НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

ЮРЧИШИН ЮЛІЯ БОГДАНІВНА

УДК 7.05:687.01

ДИСЕРТАЦІЯ

ТРАДИЦІЇ НАРОДНОГО ВБРАННЯ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ (ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА МИСТЕЦЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ)

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____/**Юрчишин Ю.Б.**/

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

старший науковий співробітник

Ременяка Оксана Сергіївна

Київ − 2021

АНОТАЦІЯ

Юрчишин Ю. Б. Традиції народного вбрання у творчості сучасних дизайнерів одягу (історико-культурні передумови та мистецькі інтерпретації). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України; ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». – Київ; Івано-Франківськ, 2021.

Дисертація присвячується дослідженню історико-культурних передумов та виявленню мистецьких інтерпретацій традицій народного вбрання в сучасному дизайні одягу.

У вступі обґрунтовано актуальність дослідження, подано оцінку стану дослідження проблеми, зазначено його зв’язки з науковими програмами і темами, сформульовано мету, об’єкт, предмет та завдання, окреслено методологію дослідження, наукову новизну, практичне значення та впровадження одержаних результатів роботи, висвітлено форми апробації.

У першому розділі «Теоретико-методологічні засади дослідження українського народного вбрання» сформовано джерельну базу та проаналізовано стан дослідження проблем народного вбрання в творчості дизайнерів одягу, осмислено теоретичні передумови та феномен традиційного вбрання як мистецького та культуротворчого явища, сформульовано наукову гіпотезу, конкретизовано наукові завдання й обґрунтовано методи дослідження порушеного у праці проблемологічного поля.

У підрозділі 1.1 «Джерельна база та стан дослідження» сформульовано джерельну базу проблеми, що містить наукові публікації, методичні розробки, ілюстративний матеріал, історичні джерела тощо.

Філософські, соціальні, психологічні питання вивчення та примноження національної культури широко досліджували провідні історики, етнографи, мистецтвознавці. Фундаментальними у сфері є культурологічні та мистецтвознавчі розвідки науковців В.Аронова, Р.Барта, Л.Безмоздіна, К.Белл, Т.Бистрової, К.Блекмен, Х.Блумер, П. Богатирьова, Ю.Борєва, О.Генісаретського, В.Глазичєва, А.Гофмана, В.Давидової, В.Даниленка, Ш.Зелінг, Г.Зіммеля, Ю.Кавамури, Дж.Кларк, О. Косміної, А.Кребер, Ю.Легенького, Ж.Ліповецькі, В.Ліпської, Г.Лоли, Ю.Лотмана, Г.Мінервіна, Н.Мосорової, К.Полях, А.Пучкова, К.Руан, Л.Свендсена, М.Сенько, В.Сидоренка, Г.Спенсера, В.Стілл, Е.Тейлора, О.Титар, Н.Уайт, Е.Уілсон, Д.Харві, Е.Холландер, Н.Чупріної та ін.

Важливими для осмислення феномену народного одягу в аспекті теорії і історії культури є праці: Т.Бистрової, Я.Бистрової, П.Богатирьова, В.Брун, О.Вайнштейн, Г.Горіної, В.Єрмілової, Є.Жердєва, А.Затулій, Р.Захаржевської, Л.Кібалової, А.Кікоть, Т.Козлової, М.Колосніченко, А.Конєвої, Є.Косарєвої, М.Коськова, Т.Кротової, Т.Макарової, Г. Макогін, І.Маркелової, М.Мерцалової, К.Пашкевич, І.Плешкової, І.Стар, З.Тканко, А.Упіне, О. Шевнюк, А.Шолохова та ін.

Творчість сучасних дизайнерів одягу та інтерпретацію традицій в сучасному дизайні досліджували: М.Бемберг, Н. Білей-Рубан, Т. Бушина, О. Винокур, І. Гардабхадзе, В. Гурдіна, Е.Еріксон, П.Калефато, Т.Кара-Васильєва, О. Кизимчук, А.Кікоть, Г. Кокоріна, Н.Король, М. Костельна, Т.Кротова, О.Лагода, В.Лелеко, Ю.Лотман, Г.Макогін, К.Матейко, Л.Мельник, Х.Нагорняк, О.Никорак, Т. Ніколаєва, О.Папета, С.Рибалко, С.Сидорович, Л.Соколюк, І.Стар, Г.Стельмащук, О.Тканко, О. Цимбалюк, Н.Чуприна, О. Шандренко та ін.

Аналіз стану дослідження вказує на певне недоопрацювання проблематики трансформації традиційного вбрання в сучасному дизайні одягу й визначає напрями його студіювання.

У підрозділі 1.2 «Науково-теоретичні підходи та традиційне народне вбрання як мистецьке явище» уточнено категорійно-понятійний апарат дослідження, обґрунтовано структурно-логічну модель і класифікацію народного вбрання, конкретизовано зміст поняття «етнодизайн» для завдань проектування одягу. Показано, що розвиток сучасних форм костюма неможливий без вивчення багатих традицій формування комплексу національного вбрання, оскільки колорит народних ансамблів одягу вносить риси оригінальності й новизни у проєктування сучасних моделей одягу, надає свіжий і багатий художньо-композиційний матеріал для створення нових сучасних форм костюма. Це творче джерело надає сучасному вбранню емоційну, знакову виразність, своєрідний національний колорит, нові прийоми декорування і художньої обробки.

Змістовною працею щодо творення сучасного одягу на основі традицій можна вважати роботи О. Федини. Вагомий внесок у розуміння характерних рис інтерпретації народного вбрання в творчості сучасних дизайнерів одягу зробили львівські та івано-франківські науковці: Н. Бабій, О. Коровицький, Г. Стельмащук, З. Тканко та О. Тканко. Фольклорист і етнограф Я. Головацький, вивчаючи одяг населення України, вказує на нього як джерело вивчення етнічної історії народу. Такі ж питання розглядали українські етнографи – О. Єфименко, Д. Святський та ін. Нові підходи до художнього проектування костюма, питань теорії і практики мистецтва костюма в Україні висвітлено у працях таких представників львівської та київської шкіл моделювання: О. Колосніченко, А. Малинська, О. Мамчин, К. Пашкевич, М. Смирнова, Н. Чуприна та інші. Філософські та культурологічні питання моди і проектування одягу висвітлено в працях Т. Кротової, Ю. Легенького, Л. Ткаченко, О. Шандренко.

Осмислення народного вбрання як мистецького явища вказує на визначну його роль в культурологічних процесах та відродженні національних традицій, що сприяють формуванню ідентичності українців.

У підрозділі 1.3 «Наукова гіпотеза, задачі та методи дослідження проблеми» обґрунтована ключова ідея та наукова гіпотеза дослідження, яка полягає у твердженні, що невичерпним джерелом творчості дизайнерів та формуванні сучасних рішень в одязі є ширше використання та вміла інтерпретація традицій народного вбрання. Підтвердженням цього є факт ідентифікації великої групи українського суспільства з народною традицією.

Конкретизовано задачі, що умовно зведено у три групи. Першу групу складають завдання теоретичного характеру, зокрема аналізу стану дослідження та формування джерельної бази, теоретичного переосмислення традиції народного вбрання як мистецького явища, формування ключових ідей та гіпотез, обґрунтування методів вирішення порушеної проблеми. Другу групу завдань складають емпіричні завдання, що охоплюють аналіз народного вбрання в контексті візуальної культури й інтерпретації традиційного одягу. Окрім того, емпіричні дослідження включають комплекс завдань аналізу світового досвіду, авторських концепцій та регіональних мистецьких шкіл у питаннях творення дизайну одягу на основі традицій. Третя група завдань має синтезуючий характер і полягає у визначенні закономірностей та художньо-стильових особливостей і характерних рис інтерпретування традицій у сучасному дизайн-проєктуванні. До цієї групи входить також обґрунтування практичних рекомендацій, прийомів і методів, впровадження традицій у сучасний дизайн одягу.

Обґрунтовано методи дослідження порушеної проблеми. Автором застосовано системний та мистецтвознавчий підходи, що передбачали аналіз взаємопов’язаності основних чинників творчості дизайнерів одягу. Системний підхід передбачав розгляд одягу як системи, що складається з основних елементів зв’язків і відносин. Культурологічний підхід забезпечив розкриття характеру трансформаційних процесів народних традицій в сучасне проєктування одягу. Використано також наступні методи: метод досліджень зразків народного вбрання, що дозволив зібрати та зафіксувати характерні ознаки етнічних костюмів; соціологічний метод (анкетування та

опитування) для виявлення авторських концепцій дизайнерів одягу; метод порівняльного аналізу – для виявлення закономірностей інтерпретування традицій; метод мистецтвознавчого аналізу – для системної характеристики художньо-композиційної інтерпретації традицій в сучасному дизайні одягу та встановленні закономірностей формування колірних палітр вбрання та визначення ступеня їх узгодженості з традицією; типологічний – для зібрання даних про народний костюм різних етнорегіонів України, а також можливості з'ясувати особливості взаємозв'язку різних видів мистецтв у творенні народного вбрання; метод синтезу – для обґрунтування практичних рекомендацій та прийомів інтерпретації традицій народного вбрання у сучасному дизайні.

У другому розділі «Традиційне народне вбрання у контексті візуальної культури України XIX–XX століть» проаналізовано народне вбрання через аналіз творів фото-, кіно- й образотворчого мистецтва, їхнє переосмислення та творчу інтерпретацію в контексті відтворення історичних подій, соціальних явищ, персональних характеристик авторів, персонажів і сюжетики.

У підрозділі 2.1 «Українське народне вбрання у фотомистецтві XIX–XX століть» на основі фотоілюстративного матеріалу, нових можливостей отримання інформації та аналізу значного масиву прикладів з різних регіонів України виявлено характерні особливості й ідентифіковано стильові риси традиційного народного вбрання. Характерні ознаки згруповано у відношенні до матеріалу, форми, функцій та художнього оздоблення народного одягу. Встановлено, що на території східних регіонів України відзначено менше різноманіття в межах окремих населених пунктів, що характерно для західних регіонів.

У підрозділі 2.2 «Інтерпретація традиційного народного вбрання в українському кінематографі 1920–1930-х та 1960–1970-х» розкрито творчі інтерпретації художнього одягу, створеного художниками по костюму для українського кінематографу XX століття. Проаналізовано художні фільми:

«Тарас Шевченко» (1926, реж. П. Чардинін, худ. В. Кричевський), «Звенигора» (1927, реж. О. Довженко, худ. В. Кричевський), «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк, худ. В. Кричевський), «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина), «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова), «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова), «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко). Інтерпретація українського народного вбрання у кінематографі 1920–1970-х вказує на довільне трактування традицій, зокрема у фільмі «Тіні забутих предків». Для підсилення звучання сцен та образів використовувались додаткові художні ефекти та індивідуальні особливості акторів і розуміння сюжету. Характерним є обмежені можливості в зображенні локальних особливостей кожного регіону, тому автори спрощували костюми та дещо узагальнювали їх. У кінематографі ХХ століття художникам по костюмах вдавалось підкреслювати сюжетні лінії, надавати художньої виразності персонажам, підкреслювати світло, додавати колірної виразності. Костюми не лише привертали увагу до спадкоємності поколінь – вони відповідали духові часу, й у такий спосіб наголошували на красі й оригінальності національного одягу.

У підрозділі 2.3 «Інтерпретація традиційного народного вбрання в українському образотворчому мистецтві XIX–XX століть» проведено дослідження серед тих художників України, які, на нашу думку, є представниками і найбільш повно показали особливості своїх регіонів. Показано, що найбільш стійке уявлення про традиційне народне вбрання упродовж іконографічно фіксованої історії українського малярства, починаючи принаймні з портретного парсунного живопису й народної картини XVII століття, дають зображення елементів одягу українців або в жанрі портрету, або в пейзажно-жанрових сценках переважно XIX — першої третини XX століття. З такого погляду проаналізовано твори В. Штернберга, І. Соколова, К. Трутовського, Ю. Брандта, В. Васильєва, І. Айвазовського,

І. Рєпіна, В. Маковського, Г. Семирадського, О. Сластьона, М. Пимоненка, М. Богданова-Бєльського, С. Васильківського, Ф. Кричевського, Т. Бойчука, М. Юнак, С. Конончука, І. Падалки, О. Куриласа, Й. Бокшая (жанровий пейзаж); В. Боровиковського, Г. Васька, В. Тропініна, Я. Засідателя, Л. Жемчужникова, М. Брянського, О. Рокачевського, О. Сластьона, С. Дачинського, М. Пимоненка, Т. Шинкаренка, Я. Пстрака, М. Козика, К. Костирка, О. Кульчицької, Ю. Панкевича, С. Прохорова, І. Макушенка, М. Бойчука, М. Водзицької, І. Дряпаченка, П. Холодного, О. Мурашка, Я. Отришка, О. Новаківського, К. Устияновича (портрет). Зазначено, що етнографічні пошуки та мистецтвознавчий аналіз, що ліг у основу значної мистецької спадщини українських художників, є джерелом творчості для художників, дизайнерів, культурологів і науковців з різних галузей знань, які вивчають та пропагують національну культурну спадщину України.

У третьому розділі «Українські традиції та світові новації в сучасному дизайні одягу» проаналізовано світовий досвід традиціоналізму, у відповідності до обґрунтованих методів дослідження, інтерпретовано традиції в сучасному дизайні, розглянуто авторські концепції митця та творчі інверсії регіональних мистецьких шкіл, як чинники творення дизайну одягу на основі традицій.

У підрозділі 3.1 «Світовий досвід традиціоналізму в сучасному моделюванні вбрання» проаналізовано колекції сучасних світових дизайнерів, що дозволило виділити низку типових прийомів, завдяки яким відбувається гармонійне поєднання традиційного вбрання та сучасного одягу на цілісній основі, зокрема: 1) багатошаровість (поєднання блузи, жакету, спідниці, верхнього одягу й т. ін.); 2) етнічна тематика в тканині, що береться за основну, засобами вишивки, ткання, принту; 3) синтез крою класичного або креативного костюма та народного одягу, тобто сполучення конструктивних особливостей вбрання; 4) доповнення основного дизайнерського костюма аксесуарами з етнічними мотивами (прикраси, сумка, взуття, хустка, шаль).

Спираючись на розглянутий матеріал впливових світових модельєрів, можна ствердити, що інтерпретація традиційного вбрання в сучасній моді передбачає особливу обережність і зваженість, чітку дозованість етноскладових. Це зумовлено тим, що універсальність сучасного одягу й різноманіття у використанні традиційних елементів й орнаментики повсякчас посилюють індивідуалізацію образів. Слід зазначати, що серед великої кількості модних напрямів звернення до традиційного вбрання різних культур посідає одне з ключових місць. Стрій розвинувся не шляхом прямих запозичень і цитувань етнічного одягу, а переосмисленням традицій та поглибленням їхнього асоціативного сприйняття. Аналіз світового досвіду традиціоналізму вказує на подібні підходи інтерпретації народного вбрання у світовій практиці.

У підрозділі 3.2 «Авторські концепції митця як чинник творення дизайну одягу на основі традицій» проаналізовано колекції знаних українських модельєрів та досвідчених художників-дизайнерів. Було розглянуто творчість Юлії Магдич, Віти Кін, Оксани Полонець, Роксолани Богуцької, Любці Чернякової. Підчас аналізу використано метод анкетування й опитування, в рамках якого ми намагалися зрозуміти творчий метод народного в сучасному мистецтві окремих авторів, які містять ознаки традиціоналізму. Окрім того, роботи цих авторів аналізувались у відповідності до обґрунтованої автором методики.

Пошуки дизайнерів сконцентровано на різному відношенні і трактуванні, а також поєднанні фактури, кольору, крою. Зокрема, визначні дизайнери вільніше трактують ці складові. В той же час початківці більш дотримуються традицій, але в них помітне своєрідне творче інтерпретування.

