УДК 7.012:687.1
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-6

Яньвень ЛІНЬ,
orcid.org/0009-0002-4218-3303
аспірант кафедри дизайну тканин та одягу
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) l.yanwen2021@gmail.com

Оксана ЛАГОДА,
orcid.org/0000-0003-1808-7119
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри дизайну тканин та одягу
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) oxanalahoda@gmail.com

«КОСТЮМ МАО» – СИМВОЛІЧНИЙ АТРИБУТ РЕВОЛЮЦІЙНОЇ МОДИ КИТАЮ

Автори розглядають костюм-туніку як феномен, що сформувався та трансформувався як особливий революційно-політичний тип одягу для чоловіків Китаю. Його найхарактернішою ознакою стали символічні значення, як цілісної форми та її характеристик, так і окремих деталей – коміра, лацканів, кишень, крою рукавів та спинки. Наведено історичні факти щодо умов створення костюму для доктора Сунь Ятсена, більш відомого під псевдонімом Сунь Чжуншань, на початку XX століття. Продемонстровано, як еволюціонував крій та змінювалися символічні значення костюма-туніки в контексті ідейно-політичних зрушень та соціокультурних змін в Китайській Республіці. Розкрито причини, з яких цей тип одягу отримав назву «костюм Чжуншань» і вважався китайською версією західного ділового костюма. Обґрунтовано шлях перетворень символічних значень «костюму Чжуншань» у такій послідовності: символ революції та прогресу в 1910-х роках; символ нового життя в 1920–1930-х роках; символ рівності та свободи в 1950–1970-х роках, коли його асоціюють вже з новим комуністичним лідером – Мао Дзедуном; національний символ в 1980-х роках. Підкреслено, що від 1990-х років розпочався інтенсивний процес відновлення популярності цього типу чоловічого одягу. Зберігаючи історичний та політичний контекст, він поступово втрачав ідеологічну складову, зазнав вільного переосмислення дизайнерами всього світу в художньо-образному, естетичному та ціннісному аспектах. Однак, для китайців зберіг, як історичну пам'ять, так і значимість національного символу. Автори вважають, що в дизайн-практиках сучасності «костюм Мао» концептуалізується та залишається потужним трендом. Мета дослідження – виявити, які саме характеристики китайського костюму-туніки знаходять відображення в сучасній сарторіальній моді, де унікалізація символічних цінностей та естетичних ідеалів, обумовлених проблематикою ідентичності, актуалізується. Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні методу комплексного історико-мистецтвознавчого аналізу, що дозволило розглянути «костюм Мао» як цілісне явище та символ.

Ключові слова: *китайський костюм-туніка, чоловіча мода, дизайн, національна і соціальна ідентифікація.*

Yanwen LIN,
orcid.org/0009-0002-4218-3303
Postgraduate student at the Department of Fabric and Clothing Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) l.yanwen2021@gmail.com

Oksana LAHODA,
orcid.org/0000-0003-1808-7119
Doctor of art history, Professor,
Professor at the Department of Fabric and Clothing Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) oxanalahoda@gmail.com

"MAO'S SUIT" IS A SYMBOLIC ATTRIBUTE OF CHINA'S REVOLUTIONARY FASHION

The authors consider the tunic suit as a phenomenon that was formed and transformed as a special revolutionary and political type of clothing for Chinese men. Its most distinctive feature was the symbolic meaning of the integral form and its

characteristics, as well as individual details – collar, lapels, pockets, cut of sleeves and back. The article presents historical facts about the conditions of creating a costume for Dr Sun Yat-sen, better known under the pseudonym Sun Zhongshan, in the early twentieth century. It is demonstrated how the cut evolved and the symbolic meanings of the tunic costume changed in the context of ideological and political shifts and socio-cultural changes in the People's Republic of China. The reasons why this type of clothing was called "zhongshan suit" and was considered a Chinese version of the Western business suit are revealed. The author substantiates the path of transformations of the symbolic meanings of the "zhongshan suit" in the following sequence: a symbol of revolution and progress in the 1910s; a symbol of new life in the 1920s and 1930s; a symbol of equality and freedom in the 1950s and 1970s, when it was associated with the new communist leader – Mao Zedong; a national symbol in the 1980s. It is emphasised that since the 1990s, an intensive process of restoring the popularity of this type of men's clothing has begun. While retaining its historical and political context, it gradually lost its ideological component and was freely reinterpreted by designers around the world in artistic, figurative, aesthetic and value aspects. However, for the Chinese, it has retained both historical memory and the significance of a national symbol. The authors believe that in contemporary design practices, the "Mao costume" is conceptualised and remains a powerful trend. The purpose of the study is to identify which characteristics of the Chinese tunic costume are reflected in contemporary sartorial fashion, where the uniqueness of symbolic values and aesthetic ideals, driven by identity issues, is becoming more and more relevant. The research methodology is based on the application of the method of comprehensive historical and art historical analysis, which allowed us to consider the "Mao costume" as a holistic phenomenon and symbol.

Key words: *Chinese tunic suit, men's fashion, design, national and social identification.*

Постановка проблеми. В сучасному світі потужно звучать голоси китайських дизайнерів, які наполегливо опановують моду. Початок XXI ст. став періодом переоцінки бачення, потенціалу і філософії моди в Китаї. Насамперед, тому що визрів новий потужний пласт дизайнерів молодого покоління, орієнтованих на світових лідерів моди. З іншого боку, поступально змінювалася парадигма індустрії моди Китаю, яка переорієнтовувала виробництва, технології, а головне зміст творчості дизайнерів на унікалізацію власного дизайн-продукту шляхом його насичення автентичністю культурних значень та національного вмісту. Як наслідок, негативний зміст фрази «зроблено в Китаї» поступово змінювався і набував позитивних конотацій, обумовлених зростанням якості одягу, його технологічності, комфорту і практичності.

