюма, история вьетнамского общества, вьетнамский костюм, костюм аозай

Для цитирования: Минина Ю.Д. Из истории вьетнамской традиционной одежды 1930-х–1940-х гг.: женский костюм как отражение модернизации общества // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития, 2025, Том 3, № 3 (68). С. 307–321. DOI: 10.31696/2072-8271-2025-3-3-68-307-321

Original article. Historical science

FROM THE HISTORY OF TRADITIONAL VIETNAMESE CLOTHING OF THE 1930s–1940s: THE FEMALE COSTUME AS A REFLECTION OF SOCIETAL MODERNISATION

Yuliya D. MININA¹

¹ HSE University, Russia, Moscow,
yminina@hse.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3737-9478>

Abstract: Changes in vestimentary culture reflect the most significant historical, social, and economic processes in a society's life. A turning point in the Vietnamese clothing culture in the Modern era was marked by the oeuvre of renowned fashion designer and artist Nguyen Cat Tuong, who, while experimenting with traditional clothing styles, created a fundamentally new costume: the modernised women's ao dai. Nguyen Cat Tuong, in his articles and drawings regularly published in the newspaper Phong Hóa ('Social Mores') (1932–1936) and the magazine Ngày Nay ('Today') (1935–1940), as well as in his social and entrepreneurial activities, outlined the ways to solve the so-called 'women's issue' and modernise Vietnamese society as a whole. Despite Ho Chi Minh's criticism of the new Vietnamese costume from an economic and aesthetic perspective, the ao dai has continued to develop and is widely used today.

Keywords: Vietnam, history of costume, history of Vietnamese society, Vietnamese costume, ao dai costume

For citation: Minina Yu. D. From the History of Traditional Vietnamese Clothing of the 1930s–1940s: The Female Costume as a Reflection of Societal Modernisation. *Yugo-Vostochnaya Aziya: aktual'nyye problemy razvitiya*, 2025, T. 3, № 3 (68). Pp. 307–321. DOI: 10.31696/2072-8271-2025-3-3-68-307-321

В середине 1930-х гг. XX в. во вьетнамском обществе продолжались сложные и противоречивые процессы модернизации, тесно связанные с распространением западных взглядов на социальные роли мужчины и женщины, внедрением европейского и смешанного восточно-западного образования, постепенным формированием города как нового культурного пространства. В кругу образованных вьетнамцев – литераторов, общественных и политических деятелей, а также художников шла непрерывная дискуссия, в рамках которой предпринимались попытки найти решение наиболее острых социальных про-

блем, среди которых был и так называемый «женский вопрос»¹. Обсуждалась роль вьетнамской женщины в обществе, ее права и обязанности и, в не меньшей степени, ее внешний облик и поведение. Одним из ярчайших явлений модернизационных процессов в колониальном Вьетнаме 1930–1940-х гг. стало [пере]изобретение традиционного женского костюма *аозай*, которому впоследствии суждено было стать самым узнаваемым и популярным вестиментарным ансамблем СРВ.

В середине 1930-х гг. XX в. молодой вьетнамский художник и дизайнер Нгуен Кат Тьонг, выпускник Высшей школы изящных искусств Индокитая, известный под псевдонимом Лемур (*тж.* Лемур Кат Тьонг), начал активные эксперименты с конструкцией и декором женской традиционной одежды с целью создать костюм, отвечающий вызовам времени, показать красоту «новой вьетнамской женщины» и подтолкнуть общество к дальнейшей модернизации.

К началу XX в. во Вьетнаме существовало как минимум два костюма, предшествовавших современному *аозай* как по функциям, так и в плане сферы использования и имевших с ним явное конструктивное сходство, – северный *аотытхан*¹ и южный *аонгутхан*². Что важно, оба они были двухчастными и имели достаточно свободный, но с явной тенденцией к обуживанию крой.

По-видимому, основой для этих экспериментов послужил именно южный *аонгутхан*, поскольку в комплекте с рубашой художник предлагал использовать штаны, а не юбку. Крой рубахи также был схож с плечевой частью *аонгутхан*.

Опыты Нгуен Кат Тьонга по модернизации *аозай* явились частью знакового для эпохи и до сих пор слабо изученного движения реформации женской телесности и моды во Вьетнаме 1930-х гг., а не самоцелью или единичным экспериментом. Основной информационной и идеологической площадкой этого движения стал еженедельник «Фонг Хоа» (*вьетн.* «Phong Hóа», «Нравы») (1932–1936), где в 1934 г. появилась постоянная колонка за авторством Нгуен Кат Тьонга под названием «Красота и индивидуальный стиль для девушек и женщин»

¹ Áo tứ thân (*аотытхан*) – традиционный женский костюм, широко распространенный среди сельского населения Вьетнама с эпохи средневековья и до первой трети XX в., один из предшественников *аозай*. Плечевая часть костюма включает длинную рубашу, состоящую из четырех полотнищ, два из которых сшиты по спинке, а еще два (несшитых) либо свободно струятся спереди, либо завязываются узлом на животе; рукав полуприлегающий, доходит до запястья. В качестве поясной части костюма используется широкая юбка до пят, нательным бельем служит нагрудник *аойем*.