Підрозділ 3.3. «Творчі концепції народного вбрання в регіональних школах» автором виділено та досліджено основні регіональні мистецькі школи, які досліджують та використовують народні традиції в сучасній творчості, зокрема дизайні одягу. Проаналізовано такі школи, як Косівська мистецька школа, Львівська школа моделювання одягу, Київський

університет технологій та дизайну, Римська академія мистецтв та Королівська академія мистецтв в Антверпені. Але, детальне дослідження питань інтерпретації традиційного народного вбрання в сучасному дизайн-проєктуванні проведено на прикладі Косівської мистецької школи. Основним з провідних напрямів діяльності цього навчального закладу є дизайн костюма, 80% всіх дипломних проєктів, а також курсових робіт тісно пов'язані з народною традицією та регіональними особливостями. Це вказує на особливе відношення до традицій і пошуку нових креативних форм інтерпретації.

У четвертому розділі «Методичні засновки новітньої інтерпретації традиційного вбрання» виявлено закономірності інтерпретації традицій, встановлено художньо-стильові особливості сучасного етноодягу, обґрунтовано прийоми та методи використання і розвитку традицій в сучасному вбранні.

У підрозділі 4.1 «Закономірності інтерпретування традицій у сучасному дизайні одягу» запропоновано п'ять принципів творення сучасного одягу за мотивами народного вбрання.

Принцип художньо-образної системності творення цілісного художнього образу в галузі сучасного етноодягу проявляється у взаємозв'язку образу, стилю та формотворення, колористичного та конструктивно-технологічного вирішення твору. *Принцип збереження національної ідентичності* забезпечують чинники, що знаходяться у прямій залежності від глибини знання історії народу, його духовної та матеріальної культури, традиційного мистецтва і методів перетворення цих знань у професійні якості дизайнера. *Принцип індивідуальної інтерпретації.* Встановлено, що більшість творчих знахідок здійснюється не на універсальних для свого часу а на специфічних інтерпретаціях на стику різних шляхів творчості. *Принцип пропорціювання композиційно-декоративних форм* передбачає використання нових видів об'ємно-просторових форм, основних базових символів форми, які є структурною

основою кожної моделі із стабільними елементами джерела творчості, а також композиційно-декоративних форм, які служать для підсилення зовнішньої виразності, але не можуть існувати самостійно без основної форми. *Принцип гармонійності* колористичного вирішення етноодягу як узгоджена інтерпретація традиційної колористики в дизайні сучасного одягу передбачає: гармонійне співвідношення колористичного вирішення всіх композиційних елементів, виділення кольорових акцентів та їх символічно-знакового навантаження; візуальну рівновагу форми за рахунок правильно вибраних пропорційних відношень елементів кольорової гами, композиційну єдність структури і кольору, яка досягається за рахунок закономірностей колориту та завершеності образу.

У підрозділі 4.2 «Художньо-стилістичні особливості та характерні риси творення сучасного вбрання на основі традицій» систематизовано вимоги до інтерпретування традицій народного вбрання в процесі проєктування сучасного одягу: вимога забезпечення функціональної цілеспрямованості; вимога забезпечення споживчих властивостей; вимога технологічності; вимога образної цілісності; вимога відчуття міри і такту; вимога компромісності й відповідності умовам; вимога сутнісного трактування традицій в сучасному одязі; вимога підпорядкування всіх закономірностей та засобів ідейного змісту. Показано, що окреслені вимоги формують інтегральну вимогу образної цілісності, яка передбачає виділення ключових традицій із філософсько-історичного середовища та трактується як узгодженість структурних елементів, зв’язків і поєднань одягу аж до опрацювання деталей. Художня образність, яскравість та простота народного вбрання доступні для розуміння та сприйняття, що включають психологічний механізм ідентифікації їх з національними ідеалами.

У підрозділі 4.3. «Практичні рекомендації, методи та прийоми, впровадження традицій народного вбрання в дизайн-проєктування» показано, що для реалізації основних завдань обґрунтовано методи і прийоми (практичні рекомендації) інтерпретації та впровадження традицій народного

вбрання у дизайн-проєктування, що скеровані у сфери: 1*) підготовки кадрів та формування мистецьких шкіл;* 2) *діяльності локальних фешн-студій;* 3) *сучасних індивідуальних фешн-дизайнерів.* Зокрема, це: навчальні програми мистецьких шкіл, які здійснюють підготовку професійних кадрів дизайнерів одягу, повинні бути зорієнтовані на креативність та глибоке проникнення в традиції декоративно-прикладного й ужиткового мистецтва. Для підвищення ефективності роботи й креативності діяльності локальних фешн-студій слід підсилити їх професійними дизайнерами одягу, потрібно розвивати методи групової творчості, системно впроваджувати комплексний підхід до формування художньо-образного й формотворчого бачення етноодягу, вдосконалювати знання та розуміння колективної професійної діяльності; діяльність сучасних індивідуальних фешн-дизайнерів, які в нових умовах долучаються до цієї предметної сфери, але не мають спеціальної фахової освіти, повинна передбачати нові форми, у тому числі дистанційного навчання, а також систему підвищення їх професійного рівня. Формування у них здатності правильно оцінювати та коректно застосовувати народне джерело в дизайн-індустрії, прагнучи до творчих інверсій засобами інтерпретації традицій.

Ключові слова: народний одяг, сучасне дизайн-проєктування, традиції, художньо-стилістичні особливості, інтерпретація народних традицій, соціокультурні чинники.

ABSTRACT

Yurchyshyn Yu. B. Traditions of folk costume in modern clothing design (historical and cultural preconditions and artistic interpretations). – Qualifying scientific work as a manuscript.

A thesis for the degree of the Candidate of Art Criticism in specialty 26.00.01 – Theory and history of culture (Art Criticism). The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Kyiv; Ivano-Frankivsk, 2021.

The dissertation is devoted to the study of historical and cultural preconditions, and to the definition of artistic interpretations of folk costume traditions in modern clothing design. In the introduction, the relevance of the study is substantiated, the state of research of the problem is assessed, its links with scientific programs and topics are indicated, the purpose, the object, the subject and tasks are formulated, the research methodology, scientific novelty, limits, practical significance and implementation of the results are outlined, the forms of approbation are covered.

In the first section «Theoretical and methodological principles of the study of Ukrainian national costume», the source base is formed and the state of research of problems of national dress in the creative work of clothes designers is analysed, theoretical preconditions and an art and culture-forming phenomenon of traditional clothing are interpreted, the scientific hypothesis is formulated, scientific tasks are clarified and research methods of the problematic field raised in the work are substantiated.

In the subsection 1.1 «The source base and state of research», the source base of the problem is formulated. It contains scientific publications, methodological materials, illustrative material, historical sources, etc.

Philosophical, social, and psychological issues of studying and contributing to national culture were widely studied by leading historians, ethnographers, and art critics. Fundamental culturological and art studies in this field belong to such scientists as V. Aronov, R. Bart, L. Bezmozdin, K. Bell, T. Bystrova, K. Blackman, H. Blumer, P. Bohatyrov, Y. Borev, O. Genisaretsky, V. Glazychev, A. Hoffman, V. Davydova, V. Danylenko, Ch. Zelling, G. Simmel, Y. Kawamura, J. Clark, O. Kosmina, A. Kreber, Yu. Lehenkyi, G. Lipovetsky, V. Lipska, G. Lola, Y. Lotman, G. Minervin, N. Mosorova, K. Polyah, A. Puchkova, K. Rouen, L. Svendsen, M. Senko, V. Sidorenko, G. Spencer, V. Still, E. Taylor, O. Tytar, N. White, E. Wilson, D. Harvey, E. Hollander, N. Chuprina, and others.

The works of T. Bystrova, Ya. Bystrova, P. Bohatyrova, V. Brun, O. Weinstein, H. Horina, V. Ermilova, E. Zherdev, A. Zatulii, R. Zakharzhevska, L.

Kibalova, A. Kikot, T. Kozlova, M. Kolosnichenko, A. Koneva, E. Kosareva, M. Koskova, T. Krotova, T. Makarova, H. Makogin, I. Markelova, M. Mertsalova, K. Pashkevych, I. Pleshkova, I. Star, Z. Tkanko, A. Upine, O. Shevnyuk, A. Sholokhov and others are important for understanding the phenomenon of folk costume in terms of theory and history of culture.

Creative work of modern fashion designers and interpretation of traditions in modern design were studied by M. Bemberg, N. Biley-Ruban, T. Bushyna, O. Vynokur, I. Gardabhadze, V. Gurdina, E. Erickson, P. Calefato, T. Kara-Vasylieva, O. Kyzymchuk, A. Kikot, G. Kokorina, N. Korol, M. Kostelna, T. Krotova, O. Lagoda, V. Leleko, Y. Lotman, H. Makogin, K. Mateyko, L. Melnyk, K. Nagornyak, O. Nykorak, T. Nikolaeva, O. Papeta, S. Rybalko, S. Sydorovych, Sokoliuk, I. Star, H. Stelmashchuk, O. Tkanko, O. Cymbalyuk, N. Chuprina, O. Shandrenko and others.

The analysis of the state of research points to certain gaps in solving the problem of transformation of traditional costume in modern clothing design and determines the directions of its study.

In the subsection 1.2 «Scientific and theoretical approaches and traditional folk costume as an artistic phenomenon», the framework of categories and concepts of the study are clarified, the structural and logical model and classification of folk costume are substantiated, the meaning of the concept of «ethnodesign» for clothing design is specified. It is shown that the development of modern forms of costume is impossible without studying the rich traditions of forming a complex of national costume, as the colour of a folk clothing ensemble brings originality and novelty in the design of modern clothes, provides fresh and rich artistic and compositional material for creating new modern forms of costume. This creative source gives modern costume emotional, symbolic expressiveness, unique national colour, new techniques of decoration and artistic design.

O. Fedina’s work can be considered a meaningful study on the creation of modern clothing on the basis of traditions. H. Stelmashchuk, N. Babiy, Z. Tkanko, O. Korovytskyi and O. Tkanko made a significant contribution to understanding

the characteristic features of the interpretation of folk costume in the works of modern fashion designers. Folklorist and ethnographer Ya. Holovatskyi, who studied the clothes of the population of Ukraine, regards them as a source of studying the ethnic history of the people. The same issues were considered by Ukrainian ethnographers, connoisseurs of folk costume, for example, by D. Sviatskyi, O. Yefymenko and others. New approaches to costume design, theory and practice of costume art in Ukraine are covered in the works of such representatives of Lviv and Kyiv schools of art modelling as K. Pashkevych, A. Malynska, O. Kolosnichenko, M. Smyrnova, N. Chupryna, O. Mamchyn, P. Harkin and others. Philosophical and culturological issues of fashion and clothing design are highlighted in the works of Yu. Lehenky, O. Shandrenko, L. Tkachenko, T. Krotova.

Regarding folk costume as an artistic phenomenon indicates its significant role in cultural processes and the revival of national traditions that contribute to the formation of Ukrainian identity.

In the subsection 1.3 «Scientific hypothesis, problems and methods of research», we have substantiated the key idea and scientific hypothesis of the study, which consists in the statement that the inexhaustible source of creative work of designers, and of the formation of modern solutions in clothing is the wider use and skilful interpretation of folk costume. This is confirmed by the fact of identification of a large group of Ukrainian society with folk tradition.

The tasks are clarified and conditionally divided into three groups. The first group consists of theoretical tasks, including the analysis of the state of research and the formation of the source base, a theoretical rethink of folk costume tradition as an artistic phenomenon, the formation of key ideas and hypotheses, justification of methods for solving the problem raised in the paper. The second group of tasks is composed of empirical tasks, which include the analysis of folk costume in the context of visual culture and interpretation of traditional clothing. In addition, empirical research includes a set of tasks for the analysis of world experience, authorial concepts and regional art schools concepts in the creation of clothing

design based on traditions. The third group of tasks has a synthesizing nature and consists in determining the patterns and artistic and stylistic features and characteristics of the interpretation of traditions in modern design. This group also includes the substantiation of practical recommendations, techniques and methods, the introduction of traditions into modern clothing design.

The methodology and methods for studying the raised problem are substantiated. The author uses systematic and art history approaches, which presupposed an analysis of the interconnection between the main factors of creative work of fashion designers. The systematic approach involved viewing clothing as a system that consists of the basic elements of connections and relationships. The culturological approach made it possible to reveal the nature of the transformational processes of folk traditions in modern clothing design. The following methods were also used: a method of researching samples of national costume, which helped to collect and record the characteristic features of ethnic costumes; a sociological method (questionnaires and surveys) – for identifying the authorial concepts of clothes designers; a method of comparative analysis – for identifying the patterns of interpretation of traditions; a method of art history analysis – for the systematic characterization of artistic and compositional interpretation of traditions in modern clothing design and for establishing patterns of forming colour palettes of clothing and for determining the degree of their consistency with tradition; a typological method – for collecting data on the folk costume of different ethnic regions of Ukraine, as well as for finding out the features of the relationship between different types of arts in the creation of folk costume; a synthesis method – for substantiating practical recommendations and techniques of interpretation of folk costume traditions in modern design.

In the second section «Traditional folk costume in the context of visual culture of Ukraine in the XIX-XX centuries», folk costume is analysed through the analysis of works of photographic, cinematographic and fine arts, rethinking their role and creative interpretation in the context of historical events, social phenomena, personal characteristics of authors, characters and plots.

In the subsection 2.1 «Ukrainian folk costume in photography of the XIX-XX centuries», characteristics and stylistic features of traditional folk costume are identified on the basis of photo illustrative material, new opportunities for getting information and the analysis of a wide array of examples from different regions of Ukraine. The characteristic features are grouped in relation to the material, shape, functions and artistic decoration of national costume. It is established that in the territory of the eastern regions of Ukraine, there is less diversity within certain populated regions, which is not typical of the western regions.

In the subsection 2.2 «Interpretation of traditional folk costume in Ukrainian cinema of the 1920s-1930s and 1960s-1970s», the author reveals creative interpretations of artistic clothing created by costume directors for Ukrainian cinema of the twentieth century. Feature films were analysed: «Taras Shevchenko» (1926, director P. Chardynin, art director V. Krychevsky), «Zvenigora» (1927, director O. Dovzhenko, art director V. Krychevsky), "The Fair of Sorochintsy" (1939, director M. Eck, art director V. Krychevsky), «Evenings on a farm near Dykanka» (1961, director O. Rou, art director L. Dushyna), «Shadows of Forgotten Ancestors» (1964, director S. Paradjanov, art director L. Baikova), «The white bird marked with black» (1971, director Yu. Ilyenko, art director L. Baikova), «The lost letter» (1972, director B. Ivchenko, art director A. Shesterenko, M. Rakovsky, M. Poshtarenko). The interpretation of Ukrainian folk costume in the cinema of the 1920s and 1970s indicates an arbitrary explanation of traditions, in particular in the film «Shadows of Forgotten Ancestors». Additional artistic effects and individual features of actors and understanding of the plot were used to enhance the sound of scenes and images. Limited opportunities in the depiction of local features of each region are characteristic, so the authors simplified the costumes and somewhat generalised them. In the cinema of the twentieth century, art directors managed to emphasize the lines, give artistic expression to the characters, emphasize the light, and add colour expressiveness. The costumes not only drew attention to the heritage of generations, they also

corresponded to the spirit of the time, and thus emphasized the beauty and originality of traditional clothing.

In the subsection 2.3 «Interpretation of traditional folk costume in Ukrainian fine art of the XIX-XX centuries», a study is conducted among those artists of Ukraine who, in our opinion, are representatives of their regions and most fully depicted the features of those regions. It is shown that the most stable idea of traditional folk costume during the iconographically fixed history of Ukrainian painting, starting at least with portrait parsun painting and folk painting of the XVII century, is given by images of Ukrainian clothing elements either in the genre of portrait or landscape of the XIX and the first quarter of the XX centuries. From this point of view, we have analysed the works of V. Sternberg, I. Sokolov, K. Trutovsky, J. Brandt, V. Vasiliev, I. Aivazovsky, I. Repin, V. Makovsky, G. Semiradsky, O. Slastion, M. Pymonenko, M. Bogdanov-Belsky, S. Vasylkivsky, F. Krychevsky, T. Boichuk, M. Yunak, S. Kononchuk, I. Padalka, O. Kurylas, J. Bokshay (genre of landscape); V. Borovikovsky, H. Vasko, V. Tropinin, I. Zasidatel, L. Zhemchuzhnykov, M. Bryansky, O. Rokachevsky, O. Slastion, S. Dachynsky, M. Pymonenko, T. Shinkarenko, J. Pstrak, M. Kozyk, K. Kostyrko, O. Kulchytska, Y. Pankevych, S. Prokhorov, I. Makushenko, M. Boichuk, M. Vodzytska, I. Driapachenko, P. Kholodny, O. Murashko, Ya. Otryshko, O. Novakivsky, K. Ustyianovich (portrait). It is noted that ethnographic research and art analysis, which formed the basis of the significant artistic heritage of Ukrainian artists, are a source of creativity for artists, designers, culturologists and scientists in various fields of knowledge, who study and promote the national cultural heritage of Ukraine.