Інтеграція молодого покоління китайців у західний світ, набуття ними знань та умінь у провідних навчальних закладах з дизайну, участь в європейських і американських тижнях моди, в престижних дизайнерських конкурсах впливала на удосконалення їх майстерності. Унікальний синтез здобутків європейського кравецтва найвищого ґатунку з багатством національної культури Китаю та маркерів її ідентифікації в одязі став потужною рушійною силою розвитку китайської моди. Однак, надзвичайно важливо виокремити дизайнерів, які навчалися в Європі та повернулися працювати до Китаю. Дизайнерів, які залишилися творити в Європі або в Америці, транслюючи національні наративи для споживачів усього західного світу, вміло адаптуючи національні традиції в одязі до сучасної культури мульти- і транскультуралізму. І дизайнерів, які створюють одяг і для Сходу, і для Заходу, але зберігають його «китайське» звучання. Одним із символів цього звучання став, так званий, «костюм Мао», знаковість і значущість якого для творчості не лише китайських дизайнерів залишаються мало вивченими.

Аналіз попередніх досліджень. Самобутність традиційного китайського костюма (Smith, 2015; 中式生活, 2019), еволюційні зміни та трансформації в моді Китаю (Lee, 1999; MrOldMajor, 2020), як і сучасні перетворення в індустрії моди Китаю з точки зору західних аналітиків (Gulliver, 2009) активно дискутуються. Варто відзначити праці китайських науковців, які порівнюють західну й східну одягові культури в контексті моди XX століття. Наприклад, завдяки Цзюаньцзюань У (Wu, 2009) проблематика ідентифікації китайської культурної спадщини у творчості дизайнерів з Китаю, а також вплив західної культури на розвиток індустрії моди Китаю, стали предметом обговорення та вивчення в наукових колах. Втім, переважна більшість дискусій зосереджена на одязі китайців у другій половині XX ст. та носить описовий характер ("毛式中山装"实为改良款, 2017; 中山装; 最适合中国男人的礼服…, 2019). Завдяки авторам таких праць, так званий, «костюм Мао» став не лише предметом наукового аналізу, але й унікальним прикладом наділення одягу конкретними символічними значеннями (Mack, 2019; Mao suit). Історія його виникнення, розвитку та процес символізації, як особливого наративу китайської культури в XX ст., заслуговує спеціального дослідження, в межах якого «костюм Мао» постає як феномен чоловічої моди.

Методологія дослідження цього феномену в сучасній матеріальній культурі Китаю обумовлює звернення до наукових праць, які пропонують та

обгрунтовують структуру вивчення матеріальної культури, зокрема, модного одягу, вибудовану на основі аналізу процесів, що призводять до створення та атрибуції символічних цінностей (Cranea and Bovoneb, 2006). Діана Кранеа і Лаура Бовонеб виділяють п'ять можливих типів аналізу. Насамперед, аналіз матеріальної культури як тексту, що виражає символи та сприяє дискурсам і культурним репертуарам. Аналіз систем культурного виробництва, в межах яких символічні цінності приписуються матеріальній культурі засобами колективної діяльності членів сфери культури, наприклад, дизайнерами. Не менш вагомим може стати аналіз повідомлень символічних цінностей, пов'язаних з предметами матеріальної культури, і процесів, завдяки яким ці значення поширюються серед споживачів, зокрема, через засоби масової інформації. Він пов'язаний з аналізом атрибуції символічних цінностей матеріальній культурі споживачами та їх відповіддю на символічні цінності, які приписуються матеріальній культурі виробниками матеріальної культури або іншими особами, що свідчить про значимість суб'єктивності оцінок тих самих цінностей. Значною популярністю користуються також міжнаціональні дослідження символічних цінностей, що виражені у матеріальних благах, і систем, що їх виробляють, щоб виявити відмінності в типах символічних цінностей, які приписуються матеріальній культурі в різних країнах світу. Від так, аналіз культурних, соціальних та організаційних упливів на виробництво модного одягу науковиці визначають актуальною науковою тематикою.

Як акцентує Рут Рубінштейн (Rubinstein, 2021), одяг, як річ, і мода, як явище, створюють систему знаків і символів, призначенням яких є організація суспільства і врахування соціальних змін. Знаки одягу вказують на очікувану поведінку носія, а символи – відображають досягнення культурних цінностей. Коли окремі члени суспільства заперечують суспільні цінності та на противагу їм формують власну субкультуру, зауважує науковиця, вони створюють власний стиль одягу, який їх ідентифікує та вирізняє з поміж інших. Вбрання демонструє приналежність до окремої субкультури і є знаком. Одяг-символ відносять до елементів стилю зовнішнього вигляду, які демонструють соціальну ідентифікацію групи або публічної особи. Мода відображає і акцентує інтеграцію та соціокультурні зміни. Тому Р. Рубінштейн наголошує, що вся історія західного світу обумовила централізований контроль над одягом і зовнішністю людини. У XX ст. цей контроль значно ослаб. Як результат, мода розвивалася у такий спосіб, щоб надати представникам усіх соціальних верств значно більше можливостей для особистісного самовираження. Однак, в окремих випадках символізація тих чи інших предметів одягу, навпаки, посилювалася. І саме до такого одягу можна віднести «костюм Мао».

