



DOI: 10.54631/VS.2021.54-106-130

SYMBOLISM OF COLOUR OF THE VIETNAMESE NATIONAL GARMENT ÁO DÀI: HISTORICAL FOUNDATIONS, DEVELOPMENT AND INTERPRETATIONS

Yu.D. Minina

Abstract. This paper is an attempt to analyze the color symbolism of traditional Vietnamese *áo dài* costume, as well as to identify and characterize the main reasons and peculiarities of transformations in this sphere. The symbolic model of color is considered in the context of language, socio-historical and cultural processes.

The focus is on women's traditional costume, as it has undergone far more extensive changes than men's and has a much broader scope of use today.

Keywords: Vietnam, Vietnamese culture, history of costume, color symbolism.

For citation: Minina Yu.D. (2021). Symbolism of Colour of the Vietnamese National Garment Áo Dài: Historical Foundations, Development and Interpretations. *Russian Journal of Vietnamese Studies*, 5 (4): 106–130.

Introduction

A study dedicated to the historical development of traditional Vietnamese costume, peculiarities of its ornamentation and color symbolism has not yet seen the light of day in the *national* oriental studies. Nevertheless, there are several works that help to approach this subject in terms of theory and methodology. The main Russian-language works describing the structural forms of Vietnamese clothing and ornaments were published by A. I. Mukhlinov [Mukhlinov 1977: 80–110] and E.V. Ivanova [Ivanova 2002]. Of great importance is the article of the Russian literary scholar N.I. Nikulin, specialist in Vietnamese studies, touching upon the issues of perception of national and European costume in the 18th - 19th cc. [Nikulin 2006: 388–400].

Foreign authors have addressed the issue of the history of Vietnamese clothing and weaving notably more frequently [Elmore 1997], [Nhi T. Lieu 2000], [Leshkowich 2003: 79-115], [Guillemot, Larcher-Goscha 2014], [Howard 2016], but many topics concerning body culture and key aspects of its perception remain outside the focus of their attention. Among the studies in *Vietnamese*, the works of artist Trịnh Quang Vũ [Trịnh Quang Vũ 2007; 2011], his student Đoàn Thị Tình [Đoàn Thị Tình 2006; 2010], historian Trần Quang Đức [Trần Quang Đức 2013] should be highlighted.

The work of researcher Phạm Thảo Nguyên [Phạm Thảo Nguyên 2018] on the evolution and modernization of women's *áo dài* is noteworthy.

There is also an acute shortage of works devoted to the history of the development of national dress of Han and small peoples of China in the domestic *Sinology*. The largest at the moment study of the structure and symbolism of Chinese costume saw the light more than forty years ago [Sychev, Sychev 1975]. An important contribution to the study of this topic was made by the Russian sinologist M.E. Kravtsova [Kravtsova 2004; 2010].

The works of *English* [Priest, Simmons 1934], [Steele, Major 1999], [Finnane 2008] and *Chinese* [An Yuying, Yang Lin 2005], [Su Zhin 2008], [Gao Chunming 2009] authors on the subject are very numerous and cover a wide range of issues from the earliest types of costume and

decoration to the influences of traditional culture on the production and design of modern Chinese clothing.

The aim of this study is to analyze the symbolic content of the color scheme and ornamentation of the Vietnamese national costume *áo dài* and the changes that have taken place in this sphere of Kinh body culture in recent times. An attempt is made to expand the themes and methodology of research in this field of Vietnamese studies through an interdisciplinary approach, attracting both historical, cultural, religious, and linguistic material, which will, we hope, make it possible to study the developmental processes of Vietnamese society in greater depth and completeness.

It was not until the 20th century that the *áo dài* costume became the most widely used traditional dress of the Vietnamese. Up to the 1930s, the most common costumes in Vietnam were loose tunic-like suits, such as *áo giao lãnh*, *áo tứ thân* and *áo năm thân* (Fig. 1) [Đoàn Thị Tình 2006: 99–118]. The obligatory elements of the shoulder clothes were long semi-fitted or wide sleeves, a stand-up collar, and spherical buttons. In the thirties of the 20th century, well known Vietnamese artists and fashion designers, including *Lê Phổ* and *Nguyễn Trí Cát Tường* (alias Le Mur) were actively involved in the modernization of the national costume and its popularization among young people. As a basis for their experiments, they took the aforementioned traditional costumes, as well as an outfit that can be found in historical and literary sources under the very vague name of *áo dài* (lit. “long clothes”) [Cung Dương Hằng 2009: 37–38]. *Lê Phổ* and *Cát Tường* concentrated their attention on the female tunic, making its cut narrower and more elegant, thereby emphasizing the curves of the figure, which was completely contrary to Confucian notions of the body and the sphere of the corporeal in general. The changes in the design of *áo dài* and its perception by the society were so essential that, in our opinion, it makes sense to speak about a fundamentally new costume. At the same time the cut of men's costume did not undergo significant metamorphoses¹.

The women's *áo dài* was presented to the general public as the material embodiment of a new era involving a dialogue between ancient Vietnamese culture and the West and European notions of beauty. The long double-flared tunic, monochrome straight-cut trousers and cone-shaped *nón bài thơ hat* not only became the peculiar “visiting card” of Vietnam but a symbol of tradition continuity. Based on modernized *áo dài* embodying archaic features of the national Vietnamese costume, borrowed elements of Chinese clothing, the influence of European fashion and not in the least become the result of the author's creativity, and will be considered a symbolic model of color.

Symbolic model of color in Vietnam

The challenges of color symbolism in clothing are directly related to the dominance of religious syncretism in Vietnam. The mixture and interaction of different inherently symbolic models of Buddhism, Confucianism, Taoism and Vietnamese folk beliefs created a complex, non-trivial situation in the sphere of material culture. All the above-mentioned religious teachings had a greater or lesser influence on the symbolism of Vietnamese clothing colors. Certain notions of symbolism and interpretation of one or another color have such a strong position in Vietnamese culture that they were almost completely embodied in the new national costume as well.

¹ For more details about the sphere of use of *áo dài* costume see: Minina Yu.D. (2016). Sphere of use of traditional Vietnamese costume in the late XX - early XXI centuries. *Southeast Asia: Current Problems of Development*. M.: IES RAS, 30: 175–187.



Fig. 1. A girl in an *áo tứ thân* costume with *nón quai thao* headdress. North Vietnam, late 20th century.
Photo from public sources

Thus, modern red *áo dài* began to be used as a wedding attire - both male and female, which fully corresponds to the ideas that dominated in the area of Chinese culture for many centuries, namely the concept of five colors - Chinese *wuse* within the framework of the theory of *wuxing*, the model of the five primary elements [Kravtsova 2004: 365]. This philosophical concept was borrowed by the Vietnamese during the period of Chinese dependence (I–X centuries), but it concerned only the imperial court and the elite, the common people culture seemed to perceive the philosophy of *wuxing* indirectly and haphazardly.

Each of the elements of the *wuxing* classification is presented as something inextricably linked to the other components (cardinal direction – sacred animal – time of year – color, etc.), i.e. the “elements” can be seen as a set of certain first principles, by “resonating” with which the elements of “the same kind” are organized.

Behind each of the five *wuse* colors is a whole chromatic series, for which it is generic. Many colors in the Chinese symbolic system do not coincide with those that Europeans mean by their translated equivalents.

The red color (ancestral) Chinese *hóng*, Hanviet *hồng* is associated with festive attributes, especially with wedding ceremonies, feminine origin, fertility cult, semantics of the concept “beauty” of the primary elements [Ibid.: 366]. Another color of this chromatic series Chinese *chì*, Hanviet *xích*, Viet. *đỏ* has such equivalents as “red”, “scarlet”, “reddish”, “brown” depending on the context. The lexeme *chì* in Chinese often replaces *hóng*, which accordingly influenced the peculiarities of the use of the lexemes *hồng* and *đỏ* in Vietnamese. The color *chì* is included in the five colors of the *wuse* theory and is symbolically associated with the South, the sun, masculinity, good luck, joy, therefore red clothes, headdresses, shoes, and jewelry are considered by the Chinese and Vietnamese as markers of exceptional events and wishes of happiness (Fig. 2).

In modern Vietnamese, both lexemes, *hồng* and *đỏ*, are used in relation to wedding attire [Đoàn Thị Tình 2006: 153–154].

Chinese *huáng*, Hanviet *hoàng*, Viet. *vàng* - yellow (also golden) is associated with the symbols of the Center, land, emperor, and the idea of statehood [Kravtsova 2004: 165-166]. In Vietnamese the lexeme *hoàng* is more often used as an indicator of belonging to the imperial family or to denote various imperial attributes, rather than as an independent color definition, for example: *hoàng ân* – “imperial grace”, *hoàng cô* – “princess”, *hoàng bào* – “imperial clothes”, etc. [Glebova, Sokolov 2008: 290–291].