In the third section «Ukrainian traditions and world innovations in modern clothing design», the world experience of traditionalism is analysed in accordance with substantiated research methods, the traditions of modern design are interpreted, the authorial concepts and creative inversions of regional art schools are viewed as factors in creating clothing design, which is based on traditions.

In the subsection 3.1 «World experience of traditionalism in modern clothing design», the collections of modern world designers are analysed. It helped to identify a number of typical techniques, which make it possible to harmoniously combine traditional clothing and modern clothing on a holistic basis, in particular: 1) multiple layers (combination of a blouse, jacket, skirt, outerwear, etc.); 2) the use of ethnic motifs for the fabric taken as the main material, by means of embroidery, weaving, printing; 3) combing the cut of a classic or creative suit and folk costume, i.e. a combination of design features of the outfit; 4) complementing the main designer costume with accessories that have ethnic motifs (scarfs, bags, shoes, shawls).

Based on the considered material of influential world fashion designers, it can be argued that the interpretation of traditional clothing in modern fashion involves special care and balance, a clear dosage of ethnic components. This is due to the fact that the versatility of modern clothing and the variety of traditional elements and ornaments always enhance the individualization of look. It can also be stated that among a large number of fashion trends, the traditional attire of different cultures is one of the most appealing. National costume developed not by direct borrowings and quotations of ethnic clothing, but by rethinking traditions and deepening their associative perception. The analysis of the world experience of traditionalism indicates similar approaches to interpreting folk costume in world practice.

In the subsection 3.2 «Authorial concepts of an artist as a factor in creating clothing design based on traditions», the collections of well-known Ukrainian fashion designers and experienced artists-designers are analysed. The works of Yulia Magdych, Vita Kin, Oksana Polonets, Roksolana Bogutska, Liubov Chernikova were considered. When analysing the works, we used the method of questionnaires and surveys, in which we tried to understand the creative method of folk art in contemporary art of individual authors, which contains signs of traditionalism. In addition, the works of these designers were analysed in accordance with the methodology substantiated in this study.

The search of the designers is focused on different attitudes and interpretations, as well as on a combination of textures, colours and cut. For instance, prominent designers feel more confident and free when interpreting these components. At the same time, beginners tend to follow traditions more, but they have their own unique creative interpretation.

In the section 3.3 «Creative concepts of folk costume in regional schools», the author singles out and studies the main regional art schools that explore and use folk traditions in modern art, including clothing design. The following schools were analysed – the Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts, the Lviv School of Clothing Design, the Kyiv University of Technology and Design, the Academy of Fine Arts in Rome and the Royal Academy of Arts in Antwerp. However, a detailed study of the interpretation of traditional folk costume in modern design was conducted using the Kosiv Art School (the Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts) as an example. The main activity of this educational institution is costume design, 80% of all diploma projects, as well as term papers are closely related to folk tradition and regional features. This shows a special attitude to traditions and the search for new creative forms of interpretation.

In the fourth section «Methodological foundations of modern interpretation of traditional costume», the patterns of interpretation of traditions are revealed, artistic and stylistic features of modern ethnic clothes are established, techniques and methods of the use and development of traditions in modern clothing are substantiated.

The section 4.1 «Patterns of interpretation of traditions in modern clothing design» offers five principles of creating modern clothing based on folk costume.

The principle of an artistic system of creating an integral artistic image in the field of modern ethnic clothes is manifested in the relationship of image, style and shape, colour scheme and constructive and technological solution of the work. The principle of preserving national identity is ensured by factors that are directly dependent on the depth of knowledge of the history of the people, their spiritual and material culture, traditional art and methods of transforming this knowledge

into professional qualities of a designer. The principle of individual interpretation. It is established that the majority of creative discoveries are made due to specific interpretations across different ways of creative work rather than due to universal interpretations. The principle of proportionality of compositional and decorative forms involves the use of new types of volumetric and spatial forms, the basic symbols of the form, which are the structural basis of each model with stable elements of the source of creative work, as well as compositional and decorative forms that enhance external expressiveness, but cannot exist independently without a basic form. The principle of harmony of a colour scheme of ethnic clothing as a coordinated interpretation of traditional colour in the design of modern clothing involves the harmonious relationship of a colour scheme of all compositional elements, the selection of colour accents and their symbolic load; visual balance of the form due to correctly chosen proportional relations of the elements of a colour range, the compositional unity of the structure and colour, which is reached through the laws of colour and completeness of an image.

In the subsection 4.2 «Artistic and stylistic features and characteristics of modern clothing based on traditions», the requirements for interpreting folk costume traditions in the process of modern clothing design are systematized. They are ensuring functional purposefulness; ensuring consumer properties; manufacturability; integrity; sense of moderation and tact; compromise and compliance with conditions; essential interpretation of traditions in modern clothing; subordination of all laws and means to ideological content. It is shown that the outlined requirements form an integral requirement of image integrity, which presupposes the selection of key traditions from the philosophical and historical environment and it is interpreted as the coherence of structural elements, connections and combinations of clothing up to working on the details. An artistic image, brightness and simplicity of folk costume are easy to understand and perceive, thus it activates the psychological mechanism of their identification with national ideals.

The subsection 4.3. «Practical recommendations, methods and techniques, the introduction of folk costume traditions into design» suggests that for the implementation of the main tasks, it is necessary to substantiate methods and techniques (practical recommendations) of the interpretation and introduction of folk costume traditions into design, which are directed at: 1) staff training and the formation of art schools; 2) activities of local fashion studios; 3) modern individual fashion designers. For example, the curricula of art schools, which train professional fashion designers, should be focused on creativity and deep penetration into the tradition of decorative and applied arts. To increase the efficiency and creativity of local fashion studios, they should be strengthened by professional fashion designers. It is essential to develop methods of group creativity, systematically implement a comprehensive approach to the formation of artistic and style-forming vision of ethnic clothing, and improve knowledge and understanding of collective professional activity. The activity of modern individual fashion designers, who join this subject area in the new conditions, but do not have special professional education, should include new forms, for example, distance learning, as well as a system of improving their professional level. It is also vital to teach fashion designers how to correctly assess and correctly apply the folk source in the design industry, encourage them to strive for creative inversions by means of interpretation of traditions.

Key words: folk costume, modern design, traditions, artistic and stylistic features, interpretation of folk traditions, socio-cultural factors.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці у фахових та закордонних виданнях

1. Y. Yurchyshyn (2020). Creative concepts of folk costume in regional schools of ukraine. Frankfurt. TK Meganom LLC. Paradigm of knowledge. 5(43). p. 230-246

2. Юрчишин Ю.Б., Юрчишин Г.М. Стратегічні цілі освітньої програми «Дизайн» Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва: компетентнісний підхід, студентоцентризм, культура академічної автономії, оперативність й гнучкість / Ю.Б. Юрчишин, Г.М. Юрчишин // Specialized and multidisciplinary scientific researches. Volume 6 – Амстердам, 2020. – С. 118

3. Юрчишин Ю.Б. Методи й прийоми впровадження традицій народного вбрання у дизайн-проєктування / Ю.Б. Юрчишин // Журнал Virtus. Філософія, релігія та культура. №44 – Монреаль: СРМ “ASF”, 2020.

4. Юрчишин Ю.Б. Авторська тканина Ольги Горбової як сутність традиційного у творенні сучасного українського костюма / Ю.Б. Юрчишин // Вісник ЛНАМ. Випуск 33. – Львів: ЛНАМ, 2017. – С. 213.

5. Юрчишин Ю.Б. Формування сучасного дизайну костюму на засадах збереження та розвитку традицій народного вбрання Прикарпаття / Ю.Б.Юрчишин // Вісник ХДАДМ. (Мистецтвознавство: №4) – Харків: ХДАДМ, 2015. – С. 67

Наукові праці апробаційного характеру

6. Юрчишин Ю.Б., Юрчишин Г.М. Традиції та новаторство в методології викладання фахових дисциплін Косівської мистецької школи / Ю.Б. Юрчишин, Г.М. Юрчишин // Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Книга 1. – Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2018. – С. 244.

7. Юрчишин Ю.Б., Юрчишин Г.М. Творчий внесок митців-педагогів Гуцульщини у розвиток регіональної дизайн-освіти / Ю.Б.

Юрчишин, Г.М. Юрчишин // Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст. Книга 2. – Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2015. – С. 87.

ЗМІСТ

ВСТУП……..... 26
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ВБРАННЯ ……31
1.1. Джерельна база та стан дослідження …….. ……...…31
1.2. Мода як культурно-мистецьке явище ……. ……43
1.3. Наукова гіпотеза, задачі та методи дослідження проблеми ……. 55
РОЗДІЛ 2. ТРАДИЦІЙНЕ НАРОДНЕ ВБРАННЯ У КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ XIX-XX СТОЛІТЬ ...……..…… .68
2.1. Українське народне вбрання у фотомистецтві XIX-XX століть.. …….69
2.2. Інтерпретація традиційного народного вбрання в українському кінематографі 1920-1930рр, 1960-1970рр…….…….. ……...……77
2.3. Інтерпретація традиційного народного вбрання в українському образотворчому мистецтві XIX-XX століть ..……87
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКІ ТРАДИЦІЇ ТА СВІТОВІ НОВАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ ……..…… 114
3.1. Світовий досвід традиціоналізму в сучасному моделюванні вбрання . .114
3.2. Авторські концепції митця як чинник творення дизайну одягу на основі традицій ……..……..……. 130
3.3. Творчі концепції народного вбрання в регіональних школах 141
РОЗДІЛ 4. МЕТОДИЧНІ ЗАСНОВКИ НОВІТНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ .…… 158
4.1. Закономірності інтерпретування традицій у сучасному дизайні одягу. 158
4.2. Художньо-стилістичні особливості та характерні риси творення сучасного вбрання на основі традицій …….…….……. 169
4.3. Практичні рекомендації, методи та прийоми, впровадження традицій народного вбрання в дизайн-проєктування...…..... 181
ВИСНОВКИ……...……. 197
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…… ……..200

ДОДАТОК А……225
ДОДАТОК Б……....227

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У період глобалізаційних процесів, що прагнуть стерти національну ідентичність та етнічні особливості українського народу, актуальним залишається творче засвоєння і переосмислення надбань мистецької спадщини.

Серед актуальних завдань сучасної мистецької науки в галузі збереження народних традицій є дослідження, прискіпливе вивчення та їх розвиток для прийдешніх поколінь. За цих умов зростає суспільно-культурне значення підтримки основних напрямів народної творчості, збереження оригінальних типів побутування, фіксація та осмислення характерних особливостей життя, форми якого нерозривно пов’язані з багатовіковим виробничим досвідом, матеріальною та духовною культурою України. Одним із найбільш виразних і динамічних у сенсі всотування традицій та здатності до творчого сучасного переосмислення за умов глобалізації залишається національний костюм у типологічному й видовому розмаїтті його візуальних рис і технологічних прийомів створення.

Національний костюм, з одного боку, є зовнішнім відображенням соціального стану людини, художніх уподобань та смаків, через які проявляються її особистісні характеристики, з іншого - категорією матеріальної культури, що здатна пластично видозмінюватися з урахуванням вимог часу. Отже, щоразу постає завдання не лише грамотного цитування традицій створення одягу та його художніх ознак, але й їх творчої інтерпретації відповідно до часу, а відтак – створення нових художніх рішень. Ця об’єктивна обставина потребує глибокого знання художньо-композиційних, стилістичних і конструктивно-технологічних особливостей сталих форм костюма, а зрештою і осмислення загальних історико-культурницьких засад проектування одягу в сучасних умовах на основі традицій. Слід переконатися, що тільки грамотне, толерантне ставлення до нашої минувшини, оприявненої у формах мистецької спадщини, дозволить

створювати сучасні дизайнерські колекції українського етноодягу. Таке проблемологічне поле мистецтвознавчих і культурно-теоретичних питань зумовлює актуальність теми, її наукове розгортання та практико-аналітичний пошук нових шляхів забезпечення безперервності традицій українців.

Мета роботи полягає у визначенні історико-культурних передумов, художніх рис і закономірностей інтерпретації традицій народного вбрання, обґрунтуванні методів їхнього впровадження в сучасному українському дизайні одягу.

Для досягнення зазначеної мети поставлено наступні **завдання**:

– охарактеризувати традиційне народне вбрання як мистецьке явище;

– простежити характер виразності форм народного одягу в мистецьких творах України XIX–XX століття (фото-, кіно- та образотворче мистецтво);

– проаналізувати світовий досвід використання народних традицій у моделюванні одягу кінця XX – початку XXI століття;

– розкрити роль авторських концепцій українських дизайнерів одягу як стилетворчий чинник;

– дослідити регіональні мистецькі школи та встановити концептуальні підходи до інтерпретації народного вбрання;

– визначити художньо-стилістичні особливості інтерпретації традицій народного вбрання в українському дизайні початку XXI століття;

– обґрунтувати практичні рекомендації щодо інтерпретації традицій народного вбрання.

Об'єктом дослідження є народні традиції в сучасному моделюванні одягу.

Предмет дослідження – історико-культурні передумови та мистецькі інтерпретації традицій народного вбрання в сучасному дизайні одягу.

Методи дослідження. Методологічною основою дослідження є положення системного та мистецтвознавчого підходів. Вибрано та використано наступні методи: метод дослідження зразків народного вбрання, соціологічний метод (анкетування та опитування); метод порівняльного

аналізу; метод мистецтвознавчого аналізу; типологічно-системний метод; метод синтезу та інші.

Наукова новизна одержаних результатів. У дисертації з наукових позицій *уперше*:

– виявлено закономірності інтерпретації традиційного вбрання у сучасному дизайні одягу;

– встановлено художньо-стильові особливості та базові принципи творення сучасного вбрання на основі народних традицій;

– визначено авторські підходи дизайнерів та регіональних мистецьких шкіл до трактування народних традицій в сучасному проектуванні одягу;

– розроблено методичні рекомендації, методи та прийоми впровадження традицій в дизайні та підготовці спеціалістів дизайну одягу;

– введено у науковий обіг невідомі та малодосліджені артефакти традиційного вбрання.

Удосконалено:

– методи дослідження інтерпретації народних традицій у сучасному дизайні одягу;

– розуміння впливу соціокультурних чинників на творчість дизайнерів та мистецьких шкіл;

– принципи та методи творення сучасного вбрання на основі традицій.

Набуло подальшого розвитку:

– формування джерельної бази досліджуваної проблеми;

– значення регіональних шкіл для становлення мистецтвознавчого осередку;

– розуміння значення наукового спадку регіональних шкіл у контексті вітчизняного мистецтвознавства.

Практичне значення роботи полягає в тому, що напрацьований у дисертації фактологічний матеріал може бути використаний для створення навчальних посібників, розроблення навчальних курсів із сучасного українського мистецтва та історії української культури. Матеріали

дослідження можуть бути застосовані для лекцій з історії та теорії українського мистецтва, культурологічних аспектів народної творчості, історії моди, у формуванні нових спецкурсів гуманітарних дисциплін різного характеру, а також –дизайнерами під час формування перспективних колекцій одягу.