В усьому світі одяг використовується, зокрема, як спосіб стилізації зовнішності людини. Його створюють та використовують для формування людиною соціально значимих повідомлень (наративів) про себе, що видно, наприклад, на архівних фотографіях (百年中國大眾潮流服飾…, 2016). Хтось у такий спосіб робить політичні, ідеологічні й інші суспільно-значимі заяви. Тому одяг є системою невербальних мов і, таким чином, має очевидне значення для семіотичних досліджень. Наразі, Марсель Данезі, розкриваючи, яким чином конотації діють в одній конкретній сфері матеріальної культури, аналізує основні ідеї й концепції, розроблені у цій царині семіотики, яку визначає як «семіотику вбрання» (Danesi, 2006).

Втім, Сюе Вейцян вважає, що «так зване, особливе політичне значення костюма Мао – це просто красива казка…» (薛伟强, 汤文…, 2014: 63). У своїй статті Мао Цзінвень (毛经文…, 2018) наголошує, що, хоча «костюм Мао» дуже символічний, він все ж не має реального політичного значення. Цзінвень вважає, що китайський костюм-туніка має, по-перше, патріотичне значення з націоналістичним відтінком і, здається, тільки таким чином відіграє певну роль у пам'яті та вшануванні Сунь Ятсена – першого лідера китайської республіки. По-друге, «костюм Мао» за своєю вишуканістю, урочистістю, комфортом і стриманістю неявно ідеологічно дисциплінує людей через фізичну практику та свідоме визнання політичних вимог. По-третє, формував в кожного члена Гоміньдану відчуття єдності у партії та революційних силах, міцне об'єднання. Від так, «костюм Мао» став для Китаю синонімом революції та прогресу.

Таким чином, маємо не лише напрямки системного аналізу феномену «костюм Мао», як унікального і актуального одягу китайців, але й окрему наукову сферу, в межах якої знаково-символічні характеристики цього одягу обумовлені історичним, політичним, соціологічним та іншими контекстами. Їх комплексна взаємодія дозволить сформувати цілісне уявлення про «костюм Мао» в контексті його виникнення, видозмін і трансформацій, набуття відомих світу символічних значень. Невід'ємною складовою такого дослідження є дизайн і особливості формоутворення «костюма Мао» як унікального зразка китайської матеріальної культури.

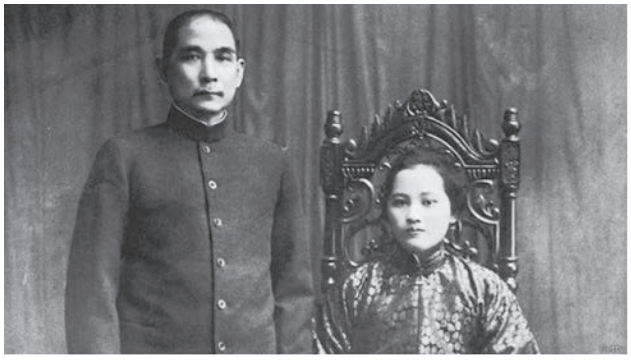
Мета дослідження полягає в тому, щоб окреслити змістовно-символічні, формотворчі, знаково-естетичні та ідеологічні трансформації «костюма Мао», його активну роль маркера та ідентифікатора в китайському суспільстві, а також вплив на сучасну моду, зокрема, в чоловічому одязі.

Результати дослідження та їх обговорення. Історію «костюма Мао» пов'язують з революційними подіями у Китаї на початку XX ст. і з постаттю доктора Сунь Ятсена (1866–1925), більш відомого як Сунь Чжуншань (псевдонім – китайською: 孫中山), для якого костюм був створений. Тому його ще називають «костюм Чжуншань» (中山裝, zhōngshān zhuāng) або «суньятсенівка» і вважають китайською версією західного ділового костюма.

Відомо, що Сунь був сином кравця, народився в південній китайській провінції Кантон (суч. Гуандун), а роки свого становлення провів на Гаваях. До Гонконгу переїхав вивчати в Університеті медицину під керівництвом християнського місіонера Джона Керра. А в 1884 р. прийняв християнство. Китай на той час був імперією, яка занепадала, зазнаючи принижень з боку іноземних колоніальних держав і деспотичного правління маньчжурської династії Цін. Переконаний у можливості порятунку Китаю, Сунь заснував Xingzhonghui – «Товариство відродження Китаю» (китайською: 興中會). Однак, після невдалого повстання йому довелося переховуватися в Японії. Саме там Сунь почав використовувати псевдонім Чжуншань (китайська: 中山).

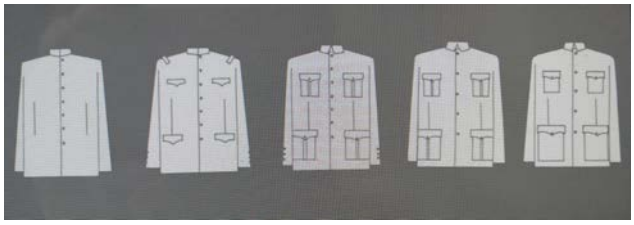
Тривалий час місцем збору перших китайських революціонерів в Японії було місто Йокогама, де вони уникали переслідування урядом Цін і шукали підтримку в місцевій китайській громаді. Коли Сунь приїхав до Йокогами вперше, представники швейної промисловості взяли участь у прийомі та стали вірними прихильниками революційної справи. Своєю чергою, революціонер часто відвідував магазин вовняного одягу «Tongyichang», яким керував Чжан Фанчен – уродженець Маошань, округ Інь. Саме Чжан Фанчен – кравець, так званої, «Red Gang Tailors» («Червоної банди»), як зазначається у більшості джерел, вперше у 1905 р. реалізував бачення костюму-туніки китайським революціонером і пошив для Суня костюм з прямими лацканами, коміром-стійкою та сімома ґудзиками на грудях, який нагадував уніформу. Його стриманість та аскетичність, а також повна протилежність традиційному костюму китайців, засвідчували прогресивність революційного руху.