Fig. 2. *Áo dài* wedding costumes, *Khan dong* turbans. North Vietnam, early XXI century.
Photo from public sources

The symbolic meaning of yellow color as an imperial color can be traced in ancient mythological traditions and, first of all, is connected with the mythical emperor-demiurge Huangdi, who ascended to Heaven on a yellow (golden) dragon at the end of his life. The yellow dragon in Chinese *Huáng lóng* apparently combined the features of a sacred animal (ancestor and totem of the Chinese) and Emperor Huangdi himself, becoming a kind of symbolic quintessence of the idea of supreme power.

Following the Chinese emperors, Vietnamese rulers also began to wear robes with images of yellow dragons (*rồng vàng*) [Trần Quang Đức 2013: 34–35]. The Vietnamese monarchs used *long bào* (lit. “dragon clothes”), almost entirely similar to the Chinese *lóng páo*, as ceremonial attire until the overthrow of the monarchy in 1945.

The law forbade persons not belonging to the imperial family to wear yellow clothes. This regulation also applied to the shades belonging to the chromatic line, for which this color is generic. The earliest document known to historians concerning this issue dates back to 1182. Emperor Ly Cao Tong (1173-1210) “forbade all people to wear yellow clothes” [cited in Trần Quang Đức 2013: 42]. The frequency with which this supreme command had to be “renewed” suggests that the Vietnamese people did not have the same reverence for yellow as the Han Chinese and the imperial court of Dai Viet (1054–1400, 1428–1804), which sought to surround itself with sacred symbols of power that were fashioned in the image and likeness of China. Vietnamese medieval chronicle *Đại Việt sử ký toàn thư* (“The Complete Historical Records of Dai Viet”) contains a number of records dedicated to imperial decrees on the regulation of color symbolism. In 1448, Emperor Le Nhan

Tong “issued the highest command to the Ministry of Ceremonies to reissue a ban on the wearing of yellow clothes, because the commoners' love for luxury had exceeded all imaginable limits” [Ibid.] In 1916 the Emperor Khải Định (1885–1925) also worried about the problem of his subjects not respecting the symbolism of color in clothing: “In the days when I was a prince, I was to observe how many commoners dared to wear yellow clothes, and this is a violation of the law. I therefore grant the highest imperial authority to the Thua Thien Office (Huế City, Capital District Office. – Yu. M.) to distribute a decree that from now on prohibits the common people from wearing yellow clothes as well as clothes in colors and shades similar to yellow, so that a proper separation is maintained” [Đồng Khánh 2010: 431].

The commoners who had the opportunity to make yellow clothes due to their wealth did so despite the official regulations. The neglect with which the Vietnamese regarded the imperial decrees forbidding the wearing of yellow clothes speaks volumes. Apparently, even the dependence on the northern dynasties, which lasted for nearly a millennium, could not instill in the common people a respectful attitude toward the Han-style clothing regulations. Those elements of the symbolic model of color in clothing, which were associated with the northern occupation and forcibly imposed from above as part of the ritual, were perceived as foreign even hundreds of years after the beginning of Chinese dependence. Yellow has also been associated with wealth, luck and good omens and has always been a favorite color of the nobility and common people. In the 19th century, well-to-do townswomen wore *áo giao lĩnh* (a traditional shoulder-length t-shirt with long sleeves and a wide collar) and *áo dài* suits in yellow, pale yellow, and lemon colors, despite the fact that by this time yellow garments had been used by the imperial family for many centuries [Cung Dương Hằng 2009: 36].

Black color – Chinese *hēi*, Hanviet *hắc*, Viet. *đen* - in accordance with the symbolic base of the five elements is associated with the North, the sacred black turtle, learning, education, intellectual achievements. If we talk about the concept of Yin-Yang, black is associated with the idea of something hidden, implicit, changeable [Kravtsova 2004: 368].

Black and navy-blue colors were widely used in the costume of Vietnamese Confucian scholars. However, black in the context of traditional Vietnamese clothing also existed irrespective of the concept of *wuxing*. Along with brown it was one of the most common colors for both women's and men's clothing. The dyes used to achieve the black or dark-gray hue of the fabric were cheap and easy to obtain, dark clothes were not staining and, according to some Vietnamese costume researchers, were pleasing to the common man's eye because they reminded of the fertile land [Cung Dương Hằng 2009: 37–38].

In the framework of the *wuxing* theory, the colors of the blue-green scale are associated with the East and acquire appropriate symbolic interpretations. The colors of this chromatic series are associated with vegetation, revival of life, spring, youth, auspicious beginnings, the element of water and femininity.

The character *qīng*, Hanviet *thanh*, Viet. *xanh*, and Viet. *lam* appear to have been originally interpreted as green, the color of tree leaves, but it can be used to denote a variety of shades of green and blue spectrum [Hán Việt từ điển 2004–2015: 12.01.2020]. In Vietnamese, the *thanh* element is a part of several semantically similar bilingual sinicisms. Blue-green became a synonym of youth, innocence, purity: *thanh niên* – “youth”, *thanh xuân* – “youthful”, “innocent”, “young”, *thanh thủy* – “transparent water” [Glebova, Sokolov 2008: 610].

As the green color represents femininity, any combinations of green and red (a symbol of courtship, entering the age of marriage and wedding festivities) have erotic symbolism. Particularly often within the poetic tradition, the image of a young and desirable girl is created through

descriptions of red sunbeams gliding over green water, and red flower buds among green foliage. These images can be seen in a quatrain by the Vietnamese poet Ngo Ban Phu.

Hibiscus

The lantern glows among the green leaves,
His soul is full of ancient meekness.
The flower petal is precisely non-tilted,
A gentle blush is its depth [Ngô Bản Phủ 2017: 94].

The blue-green scale is the most complex from a coloristic point of view as it embraces the entire spectrum of greens and blues as well as partially grey and black. In Vietnamese it is not possible to understand without context and clarification what shade is being referred to, so one often finds such frequent explanations as “tree foliage” (*lá cây*), “sky cover” (*da trời*) etc. following directly after the lexeme by which the color is designated. One more reference color of this chromatic series – Chinese. *lù*, Hanviet *lục*, Viet. *xanh* or *xanh biếc* – green, turquoise, bluish, most often used to denote the color of different vegetation, sea water, sky [Kravtsova 2004: 367].

The clothes of *lục* and *thanh* colors have been widely used in Vietnam since ancient times by both nobles and commoners. During the Later Ly dynasty (1009-1225), i.e., the period of active domestic political reforms that followed the final expulsion of the troops of the Song Empire from Vietnamese territories (938) and the long struggle for the unification of the country, much attention was paid to the ordering of imperial and official attributes [Trần Quang Đức 2013: 49–52]. The main principles of dress regulation were established and further developed at that time, which subsequently came to be considered traditional and lasted until the middle of the twentieth century.

In the times of the Revival Le dynasty (1533–1788) blue-green clothes were worn by officials of the sixth, seventh ranks and city officials (only the rank stripes were distinguished), blue and black suits were worn by county officials as well as officials of the ninth rank [Ibid: 49–52]. In the era of subsequent dynasties, a similar correspondence between the rank and color of clothing was observed.

The common people also liked clothes in blue, blue, and green shades. It is known that both men and women during the Later Li dynasty liked to wear robes with wide sleeves of *lục* color. A green belt and stripes of green cloth were a must in many village costumes, including the *áo tứ thân* costume.

In the beginning of the 20th century Vietnamese women wore soft blue dresses of *áo giao lân* and *áo dài* taking turns with dresses of contrasting colors one on the other. Dresses of the green leaf color are very rarely worn by the Vietnamese for purely aesthetic reasons as the bright green color “makes the face yellow” and gives a visually darker tone to the skin which is considered undesirable.

The white color – Chinese *bái*, Hanviet. *bach*, Vietnamese *trắng* - according to the *wuxing* model is associated with the symbolism of the West, autumn as a time of decline and extinction, the sacred animal white tiger and the element of metal. White is often interpreted as the color of mourning, grief, bad omens associated with near death or disaster, but this understanding of the symbolism of *bái*, even within the *wuxing* can not be considered exhaustive. The autumn was associated by the Chinese with the white grains of rice, a corresponding interpretation is given by the text of the ancient Chinese dictionary Erya: “Autumn is the white baize” [quoted from: Sychev, Sychev 1975: 22]. At the same time, the West, associated with the white color, more precisely the color of the moon *Yuè bài*, is not only the place where the sun sets, “dies”, but also the Land of the Dead, where the souls of the deceased go.

There is an opinion that white was adopted as a mourning color because since olden times, as a sign of mourning for the deceased, they wore clothes of coarse, unpainted cloth, which symbolized asceticism and abstinence from worldly goods. It seems that here we should speak of white as the absence of color as such.

In Vietnam the custom of wearing white clothes during funerals and mourning has been known at least since the Later Ly dynasty (1009–1225) [Đoàn Thị Tình 2006: 158]. At different times and for each occasion, whether it was a funeral ceremony, a commemoration ceremony of the first year and subsequent years, there were different types of costumes, but all of them were sewn from coarse colorless fabric. Nowadays, mourning clothes include a cloak with a hood of translucent gauze, which is worn over a black cloth (usually Western style), and a piece of white thick cloth about 30 cm wide and more than 1 m long, which is wrapped around the head in the manner of a turban.