Матеріали дисертації впроваджено автором у навчальний процес при викладанні дисциплін «Індустрія моди та маркетинг», «Культурно-історична типологія одягу та тканин», «Теорія та історія етнодизайну», «Історія мистецтва за фахом», застосовані під час розробки тематичних планів курсового та дипломного проєктування в Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами. Дослідження виконане в аспірантурі Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України відповідно до планів підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації.

Тема дослідження затверджена Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (протокол № 2 від 23.02.2016 року).

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на науковому міжкафедральному семінарі Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Основні положення та висновки дисертаційного дослідження впродовж 2015–2020 рр. оприлюднено у формі доповідей та обговорено на наукових конференціях: «Specialized and multidisciplinary scientific researches» (Amsterdam, December 11, 2020), «Актуальні питання підвищення якості освіти процесу» (м. Івано-Франківськ, 18 вересня 2020 р.), «Розвиток мистецьких осередків як засіб збереження етнокультури Гуцульщини» (с. Яворів, 20 вересня, 2019 р.), «Проблеми декоративного мистецтва Гуцульщини: традиції та сучасність» (м. Косів, 16 травня 2019 р.), «Наукові розробки молоді на сучасному етапі» (м. Київ, 23-24 квітня 2015 р.).

Публікації. Основні положення, наукові результати та висновки дослідження висвітлені в 7 публікаціях, 2 з яких опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, 3 – у міжнародних наукових часописах та 2 наукові праці апробаційного характеру.

Структура дисертації. Робота містить вступ, чотири розділи, загальні висновки, список використаних джерел (277 позицій), додатки (додаток А – список опублікованих праць за темою дисертації, додаток Б – ілюстрації (215 позицій). Обсяг основного тексту дисертації складає 199 сторінок.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ВБРАННЯ

1.1. Джерельна база та стан дослідження

Костюм – засіб формування образу за допомогою якого людина може проявити унікальність своєї ментальності, характеру та світобачення. Дизайн костюму з елементами етнокультури, гармонізованими з умовами фешн-середовища залишається світовим трендом. Звернення до культурної спадщини нації здійснювалося з того часу, як мода набула інтернаціонального характеру, а починаючи з перших років нового тисячоліття етнічний стиль стає і залишається одним із найвпливовіших чинників впливу на моду.

Аналіз наукової літератури за темою дисертації засвідчує достатньо розвинений стан дослідження зазначеної теми.

Філософські, соціальні, психологічні питання вивчення та примноження національної культури широко досліджували провідні історики, етнографи, мистецтвознавці. Фундаментальними у сфері є культурологічні та мистецтвознавчі розвідки таких науковців: В.Аронова [3, 4], Р.Барта [6, 7], Л.Безмозділна [8, 9], К.Белл [270], Т.Бистрової [26-29], К.Блекмен [31], Х.Блумер [271], П. Богатирьова [15], Ю.Борєва [22], О.Генісаретського [46, 47], В.Глазичєва [48, 49], А.Гофмана [57], В.Давидової [63, 64], В.Даниленка [65, 66], Ш.Зелінг [79], Г.Зіммеля [80], Ю.Кавамури [82, 274, 275], Дж.Кларк [95], О.Косміної [115, 116], А.Кребер [122], Ю.Легенького [133, 134], Ж.Ліповецькі [136], В.Ліпської [137], Г.Лоли [139-141], Ю.Лотмана [142, 143], Г.Мінервіна [158], Н.Мосорової [160], К.Полях [184], А. Пучкова [187-189], К.Руан [192], Л.Свендсена [197], М.Сенько [201], В.Сидоренка [203, 204], Г.Спенсера [211], В.Стілл [219, 220], Е.Тейлора [225], О.Титар [226], Н.Уайт [232], Е.Уілсон [277], Д.Харві [238], Е.Холландер [239, 240], Н.Чупріної [249] та ін.

Сучасному костюму присвячено чимало ґрунтовних досліджень, статей, посібників, довідників, які активно використовуются у нашій роботі. Дослідження інтерпретації традиційного вбрання в сучасному одязі з точки зору формування його комплексності відбувалося з використанням літератури з історії костюму.

Дослідження першооснов етнічного стилю базувалося на працях авторів З.Васіної [36, 37], Т.Кари-Васильєвої [84], О.Косміної [115, 116], К.Матейко [153], О.Никорак [168], Т. Ніколаєвої [171], І. Свйонтек [198, 199], М.Селівачова [200], Г. Стельмащук [215] та інших.

Важливими для осмислення феномену народного одягу в аспекті теорії і історії культури є праці: Т.Бистрової [27], Я.Бистрової [30], П.Богатирьова [15], В.Брун [25], О.Вайнштейн [34, 35], Г.Горіної [56], В.Єрмілової [70], Є.Жердєва [75], А.Затулій [77], Р.Захаржевської [78], Л.Кібалової [89], А.Кікоть [90-93], Т.Козлової [97-99], М.Колосніченко [104], А.Конєвої [105-110], Є.Косарєвої [113], М.Коськова [120], Т.Кротової [124], Т.Макарової [144], Г. Макогін [145, 148], І.Маркелової [151], М.Мерцалової [156], К.Пашкевич [179], І.Плешкової [183], І.Стар [214], З.Тканко [227], А.Упіне [234], О. Шевнюк [254], А.Шолохова [255] та ін.

Творчість сучасних дизайнерів одягу та інтерпретацію традицій в сучасному дизайні досліджували: М.Бемберг [269], Н. Білей-Рубан [11, 73], Т. Бушина [33], О. Винокур [39], І. Гардабхадзе [43, 44, 45], В. Гурдіна [61], Е.Еріксон [273], П.Калефато [272], Т.Кара-Васильєва [85], О. Кизимчук [154, 155], А.Кікоть [93], Г. Кокоріна [100, 102], Н. Король [112], М. Костельна [117-119], Т. Кротова [124], О. Лагода [127-130], В.Лелеко [135], Ю.Лотман [142, 143], Г. Макогін [146], К. Матейко [153], Л. Мельник [154, 155], Х. Нагорняк [161, 162, 163], О.Никорак [168], Т. Ніколаєва [169], О. Папета [176], С.Рибалко [191], С. Сидорович [205, 206], Л.Соколюк [209], І.Стар [214], Г.Стельмащук [217], О. Тканко [230], О. Цимбалюк [241, 242], Н.Чуприна [244-251], О. Шандренко [252, 253] та ін.

Дослідниками українського народного мистецтва початку ХХ ст., котрі вивчали доробок народних майстрів, поширювали їхні надбання та займались пошуком та виробленням рис національного стилю, зокрема, у костюмі були такі визначні особистості української культури, як Федір Кричевський, Михайло Бойчук, Данило Щербаківський, Опанас Сластіон, Олена Кульчицька, Анатоль Петрицький та інші.

Провідними вітчизняними спеціалістами з реконструкції історичного вбрання населення України є О.Бобровська [14], Н.Бурдо [32], З.Васіна [36, 37], Г.Кокоріна [101, 102], Л.Клочко [96], О.Косміна [115, 116], Х.Содомора [207], які вивчають історію українського костюма, роль та ступінь його функціонування у сучасному середовищі.

Значний інтерес для нашого дослідження становлять живописні полотна українських художників XIX–XX століття – Т. Шевченка, К. Трутовського, Й. Бокшая, Ф. Кричевського, М. Пимоненка, О. Кульчицької, О. Новаківського, О.Куриласа, які переконливо демонструють народне вбрання того часу.

Аналіз розвитку стилів і принципів моделювання форм сучасного одягу на основі народного костюму представлені роботами І. Гардабхадзе [43, 44, 45], Г. Горіної [56], В. Єрмілової [70], Д. Єрмілової [71, 72], Т. Козлової [97-99], О. Коровицького [229], Т.В. Ніколаєвої [169], Т.О. Ніколаєва [170, 171], Л. Соколової [208], З. Тканко [227, 229], О. Тканко [230], Н. Чупріної [251] та інших.

У дослідженні етнотрадицій вагомою є роль мистецьких шкіл і музеїв. Досвід численних конкурсів, які проводять мистецькі навчальні заклади і, де номінація «етно» є сталою, показали процес «проростання» спадщини у творчість молодих. Їхня мета – сприяти глибокому вивченню національних традицій у костюмі, формуванню інтересу до культури інших народів. Роботи конкурсантів демонструють унікальні вартості національного костюму, його самобутність і багатообразність, які поєднуються із сучасними тенденціями моди. Енергетика народної спадщини настільки сильна, що їй

важко щось протиставити. Підготовка й участь у конкурсах дозволяють дизайнерові-початківцю в повну силу проявити творчу ініціативу й активність, здібності, фахове вміння і навики моделювання одягу, уяву й фантазію. Творчість випускників ЛНАМ репрезентує насамперед етнонаціональну парадигму в ідеологічних пошуках вітчизняних модельєрів [227].

Творчі концепції народного вбрання в регіональних школах досліджували Л. Бович-Углер [19], О. Бойчук [20], О. Гордійчук [55], О. Коровицький [229], З. Тканко [227, 228, 229] та інші.

Визначення терміну «культура» репрезентували у 1952 році американські культурологи А. Кребер і А. Клакхон [122], їх нараховувалось 164. Через 20 років французький культуролог А. Моль репрезентував уже 250 варіантів визначення цього феномена. Також дослідженням даного поняття займались Е. Кассірер [87], К. Леві-Стросс [132], Ж. Марітен [150], М. Попович [185] та інші.

Дослідження вважалось би неповним без документальних джерел, які не тільки розкривають соціальні, економічні аспекти життя українців, а й особливості повсякденного життєвого укладу, характер, прояви поведінки, ставлення до моди, що безперечно впливало на костюм. Цінним матеріалом для розуміння художніх і структурних особливостей вбрання слугували фотоматеріали XIX–XX століття з приватних та музейних колекцій.

Важливим творчим джерелом вивчення становлення й розвитку моди як національного мистецького феномену можна вважати наукову працю З. Тканко «Мода в Україні XX століття»: «У практиці моделювання костюма, в пошуках творчих джерел, інтерпретаційних методів, стилістичних експериментів чільне місце посідає національна культурна спадщина, яка додає самобутності творам дизайнерів, виокремлюючи їх і збагачуючи водночас світовий глобалізований модний простір» [228].

У статті дослідниці І. Гардабхадзе «Культурна спадщина України в наукових дослідженнях і художній творчості дизайнерів нового покоління»

був проведений аналіз тенденцій відображення культурної спадщини України в діяльності дизайнерів у галузі сучасного одягу. Показано, що звернення у процесі розробки моделей колекції сучасного одягу до національних традицій і національного українського костюма надає моделям сучасного одягу особливий колорит минулих століть, що підвищує їхню художню виразність і споживчу привабливість [43].

Аналіз таких важливих феноменів, як етнокультура і мода, важливий для розуміння внутрішніх та зовнішніх процесів, пов'язаних зі змінами і появою нових символічних знакових понять в сфері моди і стилю. Мода є основним фактором появи нових стандартів краси і естетичних ідеалів, які впливають на розвиток і зміну форм національного костюму і його проявів в сучасному.

Нові підходи до художнього проєктування костюма, інтерпретації народного вбрання в сучасному дизайні одягу висвітлено у працях таких дослідників, як І.Гардабхадзе [43-45], О.Коровицький [229], М.Костельна [117-119], Н.Паранько [177], К.Пашкевич [179, 180], З.Тканко [227-229], О.Тканко [230], Н.Чуприна [244-251] та ін. Філософські та культурологічні проблеми проєктування костюма проаналізовано в роботах А.Кікоть [90-93], Г.Макогін [145-148], Ю.Легенького [133, 134], О.Шандренко [252, 253].

Дослідження духовних надбань і матеріальної культури українського народу допомагає зрозуміти шляхи його історичного та культурного розвитку.

Костюм як предмет побутової культури завжди був і є особливим об'єктом творчої діяльності людини. Його специфіка полягає в безпосередньому зв'язку з вираженням внутрішнього світу людини, її особистості, відображенням соціального статусу. Загалом, костюм (з франц. *costume* – одяг, що вирізняє) у широкому розумінні цього слова як один з елементів естетичної культури, означає образ, стиль життя і смаки людини [235].

Потреба сучасного трактування образу костюму як національно виразного символу України є показником духовної культури українського суспільства початку XXI століття. Український народний костюм є передусім виразом високого естетичного ідеалу народу, позаяк у його основі лежить відповідна етико-естетична, світоглядна концепція. З цього погляду питання наукового вивчення традиційних ансамблів українського народного одягу в його історико-культурному вимірі та розмаїтті форм національного виразу заслуговує особливої уваги мистецтвознавців, дизайнерів і художників костюму [236].

Розвиток сучасних форм костюму неможливий без вивчення багатих традицій формування комплексу національного вбрання. Колорит народних костюмних комплексів вносить оригінальність в проєктування сучасних моделей одягу, надає багатий художньо-композиційний матеріал для створення нових сучасних форм костюму. Це творче джерело надає сучасному костюму емоційну, знакову виразність, своєрідний національний колорит, нові прийоми декорування і художнього оздоблення.

Фундаментальним дослідженням актуальної проблеми репрезентацій костюма в сучасній дизайн-діяльності, які реалізуються зображально-виражальними засобами традиційних і новітніх художніх мов є праця Оксани Лагоди «Репрезентативні практики дизайну костюма в контексті еволюції художньо-проектної культури». В роботі узагальнено підходи щодо розгляду костюма з позицій актуальних концепцій дизайну XXI ст. і стану художньо-проектної культури в цілому, що обґрунтовує репрезентативні практики як наративну стратегію оприявнення дизайн-продукту. Встановлено, що костюм як зовнішня форма наративу ідентичності в процесах його формо- і стилеутворення демонструє закономірності утворення наративних структур, способів їх трансляції, семіотичного та аксіологічного наповнення в межах різних за призначенням і формою реалізації форматів репрезентативних практик у дизайн-діяльності [129].

Змістовною працею щодо творення сучасного одягу на основі традицій можна вважати роботи Оксани Федини. У статті «Костюм як національно виразний символ» [236] автор робить висновок, що творча концепція проєктування костюму вказує передусім на його смислове навантаження та ціннісне значення як об'єкта культури. Її характер детермінується світоглядом дизайнера (художника), а також тенденціями розвитку художньо-проєктної культури та потребами суспільства. Невиразність (або відсутність) сучасного трактування образу національного костюму (повсякденного, святкового, сценічного) у творчості українських дизайнерів унеможливлює формування та розвиток національної моделі дизайну одягу, утвердження українського стилю на рівні світової моди.

Відома дослідниця Зеновія Тканко звертає увагу, що «різні підходи – етнографічні із «цитуванням» ознак одягу, інтерпретативні, більш творчо «витлумачені», асоціативні – налаштовані на внутрішню свободу, іронію, відкритість надають нового звучання костюму. Звернення до етнічного одягу як медіатора епохи і покоління, є освітньою, пізнавальною і виховною основою моральності й поваги» [227].

Детальні відомості щодо народного костюму, особливостей його формоутворення, крою, декоративного оздоблення, кольорового вирішення містять праці вітчизняних істориків костюму З. Васіної [36, 37], Т. Кара-Васильєвої [84-85], К. Матейко [153], К. Стамерова [212], Г. Стельмащук [215-217] та ін. У них досліджується одяг як типовий показник матеріальної культури в його історичному розвитку. За розміщенням на тілі авторами виділяються такі складові частини жіночого й чоловічого строїв: сорочки, поясний, нагрудний, верхній одяг, пояси, головні убори, взуття, прикраси, доповнення.

Цінним джерелом інформації про мистецькі якості традиційного вбрання є твори образотворчого мистецтва відомих українських художників XIX-XX століття. Важливим внеском в розвиток української етнографії можна вважати зарисовки Т. Шевченка, він робив з натури зарисовки одягу,

різноманітних предметів побуту. Т. Шевченко основу увагу звернув на вбрання найбіднішого селянства. В його альбомах зафіксовано не тільки типовий на той час одяг, а й матеріал, спосіб носіння, вигляд з різних боків, відтворено повні комплекси одягу чоловічого, жіночого – зимового і літнього, окремі складові частини [121].