Після революції 1911 р. постала проблема реформи одягу, оскільки новим очільникам Китаю доводилося часто відвідувати важливі державні заходи, що вимагало демонстрації сили, рішучості й гідності нового режиму, а також дотримання етикету. Як провідник, Сунь вважав розкішні традиційні костюми китайських еліт для офіційних зустрічей неприйнятними. Традиційні стилі одягу застаріли, наголошував він, і їх важко відрізнити від феодальної системи. Власне, саме це стало мотивацією для створення нової уніформи (民革中央, 2014), основою для якої був костюм-туніка самого Суня (іл. 1).



Іл. 1. Сунь Ятсен з дружиною Розамундою в костюмі-туніці

У 1916 р., вже у Китаї, кравець «Red Gang Tailors» Ван Цайюнь на прохання Сунь Ятсена вніс деякі зміни у крій. Вони стосувалися, насамперед, коміра і ґудзиків. Костюм також отримав чотири кишені та став більш подібним до військової форми Нової армії (中山裝) (іл. 2).



Іл. 2. Зміни крою та деталей костюма-туніки Сунь Ятсена

Важливо відзначити, що в історії розвитку одягу в Китаї «Red Gang Tailors» займають важливе місце, оскільки їх кравці створили перший прототип костюма-туніки і вдосконалювали його форму та крій протягом двадцяти років. Вони видали першу монографію про технологію виготовлення костюмів-тунік і заснували першу професійно-технічну школу, де втілювали у виробах прагматичний дух групи «Red Gang Tailors» як піонера та провідника інновацій у китайському кравецькому мистецтві.

Превалює думка, що саме у той час розпочався процес символізації костюма-туніки. Наприклад, його чотири кишені асоціювали з чотирма чесно-

тами в 管子 (Guǎnzi) – збірці філософських праць, названої на честь філософа XVII століття 管仲 (Guǎn Zhòng). Кишені символізували чотири конфуціанські принципи національного будівництва: лі (禮; ритуальна пристойність), ї (義, справедливість), ліан (廉, чесність) і чі (耻, смирення) відповідно. Кожна з чотирьох кишень застібалася на ґудзики з триточковими клапанами. Форма цих клапанів нагадувала перевернуту китайську підставку для пензлів, віддаючи данину політичному внеску освіченої інтелігенції в революцію. Сім ґудзиків було замінено на п'ять, що символізувало п'ять гілок влади: законодавчу, судову, адміністративну, експертну та прокурорську. Чотири ґудзики на манжетах замінили на три, які символізували принципи Сунь Ятсена (三民主義): націоналізм, права людей і засоби до існування людей; та ідеали Республіки – рівність, свободу і братерство. Крій спинки мав бути «незламаним», що символізувало мирне возз'єднання країни. А комір – закритим лацканом, демонструючи концепцію суворого управління.

Коли Конституція Китайської Республіки була сформульована у 1918 р., було передбачено, що державні службовці певного рівня повинні носити такі костюми під час прийняття присяги, щоб продемонструвати свою відданість закону. Завдяки такому символічному дизайну костюма-туніки ще 29 лютого 2016 р. Центральний комітет Революційного комітету Гоміньдану на четвертій сесії 12-го Національного комітету Народної політичної консультативної ради Китаю рекомендував використовувати костюм як офіційний національний одяг (民革中央：建议中山装作为国家正式礼服．搜狐). Втім, уплив західного підходу щодо уніформи залишився надважливим, оскільки військова форма вже тривалий час шилася на зразок західної та повністю відрізнялася від традиційного китайського костюма. Таким чином, костюм-туніка був орієнтований на структуру і метод крою західного зразка. Його відразу було задумано як функціональний, практичний і лаконічний одяг, який утілює водночас військовий стиль і елегантність інтелектуала та є демократичним. Після 1924 р. костюм-туніка в Китаї, умовно, став розвиватися за двома напрямками – в цивільну та у військову форми. Цей процес в основному був завершений у 1928 році (іл. 2). Кишені перестади бути об'ємними і втратили складки, а манжети перестали застібатися. Такий фасон офіцерського мундира став певним спрощенням базової форми. На честь цієї форми, створеної доктором Сунь Ятсеном та в пам'ять про нього, революційним урядом Гуанчжоу в квітні 1925 р. китайський костюм-туніка був названий «костюм Чжуншань» (кит. 中山裝; піньїнь: Zhōngshān zhuāng). Це був пошитий костюм, що нагадує парадну військову форму та характеризується однобортним піджаком із коміром-стійкою та чотирма пласкими накладними кишенями на грудях і з боків, а також прямими штанами в тон. Його, зазвичай, носили як альтернативу західному костюму, і тому поєднували з будь-яким аксесуаром за винятком краватки.

Важливо, що унікальним «костюм Чжуншань» роблять його чіткий політичний підтекст та історичний контекст. Революційний статус «костюма Чжуншань» був вперше закріплений наказом націоналістичного уряду ще в 1912 р., який передбачав його застосування на державній службі. Однак, його політичний підтекст був викладений в номері «Шанхайських новин» лише в 1928 році. У документі було вказано такі характерні риси костюма: куртка має комір-стійку, закріплений одним або двома гачками для створення чистої обробки. Це означає необхідність аскетичного управління нацією. Вже в квітні 1929 р. «костюм Чжуншань» був офіційно оголошений національним урядом як уніформа. Кожна з провінцій Китаю видавала власні укази про його запровадження як обов'язкової уніформи для держслужбовців, викладачів і, навіть, як чоловічої уніформи для одруження. Окрім того, указами вимагалось, щоб костюм виготовлявся виключно з місцевих матеріалів. Таким чином, в 1920-х і 1930-х роках у Китаї цей одяг став символом нового життя. Глибинний символіз костюма практично культивувався. Втім, деякі сучасні науковці заперечують приписування політичної символіки «костюма Чжуншань» самому Сунь Ятсену. Дехто стверджує, що це були міські міфи, увічнені Чан Кайші, щоб узаконити своє правонаступництво його спадщини.