Ornaments and images of sacred animals

Even though the modernized *áo dài* was a fertile ground for experiments of modern fashion designers from the very beginning, this costume was also one of the ways to preserve the traditional aesthetics of the national clothing ornamentation. The tunic (especially women's tunic) is often decorated with ancient Vietnamese ornaments, patterns, and images of sacred animals.

Of the eight sacred animals *bát vật* revered by the Vietnamese (dragon, unicorn, turtle, phoenix, carp, bat, crane, tiger) the dragon seems to be depicted on the *áo dài* tunic more often than others, both male and female [Nguyễn Văn Ký 2004: 27–28]. The dragon, a symbol of power, prosperity and well-being, pairs with the phoenix, which is interpreted as an expression of the concept of Yin - Yang. On a female *áo dài* one can often see images of a crane (in different interpretations - a heron, a stork) – a symbol of peace, happiness, and good omens, and on a male (which is also typical for Chinese costumes) - an ornament in the form of the hieroglyph “longevity” inscribed in one or several circles [Sychev, Sychev 1975: 77]. Often this sign is placed in a looped pattern woven of five images of bats, which are also associated with the wish of happiness.

The most ancient ornamentation that can be found on the *áo dài* tunic is the images of the discs of Dong Son drums, ritual objects of the Bronze Age (1st millennium B.C.). The disk of a cult drum was a concentric model of the Universe with the sun-star in the center, the world of the dead, the world of the living, the world of people and animals, where images fixed the cult, relations between community members, ways of economy and objects of worship [Deopik 1994: 3132]. The drum-shaped drawing, as a rule, consists of stylized images of two or three disks, arranged vertically and covers the tunic from the waistline to the end of the front floor.

Changes within the symbolic clothing color model

The most important changes that affected the symbolic model of the color of the *áo dài* costume were related to the ways of demonstrating wealth and social status, which underwent drastic changes in the first decades of the 20th century. Along with the quality of fabric and decoration, the most important marker of social status and an indicator of material well-being was the number of suits worn at a time, especially when it came to women's clothing. The degree of social activity and involvement of Vietnamese women in the economic life of the country in the 18th.-19th. centuries was quite high. The woman's duties included going to the market, meeting guests, taking care of relatives, maintaining good neighborly relations, preparing religious and family celebrations and many other things that implied frequent appearances in public. A woman's attire was seen as a material expression of her father's, husband's or son's wealth and social status (Fig. 3).



Fig. 3. Women from a wealthy family in *áo năm thân* costumes. North Vietnam, 1910–1920.
Photo from public sources

While the Vietnamese Catholic priest Philippe Binh (1759–1832) described that poor peasants could hardly provide themselves with at least one set of clothes [Binh 1968 : 34], the wealthy wore several tunics (or robes) - one over the other. Prosperous Vietnamese women of the 19th and early 20th centuries wore three, seven or nine *áo dài* tunics at a time. Young girls more often wore top suits of light shades (cream, blue, pink), while married older women wore tunics of dark colors – brown, black, purple [Cung Dương Hằng 2009: 36]. The lower tunics were usually bright, contrasting shades: light yellow (Viet. *mỡ gà*), rich pink (the color of lotus petals, Viet. *cánh sen*), lemon (Viet. *vàng chanh*), blue, azure (Viet. *hồ thủy*), etc. The bottoms of the tunics were only visible during movement, which created the effect of color overflow, besides, the row of buttons from the collar to the armpit were often left unbuttoned to show the shades and textures of the undergarments. In the first decades of the twentieth century this custom began to gradually disappear, which was due to the fall in fabric prices. By the middle of the 20th century the layered clothing as an indicator of wealth and social status had completely lost its relevance.

The abolition of state laws regulating the use of various costumes for different estates also played a role in the perception of traditional color symbolism. After the abdication of Emperor Bao Dai and the abolition of the monarchy in 1945, the imperial clothing regulations lost their official force and, notably, were quickly forgotten, as they mainly concerned the officialdom. Wealthy people who had previously disobeyed the law forbidding the wearing of yellow suits could now do so without violating the will of the governor.

However, the main reason for the changes in the interpretation of color symbolism in clothing was the familiarity of Vietnamese with the European costume and their gradual perception of various elements of the Western fashion industry. The well-to-do Vietnamese townswomen of the early 20th century imitated French women and then some generalized image of a modern European woman.

White has undoubtedly undergone the most dramatic changes in the context of application and, consequently, in terms of meaning in the twentieth century. In the 20s of the 20th century, the white *áo dài* with a semi-fitted cut started to be used in a fundamentally new way - it was chosen as the uniform for many women's educational institutions after the practice was introduced at the Dong

Khanh Girls' High School in Hue City, which opened in 1917 [Lê Quang Kết 2015: 14.01.2020]. The white color of the dress became associated with innocence, youthfulness, neatness, and discipleship. Unlike dark-colored suits, so popular among peasants, white *áo dài* required special neatness in handling and became a kind of “behavioral report card” (Fig. 4).



Fig. 4. A girl in a modern *áo dài* costume. North Vietnam, early XXI century.
Photo from public sources

In the mid-50s brides in North Vietnam, following the European fashion, began to wear white *áo dài* at the wedding ceremonies [Đoàn Thị Tình 2006: 155–156]. The bride's wedding costume most often consisted of a tunic of fitted white, cream, or soft pink color, white straight cut trousers and white high-heeled shoes. The hair was styled in the European manner: it was curled in small curls, fastened with barrettes, or left loose, which was considered unacceptable a few decades ago [Nguyễn Văn Ký 2004: 27–28].

In the South, the fashion for white wedding dresses for girls and Western-style suits for men came at least a decade earlier. In the early 1980s, Southern women first wore white Europeanized dresses with puffed skirts and veils. The mentality of southerners who gravitated toward foreign fashion (and foreign novelties in general) contributed to the rapid assimilation of material culture elements that were foreign to Vietnamese culture [Cung Dương Hằng 2009: 39–40].

In the early twenty-first century, women's costumes, which occupy some intermediate position between the traditional *áo dài* costume and the European white wedding dress, began to be used in wedding ceremonies. Such a costume, as a rule, preserves the characteristic features of the cut of both parts of the costume - wide trousers and tunic - but the sleeves and collar are often subject to significant changes. In addition, a veil may be used together with the white *áo dài* [[Xu hướng] áo dài cưới: 14.01.2020].

The perception of white as the color of wedding attire is firmly entrenched among young people in the big cities of Vietnam – Hanoi, Ho Chi Minh City, Hai Phong, Da Nang and Nha Trang. The fact that the white color appears in the wedding ceremony exactly in the context of national, not European costume, deserves special attention. The assimilation of elements of a foreign culture in this case occurs through its incorporation into something familiar, which society interprets as traditional, indigenous Vietnamese. It is not uncommon for the bride and groom to appear before

the family and guests in two outfits - both in Western costumes and wedding *áo dài* traditionally red or deep pink.

By the end of the 20th century in Vietnam there were universal notions about the color of a costume's *áo dài* according to the sphere of using the costume, age, and gender of the owner. It is believed that girls 14-18 years old are best suited for suits in delicate pastel shades. Girls and unmarried maidens up to 25–27 years prefer bright colors and ornaments. Women over 50 years of age appear on holidays and official events in velvet tunics of purple, black, brown, decorated with embroidery and applique [Những mẫu áo dài: 12.01.2020].

At the turn of the XX-XXI centuries *áo dài* began to be actively used as a uniform of service sector workers - waitresses, hotel personnel, tourist guides. As a rule, they are monochrome suits of blue, lemon-yellow, pink color without decoration and ornamentation.

It is safe to say that as a living and organically functioning element of material culture, *áo dài* continues to evolve; its symbolic model of color, which is closely linked to the features of decoration, undergoes continuous changes.