Відомий фольклорист і етнограф Я. Головацький, вивчаючи одяг населення України, вказує на нього як джерело вивчення етнічної історії народу [51]. Такі ж питання розглядали українські етнографи, знавці народного одягу – Д. Святський, О. Єфименко та ін.

Ґрунтовною у висвітленні питання поєднання етномотивів і класичних форм є праця Тетяни Кротової «Класичний костюм в європейській моді XIX – початку XXI століття: еволюція форм і художньо-стильових особливостей». Автор зазначає, що «…зближення і взаємопроникнення етнічних культур у моді спричинило виникнення численної кількості нових форм костюма, фактурних і кольорових поєднань, образних і стильових рішень. Незгасаюча актуальність питань етнодизайну зумовлена необхідністю збереження національної ідентичності і шанування традицій, а також поглиблення вивчення національних культур – нашої країни і світу, зокрема у контексті сучасного моделювання одягу» [124].

Використання національних мотивів, в пошуку нових образних художньо-композиційних характеристик костюму дає можливість асоціативно переосмислити його найважливіші ознаки: особливості формотворення народного одягу, яскравий колорит, декор, знаково-символічну функцію. Проєктування сучасного одягу на основі використання художніх цінностей національної культури проходить по напрямах виявлення знакових символів, вивчення національних традицій, збагачення естетичних цінностей сучасної культури [119].

Використання багатого досвіду національних традицій в дизайні сучасного костюму зумовлює розробку наступних напрямів: включення елементів національного костюму в сучасний, для створення нового образу,

пов’язаного з традиціями певного народу; стилізацію декоративних рішень національного костюму, кольорової гами, оздоблення, у формах сучасного костюму; використання елементів декоративно-прикладного мистецтва, соціальних і релігійних традицій; акцентування знаково-символічної функції національного костюму, манери носіння; синтез традицій і естетичних ідеалів різних етнокультур, в уявленнях про сучасний ідеал краси, моди і стилю [56, 70].

У сучасному дизайні одяг не повинен повторювати автентичні зразки народного костюма, а базуватись на тонкому асоціативному зв’язку, який створює дизайнер з вибраним творчим джерелом, для досягнення досконалості і гармонійності форми, що проектується [45, 98, 169].

Сучасні дизайнери в своїх роботах часто звертаються до національних традицій . Український народний костюм став джерелом натхнення в роботах багатьох відомих сучасних дизайнерів одягу: Оксани Караванської, Віти Кін, Оксани Полонець, Юлії Магдич, Роксолани Богуцької, Ірини Каравай, Лілії Пустовіт та інших. Дизайнери збагачують світові тенденції моди використанням в своїх колекціях традиційних національних компонентів. В основі сучасного етностилю закладені принципи композиційної побудови народного костюму, багатство його колориту і орнаментації. Національна культура відображається в сучасному одязі без етнографізму з делікатною передачею традиційних художньо-композиційних елементів, що надає одягу унікальність і винятковість. Використання елементів традиційного декоративно-прикладного мистецтва підкреслює в сучасних колекціях одягу естетичну виразність, оригінальність, рукотворність, сприяє розвитку національної художньої культури [1, 178].

Постійно звертаються до творчих джерел різних національностей і всесвітньо відомі дизайнери: Джон Гальяно, Валентіно, Дольче Габбана, Вів’єн Вествуд та інші. Колекції, натхненні естетикою народного костюму, його стилем і манерою носіння, відрізняються широким використанням елементів декорування, характерних для народного вбрання (вишивка,

мережка, плетіння, ткацтво, розпис по тканині). Різні елементи декору і крою національного костюму ввійшли в історію світової моди й активно застосовуються в створенні сучасних колекцій багатьма відомими дизайнерами [45, 169, 208, 229].

Однією із спонукальних причин звернення до етнокультурної спадщини України як творчого джерела створення моделей сучасного одягу є компенсація тенденцій глобалізації культури і космополітичного характеру моди шляхом маніфестації національної ідентичності засобами костюма. Іншим фактором розвитку етнодизайну є прагнення до новизни сприйняття творів фешн проєктів, що актуалізує пошук художнього образу сучасниці, в якому риси тенденцій моди гармонійно поєднуються з рисами національного українського колориту. Тенденції індивідуалізації у проєктуванні художнього образу сучасної особистості з акцентом на національні риси природної зовнішності представляють іще один фактор, який стимулює реставрацію національних ознак образності, що зберігаються в етнічній пам’яті народу. І, нарешті, високий рівень конкуренції на ринку індустрії моди змушує фешн-дизайнерів шукати нові шляхи підвищення ефективності фешн-проєктів. У цьому сенсі феномен протистояння та взаємодії традиційного з сучасним у конвергенції двох культур надає продуктивну платформу для пошуку інноваційних дизайнерських рішень, що обіцяє підвищення художньо-естетичних властивостей костюма за рахунок органічного перенесення чарівності минулих історичних моментів у сучасне фешн-середовище [44].

Важливою проблемою до якої звертаються дослідники культури, мистецтвознавці, художники-професіонали є мода та дизайнерська освіта в сучасних соціокультурних умовах.

Процес розвитку та створення професійного моделювання в Україні тривав роками, і нелегко було українським художникам, практично позбавленим контактів із зарубіжними колегами, часто відірваним від елементарної поінформованості з ділянки моди, утверджувати мистецтво

костюму як явище професійне та високохудожнє [229]. Вагоме значення у цьому процесі відігравали давні традиції розвиненого художнього, кравецького ремесла, яке підживлювалось багатою традиційною культурою цілого Прикарпатського регіону з центром у Львові. Багато чинників, і перш за все культурних, слугували становленню львівської школи моделювання. Сьогодні українську моду представляють в основному два провідні осередки – Львів та Київ. Власне, в цих двох містах зосередилося активне мистецьке, дизайнерське життя України, проте, поступово, на вимогу часу утверджуються менші та не менш вагомі школи творення сучасної моди у Харкові, Одесі, Хмельницькому, Мукачеве, Косові тощо [230].

Потужним культуротворчим інструментом та найбільшим всеохопним масовим мистецтвом є кінематограф. Здатність кінообразів захоплювати глядачів та викликати наслідування пояснюється не тільки наочністю екранного зображення. Кіно доносить моду до тих, хто нею мало цікавиться в повсякденному житті. Кіно, як своєрідний «культурний транслятор» творить бажаний образ людини, норми та ідеали повсякденного суспільного життя.

У фільмі персонаж, який протягом розвитку сюжету стає близьким і зрозумілим публіці, проявляючи себе в різному оточенні та ситуаціях, вдягнений у відповідний костюм. Так, у кіно художній образ, створений в тому числі за допомогою вбрання, подається як частина цілісного способу життя, пов’язується з певним стилем поведінки, співвідноситься з особистістю глядача. У кінематографі ХХ століття художникам по костюмах вдавалось своїми роботами підкреслювати сюжетні лінії, надавати художньої виразності образам, підкреслювати світло, додавати колірної вібрації. Костюми не тільки привертали увагу до спадкоємності поколінь – вони відповідали духові часу, наголошуючи в такий спосіб на красі національного одягу там, де це було доречним за сюжетом, стилістикою і поетикою фільму.

Національний костюм є одним з найбільш цікавих творчих джерел обміну національними традиціями, багатовіковими культурними запозиченнями та художніми ідеями. Народне мистецтво формується

протягом значного періоду часу, зберігаючи все найцінніше і перевірене життям, формуючи образно-художні системи костюма, які логічні, функціональні, утверджують ідеали краси й естетику національної культури [169, 190].

Як джерело аналізу використано фотоматеріали з показів колекцій провідних світових та українських дизайнерів у рамках тижнів моди. Теми етноодягу проаналізовано в колекціях таких модельєрів як Christian Lacroix, Driesvan Noten, John Galliano, Kenzo, Hanae Mori, Kenzo Takada, Issey Miyake, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Prada, Dolce & Gabbana, Valentino, Tarun Tahiliani, Maison Margiela, Balmain, Burberry, Prorsum, Balenciaga, Roberto Cavalli, Matilde Cano, Salvatore Ferragamo, Maiyet, Iceberg та українських – Юлії Магдич, Оксани Полонець, Любці Чернікової і бренду «Чічка».

Для того, щоб структурно проаналізувати форми, крій та композицію костюмів було задіяно вибірковий метод, що опирався на художні фільми, твори образотворчого мистецтва, фотозразки, колекції сучасних дизайнерів одягу.

Проведені наукові дослідження дозволили встановити, що стиль є одним із основних понять у формуванні моди, пов’язаним з еволюцією національного костюму в сучасному світі. Для кожного стилю характерні не тільки певні форми, силует, орнаментика, кольорова гама, способи оздоблення, але й символічно-знакова функція костюму. Етностиль формується під впливом національного костюму різних народів, для нього характерні простота конструктивних рішень, яскрава, виразна кольорова гама, використання знакових елементів, що відображає самобутність культури певних національностей. Художньо-композиційні елементи характерні для комплексів народного (національного) вбрання є системою вихідних даних в процесах художнього проєктування сучасного одягу на основі національних традицій.

Досвід і талант народу дозволив створити зразки одягу, в яких виразність силуету, зовнішня пластика знаходяться в пропорційній взаємодії

з внутрішніми поділами і всією структурою. Конструктивні лінії в народному костюмі обумовлюють динаміку форми, її внутрішню побудову, співрозмірність, які дивують красою і доцільністю.

Дослідження науковців та практичний досвід моделювання одягу ілюструють стійку тенденцію збереження народного вбрання поряд з інтерпретацією його в сучасному одязі.

Закономірності інтерпретування, художньо-стильові особливості та характерні риси творення сучасного одягу на основі традиційного костюму, на жаль, досі окремо цілісно не досліджувалось. Різні аспекти його становлення чи функціонування фрагментарно висвітлено у працях українських та зарубіжних науковців – істориків костюму, філософів, дизайнерів та соціологів. Отож, проаналізувати поетапність розробки сучасного одягу на основі традицій можна лише стосовно того чи іншого дизайнера чи періоду.

1.2. Мода як культурно-мистецьке явище

Сучасна мода, яку часто називають навіть одним із методів соціального маніпулювання, – це і мистецтво, і бізнес, й індустрія. Для розуміння моди як культурно-історичного феномену — а саме таким є наше завдання, доцільно розмежовувати поняття «мода», «костюм» і «одяг». Одяг можна трактувати як конкретну форму виробу, а костюм – це система певним чином підібраних предметів одягу, обумовлена конкретною ціллю. Мода актуальна для різних континентів і різних епох (скажімо, середньовічних красунь неможливо уявити без шлейфів і різноманітних рюшів; згадаймо криноліни і жабо, галіфе і макінтоші, безліч інших «дрібничок», надзвичайно важливих для своїх власниць). Як «міра, спосіб, правило, правління в даний період тих чи інших зовнішніх форм у предметах побуту, головним чином в одязі», мода є відображенням духовних ідеалів соціальної групи в конкретних об’єктах, які виражають певні цінності.

На відміну від звичаїв мода, – це те, що хочуть наслідувати. Якщо одяг – це засіб, костюм – спосіб репрезентації певного образу, мода виступає правилом вираження певного образу.

Історично мода виникає значно пізніше від самого одягу чи костюма. Можна вважати, що мода з'явилась тільки в період пізнього середньовіччя; не випадково існує таке поняття, як «бургундські моди». Ще одне важливе зауваження – до XIX ст. мода розповсюджувалась тільки на дуже невеликий прошарок людей – правителі, аристократи, придворні (відповідно до різних джерел, «модниками» й «модницями» були близько 5–10% населення Європи); костюм простолюдина мав традиційний характер і впродовж століть мало змінювався. Основним принципом такого костюму був принцип відповідності, тобто «хто я є, так я й виглядаю». По зовнішньому вигляду, зокрема по крою костюма можна було точно визначити не тільки соціальний статус і сімейний стан, а й встановити професію й місце проживання людини. Мода спочатку існує тільки для вузького кола, але поступово, крім добору одягу за принципом «хто я є», актуалізовується принцип «ким я хочу видаватись, так я й одягаюсь». Для прикладу, ще в XVII ст., взявши напрокат за останні кошти модний костюм, провінційні альфонси зачаровували місцевих панянок.

Важливими ознаками моди є: демонстративність (не існує без глядача), соціокультурна обумовленість (модний костюм слугує і способом авторепрезентації, і засобом ідентифікації своїх і чужих), мінливість. Інша важлива властивість моди – сучасність. Мода актуальна тільки «тут і зараз». Часто йдеться про ігровий характер моди (їй властиві різні ознаки гри: змагання – бажання бути наймоднішим; вдавання – бажання не «бути», а «видаватись»; наслідування – копіювання модних образів; добровільність; наявність «ігрових площ» (кафе, вулиці, клуби). Отже, нами розглядається демократичність та історична тяглість моди у широкому контексті.

Практика, як правило, пропонує митцям захоплюючі філософії щодо виробництва моди, системи споживання, водночас рішень щодо розробки

творчого продукту, чіткого методу чи основи щодо попереднього його створення немає. У зв'язку з цим доцільно подати класифікацію Г. Дж. Блюмера, який визначає сім функцій моди:

- як гра фантазії і капризу людей;
- як можливість уникнути тиранії звичаїв;
- як форма санкціонованого ризику, пов'язаного з нововведенням;
- форма, яка дозволяє індивіду відкрито демонструвати своє «я»;
- використання для завуальованого вираження сексуальних інтересів;
- мода «відмежовування» елітних класів;
- як засіб зовнішньої підробної ідентифікації людей, котрі займають низьке становище в соціальній ієрархії, з більш високостатусною групою [271].

У моді високо цінується все, що створює бар'єр недоступності. Для неї є характерним прагнення експансії, захоплення щораз нових і нових прошарків, груп і територій. Водночас чим більше людей її приймає, тим швидше починаються зміни, мода розвивається і набуває нових форм (мода видозмінюється). Окрім того, мода – це процес, який поступово створює масову поведінку. Виступаючи певним ідеалом для відповідного прошарку суспільства, мода спонукає до наслідування, яке, відповідно, прискорює й зміну моди.

Поняття «мода» сьогодні актуалізується в декількох контекстах: по-перше, це індустрія моди, в якій існують тривалії, середні, короткі модні цикли; є розділення на «від кутюр» (фр. haute couture, іт. altra moda) і «пре-а-порте» (фр. pret-a-porter); по-друге, мода як мистецтво реалізації естетичних уявлень конкретного модельєра й епохи в цілому про ідеал; по-третє, мода як соціальне явище, що дозволяє атрибутувати зовнішній вигляд згідно з бажаним або реальним соціальним станом, релігійною й національною приналежністю.

На сучасному етапі моду можна сприймати не лише як естетичний феномен чи як категорію науки про прекрасне, універсальний механізм розвитку культури, це явище глобальне. Тотальність її панування безсумнівна: з одного боку, вона цілковито, глобально пронизує людину, стає для неї перепусткою в соціум, а з другого, — розповсюджується через актуалізацію модних стандартів, реалізованих у модних об'єктах. Якщо модний стандарт – різновид культурних зразків (способів, правил поведінки), то модні об'єкти – це конкретні речі, в яких модні стандарти знаходять своє втілення (речі, образи, ідеї). Модні тенденції оперують певною ефемерністю: образами, які не мають практичної значущості, а тільки відсилають до різних варіантів розуміння краси. Це причина, згідно з якою їх просування не може бути стандартним, для кожного з них потрібно придумувати власну історію, що, безумовно, потребує не тільки високого рівня професіоналізму, а й таланту. Сьогодні, коли більшість байєрів розташовують замовлення на попередніх показах, найбільш модний показ перетворюється в справжнє театральне дійство, яке можна назвати і демонстрацією естетичних домінант сезону.

Питання – звідки беруться модні тенденції, найбільш цікаве для дослідження. А. Б. Гофман виділяє два напрями модних змін – інноваційний та циклічний. Інноваційним напрямом можна вважати оновлення як самих речей, так і способів їх носіння, появу нових образів. Інноваційні процеси, відповідно до теорії Гофмана, рухаються трьома основними напрямами: інновації через актуалізацію традицій, інновації через запозичення та через винаходи [57].