² Áo ngũ thân (*аонгутхан*) – южновьетнамский костюм, состоящий из длинной рубахи, скроенной из пяти полотен, и широких прямокройных штанов. На ранних этапах в женском костюме в качестве поясной одежды, по-видимому, использовалась юбка.

(*вьетн.* *Vẻ đẹp riêng tặng các cô các bà*), посвященная женской моде². После закрытия «Фонг Хоа» в 1936 г. работа по освещению вопросов современной одежды, культуры тела и гигиены продолжилась на страницах журнала «Нгай Най» (*вьетн.* «*Ngày Nay*», «Сегодня») (1935–1940). Будучи выпускником четвертого набора Высшей школы изящных искусств Индокитая (1928–1933), Нгуен Кат Тьонг, наряду с Нгуен Зя Чи, Чан Ван Каном, То Нгок Ваном, Ле Фо, Нгуен Фан Тянем и др. представлял собой художника новой формации, освоил каноны западной живописи и был готов применять свои знания на практике³.

Колонка Нгуен Кат Тьонга открылась в 85-м номере еженедельника от 11 февраля 1934 г., который был приурочен к наступлению Нового года по лунно-солнечному календарю и потому назван «весенним». Едва ли это было совпадением – объявляя о появлении модного раздела, художник пишет о внешней красоте женщины и радости, которую она приносит ей самой и окружающим, призывает задуматься о сути привлекательности как таковой и отнестись к проблеме культуры тела со всей серьезностью. Во вьетнамском дискурсе понятия весеннего обновления и красоты, чистоты и опрятности издревле были тесно связаны; Нгуен Кат Тьонг присовокупляет к ним идею женственности и женского стиля, причем индивидуализированного. В наши дни его аргументы, созвучные пушкинскому «Быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей»⁴, выглядят довольно робкими и порой далекими от идей современного феминизма, однако нужно понимать, что это был один из первых голосов в защиту права женщины выбирать стиль своей одежды, прически и макияжа в традиционном вьетнамском обществе. «Любовь к красоте – это чувство, присущее нам всем. Внешняя красота – это добродетель, которой творец одарил прекрасный пол, а нежность и женственность должны подразумевать любовь наряжаться и украшать себя. Наряжаться с тем, чтобы быть еще красивее, чтобы прекраснее стал и мир вокруг, и душа – вот что помогает осознать собственную ценность и самоуважение. Ценность и счастье женщины лежат в заботе о стиле и красоте...»⁵ (*пер.* Ю.М.), – такими словами Нгуен Кат Тьонг предвещает свою вступительную статью.

Неслучайным было и то, что уже в 87-м номере «Фонг Хоа», практически одновременно с открытием колонки Нгуен Кат Тьонга, было официально объявлено о создании общественно-литературной группы «Своими силами», хотя этот творческий союз к тому времени уже фактически сложился⁶. Идеи Нят Линя, членов организации

«Своими силами» и работа Нгуен Кат Тьонга, направленная на освещение проблем современной моды и образа жизни, развивались в тесной связи друг с другом. На страницах «Фонг Хоа» публиковались авторы, которые много писали о «новых вьетнамских женщинах», прогрессивных, образованных, нередко шедших наперекор мнению семьи и общины в своих поисках личного счастья.

Интерес вьетнамских литераторов первой трети XX в. к «женскому вопросу» хорошо объясним. Все глубже и заметнее вьетнамское общество вовлекалось в мировые исторические, культурно-социальные процессы, и у определенного круга вьетнамок, весьма узкого вначале, появилось некоторое пространство для самоопределения – выбора профессии, места жительства и даже спутника жизни. Середина 1920-х – 1930-х гг. XX в. стала переходным периодом для большинства сфер жизни страны, это было время действия разнонаправленных движений и идей, в связи с чем однозначного ответа на вопрос, какой степени свободы должна и может обладать вьетнамская женщина не было и быть не могло. Этот ответ пытались найти в своих произведениях многие вьетнамские авторы, включая Ле Хоанг Мыу, Данг Чан Фата, Хоанг Нгок Фатя, а также лидера «Своими силами», Нят Линя. Как отмечает Т.Н. Филимонова, роман Нят Линя «Решительный разрыв» (1934), где затрагивался вопрос женских прав и свобод, вызвал в обществе особый резонанс⁷. Конфликт «старого» и «нового» в этом произведении разрешен писателем радикально, неправдоподобно, что впоследствии признавал и сам Нят Линь. Более взвешенную позицию занял писатель Нгуен Конг Хоан в своем известном и до сих пор востребованном у читателя романе «Учительница Минь» (1935), попытавшись найти компромисс между прежними и новыми порядками⁸.