References

- An Yuying, Yang Lin (2005). *Zhongguo minjian fushi yishu 2005* [The art of Chinese national costume and décor]. Beijing: China Light Industry Press. (In Chinese)
- Bình Ph. (1968). *Sách sổ sang chép các việc* [A book of various matters]. Đà-lạt: Viện đại học Đà-lạt.
- Cung Dương Hằng (2009). Chiếc áo dài của phụ nữ Việt Nam – từ truyền thống đến hiện đại [Vietnamese women's ao dai – from traditional era till nowadays]. *Tap chí Văn hóa dân gian*, 4: 36–38.
- Deopik D.V. (1994). *Istoriia V'etnama* [History of Vietnam]. Part.1. M.: MGU. (In Russian)
- Đoàn Thị Tình (2006). *Trang Phục Việt Nam (Dân tộc Việt)* [Vietnamese clothing (Viet People)], xb lần thứ 2 có bổ sung. Hà Nội: Mỹ Thuật.
- Đoàn Thị Tình (2010). *Trang phục Thăng Long – Hà Nội* [Costume Thang Long – Hanoi]. Hà Nội: Nxb. Hà Nội.
- Đồng Khánh, Khải Định chính yếu [The main chronicles of Dong Khanh, Khai Dinh era] / Nguyễn Văn Nguyên dịch. Hà Nội: Thời Đại, 2010.
- Elmore M. (1997). Ao Dai Enjoys A Renaissance Among Women: In Vietnam, A Return to Femininity. *New York Times*, September 17. URL: <http://www.nytimes.com/1997/09/17/news/17iht-saodai.t.html>
- Finnane A. (2008). *Changing Clothes in China: Fashion, History, Nation*. New York: Columbia University Press.
- Gao Chunming (2009). *Zhongguo lidai fushi yishu* [History of Chinese costume and decoration]. Beijing: China Youth Publishing House. (In Chinese)
- Glebova I.I., Sokolov A.A. (2008). *Từ điển Việt – Nga* [Vietnamese-Russian dictionary]. Hà Nội: Thế giới.
- Guillemot F., Larcher-Goscha A. (2014). *La colonisation des corps. De l'Indochine au Vietnam* [Colonization of bodies. From Indochina to Vietnam]. Paris: Editions Vendémiaire, coll. Chroniques.
- Hán Việt từ điển [Han Viet dictionary] [Thiều Chửu (2009). Hán Việt tự điển. HN: Văn hóa thông tin; Trần Văn Chánh (1999). Từ điển Hán Việt. TP Hồ Chí Minh: Trẻ; Nguyễn Quốc Hùng (1975). Hán Việt tân từ điển. Sài Gòn: Khai Trí]. Retrieved on 12.01.2020 from URL: <http://hvdic.thivien.net/>
- Howard M.C. (2016). *Textiles and Clothing of Việt Nam: A History*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Ivanova E.V. (2002). *Odezhda i ukrasheniia narodov Jugo-Vostochnoj Azii. Opyt sravnitel'no-tipologicheskogo issledovaniia* [Clothing and adornments of the peoples of Southeast Asia. The experience of a comparative typological study]. SPb.: MAE RAS. (In Russian)
- Kravtsova M.E. (2004). *Mirovaia khudozhestvennaia kul'tura. Istoriia iskusstva Kitaia* [World Art. The history of art in China]. SPb.: Lan'; Triada. (In Russian)

- Kravtsova M.E. (2011). *Istoriia kul'tury Kitaia* [The history of the culture of China]. SPb.: Planeta muzyki; Lan'. (In Russian)
- Lê Quang Kết (2015). Đồng Khánh ngày xưa... [Đồng Khánh Of Old Days]. *Tạp chí Sông Hương*, July 17. URL: <http://www.tapchisonghuong.com.vn/hue/p0/c107/n20291/Dong-Khanh-ngay-xua.html>.
- Leshkowich A.M. (2003). The Ao Dai Goes Global: How International Influences and Female Entrepreneurs Have Shaped Vietnam's National Costume, in: *Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress*, ed. by Niessen S., Leshkowich A.M., Jones C. Oxford and New York: Berg. P. 79–115.
- Minina Iu.D. (2016). Sfera ispol'zovaniia traditsionnogo v'etnamskogo kostiuma v kontse XX – nachale XXI v. [The sphere of using traditional Vietnamese costume in the late XX – early XXI century]. *Iugo-Vostochnaia Aziia: aktual'nye problemy razvitiia*. M.: IOS, 30: 175–187. (In Russian)
- Muhlinov A.I. (1977). Odezhdа narodov V'etnama i Laosa [Clothes of the peoples of Vietnam and Laos, in: *Odezhdа narodov Zarubezhnoj Azii* [Clothes of the peoples of Asia Abroad]. Vol. XXIII. M.: Nauka. P. 80–110. (In Russian)
- Ngo Van Phu (2017). *Oblaka i khlopok. Izbrannaya poeziya* [Clouds and cotton. Selected poetry]. Translated by Iu.D. Minina. SPb.: Giperrion.
- Nguyễn Văn Ký (2004). Cắt tóc ngắn [Short hairstyles]. *Tạp chí Xưa và nay*, 157, 158 (1, 2): 27–28.
- Nhi T. Lieu (2000). Remembering the Nation Through Pageantry: Femininity and the Politics of Vietnamese Womanhood in the Hoa Hào Ao Dai Contest. *Frontiers* 21, 1/2: 127–151.
- Những mẫu áo dài cho người lớn tuổi sang trọng quý phái [Luxurious ao dai models for the elderly]. *Cho thuê áo dài*, 2021. Retrieved on 12.05.2021 from URL: <http://chothueaodai.com.vn/nhung-mau-ao-dai-cho-nguoi-lon-tuoi-sang-trong-quy-phai>.
- Nikulin N.I. (2006). K probleme znakovosti kul'tur: v'etnamskij i evropejskij kostjumy v svete predstavlenij XVIII – nachala XIX v. [On the problem of cultural significance: Vietnamese and European costumes in the light of representations of the 18th - early 19th centuries], in: *Slovo i mudrost' Vostoka: literatura, fol'klor, kul'tura: k 60-letiju akad. A. B. Kudelina* [Word and wisdom of the East: literature, folklore, culture: to the 60th anniversary of Acad. A. B. Kudelin]. M.: Nauka. P. 388–400. (In Russian)
- Phạm Thảo Nguyên (2018). *Áo dài Lemur và bối cảnh phong hóa & ngày nay* [Lemur's ao dai: traditional and modern aspects]. TP Hồ Chí Minh: Công ty TNHH Văn hoá Khai Tâm.
- Priest A., Simmons P. (1934). *Chinese textiles: an introduction to the study of their history, sources, technique, symbolism, and use*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Steele V., Major J.S. (1999). *China Chic: East Meets West*. New Haven and London: Yale University Press.
- Su Rina (2008). *Shaoshu minzu fushi* [Clothing and decor of the national minorities]. Beijing: China Social Sciences Publishing House. (In Chinese)
- Sychev L.P., Sychev V.L. (1975). *Kitaiskii kostium. Simvolika. Istoriia. Traktovka v literature i iskusstve* [Chinese costume. Symbolism. Story. Interpretation in literature and art]. M.: Vostochnaia literatura. (In Russian)
- Trần Quang Đức (2013). *Ngàn năm áo mũ* [One thousand years of clothing and headdresses history]. Hà Nội: Thế giới; Công ty Văn hóa và Truyền thông Nhã Nam và tác giả Trà Quang Đức.
- Trịnh Quang Vũ (2011). *Trang phục triều Lê – Trịnh* [Clothing during the Lê – Trịnh dynasties]. Hà Nội: NXB Từ điển bách khoa.
- Trịnh Quang Vũ. (2007). *Lịch sử trang phục các triều đại phong kiến Việt Nam* [History of clothing during the era of the feudal dynasties in Vietnam]. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin.
- [Xu hướng] áo dài cưới cô dâu chú rể đẹp sang trọng nhất 2020 [The most luxurious and trendy ao dai dresses in 2020]. *Ngôi Sao Wedding*. Retrieved on 14.01.2020 from URL: <https://ngoisaowedding.com/ao-dai-cuoi-2881>

Author:

Minina Iuliia D., Lecturer, Institute for Oriental and Classical Studies, HSE University, Moscow. ORCID: 0000-0002-3737-9478. E-mail: yminina@hse.ru

Article history:

Received: May 25, 2021

Received in revised form: November 5, 2021

Accepted: December 16, 2021

СИМВОЛИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЦВЕТА ВЬЕТНАМСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА АОЗАЙ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И ТОЛКОВАНИЯ

Ю.Д. Минина

Аннотация. Данная работа является попыткой проанализировать символику цвета традиционного вьетнамского костюма *аозай*, а также выявить и охарактеризовать основные причины и особенности преобразований в данной сфере. Символическая модель цвета рассматривается в контексте языка, социально-исторических и культурных процессов.

Основное внимание уделяется женскому традиционному костюму, поскольку он подвергся гораздо более масштабным изменениям, чем мужской, и имеет гораздо более широкую сферу использования в наши дни.

Ключевые слова: Вьетнам, культура Вьетнама, история костюма, символика цвета.

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

Введение

Исследование, посвященное историческому развитию традиционного вьетнамского костюма, особенностям его орнаментации и символике цвета, до сих пор не увидело свет в рамках *отечественного* востоковедения. Тем не менее существует ряд работ, помогающих подступиться к данной теме с точки зрения теории и методологии. Основные труды на русском языке, содержащие описание конструктивных форм вьетнамской одежды и украшений, опубликованы этнографами А.И. Мухлиновым [Мухлинов 1977: 80–110] и Е.В. Ивановой [Иванова 2002]. Большое значение имеет статья российского литературоведа-вьетнамиста Н.И. Никулина, затрагивающая вопросы восприятия национального и европейского костюма в XVIII–XIX вв. [Никулин 2006: 388–400].

Зарубежные авторы обращались к проблеме истории вьетнамской одежды и ткачества заметно чаще [Elmore 1997; Nhi T. Lieu 2000; Leshkovich 2003: 79–115; Guillemot, Larcher-Goscha 2014; Howard 2016], однако многие темы, касающиеся телесной культуры и ключевых аспектов её восприятия, остаются вне фокуса их внимания. Среди исследований на *вьетнамском* языке следует выделить труды художника Чинь Куанг Ву [Trịnh Quang Vũ 2007; 2011], его ученицы Доан Тхи Тинь [Đoàn Thị Tinh 2006; 2010], историка Чан Куанг Дыка [Trần Quang Đức 2013]. Заслуживает внимания работа исследовательницы Фам Тхао Нгуен [Phạm Thảo Nguyên 2018], посвящённая вопросу эволюции и модернизации женского *аозая*.