Можна також виділити і четвертий напрям інновації – розповсюдження трендів через модну персону, трансляторів модних тенденцій. Таким транслятором може бути як реальна людина (від мадам Фонтанж до Жаклін Кеннеді), так і вигаданий персонаж (від літературного героя до екранного образу). Цей напрям, актуальний з часів «аристократичних мод», коли модні новинки розповсюджувались завдяки впливу їх «авторів», є поширеним і

сьогодні. Першочергово появу модних новинок приписували окремо взятим особистостям – коронованим особам або придворним [1]. Така тенденція збереглась і нині (мода, скажімо, королеви Великобританії, Маргарет Тетчер тощо). Поширення її з допомогою психологічних механізмів наслідування впливають на масову свідомість загалом. Заразливість моди, її властивість швидко тиражуватися як певний стереотип приваблює панівні кола суспільства, які успішно використовують це для маніпулювання поведінкою і споживанням інших. Отже, мода може виступати своєрідним засобом соціального управління і стабілізації смаків, може регламентувати поведінку людини.

Чимало нововведень минувшини, пов’язаних із модою, мали або курйозно-випадковий характер, або особистісно-необхідний. До таких віднесемо різноманітні легендарні новинки, наприклад, головний убір «фонтанж», що з’явився завдяки мадам Фонтанж, яка підчепила пов’язкою розтріпане під час полювання волосся. Інший приклад – поява манжет на чоловічих штанах, які увійшли в моду після того, як Едуард VII під час прогулянки в погану погоду забув відвернути штани [79].

Модні цикли – інша сторона мінливості моди. Багато вчених намагається виявити їх типологію і визначити тривалість. В основі модних циклів є зміна модних стандартів (вузьке і широке, довге і коротке) [181]. Носіями модних тенденцій історично виступали визначні особистості, еліта. Так, тренди ХХ ст. визначали Коко Шанель, Крістіан Діор, П'єр Бальмен, Крістобаль Баленсіага, що пов'язано з тим, що ці культові дизайнери працювали в умовах відкриттів, свіжих ідей і справжньої революції моди.

Моду можна розглядати як частину комунікації; звісно, це відображається і на її функції в культурі. Основними можна вважати наступні: комунікативна – як спосіб ідентифікації «свої – чужі»; ціннісно-орієнтативна – модний костюм демонструє, що сьогодні вважається добрим, а що поганим. Естетична: мода – це мистецтво (найвідоміші та наймасштабніші музеї світу влаштовують виставки робіт художників-

модельєрів), модний костюм – це відображення естетичних ідеалів епохи і конкретної людини. Практична функція – вибираючи костюм, людина прагне, щоб їй було комфортно (сьогодні виробники одягу приділяють значну увагу розробці ергономічних тканин, хоча «жертви моди» будуть страждати і в незручному одязі); символічна – від використання релігійної символіки до субкультурної. На макрокультурному рівні етнічне сприймається противагою уніфікаційним процесам, на субкультурному відповідає духовним пошукам окремих соціальних груп як альтернатива масовій культурі. Етнічний напрям співзвучний з пошуком унікального, з романтичним прагненням і репрезентації особливого.

Крім соціокультурних функцій, при дослідженні моди необхідно враховувати стильові, конструктивні та технологічні характеристики костюма, аксесуарів та візуальної стилістики, необхідні для створення певного модного образу. Революційні зміни в сфері промисловості, відкриття нових технологій, розробки в текстильній галузі, техніки крою, створення нових видів тканин, різних матеріалів є передумовами розвитку одягу і «супутніх товарів». Німецький соціолог, один із представників пізньої «філософії життя» вирізняє моду від будь-якого єдиного суспільного життя і стверджує, що мода відноситься до загального явища всіх сучасних суспільств. За суттю це тип соціальної горизонту, де окремі інтереси постають проти колективу, і де стабільність і консерватизм соціальних звинувачень оскаржуються новими та інноваційними естетичними й поведінковими формами. Модна індустрія, як і будь-яка сфера промисловості, в умовах глобалізації залежить від загального стану економіки й політики. Розвиток костюма під впливом моди має стійкі канали трансляції нововведень. Новизна модного образу визначається «інформативними» точками, якими відбувається трансляція нової моди. Параметрами трансляції може виступати силует, колір, які характеризують форми костюма.

При аналізі тенденцій моди передусім слід приділити увагу зміні силуету, пропорціям костюма, кольоровій гамі, фактурі, новим технологіям, а також аксесуарам і втіленню в костюмі образів «чоловічності» й «жіночності». В системі моди манера носіння одягу враховує відповідність ситуативного носіння одягу конкретній поведінці: одяг, аксесуари, візуальна стилістика, манера поведінки, зовнішні відмінні ознаки людини, які створюють соціально, нормативно, культурно сприйняту тілесність. Сукупність даних позицій доказує можливість розуміння костюма як візуального образу.

Процеси глобалізації в культурі актуалізували такі протилежні на перший погляд тенденції, як транскультуралізм і пошуки етнічної, національної ідентичності. Сучасна культура багатовекторна в своєму розвитку, аналогічно, як різноманітний і дизайн, в якому вільно вживаються різнопланові тенденції. Дослідження напрямів актуалізації в сучасному дизайні є важливим для визначення векторів розвитку культури в цілому. Використання методів активізації творчості модельєра в умовах комп'ютеризації суспільства слід розглядати комплексно, адже діяльність зі створення нового продукту, проектного образу, в який вкладено певні знання, уміння, навички, набуті в якісно новій ситуації, повинна базуватися як на особистісних здібностях, ініціативності творця, з урахуванням впливу зовнішнього середовища і суспільної думки, так і з застосуванням досягнень цивілізації.

Етнічний напрям в останні десятиліття є одним із найбільш затребуваних, проявляється як у довгих, так і в коротких модних циклах. При аналізі місця етнотенденцій у сучасному дизайні необхідно враховувати зв'язок актуалізації етнічної теми з загальнокультурними процесами, історію формування цього напряму в моді, основні ознаки етнічного стилю, творче осмислення етнічної теми у різних дизайнерів. Історія національних мотивів в дизайні – тема, яка виходить далеко за межі XX ст. З позицій теорії дизайну, етно – тренд не тільки модних подіумів, а й вуличної моди,

актуальний напрямок в дизайні в цілому. Досліджуючи етнічні тенденції в дизайні, внесено відмінності в дефініції: етнічні тенденції, національний та фольклорний стилі.

З теоретичної точки зору між костюмом у національному стилі та етнічному існує певна різниця: національний стиль передбачає звернення до традицій, їх узагальнення й інтерпретацію; етнічність більшою мірою зорієнтована на національний колорит, екологію етнографічного середовища і нюанси стилю тої чи іншої країни. Етнічний стиль відсилає не до реконструкції форм національного костюма, які склалися історично, а до утвердження ідеї гармонії людини з природою. З часів хіпі, зокрема, етностиль проникає в паблісіті, і в офіційну моду. Навіть втрачаючи свою етнічну специфіку, мода видається продовженням інтернаціональної традиції. В 1970-ті, коли на зміну ансамблю в костюмі приходить комплект, а стилі наповнені палітрою фарб, етностиль сприймався як актуальний, співзвучний з диско й мілібарі.

Окрема тема для дослідження – фольклорний стиль. Поняття «фольк-стиль», як правило, використовують для позначення стилю сучасного одягу, який використовує елементи народного костюма [83]. При цьому комплект, виконаний у фольк-стилі, може бути романтичним за характером, прикрашений мереживом і доповнений аксесуарами з натуральних, екологічних матеріалів. Поданий приклад свідчить про певне взаємопроникнення, так звану дифузію, змішання стилів. Фольклорний одяг зберігає натуральні тканини, в’язане мереживо та вишивку.

Спеціаліст області моделювання одягу за народними мотивами Г. С. Горіна писала: «Він (фольклорний одяг) відкрив для моди не тільки структуру народного костюму, його декоративність, але й дух оптимізму, радості та віри в доброту людини» [56]. Кантрі, сільський стиль, мотиви європейського селянського костюму активно з’являються в повсякденному одязі другої половини XX ст. Вишиванки у вікторіанському стилі з квітковим орнаментом стали символом стиля дизайнера Лори Ешлі. Фольк-стиль можна

назвати частиною етнічної тенденції, що найбільш яскраво проявилась у дизайні костюма.

Навіть обмежені наведені приклади дозволяють зробити висновок, що ефективніше говорити не лише про етнічний стиль, а про етнічний напрям в дизайні одягу. Сформовані кілька десятиліть тому варіанти етнічного напряму є актуальними й сьогодні. Етнічні барви яскравого етнічного образу, створені через використання етнічних орнаментів, екзотичних матеріалів, незвичних конструктивних національних форм роблять образ оригінальним і креативним. Етно – як частина способу життя в гармонії з природою (через актуалізацію традиційних способів створення тканин та декору, використання природних кольорів у костюмі); як особливий настрій (окремі орнаментальні, конструктивні елементи в сучасному дизайні), в колекціях модельєрів часто переплітаються один з одним і з іншими трендами.

Як культурний процес мода несе відповідальність за пошук людей у межах постійно мінливої маси об'єктів, людей, подій, стилів і практики, до яких вони відносяться, про які формують думки, і які символічно допомагають знайти їх у різних соціальних верствах і громадах. Мода – явище багатопланове. З однієї сторони, це трансляція соціокультурних кодів і репрезентація цінностей. З другої, – мистецтво, творчий процес створення моделей, які повинні задовольняти певні ергономічні, естетичні вимоги, водночас це креативний процес окреслення інструментарію для творення образу сучасної людини, який використовує останні наукові розробки. Крім того, моду можна назвати рухом, мета якого в самому русі, в мінливості заради мінливості. Мода пов’язана з соціокультурною динамікою нормативних цінностей через зовнішній вигляд, манеру поведінки, престижність цінностей, характерних для тієї чи іншої епохи й культури.

Відмінною ознакою сучасності передусім є співіснування різних соціокультурних норм і зразків, які оцінюються з позиції моди не як протиріччя, а як різноманітні актуальності, як своєрідний «архів» стилів і цінностей. Якщо для культури в цілому традиції та культурні зразки є ядром,

які мають охоронне значення, в моді відбувається зворотній процес – цінність образів визначається зміною модних стандартів. Не випадково А.Б. Гофман згадує про такий спосіб інновації в моді, як інновація через актуалізацію традицій, відзначивши, що це не є винаходом сучасності [57]. Інновація через традицію дає можливість повернення, трансформації модних і культурних образів минулого, їх реабілітацію в новому контексті. Таким чином, при безсумнівному зв'язку моди з розвитком культури можна виділити в даному процесі певну асинхронність, яка забезпечує розвиток і одного, і другого.

Мода, незважаючи на свою самостійність і багатогранність, виступає частиною культури, тож сліди офіційної культурної прописки феноменів не стираються, а залишаються цільними, в т.ч. і для наступних прочитань-трансформацій. Для моди рух понад усе, а це не передбачає звернень до категорій «завжди», «ніколи». Мода несе й комунікативну функцію, дозволяючи традиції не тільки залишатись у глибинних шарах культурного ядра, а оновлюватись, набувати нових функцій. За рахунок несинхронності макрокультурних процесів у культурі циклів комунікація в моді виконує роль референта між культурним ядром і динамічними культурними процесами. В цьому значенні етнотенденції стають цікавими для соціуму не тільки як частина традиційної культури, а й як інструмент виживання в світі, як особлива конфігурація відносин людини й природи. Художники-модельєри по-різному прочитують етно-напрям. Жан Поль Готьє в рамках ідеї стирання межі між елітарним і масовим у культурі сміливо поєднує етно-, ретро-тренди з сучасними матеріалами; крім епатажних колекцій, він створює моделі в етнічному стилі. Інший варіант сучасного прочитання етнічного, традиційного костюма демонструють японські модельєри, які відкрили світові етно-традицію не як екзотику, а як частину світової моди. Їм вдалося, не розчиняючись у трендах, зберегти власну культурну ідентичність, зробити її органічною частиною сучасної транснаціональної культури. Отож, зрозумілим є інтерес дизайнерів з інших країн до японських традицій.

Інший дизайнер — Ашиш Гупта, епатажно демонструє індійський традиційний костюм. Хусейн Чалаян експериментує з мусульманською традицією, поєднуючи європейське розуміння тілесності з елементами й формами мусульманського костюма.

На розвиток місцевої етнографії істотно вплинула культура хіпі, які часто робили вбрання буквально з нічого, з підручних матеріалів, використовуючи традиційні способи створення й декорування одягу: техніка печворк, вишивка тощо. Зроблені власними руками речі вважались символом неприйняття буржуазних цінностей, а етнічна орнаментика і технології виробництва – частиною повернення до природи. Як це властиво сучасній моді в цілому, унікальне достатньо швидко було використано високою модою. В індустрії pret-a-porte з допомогою машинної в'язки й вишивки стали робити моделі зручними для масового виробництва. Трудомісткість ручної вишивки, виготовленого руками мережива, виробів з бісеру зробили їх предметом розкоші, і, звичайно це зразу відобразилось у високій моді.

Відродження й використання традиційних рукоділь чи штучна імітація «hand made» – важлива частина декору в стилі етно, що користується популярністю сьогодні, як і століття тому, коли Коко Шанель і Ельза Скіапареллі надали перевагу цьому матеіалу. Створення одягу з використанням традиційних матеріалів, оригінальних швів і нестандартних attachments (допоміжні деталі) стало основою і декількох колекцій всесвітньовідомого модного будинку Valentino.

Інший варіант поєднання традицій і сучасних технологій з серйозним ставленням до виробництва демонструє Йошика Хашинума. Використання комп'ютерних технологій (3D-проєктування у в'язанні) робить можливим появу не тільки неймовірних тканин, а й одягу конкретних стандартів, для конкретної фігури. Визнаний французький майстер у галузі трикотажу Соня Рікель запропонувала модницям зручні, красиві та іронічні моделі.

Молодіжний, спортивний і casual стилі також долучаються до світу етнічних традицій, приваблюючи демократичний бісер, макраме та домашній

трикотаж. Вишивка, макраме, мереживо ручної роботи одночасно стають як символом неприйняття життя за встановленими стандартами, знаком демократичності в молоді, маргиналів, так і показником соціальної успішності, появляються в колекціях паризьких модельєрів.

Емоційно-образна основа народного прикладного мистецтва, народна художня фантазія особливо привабливі для модельєра. Плавні лінії, ритми й мотиви орнаментальних узорів, структура домотканих матеріалів знаходять відголос у творчості як асоціативні джерела. Етнічні ідеї проявляються в дизайні костюма кількома напрямами: інтерес до екологічного мислення (проявляється в творчості багатьох модельєрів — Ямомото); пошук в етнічних формах ергономічного компоненту (Кензо, Рікель), погляд на етномоду як на барви індивідуальності в образі (Вествуд, Макквін, Гальяно) або як частину розкішної казки, що цікавить модельєрів з часів П.Пуаре (Валентіно, Феррагамо, Прада).

Підбиваючи підсумки, виділимо наступне. Модою в широкому значенні називають існуючі в певний період і загальновизнане на даному етапі відношення до зовнішніх форм культури: стилю життя, звичаїв і поведінки, одягу. Моду зазвичай ототожнюють з одягом — історичний розвиток одягу нерозривно пов’язаний з модою, яка є значно ширшим поняттям. Початкова концепція моди одягу, яка в основі, на перший погляд, проста і служить для захисту тіла від різних умов навколишнього середовища, сучасно видозмінюється, з виникненням різних стилів, які не тільки представляють аспект функції, а скоріше стиль життя, задоволення, гордість і мрії про те, що є гламурним або частиною певного класу людей. Сучасна мода — це гра зі старим, імітація нового через комбінаторики минулого. Нами виділено цінності одягу й моди (первинні – сучасність, універсальність, демонстративність, гра; вторинні), функції моди – інноваційну, регулятивну, психологічну, соціальну, престижну, комунікативну, економічну, естетичну тощо. Однією з провідних виділено функцію оновлення (повторюваності, історичності), акцентовано увагу на

певних аспектах соціальної й економічної (мода служить стимулятором виробництва) функцій. Циклічність і відтворення динаміки стилів у моді продемонстровано окремими прикладами модельєрів зі світовим іменем. Діяльність сучасного модельєра окреслено як багатогранну – важливо не лише створювати гарну річ, а й відображати в ній стиль часу, осмислити й інтерпретувати ідею з урахуванням сучасних реалій моди, пропустити її через фільтр звичаїв, адаптувати до різних груп. Це обґрунтовує доцільність використання наукового комплексного підходу в дослідженні традицій народного вбрання в творчості сучасних дизайнерів одягу.