Манифест группы «Своими силами», опубликованный 2 марта 1934 г., носил явный реформаторский характер, провозглашая ценности демократизма, свободы личности, духа новаторства и веры в прогресс. Конфуцианские идеи члены организации считали вредными и устаревшими, свои задачи как литературных и общественных деятелей видели в просвещении общества и укреплении идей патриотизма, а успех страны – в дальнейшей европеизации. Что важно, под патриотизмом понималась не только европеизация, но и поиск аннамской (вьетнамской) идентичности⁹.

Схожие идеи высказывал в своей модной колонке Нгуен Кат Тьонг, рассуждая о современной вьетнамской одежде. В 87-м номере еженедельника художник предложил первые эскизы и описания кроя

рукавов женских рубаш и блуз (рис. 1), особо отметив, что в одежде красота должна сочетаться с удобством – мысль для конфуцианского общества революционная¹⁰. Костюм высших слоев вьетнамского общества никогда не был практичен и удобен для чего-либо, помимо умственного труда и занятий искусством, и в особенности это касалось как раз рукавов. Специально для колонки Нгуен Кат Тьонг создал несколько эскизов полуприлегающего кроя рукавов с узкими манжетами, что явно отсылало к западной эстетике.

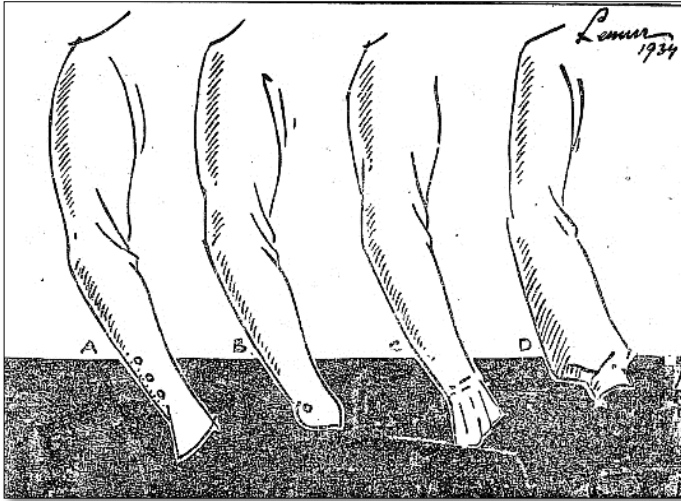


Рис. 1. Первые эскизы Нгуен Кат Тьонга для еженедельника «Фонг Хоа». Рукава женских блуз. А. Рукав с манжетой «язычком». В. Рукав «сердце». С. Рукав «хвост креветки». D. Рукав с узкой манжетой.

Источник: *Nguyễn Cát Tường. Y phục của phụ-nữ. Về đẹp riêng tặng các cô các bà* [Женский костюм. Красота и индивидуальный стиль для девушек и женщин] // *Phong Hoá. Số 87. 02.03.1934. Tr. 4.*

В 88-м номере «Фонг Хоа» от 9 марта 1943 г. художник обратил внимание на крой горловины женской плечевой одежды и выступил с жесткой критикой подражания китайским образцам, призывая отказаться от стоячих воротников, устаревших, неудобных и несоответствующих вьетнамскому национальному колориту¹¹. В следующем 89-м номере Нгуен Кат Тьонг сопровождал свой призыв эскизами отложных воротников (*вьетн. cổ bẻ*), воротников с фестонами (*вьетн. cổ đính đặng ten hình bánh bẻ*), с оторочкой (*вьетн. cổ viền*), а также вырезов горловины в форме сердца (*вьетн. cổ trái tim*)¹². Также в фокусе

внимания автора колонки оказались штаны: «...хотите верьте, хотите нет, но штаны – важнейший элемент женского костюма!»¹³ (пер.