Власне, у конотації «символ нового життя» костюм-туніку культивував і Мао Дзедун. Тому, після заснування Китайської Народної Республіки в 1949 р. асоціація костюма з ідеями Суня була применшена, щоб він став обличчям пролетарської солідарності та отримав нове звучання в образі засновника комуністичної партії Китаю Мао Дзедуна. Завдяки своїм утилітарним властивостям китайський костюм-туніка також зарекомендував себе як зручна робоча куртка. А після того, як Мао оголосив культурну революцію в 1966 р., цей костюм поглибив своє укорінення в китайському суспільстві. Він витіснив і діловий костюм, і традиційний китайський одяг, які вважалися «буржуазними» формами вбрання. Дослідники називають цей період «епохою костюму Чжуншань», оскільки той був повсюдним – у всіх сферах життя. До кінця культурної революції в 1976 р. його носили майже всі чоловіки країни (іл. 3–5), хоча, як тип костюму, він був заснований на широкому поглинанні особливостей європейського та

американського чоловічого одягу, а також поєднував у собі характеристики японського студентського вбрання (胡总书记为何身穿中山装出席国庆阅兵庆典?..., 2019).

Іл. 3–5. Мао Дзедун в костюмі-туніці 1939 р.; група студентів у костюмі-туніці для повсякденного використання; Мао Дзедун в костюмі-туніці на офіційному урочистому заході в 1969 р.

Дизайн піджака значною мірою стабілізувався ще до 1930-х рр., а в його конструкції були: комірстійка або відкладний комір на стійці; застібка на п'ять ґудзиків спереду; чотири плоскі передні кишені з клапанами та гудзиками; три гудзики, що застібають кожен манжет рукава; і прямоскроєна спинка без розрізу, виготовлена з єдиного нероздільного шматка тканини. З часом відбувалися часткові зміни, але загальна тенденція залишається досі незмінною, структура чітка, а лінії лаконічні та плавні (邸竟峰…, 2011).

Після 1950-х рр., в епоху бідності та економності «костюм Чжуншань» відповідав національним умовам і політичним вимогам Китаю. Втім, у 1956 р. модельєру Тянь Атонгу наказали пошити костюм для Мао Цзедуна, і він модифікував «костюм Чжуншань» через високий і кремезний зріст політика. У порівнянні з коміром традиційного костюма-туніки новий костюм мав досить вузький комір, а лацкан став більшим і загостреним, повністю змінивши спосіб застібання навколо горла. Лінія плеча через ущільнення матеріалу і особливі підплічникм зробила плечі більш пласкими. Було також змінено клапани двох верхніх кишень на вигнуті та загострені. Перед і спинка стали дещо ширші, а задня частина піджака довша за передню, рукави трохи підняті, щоб надати силуету більшої величності. Мао Цзедун завжди одягав костюм саме такої, модифікованої форми, за що той назвали «костюм Мао» (三十年间消失的事物废除的词汇…, 2017). Актуальними залишилися деякі правила щодо того, як носити костюм-туніку. Піджак завжди носили повністю застебнутим, з білою сорочкою, яка рівномірною білосніжною тонкою смужкою над коміром повинна довершувати елегантний образ чоловіка в «костюмі Мао». Крім того, виготовлені компанією Hongdu (офіційним виробником одягу китайського уряду), сучасні костюми пошиті у стилі Севіл-Роу, мали структуровані плечі та занижену талію, створюючи вишуканий та елегантний силует (іл. 5).

Після 1980-х років, з поглибленням реформ і відкритості, європейські костюми та інші модні речі поступово стали більш популярними у Китаї. Натомість, «Костюм Мао» серед пересічних громадян втрачав популярність, бо їх захопили тенденції світової моди. Втім, лідери Китаю все ще вдягали «костюм Мао» під час великих заходів і церемоній як беззаперечний політичний символ. Наприклад, у 2009 р. до 60-ї річниці заснування Китайської Народної Республіки президент Ху Цзіньтао та інші національні лідери одягли китайські костюми-туніки. А в 2013 р. Сюй Лімін і Шен Сяоюнь – члени Національного комітету Народної політичної консультативної ради Китаю запропонували визнати «костюм Мао» «офіційним одягом» китайського народу, щоб відобразити «культурну довіру», а також рекомендували оголосити його об'єктом охорони нематеріальної культурної спадщини Китаю (中式生活…, 2019).

Із зменшенням популярності «костюмів Чжуншань» їх виробники опинилися під комерційним тиском, вимагаючи інноваційних дизайнів, які задовольняють мінливі смаки моди. Як наслідок, сьогодні «костюм Чжуншань» чи-то «костюм Мао» справді відродився в Китаї, хоча й у «модернізованій» формі. Починаючи з 1990-х років спроби його відновити у китайському діловому та офіційному одязі призвели до значних змін у його дизайні. Ось лише декілька із сучасних інтерпретацій. Виготовлення китайських костюмів-тунік досить особливе: кути коміра повинні бути вкладеними, плечі не повинні бути випнутими, рукави повинні бути закруглені спереду і відступати назад, як у класичного європейського чоловічого костюма, передня частина грудей повинна бути щільною – продубльованою, а чотири кишені повинні бути рівними і мати шовкову підкладку. З точки зору майстерності виготовлення, «костюм Мао» можна розділити на два типи: перший має дубляж і підкладку, і, зазви-