В отечественной *синологии* также ощущается острая нехватка работ, посвящённых истории развития национальной одежды ханьцев и малых народов Китая. Крупнейшее на данный момент исследование структуры и символики китайского костюма увидело свет более сорока лет назад [Сычёв, Сычёв 1975]. Важный вклад в изучение данной темы внесла российский китаевед М.Е. Кравцова [Кравцова 2004; 2010].

Работы *англоязычных* [Priest, Simmons 1934; Steele, Major 1999; Finnane 2008] и *китайских* [Ань Юйин, Ян Линь 2005; Су Жина 2008; Гао Чуньмин 2009] авторов по данной

теме весьма многочисленны и охватывают широкий круг вопросов, начиная от древнейших типов костюма и украшений и заканчивая влияниями традиционной культуры на производство и дизайн современной китайской одежды.

Задача данного исследования – анализ символического наполнения цветовой гаммы и орнаментации национального вьетнамского костюма *аозай*, а также изменений, произошедших в данной сфере телесной культуры *киней* в новейшее время. Предпринимается попытка расширить тематику и методологию исследований в этой области вьетнамоведческих исследований посредством междисциплинарного подхода, привлекая как исторический, культурологический, религиоведческий, так и языковой материал, что позволит, как мы надеемся, более глубоко и полно изучить процессы развития вьетнамского общества.

Национальный костюм *аозай* занял место самой широко используемой традиционной одежды вьетнамцев лишь в XX в. Вплоть до 1930-х годов во Вьетнаме были распространены костюмы свободного туникообразного кроя – такие, как *ао зя лань*, *ао ты тхан* и *ао нам тхан* (рис. 1) [Đoàn Thị Tình 2006: 99–118]. Обязательными элементами плечевой одежды являлись длинные полуприлегающие или широкие рукава, воротник-стойка, шаровидные пуговицы. В 30-е годы XX в. известные вьетнамские художники и модельеры, среди которых были Ле Фо и Нгуен Кат Тьонг (псевдоним Ле Мур), принимали активное участие в модернизации национального костюма и его популяризации среди молодежи. За основу для своих экспериментов они взяли вышеназванные традиционные костюмы, а также наряд, который можно встретить в исторических и литературных источниках под весьма расплывчатым названием *аозай* (букв. «длинная одежда») [Cung Dương Hằng 2009: 37–38]. Ле Фо и Кат Тьонг сконцентрировали своё внимание на женской тунике, сделав её покрой уже, изящнее, тем самым подчеркнув изгибы фигуры, что полностью противоречило конфуцианским представлениям о теле и сфере телесного вообще. Изменения в плане конструкции *аозая* и его восприятия обществом были столь существенны, что, на наш взгляд, имеет смысл говорить о принципиально новом костюме. При этом покрой мужского костюма не подвергся значительным метаморфозам¹.

Женский *аозай* был представлен широкой общественности в качестве материального воплощения новой эпохи, предполагающей диалог древней вьетнамской культуры с Западом и европейскими понятиями о красоте. Длинная туника с двумя полами, однотонные штаны прямого кроя и конусообразная шляпа *нон бай тхо*² не только стали своеобразной «визитной карточкой» Вьетнама, но и символом преемственности традиций. На базе модернизированного *аозая*, воплотившего в себе архаичные черты национального вьетнамского костюма, заимствованные элементы китайской одежды, влияние европейской моды и не в последнюю очередь ставшего результатом авторского творчества, и будет рассмотрена символическая модель цвета.

¹ Подробнее о сфере использования костюма *аозай* см.: Минина Ю.Д. Сфера использования традиционного вьетнамского костюма в конце XX – начале XXI в. // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. М.: ИВ РАН. 2016. № 30. С. 175–187.

² Нон бай тхо (вьет. nón bài thơ) – букв. «поэтический нон», конусообразный головной убор из пальмовых листьев, между слоями которых вставляют газетные страницы или полоски бумаги со стихами.



Рис.1. Девушка в костюме *ао ты тхан* с головным убором *нон куай тхао*. Северный Вьетнам, конец XX в. Фото из открытых источников

Символическая модель цвета во Вьетнаме

Решение задач, касающихся символики цвета в одежде, напрямую связано с господством во Вьетнаме религиозного синкретизма. Смешение и взаимодействие различных по своей сути символических моделей буддизма, конфуцианства, даосизма и народных вьетнамских верований породили сложную, нетривиальную ситуацию в сфере материальной культуры. Все вышеназванные религиозные учения в большей или меньшей степени оказали влияние на символику цвета вьетнамской одежды. Определённые представления о символике и интерпретации того или иного цвета занимают такие прочные позиции во вьетнамской культуре, что они практически полностью оказались воплощены и в новом национальном костюме.

Так, современный *аозай* красного цвета стал использоваться в качестве свадебного наряда — как мужского, так и женского, что полностью отвечает представлениям, господствовавшим на территории ареала китайской культуры на протяжении многих веков, а именно концепции пяти цветов — кит. *у сэ* — в рамках теории *у син*, модели пяти первоэлементов [Кравцова 2004: 365]. Данная философская концепция была заимствована вьетнамцами в период китайской зависимости (I–X вв.), однако это касалось лишь императорского двора и элиты; простонародная культура, по всей видимости, воспринимала философию *у син* опосредованно и бессистемно.

Каждый из элементов классификации у *син* представлен как нечто, неразрывно связанное с остальными составляющими (сторона света – сакральное животное – время года – цвет и т. д.), то есть «стихии» можно рассматривать как набор неких первопринципов, посредством «резонирования» с которыми организуются элементы «того же рода».

За каждым из пяти цветов у *сэ* стоит целый хроматический ряд, для которого он является родовым. Многие цвета в китайской символической системе не совпадают с теми, которые европейцы подразумевают под переводными эквивалентами.

Красный цвет (родовой) – кит. *хун*, ханвьет. *хонг* (hồng) – связан с праздничной атрибутикой, особенно со свадебной обрядностью, женским началом, культом плодородия, семантикой понятия «красота» первоэлементов [там же: 366]. Другой цвет этого хроматического ряда – кит. *чи*, ханвьет. *силь* (xích), вьет. *до* (đỏ) – в зависимости от контекста имеет такие эквиваленты, как «красный», «алый», «рыжий», «бурый». Лексема *чи* в китайском языке часто замещает *хун*, что соответствующим образом повлияло на особенности употребления лексем *хонг* (hồng) и *до* (đỏ) во вьетнамском. Цвет *чи* – один из пяти цветов теории у *сэ* и символически связан с югом, солнцем, мужским началом, удачей, радостью, вследствие чего красные одежды, головные уборы, обувь и украшения рассматриваются китайцами и вьетнамцами как маркеры исключительности события, пожелание счастья (рис. 2).

В современном вьетнамском языке применительно к свадебному одеянию употребляются обе лексемы – *хонг* (hồng) и *до* (đỏ) [Đoàn Thị Tình 2006: 153–154].



Рис. 2. Свадебные костюмы *аозай*, тюрбаны *хан донг*. Северный Вьетнам, начало XXI в.
Фото из открытых источников

Кит. *хуан*, ханвьет. *хоанг* (hoàng), вьет. *ванг* (vàng) – жёлтый [цвет] (также золотой), связан с символикой центра, земли, императора и с идеей государственности [Кравцова 2004: 165–166]. Во вьетнамском языке лексема *хоанг* (hoàng) чаще используется как показатель

принадлежности к императорской семье или же для обозначения различной императорской атрибутики, а не в качестве самостоятельного цветового определения: например, *хоанг ан* (hoàng ân) – «императорская милость»; *хоанг ко* (hoàng cô) – «принцесса»; *хоанг бао* (hoàng bảo) – «императорские одежды» и т. д. [Глебова, Соколов 2008: 290–291].

Символическое значение жёлтого цвета как императорского прослеживается в древних мифологических традициях и прежде всего связано с мифическим императором-демиургом Хуан-ди, который в конце жизни вознёсся на Небо на жёлтом (золотом) драконе. Жёлтый дракон – кит. *Хуан лун*, – по всей видимости, соединил в себе черты сакрального животного (первопредка и тотема китайцев) и самого императора Хуан-ди, став своеобразной символической квинтэссенцией идеи верховной власти.

Вслед за императорами Китая правители Вьетнама также начали носить халаты с изображениями жёлтых драконов – вьет. *зонг ванг* (trống vàng) [Trần Quang Đức 2013: 34–35]. Халаты *лонг бао* – вьет. long bào, букв. «одежды дракона», – практически полностью сходные с китайскими *лун пао*, вьетнамские монархи использовали в качестве торжественного одеяния вплоть до свержения монархии в 1945 г.