Рис. 2. Первый эскиз модернизированного костюма аозай Нгуен Кат Тьонга (Лемура) для еженедельника «Фонг Хоа». Источник: *Nguyễn Cát Tường. Y phục của phụ-nữ. Về đẹp iêng tưng các cô các bà* [Женский костюм. Красота и индивидуальный стиль для девушек и женщин] // *Phong Hoá. Số 90*. 23.03.1934. Tr. 4

Ю.М.). Нгуен Кат Тьонг советовал читательницам носить достаточно узкие в бедрах и расширяющиеся от колена брюки с застежками сбоку или посередине (на мужской манер). В 96-м выпуске «Фонг Хоа» были опубликованы эскизы новой модели облегающих бедра и расклешенных от колена брюк, которые получили название «брюки-рупор» (*вьетн. quần ống loa*) из-за соответствующей формы¹⁴.

Эскиз и описание первой в истории модели модернизированного костюма аозай (рис. 2) появились в 90-м номере еженедельника от 23 марта 1934 г.¹⁵ Нгуен Кат Тьонг представил общественности женский комплект одежды, состоящий из штанов широкого кроя и длинной рубахи с двумя полами, конструкция которого была схожа с традиционными костюмами имперского Вьетнама, и который то же время разительно отличался от них в плане культуры ношения и восприятия женской телесности.

Покрой рубахи был заметно сужен в груди и талии, рукав реглан, оформленный фестонами на манжетах, подчеркивал линию плеча и предплечья; вместо ворота-стойки предлагался отложной воротник, откровенно скрывающий шею. Носить такой костюм, по мнению Нгуен Кат Тьонга, следовало с высокой традиционной прической (волосы, уложенные в косу и убранные под тюрбан) и остро-

носими туфлями на высоком каблуке, в качестве нательного белья использовать не нагрудник *аойем*, а комбинации, корсеты и бюстгалтеры.

Предвосхищая критику консерваторов в свой адрес, в сопроводительной статье художник особо останавливается на вопросе кроя плечевой части, демонстрирующей изгибы женского тела: «Девушка “без груди”, а точнее с грудью, сплюснутой, как часы “Omega”, вовсе не может называться красивой» (пер. Ю.М.)¹⁶. Однако целью создания костюма нового образца Кат Тьонг видит отнюдь не сексуализацию женского образа: «Этот костюм не только имеет свой индивидуальный стиль и характер, он также заявляет окружающим: наша страна вступила в эпоху реформ и вот, теперь у нее есть и костюм, соответствующий этой эпохе. Кроме того, этот костюм соответствует и нормам гигиены, и запросам эстетики, добавляет “прекрасному полу” женственности»¹⁷ (пер. Ю.М.).

Таким образом, в рамках эксперимента Нгуен Кат Тьонга, женский традиционный костюм претерпел ряд концептуальных изменений.

Во-первых, новый наряд подчеркивал особенности анатомии женского тела, что считалось неприемлемым в рамках конфуцианской культуры. Модернизация Нгуен Кат Тьонга существенно отличалась от равномерного обуживания по образцу китайской (цинской) одежды, художник прямо и осознанно ставил перед собой задачу создания покроя, который демонстрировал бы естественные изгибы фигуры. Отметим, что крой рубахи Кат Тьонга ни в коем случае нельзя было назвать облегающим, он лишь намечал разницу между линией груди и талии, но одного этого было достаточно, чтобы назвать нововведения художника революционными для истории вьетнамского костюма.

Во-вторых, традиционный костюм становился своего рода манифестом личности, ведь особенности нового кроя подразумевали посадку по фигуре, индивидуальный пошив.

В-третьих, костюм впервые стал полем для модных опытов, из статичного объекта традиции он превращался в нечто живое, пластичное, соответствующее духу времени. И предыдущие, и последующие эскизы Нгуен Кат Тьонга ясно давали понять, что экспериментировать с деталями и декором можно практически до бесконечности, при этом сохраняя общие конструктивные особенности одежды и ее «национальный дух».

Любопытно, что в самом начале к костюму Нгуен Кат Тьонга термин «*аозай*» не применялся. Сам художник и другие авторы называли новый наряд «*áo mới*» (вьетн. «новый костюм») или «*áo Cát*

Tuồng» (вьетн. «костюм Кат Тьонга»). По-видимому, название «аозай» закрепилось за этим вестиментарным ансамблем лишь в конце 1930-х – середине 1940-х.

«Новый костюм» Нгуен Кат Тьонга разительно отличался и от традиционной, и от европейской одежды. По воспоминаниям первых вьетнамских моделей, решившихся примерить модернизированный наряд, даже на улицах шумного колониального Сайгона к молодым девушкам в облегающей верхней рубаше могли подойти с ножницами и испортить ее¹⁸.