чай, використовується як пара – жакет та штани з однієї тканини; другий не має підкладки та підходить для щоденного носіння та довільних кольорових і тканинних поєднань. Існують також деякі особливості щодо вибору тканин для урочистого одягу – вовняний габардин, верблюжа шовкова парча, мельтон. Характеристиками цих тканин є щільна текстура, гладка поверхня і м'який блиск. Вони доповнюють стиль китайського костюма-туніки і роблять одяг більш спокійним і урочистим. Правила пошиття щоденних зразків відносно гнучкі, тому можна використовувати бавовну, габардин, тканини з хімічних волокон і змішані вовняні тканини. Існують вимоги й до кольорів костюма-туніки, які повинні бути дуже насичені. Окрім звичайних блакитного і сірого кольорів, використовують також верблюжий відтінок, чорний, білий, сіро-зелений, бежевий й інші. Загалом, у південних регіонах Китаю віддають перевагу світлим кольорам і відтінкам, а у північних – темним. Відповідно до призначення, колір костюма-туніки також повинен бути урочистим і спокійним, а колір для повсякденного одягу може бути більш яскравим і виразним.

«Костюм Мао» має багато переваг, насамперед, збалансовану і симетричну форму, елегантний зовнішній вигляд, раціональну і стабільну структуру, вишуканий крій, який забезпечує легкість у русі, тепло та захист тіла. Такий костюм можна використовувати як універсальний тип одягу. Натомість, серед недоліків виділяють досить тісний комір, який візуально вкорочує шию. І все ж, китайський костюм-туніка може підкреслити витончений, стійкий і маскулінний стиль чоловіка, додавши атмосферу елегантності (Lahoda, Lin, 2021), (іл. 6–9).

Сучасні майстри, які спеціалізуються на виготовленні «костюмів Мао» демонструють надзвичайно високу майстерність у виконанні зразків сарторіальної моди. Під її впливом костюм дедалі набуває вишуканості, а часом – гламурності, застосовуючи, наприклад, оксамит, парчу, різні декоративні тканини, техніки вишивки, стьобання тощо. Змін зазнала застібка, яка стала можливою на різну кількість ґудзиків. Змінився також тип кишень. А спинка жакету може мати центральний шов, за допомогою якого виріб дещо приталюють по фігурі, може мати й шліцу в цьому шві. Зрозуміло, що у такому випадку, так званий, «костюм Мао» абсолютно нівелює своє революційно-політичне значення, втрачає навіть символічну демократичність і порушує вікові правила. Якщо це не особливо офіційний випадок, то його навіть поєднують з яскравою сорочкою. Однак, такий варіант костюму, в цілому, треба вміти носити (风雅与潮流的博弈…, 2019).

Іл. 6–9. Сучасні зразки «костюма Мао» в інтерпретації китайських майстрів сарторіальної моди – моделі з колекцій Shanghai Tang (上海滩) 2015–2017 рр.: з вишивкою, з оксамиту, стьобані як куртка, з застібкою на один ґудзик

Важливо зазначити, що європейські та американські дизайнери, які не обтяжені складними символічними значеннями цього культового для Китаю типу костюма, доволі вільно інтерпретують в своїх колекціях його формально-конструктивні, колористично-фактурні та декоративні особливості (іл. 10–12).

Іл. 10–12. Моделі з колекції Giorgio Armani Spring 2018 та 2024 років; та моделі з колекцій PRONOUNCE FW18 і 2020 років

Утім, вільні стильові інтерпретації, нестандартні та, часом, несподівані кольорові рішення не заважають знавцям моди розпізнати праобраз «костюма Мао», який практично втратив властиві йому знаково-символічні значення та не втратив своєї харизми і привабливості.

Висновки. Введений в моду на хвилі революційного руху костюм-туніка Сунь Ятсена поклав кінець тисячолітньому домінуванню в Китаї системи мантій і, тим самим, підірвав автентичні уявлення китайців про традиційне вбрання та простір тіла, символізував появу концепції рівності в одязі, що стало шокуючою революцією в історії розвитку китайського вбрання в цілому.

Поява першого костюма-туніки Сунь Ятсена стала важливим зовнішнім проявом у розвитку сучасної китайської культури та віддзеркалювала внутрішню трансформацію китайців. Від так, народна ідеологія набула зовнішньої символічної форми інновацій і стала символом нового життя. Популярність костюма-туніки сприяла трансформації традиційного китайського одягу в стилі халату в західний короткий одяг, а також змінила естетичні звички китайців і ставлення до практичних стандартів.

Від 1929 р. «костюм Чжуншань» зробили частиною обов'язкового дрес-коду китайської державної служби. Між 1920-ми і 1950-ми рр. він став невід'ємним компонентом цивільного та офіційного одягу. Завдяки Мао Цзедуну в 1960-х і 1970-х рр. костюм-туніка став презентантом Китаю на міжнародному рівні, за що за межами Китаю його назвали «костюмом Мао». Його позитивна роль полягає в тому, що він спрямовує людей до формування спільної політичної, ідеологічної, культурної та емоційної ідентичності. «Костюм Мао» популярний не тільки як різновид політичного одягу, але й як глибоко улюблений китайцями одяг, який поєднує китайську та західну культури. Він є символом патріотизму, прогресу та цивілізації, символом успадкування спадщини Сунь Ятсена, задовольняє політичні емоції, які хочуть висловити сучасні китайці, і викликає ідеологічний резонанс.