1.3. Наукова гіпотеза, завдання і методи дослідження

Гіпотеза чітко відтворена в меті нашого дослідження і пов’язана з твердженням, що невичерпним джерелом творчості дизайнерів та при формуванні сучасних рішень в одязі є ширше використання й вміла інтерпретація традицій народного вбрання. Підтвердженням цього виступає факт ідентифікації великої групи українського суспільства з народною традицією, у тому числі й у одязі.

Ми виходимо з того, що будь-яке використання традиційних форм вбрання, особливо в нецілісному вигляді, навіть фрагментарно, спрацьовує як художній прийом на створення загального уявлення про існування традиції як сучасний натяк на неї, що має іноді більший вплив на формування національної само ідентичності і автора-модельєра, і господаря одягу, ніж пряме цитування. Спираючись на поширену формулу Й.-В. Гете, що прихована гармонія є сильнішою за явну, у дисертації ми робимо спробу показати, що такий підхід – інтерпретація візуальних традицій українського національного одягу упродовж століть – є необхідною підставою і достатньо переконливим вольовим актом художника-модельєра, який прагне не розчинити сучасність в теперішньому часі, а залучити в сучасність ті виразні, «впливові» на свідомість сучасної людини риси минувшини, які зберегли свій інформативний потенціал.

Для дослідження порушеної проблеми спираються на наступні методи, методики та підходи.

Автором застосовано системний та мистецтвознавчий підхід, що передбачали взаємопов'язаність основних чинників творчості дизайнерів одягу. Системний підхід передбачав розгляд одягу як системи, що складається з основних елементів зв'язків і відносин. Культурологічний підхід забезпечив розкриття характеру трансформаційних процесів народних традицій в сучасне проєктування одягу. Використано також наступні методи: метод досліджень зразків народного вбрання, що дозволив зібрати та зафіксувати характерні ознаки етнічних костюмів; соціологічний метод (анкетування та опитування) для виявлення авторських концепцій дизайнерів одягу; метод порівняльного аналізу – для виявлення закономірностей інтерпретування традицій; метод мистецтвознавчого аналізу – для системної характеристики художньо-композиційної інтерпретації традицій в сучасному дизайні одягу та встановленні закономірностей формування колірних палітр вбрання та визначення ступеня їх узгодженості з традицією; типологічний – для зібрання даних про народний костюм різних етнорегіонів України, а також уможливлення з'ясувати специфічні особливості взаємозв'язку і узагальнення різних видів мистецтв у творенні народного вбрання; метод синтезу – для обґрунтування практичних рекомендацій та прийомів інтерпретації традицій народного вбрання в сучасному дизайні одягу.

Другу групу формують завдання опису й систематизації нагромадженого емпіричного матеріалу, що дає можливість установлювати логічні зв'язки між окремими елементами народного вбрання, які в наукових дослідженнях називають феноменологічними або дескриптивними, тобто описовими. Такі завдання дозволили накопичити величезний матеріал, у якому детально описано творчий доробок майстрів та окремих мистецьких осередків України, де традиційно виготовлялась сировина й окремі елементи, формувався народний стрій. Проаналізовано діяльність провідних вітчизняних і світових дизайнерів, які у своїй творчості неодноразово

звертались до традиційного народного вбрання як джерела творчості у створенні сучасних колекцій вбрання. Саме ця наукова база міститься в основі дисертаційного дослідження, вона детально проаналізована й систематизована на конкретних прикладах.

Для вирішення емпіричних завдань використано методи: спостереження, зарисовки зразків народного вбрання та їх опис, фотофіксація, порівняння, вимірювання, моніторинг. За визначенням філософських словників, «спостереження – це навмисне й цілеспрямоване сприйняття зовнішнього світу, мета вивчення і відшукування змісту в явищах». Це найбільш елементарний метод, який виступає, як правило, у якості одного зі складових у комплексі інших емпіричних методів. У мистецтвознавчому дослідженні можливості методу спостереження дещо обмежені, проте саме він дозволяє виявити зовнішні чинники розвитку народних традицій. Оскільки внутрішні процеси формування традиційного народного строю залишаються для спостереження недоступними, нами використано один із найпоширеніших методів пізнання наукового дослідження – порівняння. Як відомо, існує відома сентенція «усе пізнається в порівнянні», адже порівняння дозволяє встановити подібність і відмінність існуючих тенденцій та характерних художньо-композиційних підходів для кожної етногрупи, навіть окремих населених пунктів. Виявлення того спільного, що властиво двом або декільком дизайнерським рішенням, стало спільною сходинкою на шляху до пізнання закономірностей і законів моди.

До методу порівняння як засобу пізнання обґрунтовувались певні вимоги: порівняння здійснювалося за найбільш важливими, істотними ознаками; порівнювалися лише ті параметри і характеристики, між якими може існувати певна об’єктивна спільність. У дослідженні використано класичний алгоритм порівняння: окремо розглянуто кожен досліджуваний об’єкт чи явище; згруповано параметри, за якими можливо їх порівнювати; порівняно характеристики досліджуваного елемента відносно одного якогось класичного зразка народного вбрання, та визначено спільні ознаки, а також

встановлено їх відмінності. Емпіричні завдання, що охоплюють аналіз народного вбрання в контексті візуальної культури й інтерпретації традиційного одягу, включають комплекс завдань аналізу світового досвіду, авторських концепцій та регіональних мистецьких шкіл у питаннях творення дизайну одягу на основі традицій.

Аналіз традиційного народного вбрання й інтерпретація у творчості сучасних дизайнерів одягу передбачають поділ досліджуваної теми як цілого процесу на окремі складові елементи, тобто виділення основних ознак народного вбрання для вивчення їх окремо як частини єдиного цілого. Детально проведений аналіз став важливим підґрунтям і гарантією логічності викладу матеріалу дослідження. Прямий, або емпіричний, аналіз і синтез було застосовано на стадії загального ознайомлення з народним вбранням різних регіонів. При цьому здійснювалось виокремлення окремих складових вбрання, виявлення його властивостей, найпростіші вимірювання і зарисовки архетипів, фіксація даних щодо їх локації та поширення. Використання методу дедукції дало можливість здійснити гіпотетичний аналіз. Версія гіпотетичного характеру виправдана, оскільки обґрунтоване припущення містить реалістичну ідею, яка є твердженням того, що упродовж століть народне вбрання видозмінювалось відповідно до вимог часу й тогочасної моди. Дослідження проведено за таким алгоритмом аналізу: поділено об’єкт, що вивчається, на складові частини, і зроблена спроба виявити зв’язки між ними; встановлено характерні його властивості та виявлено схожість і відмінність конкретних ознак; виділено найважливіші та образотворчі чинники за декількома ознаками у послідовності їх убування чи зростання; співвіднесено загальне з приватним, одиничним, особливим.

Третя група завдань має синтезуючий характер і полягає у визначенні закономірностей та художньо-стильових особливостей і характерних ознак інтерпретування традицій у сучасному дизайн-проєктуванні. До цієї групи віднесено також обґрунтування практичних рекомендацій, прийомів і методів, впровадження традицій у сучасний дизайн одягу.

Прийнятий алгоритм нагадує алгоритм для порівняння, оскільки аналіз і порівняння тісно пов’язані (це порівняльний аналіз). Методи синтезу в науковій творчості можуть набувати різних форм залежно від ступеня пізнання об’єкта, глибини проникнення в його сутність. Синтез у проведеному дослідженні базується на деяких теоретичних міркуваннях, серед яких виділено припущення про причинно-наслідковий зв’язок процесів формування народного одягу. Як підтверджено, одяг – це своєрідний показник соціально-економічних умов життя народу, який відображає смаки й уподобання нації певного періоду. Характер художнього рішення одягу в процесі історичного розвитку піддається змінам і поступово розвивається й диференціюється під впливом багатьох чинників. Важливим кроком за аналогією є й порівняння. Воно дозволяє при виявленні схожості й відмінності предметів встановити певні тенденції розвитку й видозмінення одягу.

До методу аналогії близький метод екстраполяції. Екстраполяція – це поширення висновків, отриманих зі спостереження над однією частиною явища, на іншу його частину. Зокрема, застосування його сприяло аналізу народного вбрання етнічних груп чи мистецьких осередків, розміщених на локальних територіях та близьких за характеристиками, що мали домінуючу роль у впливі на формування народних традицій.

У дослідженні застосовано системно-структурний підхід, який ґрунтується на дослідженнях із загальної теорії систем, проведених ще на початку ХХ ст. А. І. Бергом, Л. фон Берталанфі, Н. Вінером, К. Боулдінго. Ці дослідження послужили науковою основою і стали одним із важливих механізмів, що забезпечили інтеграцію наукових знань з мистецтвознавства, культурології, педагогіки, історії та інших наук. За основу взято поняття «система» різноманітного трактування: як сукупність (комплекс) елементів, що вступають у взаємодію (Л. Берталанфі); сукупність елементів, між якими є відносини об’єктів і їхніх властивостей (А. Холл та ін.); сукупність матеріальних або ідеальних об’єктів, взаємозв’язок і взаємодія яких

приводить до виникнення нових інтегрованих властивостей системи, які відсутні в складових її об’єктів (В. Г. Афанасьєв) – оскільки структурою системи є зв’язок і взаємодія між елементами, завдяки яким вони виникають. Саме структурний метод став основним при формуванні принципів творення сучасного вбрання з використанням традицій, широко поширених, зокрема, у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ.

Окрему групу завдань та методів їх вирішення складають завдання та методи підготовки фахівців. Зупинимось детальніше, як в методиці школи застосовується емерджентність. Тобто такі властивості системи навчання дизайну одягу, коли кожна з них не властива певному навчальним курсу, а виникають вони завдяки об’єднанню цих предметів в єдину, цілісну систему, чому сприяє міжпредметний зв’язок. Зокрема, прикладом ефективного використання структурного метода є навчальна програма фахових дисциплін, яка спрямована на те, щоб розкрити та сформувати усі необхідні якості професійного дизайнера. Дизайн-проєктування акумулює у собі науково-практичні засади навчального матеріалу, що закладені у низку змістових модулів, логічно пов’язаних між собою у цілісну систему. Саме синтез знань і практичних навиків дає можливість знайти індивідуальний, науково обґрунтований, творчий спосіб самовираження майбутнього дизайнера. Зокрема, кафедра розробляє проблематику досліджень у контексті культурно-екологічних завдань розвитку регіону. Основними напрямами наукових та творчих проєктів є формування нових форм побутування усталених, традиційних принципів формотворення та декорування у різних видах дизайну. Важливого значення набуває проєктування і формування стилістики зразків серійного виробництва, створення колекцій виробів концептуального характеру, синтез рукотворних технологій та сучасних методів дизайну вбрання. Проєктування розпочинається з аналізу джерельної бази та створення варіативних ескізів за темою. Мета цього етапу полягає у формуванні загального бачення мистецького об’єкту, можливих варіантів візуалізації його художнього образу. Аналіз літератури та зразків-аналогів за

темою дає можливість окреслити мистецькі завдання, які насамперед покликані до пошуків інноваційних рішень, адаптації до сучасних мистецьких практик та утвердження національного стилю.

Отже, завдання, що ставить перед собою Косівська мистецька вища школа полягають у формуванні актуальних методів проєктування творів, враховуючи сучасні досягнення наукової, технічної та соціальної галузей діяльності людини. Оскільки традиції навчання в школі безпосередньо пов'язані з народним декоративно-ужитковим мистецтвом, на другому освітньому рівні – «магістратурі» дослідження народних джерел та творчі експерименти є основою діяльності професорсько-викладацького складу та магістрантів, які спільно вирішують різноманітні естетичні завдання кафедри декоративного мистецтва. Демократичність та гуманізм природи народного мистецтва, яке виявляє сформований на протязі багатьох століть чуттєво-практичний досвід поколінь, розкриває важливі закономірності та фундаментальні цінності життя, його практичність та доцільність приваблює молодих митців, стає благодатним ґрунтом для самовираження нового покоління художників. У специфічній образності стилістично-пластичної мови творів народних майстрів вони знаходять найвиразнішу в художньому відношенні та найлаконічнішу – в технологічному форму, яка дуже точно та глибоко розкриває авторську ідею.

Діалектично розвиваючись у межах специфіки своїх жанрів та видів, народне мистецтво ніколи не відокремлене від загальнохудожніх процесів своєї доби, і незважаючи на тяглість традицій, завжди було і залишається актуальним та співзвучним прогресивним та демократичним ідеям. Дослідження принципів формотворення, орнаментування, художньо-пластичних засад образотворення у виробах народних майстрів розвиває у молодих митців високі почуття патріотизму, оптимістичне ставлення до життя та мотивує до креативних творчих експериментів. При цьому дуже важливим є звернення до духовних коренів рідного мистецтва, зв'язок з природою, побутом, фольклором, що продовжує життя традицій через

використання екологічних матеріалів у поєднанні з новітніми інструментами та сучасним обладнанням.

Навчальна дисципліна «Проєктування» являє собою систему змістових модулів, які у логічній послідовності вибудовують концепцію діяльності художника під час вирішення складних комплексних естетичних завдань. Виходячи з актуальних потреб суспільства, кафедра щороку розпрацьовує тематику проєктування з урахуванням досягнень сучасного декоративного мистецтва. Для цього здійснюються планові стажування науково-педагогічного складу викладачів, які проходять у різноманітних формах: від вивчення прогресивного досвіду вітчизняних і зарубіжних мистецьких закладів до участі у міжнародних художніх пленерах, грандах тощо. Це дає можливість адаптувати тематику творчих та наукових практик до актуальних проблем культурного простору держави та суспільства, визначити стратегічні орієнтири розвитку вищої мистецької школи. Дослідно-пошукові та творчі практики навчального процесу на магістратурі покликані вирішувати ці завдання на прикладі реалізації конкретних мистецьких проєктів, тісно пов’язаних із актуальними питаннями культурно-економічного розвитку Гуцульщини. Вирішення будь-якого курсового проєкту передбачає наступні навчальні етапи – дослідження етнографічної спадщини та прогресивного досвіду за темою; варіативне ескізування; графічна та технічна розробка теми. Магістрант, обираючи напрям проєктування, що відповідає сфері його творчих та наукових зацікавлень, разом з керівниками вибудовує стратегію пошуків та експериментів, спрямованих на формування концепції творення. Тому, обов’язковим навчальним модулем у програмі дисципліни виступає дослідно-пошукова діяльність, під час якої студенти закріплюють знання з основ наукових досліджень та формують джерельну базу для глибшого розуміння ґенези, розвитку та можливих перспектив розв’язання естетичного завдання.

Таким чином, обґрунтований у роботі методичний інструментарій дослідження повністю відповідає найновішим підходам до формування завдань у дизайні та методів їх вирішення.

Як зазначають відомі вчені американець А. Бхаттачерджі з Університету Південної Флоріди та Н. І. Ситник з НТУУ «Київський політехнічний інститут» у книзі «Методологія і організація наукових досліджень:дослідження в соціально-економічних науках: Навчальний посібник» (2016): «Залежно від кваліфікації та інтересів науковця, наукове дослідження може приймати одну з двох форм: індуктивне чи дедуктивне. В індуктивному дослідженні метою науковця є побудова теоретичних концепцій і виявлення закономірностей, спираючись на дані спостереження. У дедуктивному дослідженні метою науковця є тестування концепцій і виявлених ні дані. Отже, індуктивне дослідження також правомірно назвати дослідженням із побудови теорії, тоді як дедуктивне дослідження є дослідженням із тестування теорії». Виходячи із вищевказаного у нашому дослідженні цілком логічно було застосовано як індуктивне так і дедуктивне дослідження, оскільки вони забезпечили нам повний цикл, котрий постійно обертався довкола теорії та спостереження.