Несмотря на возмущение консервативно настроенной общественности, популярность моделей Нгуен Кат Тьонга быстро росла и на Севере, и на Юге. Новый костюм хвалил писатель Тхать Лам (1910–1942), модные горожанки из «новых женщин» стали вдохновением для художников То Нгок Вана, Нгуен Зя Чи, Ле Фо и др.¹⁹. То Нгок Ван (1906–1954) создал цветную обложку для 198-ого – вновь «весеннего» – номера еженедельника «Нгай Най» (1940), изобразив трех молодых вьетнамских женщин в ярких аозай Нгуен Кат Тьонга (рис. 3)²⁰. В 1943 г. художник закончил работу над одной из своих самых известных картин, центральными образами которой также стали женственность и новый вьетнамский костюм (на этот раз белого цвета) – «Девушка с лилиями» (вьетн. Thiếu nữ bên hoa huệ)²¹.



Рис. 3. Обложка, нарисованная То Нгок Ваном специально для весеннего номера журнала «Нгай Най» 1940 г. Три девушки в модернизированных аозай Нгуен Кат Тьонга.

Источник: Ngày Nay. Số Xuân 198. 27.01.1940.

Фото из личных архивов автора.

Другой известный вьетнамский художник Ле Фо (1907–2001) также рисовал эскизы модернизированного *аозай*, по-видимому, развивая идеи Нгуен Кат Тьонга и помогая ему отбирать наиболее удачные модели, но сам, вопреки распространенному мнению, разработкой кроя и дизайна не занимался²².

Популяризации нового костюма немало способствовала поездка Нгуен Кат Тьонга по Вьетнаму, предпринятая художником в 1935 г. и продлившаяся почти год. По сути, это мероприятие представляло собой выставочные гастроли по крупнейшим городам страны с целью познакомить прогрессивную общественность с модернизированными моделями костюмов. Специально для поездки были пошиты десятки комплектов одежды нового образца и отобраны девушки-модели для импровизированных дефиле по городу и фотосессий в Далате, Хойане, Сайгоне²³.

В Сайгоне *аозай* Нгуен Кат Тьонга произвел настоящий фурор. Художника представили артистам реформированного театра *кай-льонг*, и вскоре Фунг Ха (1911–2009), известнейшая актриса сайгонской сцены, стала одним из амбассадоров *аозай*²⁴.

Весьма благосклонно *аозай* Кат Тьонга встречали и в столице Нгуенов. В том же 1935 г. художник был представлен ближайшим родственникам императорской семьи и получил специальный заказ для пошива гардероба императрицы Нам Фьонг²⁵. Судя по фотоматериалам 1930-х–1940-х гг., Нам Фьонг предпочитала более сдержанные модели *аозай* из плотного шелка без фестонов и с воротником-стойкой, характерным для классических форм традиционного костюма (рис. 4)²⁶.



Рис. 4. Императрица Нам Фьонг в *аозай* с воротником-стойкой и тюрбане. Конец 1930-х гг.
Источник: Pestel-Debord. Commissaire priseur.

URL: <https://www.pestel-debord.com/lot/80608/7514219>

Талант художника Нгуен Кат Тьонг сочетал с недюжинными способностями к предпринимательству. В середине 1930-х – начале 1940-х было открыто около 20 магазинов-ателье по пошиву модернизированных костюмов, ассортимент которых включал также обувь, купальники, нижнее белье и головные уборы. Один магазин открылся даже за пределами Вьетнама, в г. Пномпень²⁷.

Модernизированный *аозай*, обуженный по фигуре, но с воротом стойкой, подобный тем моделям, которые носила Нам Фьонг, довольно скоро сочли подходящим на роль женской школьной формы, в то время как мальчикам и юношам колониальных учебных заведений рекомендовали носить западную одежду. Вначале, по-видимому, единого цветового дресс-кода не существовало, ученицы носили рубахи и темных, и светлых оттенков, однако сам Нгуен Кат Тьонг рекомендовал молодым девушкам носить белые *аозай*, считая, что это добавляет их образу женственности. Так, в течение десятилетия с момента появления его первых моделей белый *аозай* постепенно утвердился в качестве символа молодости и ученичества²⁸.

В 1936 г. благодаря семье Нгуен Кат Тьонга произошло еще одно знаковое для истории вьетнамского костюма событие. Невеста художника, Нгуен Тхи Ной, надела для свадебной церемонии белый модернизированный *аозай*, белый тюрбан и белые туфли. Ближайшие родственницы брачующихся также были одеты в костюмы Кат Тьонга, а сам жених – в западный костюм²⁹. Вместе с семантикой покроя одежды стала меняться и символическая модель цвета – белый костюм более не ассоциировался только лишь с трауром и аскезой, формировались новые, синкретичные способы трактовки цвета в пространстве обряда. В то время, как мужской традиционный костюм выходил из употребления, женский адаптировался к новой эпохе.