«Костюм Мао» має особливе значення, оскільки втілює історичність і сучасність. Водночас, він став способом національної ідентифікації та символом, що відображає групову свідомість, має унікальну соціальну та культурну цінність, які можна розпізнати навіть у самих сміливих інтерпретаціях світових дизайнерів одягу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cranea, D. & Bovoneb, L. Approaches to material culture: The sociology of fashion and clothing. Poetics, Vol. 34, Is. 6, Dec. 2006, P. 319-333. URL: https://doi.org/10.1016/j.poetic.2006.10.002 (дата звернення: 11.12.2023).
2. Danesi, M. Clothing: Semiotics. Encyclopedia of Language & Linguistics (Second Edition), 2006. P. 495-501. URL: https://doi.org/10.1016/B0-08-044854-2/01399-7 (дата звернення: 11.12.2023).
3. Gulliver, K. Shanghai's Modernity in the Western Eye. *East-West Connections*. Vol. 18. 2009. Pp. 120-145.
4. Lahoda, O., Lin, Y. Men's Costume and «Masculine shaping» in Design. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: zb. materialiv MNPK. Tom 1. Kyiv : KNUTD. 2021. Pp. 17-19.
5. Lee L.O. Shanghai Modern, The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945. London: Harvard University Press, 1999. 409 p.
6. Mack, Lauren. What Is a Mao Suit? 2019. URL: https://www.thoughtco.com/chinese-clothing-mao-suit-687372 (дата звернення: 11.12.2023).
7. Mao suit. URL: http://archive.maas.museum/hsc/evrev/mao_suit.html (дата звернення: 12.01.2024).
8. MrOldMajor. The Zhongshan suit. A witness to China's modernization/ 2020. URL: https://medium.com/@mroldmayer/the-zhongshan-suit-cc9c60f55502 (дата звернення: 11.12.2023).
9. Rubinstein R.P. Dress and Fashion: International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, 2001. Pp. 3841-3846. URL: https://doi.org/10.1016/B0-08-043076-7/04123-1 (дата звернення: 12.01.2024).
10. Smith R.J. The Qing Dynasty and Traditional Chinese Culture. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015. 560 p.
11. Wu J. Chinese Fashion: from Mao to Now. Oxford: Berg Publishers, 2009. 216 p.
12. "毛式中山装"实为改良款．搜狐历史 [引用日期2017-09-24]. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATPSPyPv1MirAYIms7OHaAbtzzqIP0XOpQIf2Tocg-Zks8f9yWgjEvdcwMIdBxrv4DFQb7f4Xc-gwRLYhgzWnF26e (дата звернення: 21.01.2024).
13. 三十年间消失的事物废除的词汇．新浪 [引用日期2017-07-11]. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKeIza_yOynNMIn_7bOFULFzzqIP0XOpRovyScYh6dk-sPRoGUXIvtdhL4RFxrDnCkpY7fYPcOs3RLQmlXH8UzbA1_2-u4Rt (дата звернення: 21.01.2024).
14. 中山装. URL: https://baike.baidu.com/item/中山装/113127 (дата звернення: 21.01.2024).
15. 中式生活 "国服"归来．经济网 [引用日期2019-05-7]. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKHdzPmhYCfBN4-1v-HWV7RzzqIP0XOpX5nyFIs399I69ft-WgjF_8oyMYVaxr_6C1RG7PYVcvN2GvF_wQ (дата звернення: 21.01.2024).
16. 国家权力推动流行趋势:中山装兴起与流行．网易 [引用日期2019-05-7]. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKKDyvT2Y3zMZ9T56LWBU7JzzqIP0XOpRovyScZjtoRx_fhqW1qc_8g3MoBax7_leTc2kPcYDI01QrUjlXGaJi2ajeO6 (дата звернення: 21.01.2024).
17. 最适合中国男人的礼服：中山装．新浪网. 引用日期2019-05-5. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATP2Jnq33OimSYIn-77zUUudzzqIP0XOpW5r8Vo18894x_7lkGwaFs5YtZtcG2eumVQ8dt6lHbu81Q7c_nX_iUjHdybbi-dgxn9FEpJQAAOlK2w (дата звернення: 12.01.2024).

18. 民革中央：建议中山装作为国家正式礼服．搜狐. 2014. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKDenfzxNCmWMdmqubzXBLRzzqIP0XOpQIf2Tocg-Zks8f9yWgjEvdcwMIdDxrr4A1Qb6vQYees9QbcggzWnF26e (дата звернення: 12.01.2024).
19. 百年中國大眾潮流服飾(老照片). 2016. URL: https://kknews.cc/history/g28qyb8.html (дата звернення: 11.12.2023).
20. 胡总书记为何身穿中山装出席国庆阅兵庆典?[图]．华声在线 [引用日期2019-05-5]. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKeOyK_yZy_MM4ykvbKFULtzzqIP0XOpX5nyFJ4945k88fopFwWEsYp2adUZk6f4CktM7_cPc-01S7QinX__WjfAyL7l_98vwpUZ_w (дата звернення: 11.12.2023).
21. 薛伟强, 汤文. 中山装“政治含义”考辨[J]. 历史教学：中学版, 2014 (11): 61-65.
22. 毛经文. 也析中山装的政治含义[J]. 历史教学(上半月刊), 2018, (6):67-72.
23. 邸竟峰. 中山装产生、演变及其审美特征初探[D]. 内蒙古大学, 2011.