Закон запрещал лицам, не принадлежащим к императорской семье, носить одежду жёлтого цвета. Это предписание касалось и оттенков, входящих в хроматический ряд, для которого этот цвет является родовым. Самый ранний из известных историкам документ, касающийся данного вопроса, относится к 1182 г. Император Ли Као Тонг (1173–1210) «запретил всем людям носить одежды жёлтого цвета» [цит. по: Trần Quang Đức 2013: 42]. Частота, с которой приходилось «обновлять» это высочайшее повеление, говорит о том, что вьетнамский народ не испытывал к жёлтому цвету такого пиетета, как ханьцы и императорский двор Дайвьета (1054–1400, 1428–1804), стремившийся окружить себя сакральной символикой власти, которая была выстроена по образу и подобию китайской. Вьетнамская средневековая летопись «*Дай вьет шы ки тоан тхы*» («Полное собрание исторических записок Дайвьета») содержит ряд записей, посвящённых императорским указам, касающимся регламентации цветовой символики. В 1448 г. император Ле Нян Тонг «отдал высочайшее повеление Министерству церемоний вновь огласить запрет на ношение одежды жёлтого цвета, поскольку любовь простолудинов к роскоши перешла все мыслимые границы» [там же]. В 1916 г. император Кхай Динь (1885–1925) также озабочился проблемой несоблюдения своими подданными символики цвета в одежде: «Еще в дни, когда я был принцем, мне приходилось наблюдать, как многие простолудины осмеливаются носить одежду жёлтого цвета, а сие есть нарушение закона. Посему наделяю высочайшей императорской властью Канцелярию Тхыатхиен (то есть канцелярию столичного округа, г. Хюэ. – Ю.М.) повсеместно распространить указ, с сего момента запрещающий простонародью носить одежды жёлтого цвета, а также цветов и оттенков, близких к жёлтому, дабы сохранялось соответствующее разделение» [Đồng Khánh, Khải Định chính yếu 2010: 431].

Простолудины, имевшие возможность сшить одежду жёлтого цвета в силу своего достатка, делали это, несмотря на официальные предписания. Пренебрежение, с которым вьетнамцы относились к императорским указам, запрещавшим ношение одежды жёлтого цвета, говорит о многом. По всей видимости, даже зависимость от северных династий, продлившаяся без малого тысячелетие, не смогла привить простому народу уважительного отношения к регламентации одежды по ханьскому образцу. Те элементы символической модели цвета в одежде, которые ассоциировались с северной оккупацией и насильственно

насаждались сверху в рамках ритуала, даже спустя сотни лет после начала китайской зависимости, воспринимались как иноземные. Кроме того, жёлтый цвет издревле ассоциировался у вьетнамцев с богатством, удачей, добрыми предзнаменованиями и во все времена был очень любим как знатью, так и простым народом. В XIX в. зажиточные горожанки носили костюмы *ао зя лань* (традиционная плечевая одежда т-образного кроя с длинным рукавом и широким воротом) и *аозай* жёлтого, бледно-жёлтого, лимонного цвета, несмотря на то что к этому времени жёлтые одеяния использовались императорской семьей на протяжении многих веков [Cung Dương Hằng 2009: 36].

Чёрный цвет – кит. *хей*, ханвьет. *хак* (hắc), вьет. *ден* (đen) – в соответствии с символической базой пяти стихий ассоциируется с севером, священной чёрной черепахой, учёностью, образованием, интеллектуальными достижениями. Если говорить о концепции *инь* и *ян*, то чёрный цвет связывается с идеей чего-либо сокрытого, неявного, изменчивого [Кравцова 2004: 368].

Чёрный и тёмно-синий цвета широко использовались в костюме вьетнамских учёных-конфуцианцев. Однако чёрный цвет в контексте традиционной вьетнамской одежды существовал и независимо от концепции *усин*. Наряду с коричневым он являлся одним из наиболее распространенных как для женской одежды, так и для мужской. Красители, с помощью которых добивались чёрного или тёмно-серого оттенка ткани, были дешёвы и легки в получении, тёмная одежда немаркая и, как считают некоторые вьетнамские исследователи костюма, была приятна глазу простого человека, поскольку напоминала о плодородной земле [Cung Dương Hằng 2009: 37–38].

В рамках теории у *син* цвета сине-зелёной гаммы связываются с Востоком и приобретают соответствующие символические трактовки. Цвета данного хроматического ряда ассоциируются с растительностью, возрождением жизни, весной, молодостью, благоприятным начинанием, стихией воды и женским началом.

Иероглиф *цин* – ханвьет. *тхань* (thanh), вьет. *сань* (xanh), а также вьет. *лам* (lam), – по всей видимости, изначально трактовался как зелёный цвет, цвет древесной листвы, однако с помощью него могут обозначаться самые различные оттенки зелёного и голубого спектра [Hán Việt từ điển 2004–2015: 12.01.2020]. Во вьетнамском языке элемент *тхань* (thanh) входит в целый ряд семантически близких двуслогов-китаизмов. Сине-зелёный цвет стал синонимом молодости, невинности, чистоты: *тхань ниен* (thanh niên) – «молодежь»; *тхань суан* (thanh xuân) – «юношеский», «невинный», «молодой»; *тхань тхюи* (thanh thủy) – «прозрачная вода» [Глбова, Соколов 2008: 610].

Поскольку зелёный цвет олицетворяет женское начало, любые сочетания зелёного и красного (символа ухаживаний, вступления в брачный возраст и свадебных празднеств) имеют эротическую символику. Особенно часто в рамках поэтической традиции образ молодой и желанной девушки создается с помощью описаний красных лучей солнца, скользящих по зелёной воде, а также красных бутонов цветов среди зелёной листвы. Эти образы можно увидеть в четверостишии вьетнамского поэта Нго Ван Фу.

Гибискус

Фонарик алеет средь листьев зелёных,
 Душа его кротостью древней полна.
 Цветка лепесток – точно нон наклонённый,
 Нежный румянец – его глубина [Нго Ван Фу 2017: 94].

Сине-зелёная гамма является наиболее сложной с колористической точки зрения, так как охватывает весь спектр зелёных и синих цветов, а также частично серый и чёрный цвета. Во вьетнамском языке вне контекста и без соответствующих уточнений невозможно понять, о каком оттенке идет речь, поэтому часто можно встретить такие устойчивые пояснения, как «древесная листва» (*lá cây*), «небесный покров» (*da trời*) и т. д., следующие непосредственно за лексемой, с помощью которой обозначается цвет.

Еще один опорный цвет данного хроматического ряда – кит. *люй*, ханвьет. *люк* (*lục*), вьет. *сань* (*xanh*) или *сань биек* (*xanh biếc*) – зелёный, бирюзовый, голубоватый; чаще всего он используется как обозначение цвета различной растительности, морской воды, неба [Кравцова 2004: 367].

Одежды цвета *люк* и *тхань* широко использовались во Вьетнаме с древних времён как знатью, так и простолюдинами. В эпоху династии Поздние Ли (1009–1225), то есть в период активных внутривластных реформ, последовавших за окончательным изгнанием войск империи Сун с вьетнамских территорий (938) и длительной борьбы за объединение страны, большое внимание уделялось упорядочиванию императорской и чиновничьей атрибутики [Trần Quang Đức 2013: 49–52]. В это время были заложены и получили дальнейшее развитие основные принципы регламентации одежды, которые впоследствии стали считаться традиционными и просуществовали вплоть до середины XX в.

Во времена династии Возрожденные Ле (1533–1788) одеяния сине-зелёного цвета носили чиновники шестого, седьмого ранга и городские чиновники (различались лишь ранговые нашивки); голубой с чёрным костюм полагался уездным чиновникам, а также чиновникам девятого ранга [там же: 49–52]. В эпоху последующих династий наблюдалось сходное соответствие ранга и цвета одежды.

Простой народ также любил одежду синих, голубых, зелёных оттенков. Известно, что и мужчины, и женщины во времена династии Поздние Ли любили носить халаты с широкими рукавами цвета *люк*. Зелёный пояс и полосы зелёной ткани – обязательный элемент многих деревенских костюмов, в том числе и костюма *ао ты тхан*.

В начале XX в. вьетнамские женщины надевали нежно-голубые платья *ао зя лань* и *аозай*, чередуя с платьями контрастных оттенков – одно поверх другого. Платья цвета зелёной листвы вьетнамки надевают крайне редко из чисто эстетических соображений, поскольку ярко-зелёный цвет «делает лицо жёлтым» и визуально придает коже более тёмный оттенок, что считается нежелательным.

Белый цвет – кит. *бай*, ханвьет. *бать* (*bach*), вьет. *чанг* (*trắng*) – согласно модели у *син* связан с символикой Запада, осени как времени упадка и угасания, сакральным животным белым тигром и стихией металла. Белый цвет нередко трактуется как цвет траура, скорби, дурных предзнаменований, связанных с близкой смертью или бедствиями, однако такое понимание символики *бай* даже в рамках у *син* нельзя считать исчерпывающим. Осень ассоциировалась у китайцев с белым зерном риса, соответствующее толкование дает текст древнейшего китайского словаря «Эръя»: «Осень – это белые закрома» [цит. по: Сычёв, Сычёв 1975: 22]. В то же время Запад, связанный с белым цветом, а точнее цветом луны *юэ бай*, – это не только место, где садится, «умирает» солнце, но и Страна мёртвых, куда отправляются души усопших.