На Севере Вьетнама процессы модернизации были прерваны революцией и движением «против трех врагов: голода, невежественности и иностранных захватчиков» (*вьетн. diệt giặc đói, diệt giặc dốt, diệt giặc ngoại xâm*), начатым коммунистами в рамках Войны Сопротивления.

Уже в 1943 г. Коммунистическая партия Индокитая приняла важнейший партийный документ, определивший вектор дальнейшего социокультурного развития вьетнамского общества – «Тезисы о культуре Вьетнама» (*вьетн. Đề cương về văn hóa Việt Nam*), в рамках которых был определен курс на национально-демократическую революцию, неотъемлемой частью которой должна стать культурная социалистическая революция³⁰. «Тезисы» провозглашали разрыв с предше-

ствующей культурной традицией и помещали конфуцианство в ряд «ошибочных» и «вредных» учений. Несмотря на то, что полностью отринуть наследие конфуцианской идеологии, а вместе с ней и соответствующей материальной культуры, не представлялось возможным, курс на критику всего имперского и морально устаревшего не мог не повлиять на вестиментарные традиции нового государства и телесную культуру его жителей.

В 1947 г. Хо Ши Мин под псевдонимом Тан Шинь опубликовал очерк «Новая жизнь» (*вьетн. Đời sống mới*), в рамках которого коснулся и вопроса одежды: «Одежда наших женщин слишком длинна. Ходить, бегать, работать [в такой одежде] трудно, к тому же она требует много материала. Из ткани, которая нужна для изготовления двух *аозай*, можно пошить три короткие рубахи (*вьетн. áo vắn*). В нашей стране проживает 10 млн женщин, включая молодежь и людей пожилого возраста. В среднем потребуется до 25 млн *тхьюков*³ материи, чтобы пошить [для них] комплект одежды. Если исходить из обычного ценового диапазона, 25 млн *тхьюков* ткани в данный момент стоят до 1000 млн донгов. Если наши женщины отринут свое нынешнее пристрастие к *аозай*, то кроме того, что им будет удобно передвигаться и работать, они к тому же сэкономят 200 млн донгов на благо строительства государства. Именно поэтому наши женщины [должны] отказаться от обычая носить [длинную] неряшливую одежду – это как раз и будет новой жизнью» (*пер. Ю.М.*)³¹.

Фактически, вьетнамкам рекомендовалось одеваться так же, как одеваются мужчины – в короткие и опрятные рубахи, производство которых помогает экономить ресурсы; штаны стали использоваться женщинами наравне с «сильным полом» еще раньше. Мобилизация женщин стала важнейшим фактором успеха Августовской революции и Войны Сопротивления, в связи с чем в ряду первых правовых актов, подписанных Хо Ши Мином после прихода к власти, стояли указы, которые касались равноправия полов. Так, Указ №14 от 1945 г. наделял женщин ДРВ избирательным правом; в Китае аналогичный документ был подписан только в 1949 г.³².

Революционная, военная действительность меняла социальный статус и культуру тела женщины подчас быстрее, чем нормативно-правовые акты. Формирование женских организаций, объединившихся в Союз женщин Вьетнама, партийные собрания, перемещение из города в деревню вследствие эвакуации, участие в боевых действиях

³ *Thước (тхьюк)* – вьетнамская единица длины равная примерно 0,4 м.

наравне с мужчинами, жизнь, полная тяжелого труда и лишений, привели к изменению взглядов на место женщины в обществе и расширению понятия нормы касательно ее внешнего облика и поведения. На фронте Войны Сопротивления наравне с длинноволосыми девушками и женщинами появляются и коротко остриженные. В окопах, в джунглях, на производстве и в поле новому национальному костюму колониальной эпохи не находится места³³.

Так, в условиях военных действий и необходимости экономить ресурсы сфера использования *аозай* на Севере стремительно сужается. Вызовы «новой жизни» формируют иной идеал женщины – не модной красавицы, а неутомимой работницы тыла, смелой партизанки, готовой многим пожертвовать ради освобождения страны. Восприятие женской телесности и женского костюма меняется сообразно запросам эпохи – от носильных вещей требуется прежде всего практичность, а эстетика, гендерные, социальные маркеры оказываются отодвинуты на задний план. Покрой женской и мужской одежды вновь сближаются, но сама семантика вьетнамского костюма в ДРВ разительно отличается от смыслов, которые вкладывались в традиционный вестиментарный ансамбль имперского Вьетнама. Отныне одежда северян – это предмет-функция и прежде всего функция защитная и утилитарная.