REFERENCES

1. Cranea, D. & Bovoneb, L. (2006) Approaches to material culture: The sociology of fashion and clothing. Poetics, Vol. 34, Is. 6. P. 319-333. URL: https://doi.org/10.1016/j.poetic.2006.10.002
2. Danesi, M. (2006) Clothing: Semiotics. Encyclopedia of Language & Linguistics (Second Edition). P. 495-501. URL: https://doi.org/10.1016/B0-08-044854-2/01399-7
3. Gulliver, K. (2009) Shanghai's Modernity in the Western Eye. *East-West Connections*. Vol. 18. Pp. 120-145.
4. Lahoda, O., Lin, Y. (2021) Men's Costume and «Masculine shaping» in Design. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: zb. materialiv MNPK. Tom 1. Kyiv : KNUTD. Pp. 17-19.
5. Lee, L.O. (1999) Shanghai Modern, The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945. London: Harvard University Press. 409 p.
6. Mack, L. (2019) What Is a Mao Suit? URL: https://www.thoughtco.com/chinese-clothing-mao-suit-687372
7. Mao suit. URL: http://archive.maas.museum/hsc/evrev/mao_suit.html
8. MrOldMajor. (2020) The Zhongshan suit. A witness to China's modernization. URL: https://medium.com/@mroldmayer/the-zhongshan-suit-cc9c60f55502
9. Rubinstein, R.P. (2001) Dress and Fashion: International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. Pp. 3841-3846. URL: https://doi.org/10.1016/B0-08-043076-7/04123-1
10. Smith, R.J. (2015) The Qing Dynasty and Traditional Chinese Culture. Lanham: Rowman & Littlefield. 560 p.
11. Wu, J. (2009) Chinese Fashion: from Mao to Now. Oxford: Berg Publishers. 216 p.
12. "毛式中山装"实为改良款．搜狐历史 [The «Mao-style tunic suit» is actually an improved model. Sohu History]. 2017 URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATPSPyPv1MirAYIms7OHaAbtzzqIP0XOpQIf2Tocg-Zks8f9yWgjEvdcwMIdBxrv4DFQb7f4Xc-gwRLYhgzWnF26e [in Chinese].
13. 三十年间消失的事物废除的词汇．新浪 [Vocabulary for the abolition of things that have disappeared within thirty years.]. 2017 URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKeIza_yOynNMIn_7bOFULFzzqIP0XOpRovyScYh6dk-sPRoGUXIvtdhL4RFxrDnCkpY7fYPcOs3RLQmlXH8UzbA1_2-u4Rt [in Chinese].
14. 中山装. [Mao suit]. URL: https://baike.baidu.com/item/中山装/113127 [in Chinese].
15. 中式生活 "国服"归来．经济网 [Chinese life "national costume" returns. Economic Network]. 2019. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKHdzPmhYCfBN4-lv-HWV7RzzqIP0XOpX5nyFIs399I69ft-WgjF_8oyMYVaxr_6C1RG7PYVcvN2GvF_wQ [in Chinese].
16. 国家权力推动流行趋势:中山装兴起与流行．网易 [State power promotes fashion trends: the rise and popularity of Mao suit]. 2019. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKKDyvT2Y3zMZ9T56LWBU7JzzqIP0XOpRovyScZjtoRx_fhqW1qc_8g3MoBax7_leTc2kPcYDI01QrUjlXGaJi2ajeO6 [in Chinese].
17. 最适合中国男人的礼服：中山装．新浪网. [The most suitable dress for Chinese men: Mao suit. Sina]. 2019. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATP2Jnq33OimSYIn-77zUUudzzqIP0XOpW5r8Vo18894x_7lkGwaFs5YtZtcG2eumVQ8dt6lHbu81Q7c_nX_iUjHdybbi-dgxn9FEpJQAAOlK2w [in Chinese].
18. 民革中央：建议中山装作为国家正式礼服．搜狐. [The Central Committee of the Kuomintang Revolutionary Committee: Recommended the Chinese tunic suit as the official national dress. Sohu]. 2014. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKDenfzxNCmWMdmqubzXBLRzzqIP0XOpQIf2Tocg-Zks8f9yWgjEvdcwMIdDxrr4A1Qb6vQYees9QbcggzWnF26e [in Chinese].
19. 百年中國大眾潮流服飾(老照片). [A century of Chinese popular fashion clothing (old photos)]. 2016. URL: https://kknews.cc/history/g28qyb8.html [in Chinese].
20. 胡总书记为何身穿中山装出席国庆阅兵庆典?[图]．华声在线 [Why did General Secretary Hu wear a Chinese tunic suit to attend the National Day military parade? [Picture]]. 2019. URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKeOyK_yZy_MM4ykvbKFULtzzqIP0XOpX5nyFJ4945k88fopFwWEsYp2adUZk6f4CktM7_cPc-01S7QinX__WjfAyL7l_98vwpUZ_w [in Chinese].
21. 薛伟强, 汤文. 中山装“政治含义”考辨[J]. 历史教学：中学版 [Xue Weiqiang, Tang Wen. Examination of the «political meaning» of the Mao suit[J]. History Teaching: Middle School Edition], 2014 (11): 61-65. [in Chinese].
22. 毛经文. 也析中山装的政治含义[J]. 历史教学(上半月刊), [Mao Jingwen. Also analyzing the political meaning of the Mao suit [J]. History Teaching (first half of the month)]. 2018, (6):67-72. [in Chinese].
23. 邸竟峰. 中山装产生、演变及其审美特征初探[D]. 内蒙古大学, [Di Jingfeng. A preliminary study on the emergence, evolution and aesthetic characteristics of Mao suit[D]. Inner Mongolia University]. 2011.URL: https://baike.baidu.com/reference/113127/533aYdO6cr3_z3kATKeOyK_yZy_MM4ykvbKFULtzzqIP0XOpX5nyFJ4945k88fopFwWEsYp2adUZk6f4CktM7_cPc-01S7QinX__WjfAyL7l_98vwpUZ_w [in Chinese].