Существует мнение, что белый цвет был принят как траурный по причине того, что издревле в знак скорби по умершему надевали одежду из грубого некрашеного полотна, что

символизировало аскезу, воздержание от мирских благ. Здесь, по-видимому, стоит говорить о белом цвете как об отсутствии цвета как такового.

Во Вьетнаме обычай носить белую одежду во время похорон и траура известен по крайней мере начиная с эпохи правления династии Поздние Ли (1009–1225) [Đoàn Thị Tình 2006: 158]. В разное время и для каждого случая, будь то церемония похорон, церемония поминаения первого года и последующих лет, существовали различные виды костюмов, однако все они были сшиты из грубой бесцветной ткани. В наши дни траурные одежды включают в себя плащ с капюшоном из полупрозрачной марли, который надевается на чёрную одежду (как правило, западного образца), а также отрез белой плотной материи шириной около 30 см и длиной более 1 м, которую наматывают на голову на манер тюрбана.

Орнаменты и изображения сакральных животных

Несмотря на то что модернизированный *аозай* с самого начала был благодатной почвой для экспериментов современных модельеров, этот костюм также явился одним из способов сохранить традиционную эстетику орнаментации национальной одежды. Для украшения туники (особенно женской) нередко используются древнейшие вьетнамские орнаменты, узоры, изображения священных животных.

Из восьми священных животных *бат ват* – вьет. *bát vật*, – почитаемых вьетнамцами (дракон, единорог, черепаха, феникс, карп, летучая мышь, журавль, тигр), дракон, по-видимому, чаще прочих изображается на тунике *аозая* – как на мужской, так и на женской [Nguyễn Văn Ký 2004: 27–28]. Дракон, символ власти, процветания и благополучия, составляет пару фениксу, что трактуется как выражение концепции *инь* и *ян*. Нередко на женском *аозае* можно увидеть изображения журавля (в разных трактовках – цапли, аиста) – символ мира, счастья и добрых предзнаменований, а на мужском (что характерно и для китайского костюма) – орнамент в виде иероглифа «долголетие», вписанный в одну или несколько окружностей [Сычёв, Сычёв 1975: 77]. Часто этот знак помещается в закольцованный узор, сплетённый из пяти изображений летучих мышей, которые также связаны с пожеланием счастья.

Самый древний орнамент, который можно встретить на тунике *аозая*, – это изображения дисков донгшонских барабанов, ритуальных предметов эпохи бронзы (I тыс. до н. э.). Диск культового барабана представлял собой концентрическую модель Вселенной с солнцем-звездой в центре, миром мёртвых, миром живых, миром людей и животных, где с помощью рисунков фиксировался культ, отношения между членами общины, способы ведения хозяйства и объекты поклонения [Деопик 1994: 31–32]. Рисунок в виде барабанов, как правило, состоит из стилизованных изображений двух или трёх дисков, располагается вертикально и покрывает тунику от линии пояса до конца передней полы.

Изменения в рамках символической модели цвета одежды

Важнейшие перемены, затронувшие символическую модель цвета костюма *аозай*, оказались связаны со способами демонстрации достатка и социального статуса, которые претерпели кардинальные изменения в первые десятилетия XX в. Наряду с качеством ткани и отделкой, важнейшим маркером социального статуса и показателем материального благополучия являлось количество костюмов, надетых единовременно, – в особенности, если речь шла о женской одежде. Степень социальной активности и вовлечённости вьетнамской женщины XVIII–XIX вв. в экономическую жизнь страны была довольно высока. В

обязанности женщины входило посещение рынка, встреча гостей, забота о родственниках, поддержание добрососедских отношений, подготовка религиозных и семейных праздников и многое другое, что подразумевало частое появление на людях. Наряд женщины рассматривался как материальное выражение достатка и социального положения её отца, супруга или сына (рис. 3).



Рис. 3. Женщины из зажиточной семьи в костюмах *áo nam tхан*. Северный Вьетнам, 1910–1920 гг. Фото из открытых источников

В то время как, согласно описаниям вьетнамского католического священника Филиппе Биня (1759–1832), бедным крестьянам едва удавалось обеспечить себя хотя бы одним комплектом одежды [Binh 1968: 34], люди состоятельные носили несколько туник (или халатов) – одну поверх другой. Зажиточные вьетнамки XIX – начала XX в. надевали три, семь или девять туник *áo zay* одновременно. Молодые девушки предпочитали верхние костюмы светлых оттенков (кремового, голубого, розового), а замужние женщины старшего возраста носили туники тёмных цветов – коричневого, чёрного, фиолетового [Cung Dưong Hằng 2009: 36]. Нижние туники, как правило, были ярких, контрастных оттенков: светло-жёлтого – вьет. *mỡ gà*, – насыщенного розового (цвета лotosовых лепестков) – вьет. *cánh sen*, – лимонного – вьет. *vàng chanh*, – голубого, лазурного – вьет. *hồ thủy* – и т. д. Полы нижних туник были видны лишь во время движения, что создавало эффект цветовых переливов. Кроме того, ряд пуговиц от ворота к подмышечной впадине зачастую оставляли не застегнутым, чтобы продемонстрировать оттенки и фактуры нижних одежд. В первые десятилетия XX в. этот обычай начал постепенно исчезать, что было связано с падением цен на ткани. К середине XX в. многослойность одежды как показатель достатка и социального статуса полностью потеряла актуальность.

Свою роль в сфере восприятия традиционной цветовой символики сыграла отмена государственных законов, регламентировавших использование тех или иных костюмов для различных сословий. После отречения императора Бао Дая и упразднения монархии в 1945 г. императорские предписания по поводу одежды потеряли официальную силу и, что примечательно, довольно быстро оказались забыты, поскольку в основном касались

чиновничества. Состоятельные люди, и прежде не соблюдавшие закон, запрещавший носить костюмы жёлтого цвета, теперь могли делать это, не нарушая воли правителя.

Однако основной причиной изменений трактовки символики цвета в одежде стало знакомство вьетнамцев с европейским костюмом и постепенное восприятие ими различных элементов западной индустрии моды. Зажиточные вьетнамские горожанки начала XX в. подражали француженкам, а затем и некоему обобщённому образу современной европейки.

Без сомнения, самые разительные перемены в контексте сферы применения и, следовательно, в плане смысловой трактовки в XX в. претерпел белый цвет. В 20-е годы XX в. белый *аозай* полуприлегающего кроя стал использоваться в принципиально новом качестве – его избрали формой для многих женских учебных заведений после того, как эта практика была введена в старшей школе для девочек «Донг Кхань» в г. Хюэ, открывшейся в 1917 г. [Lê Quang Két 2015: 14.01.2020]. Белый цвет платья стал ассоциироваться с невинностью, молодостью, опрятностью и ученичеством. В отличие от костюмов тёмных расцветок, так популярных среди крестьян, белый *аозай* требовал особой аккуратности в обращении и стал своеобразным «табелем о поведении» (рис. 4).



Рис. 4. Девушка в современном костюме *аозай*. Северный Вьетнам, начало XXI в.
Фото из открытых источников

В середине 1950-х годов невесты в Северном Вьетнаме, следуя европейской моде, начали надевать белые *аозай* на церемонии бракосочетания [Đoàn Thị Tình 2006: 155–156]. Свадебный костюм невесты чаще всего состоял из туники прилегающего покроя белого, кремового или нежно-розового цвета, белых прямокройных штанов и белых туфель на высоком каблуке. Волосы укладывали на европейский манер – завивали мелкими кудрями, закрепляли заколками-зажимами или оставляли распущенными, что считалось неприемлемым еще несколько десятилетий назад [Nguyễn Văn Ký 2004: 27–28].

На Юг мода на белые свадебные наряды для девушек и костюмы западного образца для мужчин пришла как минимум десятилетием раньше. В начале 1980-х годов южанки впервые

надели белые европеизированные платья с пышными юбками и фатой. Менталитет южан, тяготевших к иностранной моде (и вообще к иностранным новинкам), способствовал быстрой ассимиляции чужеродных для вьетнамской культуры элементов материальной культуры [Cung Dương Hằng 2009: 39–40].

В начале XXI в. в свадебной церемонии стали использоваться женские костюмы, занимающие некое промежуточное положение между традиционным костюмом *аозай* и европейским подвенечным платьем белого цвета. Такой наряд, как правило, сохраняет характерные черты кроя обеих частей костюма – широких штанов и туники, – однако рукава и воротник нередко подвергаются значительным изменениям. Кроме того, вместе с белым *аозаем* может использоваться фата [Xu hướng] áo dài cưới: 14.01.2020].

Восприятие белого цвета как цвета свадебного наряда прочно укоренилось среди молодёжи больших городов Вьетнама – Ханоя, Хошимина, Хайфона, Дананга, Нячанга. Тот факт, что белый цвет появляется в свадебной церемонии именно в контексте национального, а не европейского костюма, заслуживает особого внимания. Ассимиляция элементов чужеродной культуры в данном случае происходит посредством включения его в нечто привычное, трактуемое обществом как традиционное, исконно вьетнамское. Нередки случаи, когда жених и невеста предстают перед семьёй и гостями в двух нарядах – и в западных костюмах, и в свадебных *аозаях* традиционно красного или насыщенного розового цвета.