На Юге популярность *аозай* после революции 1945 г. и далее, после разделения страны в 1954 г., лишь возрастала. Женский модернизированный костюм оказался интегрирован в модный процесс и другие социальные явления вплоть до падения сайгонского режима в 1975 г., чтобы после периода относительного забвения уже в начале 1990-х вновь стать важной частью культурно-исторического развития вьетнамского общества.

Таким образом, подробный анализ истории появления *аозай* позволяет говорить о том, что модернизированный женский костюм явился одной из попыток решения женского вопроса во Вьетнаме посредством кардинальных изменений в сфере телесной и социальной культуры. Конкретные художественные задачи, которые решал Нгуен Кат Тьонг, были тесно связаны с глобальными вызовами, стоявшими перед страной, – вовлечением Вьетнама в мировые исторические, культурные, экономические процессы, поиском национальной идентичности, изменением социальной роли женщины и восприятием вьетнамцами идей индивидуализма. Рассуждая об *аозай* сегодня, можно с уверенностью утверждать, что деятельность Нгуен Кат Тьонга стала важнейшей частью истории вьетнамского костюма и вьетнамского общества.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

МИНИНА Юлия Дмитриевна, старший преподаватель, Институт классического Востока и античности НИУ ВШЭ, Москва, Россия.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yuliya D. MININA, Senior Lecturer, HSE University, Russia, Moscow, Moscow, Russia

Статья поступила в редакцию 02.09.2025;
одобрена после рецензирования 15.09.2025;
принята к публикации 30.09.2025.

The article was submitted 02.09.2025;
approved 15.09.2025;
accepted to publication 30.09.2025.

¹ См.: Сюннерберг М.А. Женщины в истории Вьетнама // Вьетнамские исследования. М.: ИДВ РАН, 2014. №. 4. С. 263–277.

² *Nguyễn Cát Tường*. Về đẹp riêng tặng các cô các bà [Красота и индивидуальный стиль для девушек и женщин] // *Phong Hoá*. Số 85. 11.02.1943. Tr. 22.

³ *Phạm Thảo Nguyên*. Áo dài Lemur và bối cảnh Phong Hóa & Ngày Nay [Ao зай Лемура и его образ на страницах еженедельников «Фонг Хоа» и «Нгай Най»]. TP Hồ Chí Minh: Công ty TNHH Văn hoá Khai Tâm, 2018. Tr. 12.

⁴ Пушкин А.С. Евгений Онегин. М.: Государственное издательство детской литературы, 1934. С. 22.

⁵ *Nguyễn Cát Tường*. Op.cit.

⁶ Tự lực văn đoàn [Литературная группа «Своими силами»] // *Phong Hoá*. Số 87.02.03.1934. Tr. 2.

⁷ Филимонова Т.Н. Очерк вьетнамской литературы XX в. М.: Языки Народов Мира, 2017. С. 77.

⁸ *Nguyễn Công Hoan*. Cô giáo Minh [Учительница Минь]. Hà Nội: NXB Tân-Dân, 1936 – 219 tr.

⁹ Tự lực văn đoàn [Литературная группа «Своими силами»]. Ibid.

¹⁰ *Nguyễn Cát Tường*. Y phục của phụ-nữ. Về đẹp riêng tặng các cô các bà [Женский костюм. Красота и индивидуальный стиль для девушек и женщин] // *Phong Hoá*. Số 87. 02.03.1934. Tr. 4.

¹¹ *Nguyễn Cát Tường*. Y phục của phụ-nữ. Về đẹp riêng tặng các cô các bà. Tr. 9.

¹² *Nguyễn Cát Tường*. Y phục của phụ-nữ. Về đẹp riêng tặng các cô các bà. Tr. 13.

¹³ *Nguyễn Cát Tường*. Y phục của phụ-nữ. Về đẹp riêng tặng các cô các bà. Tr. 13.

¹⁴ *Nguyễn Cát Tường*. Mấy mẫu quần mới. Về đẹp riêng tặng các cô các bà [Несколько новых моделей штанов. Красота и индивидуальный стиль для девушек и женщин] // *Phong Hoá*. Số 96. 04.05.1934. Tr. 13.

¹⁵ *Nguyễn Cát Tường*. Y phục của phụ-nữ. Về đẹp riêng tặng các cô các bà [Женский костюм. Красота и индивидуальный стиль для девушек и женщин] // *Phong Hoá*. Số 90. 23.03.1934. Tr. 4.

¹⁶ *Nguyễn Cát Tường*. Mấy mẫu quần mới. Về đẹp riêng tặng các cô các bà. Ibid. Tr. 4.

¹⁷ *Nguyễn Cát Tường*. Mấy mẫu quần mới. Về đẹp riêng tặng các cô các bà. Ibid. Tr. 4.

¹⁸ *Linh Phạm*. Chuyện về danh họa Nguyễn Cát Tường, người thiết kế nên chiếc áo dài đầu tiên của Việt Nam [История известного вьетнамского художника Нгуен Кат Тьонга, создателя первого вьетнамского костюма áo dài] // Saigoneer. 09.02.2022. URL: <https://saigoneer.com/vn/vietnam-culture/17186-chuyen-ve-danh-hoa-nguyen-cat-tuong-nguoi-thiet-ke-nen-chi-ec-81-danh-h%E1%BB%8Da-ngu%E1%BB%85n-c%C3%A1t-t%E6%B0%E1%BB%9Dng,-ng%E6%B0%E1%BB%9Di-thi%E1%BA%Bft-k%E1%BA%BF-n%C3%AA-n-ch%E1%BA%BF-c%E3%A1o-d%E3%A0i-%C4%91%E1%BA%A7u-ti%E3%AA-n-c%E1%BB%A7a-vi%E1%BB%87t-nam>

¹⁹ *Phạm Thảo Nguyên*. Op.cit. Tr. 18.

²⁰ Ngày Nay. Số Xuân 198. 27.01.1940.

²¹ *Nguyễn Thuỵ Miên*. 70 năm ra đời kiệt tác "Thiếu nữ bên hoa huệ": Trẻ mãi một nàng tổ nữ [70 лет с момента создания шедевра «Девушка с лилиями»: вечная юность одной девы] // Công an Nhân dân Online. 26.12.2014. URL: <https://cand.com.vn/Tu-lieu-van-hoa/70-nam-ra-doi-kiet-tac-Thieu-nu-ben-hoa-hue-Tre-mai-mot-nang-to-nu-i332246/> (дата обращения 11.04.2024).

²² *Phạm Thảo Nguyên*. Op.cit. Tr. 29.

²³ *Lê Công Sơn*. 'Thâm cung' áo dài Lemur [«Аристократический» аозай Лемура] // Thanh Niên. 16.12.2018. URL: <https://thanhnien.vn/tham-cung-ao-dai-lemur-185812537.htm> (дата обращения: 11.04.2024).

²⁴ *Phạm Thảo Nguyên*. Op.cit. Tr. 35–36.

²⁵ *Lê Công Sơn*. Op.cit.

²⁶ *Mai Nhật*. Nhan sắc thời thanh xuân của Nam Phương hoàng hậu [Красота и очарование юности императрицы Нам Фыонг] // VnExpress. 09.09.2023. URL: <https://vnexpress.net/nhan-sac-thoi-thanh-xuan-cua-nam-phuong-hoang-hau-4650992.html> (дата обращения 09.04.2024); *Trần Đình Sơn*. Đại Lễ phục Việt Nam thời Nguyễn (1802–1945) [Вьетнамские парадные одеяния эпохи династии Нгуен (1802–1945)]. Hà Nội: NXB Hồng Đức, 2013. Tr. 242–243.

²⁷ *Phạm Thảo Nguyên*. Op. cit. Tr. 37.

²⁸ Подробнее см.: *Минина Ю.Д.* Символическая модель цвета вьетнамского национального костюма аозай: исторические предпосылки и толкования // Вьетнамские исследования. 2021. Т. 5. №4. С. 106–130.

²⁹ *Phạm Thảo Nguyên*. Ibid. Tr. 51.

³⁰ Đề cương về văn hóa Việt Nam [Тезисы о культуре Вьетнама] // Cổng thông tin điện tử thành phố Bắc Kạn. URL: <https://backancity.gov.vn/wp-content/uploads/2023/02/DE-CUONG-VAN-HOA-1943.pdf> (дата обращения 11.05.2024).

³¹ *Tân Sinh*. Đời sống mới [Новая жизнь]. NXB Trẻ: TP Hồ Chí Minh, 2024. Tr. 23–24.

³² *Сюннерберг М.А.* Эмансипация женщин во Вьетнаме во второй половине XX – начале XXI в. // Женщины в Китае, Корее и Вьетнаме. От традиционного общества. М.: Наука, 2019. С. 279–280.

³³ По материалам Музея женщин Вьетнама (Ханой): Phụ nữ trong lịch sử (1930–1954); (1954–1975) Bắc Bộ [Женщины в истории (1930–1975); (1954–1975) Северный Вьетнам] // Bảo tàng Phụ nữ Việt Nam, Hà Nội, 6.09.2016; Vietnamese Women's Museum. Hà Nội: NXB Văn Hóa Thông Tin, 2010. P. 58–71; 92–113.