К концу XX в. во Вьетнаме сложились универсальные для всех регионов страны представления о цвете туники *аозая* в соответствии со сферой использования костюма, возрастом и полом владельца. Считается, что девушкам 14–18 лет больше всего подходят костюмы нежных пастельных оттенков. Девочки и незамужние девушки до 25–27 лет отдают предпочтение ярким цветам и орнаментам. Женщины старше 50 лет появляются на праздниках и официальных мероприятиях в бархатных туниках фиолетового, чёрного, коричневого цвета, украшенных вышивкой и аппликациями [Những mẫu áo dài: 12.01.2020].

На рубеже XX–XXI в. *аозай* стал активно использоваться в качестве униформы работниц сферы услуг – официанток, персонала отелей, туристических гидов. Как правило, это однотонные костюмы голубого, лимонно-жёлтого, розового цвета без декора и орнаментации.

С уверенностью можно говорить о том, что, будучи живым и органично функционирующим элементом материальной культуры, *аозай* продолжает развиваться; непрерывным изменениям подвергается и его символическая модель цвета, тесно связанная с особенностями декорирования.

Список литературы

Ань Юйин, Ян Линь. Чжунго миньцзянь фуши ишу [Искусство китайского национального костюма и декора]. Бэйцзин: Чжунго цингунье чубань шэ, 2005 (на кит. языке).

Гао Чуньмин. Чжунго лидай фуши ишу [История китайского искусства костюма и декора]. Бэйцзин: Чжунго циньянь чубань шэ, 2009 (на кит. языке).

Глебова И.И., Соколов А.А. Từ điển Việt – Nga [Вьетнамско-русский словарь]. Hà Nội: Nxb. Thế giới, 2008.

Деопик Д.В. История Вьетнама. Ч.1. М.: Изд-во МГУ, 1994.

Иванова Е.В. Одежда и украшения народов Юго-Восточной Азии. Опыт сравнительно-типологического исследования. СПб.: МАЭ РАН, 2002.

Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб.: Планета музыки, Лань, 2011.

Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. СПб.: Лань; Триада, 2004.

Минина Ю.Д. Сфера использования традиционного вьетнамского костюма в конце XX – начале XXI в. // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. М.: ИВ РАН. 2016. № 30. С. 175–187.

Мухлинов А.И. Одежда народов Вьетнама и Лаоса // Одежда народов Зарубежной Азии. Вып. XXXII. Л.: Наука, 1977. С. 80–110.

Нго Ван Фу. Облака и хлопок. Избранная поэзия / пер. с вьет. Ю.Д. Минина. СПб.: Гиперион, 2017.

Никулин Н.И. К проблеме знаковости культур: вьетнамский и европейский костюмы в свете представлений XVIII – начала XIX в. // Слово и мудрость Востока: литература, фольклор, культура: к 60-летию акад. А. Б. Куделина. М.: Наука, 2006. С. 388–400.

Су Жина. Шаошу миңьцзу фуши [Костюм и декор национальных меньшинств]. Бэйцзин: Чжунго шэжуэй чубань шэ, 2008 (на кит. языке).

Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. М.: Восточная литература, 1975.

[Xu hướng] áo dài cưới cô dâu chú rể đẹp sang trọng nhất 2020 [Самые роскошные трендовые аозай для жениха и невесты в 2020 г.] // Ngôi Sao Wedding. URL: <https://ngoisaowedding.com/ao-dai-cuoi-2881> (дата обращения: 14.01.2020).

Bình Ph. Sách sổ sang chếp các việc [Бинь Ф. Книга записей разных дел]. Đà-lạt: Viện đại học Đà-lạt, 1968.

Cung Dương Hằng. Chiếc áo dài của phụ nữ Việt Nam – từ truyền thống đến hiện đại [Кунг Зыонг Ханг. Вьетнамский женский костюм ао зай – от традиции к современности] // Tạp chí Văn hóa dân gian. 2009. № 4. Tr. 36–38.

Đoàn Thị Tình. Trang phục Thăng Long – Hà Nội [Доан Тхи Тинь. Одежда жителей Тханглонга – Ханоя]. Hà Nội: Nxb. Hà Nội, 2010.

Đoàn Thị Tình. Trang phục Việt Nam (Dân tộc Việt) [Доан Тхи Тинь. Вьетнамский костюм (одежда собственно вьетнамцев)]. Xb lần thứ 2 có bổ sung. Hà Nội: Mỹ Thuật, 2006.

Đồng Khánh, Khải Định chính yếu [Основные записи эпохи правления государей Донг Кхана и Кхай Диня] / Nguyễn Văn Nguyên dịch. Hà Nội: Nxb. Thời Đại, 2010.

Elmore M. Ao Dai Enjoys A Renaissance Among Women: In Vietnam, A Return to Femininity. New York Times, 17.09.1997. URL: <http://www.nytimes.com/1997/09/17/news/17iht-saodai.t.html>

Finnane A. Changing Clothes in China: Fashion, History, Nation. New York: Columbia University Press, 2008.

Guillemot F., Larcher-Goscha A. La colonisation des corps. De l'Indochine au Vietnam [Гиймо Фр., Ларше-Гоша А. Колонизация тел. От Индокитая до Вьетнама]. Paris: Editions Vendémiaire, coll. Chroniques, 2014.

Hán Việt từ điển [Словарь ханвьета]. (Thiều Chửu. Hán Việt tự điển, HN.: Nxb. Văn hóa thông tin, 2009; Trần Văn Chánh. Từ điển Hán Việt. TP Hồ Chí Minh: Nxb. Trẻ, 1999; Nguyễn Quốc Hùng. Hán Việt tân từ điển. Sài Gòn: Nxb. Khai Trí, 1975). URL: <http://hvdic.thivien.net/> (дата обращения: 12.01.2020).

Howard M.C. Textiles and Clothing of Việt Nam: A History. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2016.

Lê Quang Kết. Đồng Khánh ngày xưa... [Ле Куанг Кет. Донгкхань в прошлом...] // Tạp chí Sông Hương, 17.07.2015. URL: <http://www.tapchisonghuong.com.vn/hue/p0/c107/n20291/Dong-Khanh-ngay-xua.html> (дата обращения: 14.01.2020).

Leshkowich A.M. The Ao Dai Goes Global: How International Influences and Female Entrepreneurs Have Shaped Vietnam's National Costume // Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress. / ed. by Niessen S., Leshkowich A. M., Jones C. Oxford and New York: Berg, 2003. P. 79–115.

Nguyễn Văn Kỳ. Cắt tóc ngắn [*Нгуен Ван Ки*. Короткие причёски]. Tạp chí Xưa và nay. 2004. № 157, 158 (1, 2). Tr. 27–28.

Nhi T. Lieu. Remembering the Nation Through Pageantry: Femininity and the Politics of Vietnamese Womanhood in the Hoa Hào Ao Dai Contest // *Frontiers* 21. No. 1/2 (2000). P. 127–151.

Những mẫu áo dài cho người lớn tuổi sang trọng quý phái [Роскошные модели аозай для людей старшего возраста] // Cho thuê áo dài, 2021. URL: <http://chothueaodai.com.vn/nhung-mau-ao-dai-cho-nguoi-lon-tuoi-sang-trong-quy-phai> (дата обращения: 12.05.2021).

Phạm Thảo Nguyên. Áo dài Lemur và bối cảnh phong hóa & ngày nay [*Фам Тхао Нгуен*. Аозай Лемура; нравы и обычаи и современность]. TP Hồ Chí Minh: Công ty TNHH Văn hoá Khai Tâm, 2018.

Priest A., Simmons P. Chinese textiles: an introduction to the study of their history, sources, technique, symbolism, and use. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1934.

Steele V., Major J.S. China Chic: East Meets West. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

Trần Quang Đức. Ngàn năm áo mũ [*Чан Куанг Дук*. Тысячелетняя история одежды и головных уборов]. Hà Nội: Nxb. Thế giới; Công ty Văn hóa và Truyền thông Nhã Nam và tác giả Trần Quang Đức, 2013.

Trịnh Quang Vũ. Lịch sử trang phục các triều đại phong kiến Việt Nam [*Чинь Куанг Ви*. История одежды эпохи феодальных династий Вьетнама]. Hà Nội: Nxb. Văn hóa thông tin, 2007.

Trịnh Quang Vũ. Trang phục triều Lê – Trịnh [*Чинь Куанг Ви*. Костюм в эпоху правления династий Ле – Чинь]. Hà Nội: Nxb. Từ điển Bách khoa, 2011.

Автор:

Минина Юлия Дмитриевна, преподаватель Института классического Востока и античности НИУ ВШЭ, Москва. ORCID: 0000-0002-3737-9478. E-mail: yminina@hse.ru

Продвижение статьи:

Дата поступления: 25.05.2021

Дата поступления в переработанном виде: 05.11.2021

Принята к печати: 16.12.2021