Оскільки дослідник не може виконувати індуктивне чи дедуктивне дослідження, якщо він не обізнаний як з теоретичними, так і з емпіричними компонентами дослідження, ми прийшли до висновку, що побудова теорії (індуктивне дослідження) і тестування теорії (дедуктивне дослідження) є необхідними для нашої наукової роботи. У дисертаційних дослідженнях індукція і дедукція рідко позначаються як методи дослідження, мабуть тому, що їх вважають звичайними видами висновку. Індукція як спосіб міркування від більш приватних суджень до більш загальних, установлення загальних правил і законів на підставі вивчення окремих фактів й явищ стала необхідним науковим методом у нашому дослідженні, оскільки маємо на меті розробити рекомендації для проєктування одягу на основі аналізу вітчизняного та світового досвіду використання традицій в етнодизайн. Тому

відбулось нагромадження знань про якнайбільше велику кількість схожих чи однорідних елементів і явищ, що могли сформувати повну картину процесів формування народного вбрання. Узагальнюючи їх, робились твердження про приналежність даного чинника всім складовим вбрання, що входять у дану групу чинників. Наприклад, узагальнюючи чинники впливу на структуру традиційного народного вбрання, встановлено, що людина в першу чергу основною вимогою до буденного вбрання ставить зручність та практичність у використанні, з'являється висновок про те, що функціональність є найважливішим формотворчим та конструктивним чинником у дизайні робочого одягу тощо.

Дизайн-проєктування, як і будь-яка інша творчість, взаємодіє з навколишнім середовищем – архетипами, явищами, подіями, які певним чином впливають на процеси, що протікають у ній. Системою і структурою володіють і окремі концепції, зокрема, теорії у мистецтвознавчій науці, де структурні елементи теорії є поняття, закони, узагальнення, гіпотези, факти. Структурою цих теорій є логічний взаємозв'язок, що існує між її поняттями й судженнями, які дозволили нам вийти на важливі висновки та пропозиції.

У дисертації застосовано метод сходження від абстрактного до конкретного, прийоми формалізації й ідеалізації. Змістом абстрактного є окремі сторони дизайну одягу, властивості й зв'язки між елементами вбрання, що використовуються для завдань інтерпретації народного джерела. Розрізняють процес абстрагування й результат абстрагування, що називається абстракцією. Звичайно під абстракцією розуміється знання про деякі сторони об'єктів, а процес абстрагування – це інтелектуальна робота, яка веде до одержання такого результату, тобто абстракції. Прикладами абстракції у нашій роботі можуть служити безліч понять, якими оперує дизайнер не тільки в творчості, але й у повсякденному житті: ремесло, тканина, композиція, верстат тощо. Важлива функція абстракцій полягає в тому, що вони дозволяють замінити в пізнанні порівняно складне простим, але таким «простим», що виражає в цьому складному основне. Наприклад,

абстрагуючись від детального аналізу вишиванок, ми виділяємо зони декору та їх композиційне рішення, що пізніше дизайнер використовує для інтерпретації в сучасній колекції одягу. Це допомагає розібратися у всьому нескінченному різноманітті технік та елементів декорування шляхом їхньої диференціації, шляхом виділення в них різноманітних властивостей й установлення взаємозв'язків між ними, а також фіксації їх у процесі пізнання.

Оскільки під абстрактним розуміється однобічне, неповне знання, воно не розкриває сутності предмета в цілому. Для творчої інтерпретації важливе абстрагування – певне виокремлення однієї якої-небудь істотної властивості чи ознаки дизайну й відволікання від всіх інших сторін, властивостей. Як відомо, результат абстрагування називається абстракцією, яка вважається вищим щаблем у процесі розвитку людського знання. Термін «конкретне», як правило, використовується у двох основних значеннях: по-перше, під конкретним розуміється сама дійсність, різні об'єкти, узяті у всьому різноманітті їхніх властивостей, зв'язків і відносин; по-друге, термін «конкретне» уживається для позначення всебічного, деталізованого систематичного знання про об'єкт. Отже, сходження від абстрактного до конкретного являє собою загальну форму руху наукового пізнання, закон відображення дійсності в мисленні. Цей метод являє собою процес пізнання, відповідно до якого мислення сходить спочатку від конкретного в дійсності до абстрактного в мисленні й від абстрактного в мисленні – до конкретного в мисленні. Ці наукові категорії важливі в процесі творення новаторського дизайнерського рішення на основі інтерпретації народного джерела, яким є традиційний стрий. Філософсько-психологічне бачення та вміння абстрагуватись від певних традиційних рамок й умовностей вирішення одягу усталеними засобами, дає дизайнеру свободу творчості та розширює горизонти творчих можливостей.

Застосовано метод формалізації, що дозволяє у знаковій формі передавати найрізноманітніші оберегові властивості одягу і його складових,

шляхом відображення й зображення їхнього змісту за допомогою мови символів. Формалізація як метод дослідження має ряд переваг, оскільки забезпечує повноту огляду певної області проблем і узагальненість підходу до їхнього вирішення. Знакова мова базується на використанні спеціальної символіки, що забезпечує стислість і чіткість фіксації знання, вона пов'язана із приписуванням окремим символам або їхнім системам певних значень, що дозволяє уникнути багатозначності термінів, властивої звичайним мовам. У нашому дослідженні формалізація має дещо специфічне змістовне наповнення на відміну від технічних наук, однак також дозволяє формувати знакові моделі об'єктів, а вивчення реальних дизайнерських творів і творчих процесів заміняти вивченням та аналізом цих моделей.

Таким чином, у першому розділі сформульовано джерельну базу досліджуваної проблематики, що містить наукові публікації, методичні розробки, ілюстративний матеріал, історичні джерела тощо, які дозволили встановити недостатню міру вивчення теми: не виявлено комплексного дослідження інтерпретації традиційного вбрання у сучасному моделюванні одягу, не встановлено закономірності й принципи творення етностилю.

Осмислено теоретичні передумови та охарактеризовано феномен традиційного народного вбрання як мистецького та культуротворчого явища. Уточнено понятєво-термінологічний апарат і розширено поняття «етнодитзайну» для завдань проєктування, розроблено структурно-логічну модель і класифікацію народного вбрання.

Обгрунтована ключова ідея і сформульована наукова гіпотеза дослідження, конкретизовано наукові задачі порушеного у праці проблемологічного поля, що умовно зведено у три групи: першу групу складають завдання теоретичного характеру, другу групу складають емпіричні завдання, що охоплюють аналіз народного вбрання в контексті візуальної культури й інтерпретації традиційного одягу, третя група завдань має синтезуючий характер і полягає у визначенні закономірностей та

художньо- стильових особливостей й характерних рис трактування традицій у сучасному дизайн-проєктуванні.

Автором застосовано системний та мистецтвознавчий підходи, що передбачали аналіз взаємопов'язаності основних чинників творчості дизайнерів одягу. Системний підхід передбачав розгляд одягу як системи, що складається із основних елементів зв'язків і відносин. Культурологічний підхід забезпечив розкриття характеру трансформаційних процесів народних традицій у сучасному проєктуванні одягу. Використано наступні наукові методи: дослідження зразків народного вбрання, соціологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод мистецтвознавчого аналізу, типологічний та метод синтезу.

Література до першого розділу:

1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 56, 57, 61, 63, 64, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 168, 169, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277.

1, 56, 57, 79, 83, 181, 271.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ
ТРАДИЦІЙНЕ НАРОДНЕ ВБРАННЯ У КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ XIX–XX СТОЛІТЬ

У одній з основних культурологічних праць, присвячених історії формування одягу в Україні, – книзі К. Матейко «Український народний одяг» (1977) розглядається специфіка національних строїв від давніх часів до початку XX століття різних соціальних груп населення на основі топографічних описів, архівних записів, заповітів, щоденників й лексикографічних матеріалів. Авторка підкреслила, що, починаючи з XIX століття, склалися об'єктивні особливості у дослідженні селянського одягу, що зберіг своєрідності традиційного крою, його утилітарних й естетичних функцій, завдяки тому що цей тип одягу менше зазнав впливу фабричного виробництва і міського крою [153].

У цьому сенсі, на наш погляд, через певну історичну і культурну сталість формування предметів одягу важливим є дослідження традиційного народного вбрання в контексті візуальної культури України XIX–XX століть.

Найбільш показовими прикладами, що їх надає традиція відтворення форм народних строїв принаймні останніх двох століть, є приклади застосування цього одягу у мистецьких творах, зокрема у фотографії – як найбільш об'єктивному свідченні «автентичності» одягу, у кіномистецтві – як найбільш показовому (рухомому) його відтворенні як художнього явища, та, зрештою, в образотворчому мистецтві провідних художників України зазначеного періоду. Такий порядок розгляду – від фотографії через кіно до образотворчого мистецтва – дозволить простежити на конкретних прикладах шляхи оприявнення особливостей застосування тих чи тих форм народного одягу у залежності від жанрових обставин, оскільки відомо, що будь-який одяг отримує семіотичний смисл і візуальну вагу у відповідності до контексту, в якому він застосовується і згідно з чим набирає візуальних

якостей, привертає увагу, спрацьовує на справляння належного враження, викликає естетичне переживання.

2.1. Українське народне вбрання у фотомистецтві XIX–XX століть

У XIX столітті завдяки технічному прогресу й успіхам в галузі фізики, хімії та оптики виникло мистецтво фотографії. Один з винахідників фотографії, Л. Ж. М. Дагер (1787–1851), який за фахом був художником, перші фотографічні знімки (дагеротипії) створював у традиційних для живопису жанрах, таких як портрет, пейзаж й натюрморт.

Уже з середини XIX століття у фотомистецтві розроблялися образні можливості портретного жанру, що призвело до найбільш вагомих результатів саме царині фотопортрету.

Фотомистецтво з самого початку розвивалося в штучному середовищі ательє, а згодом, починаючи з 1860-х, поширилася техніка натурного фотографування. Студійна фотографія, а також документальне фото відображали (буквально – віддзеркалювали) переважно правдиві образи, що відтворювали життя у багатьох соціальних контекстах і обставинах: святкових, побутових, сумних, веселих тощо. У цей час фотознімок являв собою документальне свідчення, завдяки чому фотомистецтво усунуло живопис від утилітарної функції – образотворчої фіксації факту, що здавна було одним з найважливіших завдань живопису, зокрема портретного.

Специфіка художнього образу в фотомистецтві полягає саме в тому, що він має документальне значення: фотографія створює образ, що поєднує в собі художню виразність із вірогідністю, що в застиглому зображенні світлин втілено суттєвий момент дійсності, пов’язаної з особистістю. Але, як слушно помітила Сюзан Сонтаґ, за звичкою випускають з уваги ще один важливий аспект взаємовідносин між живописом і фотографією: захопивши нову територію, фотографія негайно почала її розширювати: «Деякі фотографи не захотіли обмежуватися ультрареалістичними подвигами, на які не здатний живопис <…> на відміну від живопису фотографія за самою природою не

може розлучитися з об’єктом. Не може вона і вийти за межі візуального – чого у певному сенсі прагне модерністський живопис» [210]. Отже, якщо об’єкт фотографії завжди був перед об’єктивом (звідси походить і назва оптичного приладу), він мав ознаки, які були цікаві для карбування засобами фотографії. Щодо історії української фотографічної портретної практики можна сказати, що об’єктом етнографічного карбування була особистість у відповідному народному строї.

Етнографічна натурна фотографія другої половини XIX століття мала на меті достовірну фіксацію життєвого матеріалу, завдяки чому і досі існує можливість студіювати українське народне вбрання, незначні зміни в якому впродовж тривалого часу були обумовлені в основному межами українських земель, історичними обставинами й змінами у можливості репрезентації власної ідентичності за допомогою оприявнення форм одягу.

Як відомо, вже у період козацтва почали виявлятися особливі власні риси українського народного одягу, що стали згодом визначальними, характерними для українського вбрання як такого. Склад і особливості одягу залежали від різних причин: сезону, погоди, обрядів, побутової ситуації, соціального стану людини. Для великих урочистостей надягали повний комплект одягу, за яким природно проглядався матеріальний й сімейний статус людини, регіональна приналежність.

Цікавий виклад історії формування одягу і смаків запорозьких козаків подав у першому томі ґрунтовної «Історії українських козаків» Д. Яворницький (1892). «От який був у них одяг! Такий одяг, що він і сорочки не продасть за сто карбованців; як іде вулицею, то ніби весь сяє зірками чи квітами. До цього широкого й просторого одягу личили шаровари, сукняні, нанкові, шкіряні, з кишенями з двох боків <…> обидві плямовані золотими позументами, різнокольорові, але переважно сині; матню штанів робили такою, що торкалася землі, мовби щось волочиться <…> До шароварів підганяли довгі очкурі, шовкові чи вовняні, з золотими китицями

по обох боках» [264]. Саме моделі, подібні до опису Яворницького, ми зазвичай бачимо на чоловічих фотографіях другої половини XIX століття.

Звісно, козацький одяг XVI століття мав відмінності від строю XIX століття, що його з фактографічною точністю описав письменник-етнограф Антоній Якса-Марцинківський (псевдоніми: Новосельський, Nowosielski; 1823–1880) у двотомній фольклорно-етнографічній праці «Pogranicze Naddnieprzańskie. Szkice społeczności ukraińskiej w wieku XVIII» [276]. За його описом можна дійти висновку, що найкраще одягалися «по ліву сторону річки Ірпінь», землі якої споконвіку були прикордонним краєм – спочатку відносилися до Великого Князівства Литовського, а згодом до Речі Посполитої. К. Матейко свідчить, що вбрання на Полтавщині, Чернігівщині, Запоріжжі, Київщині, Черкащині та у Слобідському краї з незначними відмінностями був однаковий [153]. Починаючи з XIX століття, мешканці українських міст, переважно чоловіки, почали носити цивільний одяг, національний традиційний одяг залишився здебільше характерною рисою сільської місцевості.

Велику уваги дослідників має привертати 18-томний історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара (1911–1993) «Україна й українці» [233], що містить 1702 аркуші унікальних історико-документальних світлин кінця XIX – середини XX століття, а також репродукції раритетних фотографій, що зібрані у різних регіонах України, які автор збирав протягом чотирьох десятиліть (від кінця 1950-х до 1993 року). І. Гончар досліджував народну культуру Київщини, Житомирщини, Полтавщини, Донбасу, Поділля, Подністров'я, Галичини, Буковини, Закарпаття. Наразі вже видано такі томи альбому як «Галичина: Львівщина, Івано-Франківщина, Тернопільщина» і «Буковина» поєднані в одну книгу, «Київщина Лівобережна». Підготовлені до друку «Полтавщина», «Слобожанщина», «Київщина Правобережна». Готуються до друку «Київ та його околиці» (90 арк.); «Київщина Правобережна» (116 арк.); «Північна Київщина» (98 арк.); «Західна Київщина» (46 арк.); «Черкащина» (123 арк.);

«Запорізька область» (20 арк.); «Чернігівщина» (113 арк.); «Волинь: Житомирщина, Рівненщина, Волинська область» (90 арк.); «Поділля: Вінниччина та Хмельниччина» (100 арк.); «Козаччина» (65 арк.). Формування історико-етнографічної збірки І. Гончара відбувалося на засадах глибокого вивчення культурної спадщини, що дозволило зібрати значний обсяг архівних фотоматеріалів, які мають неабияку цінність для істориків, культурологів й мистецтвознавців щодо особливостей народного вбрання українців кінця XIX – початку XX століття. Саме ця збірка дає підстави для детального аналізу українського народного вбрання у фотомистецтві XIX–XX століть поряд із приватними колекціями світлин цього періоду.

Оскільки специфіка фотографії як виду мистецтва полягає в документальності, достовірності зображення, а також можливості увічнити певну мить часу, – починаючи з середини XIX століття з'явилася можливість отримання достовірної інформації щодо святкового (повний стрій) та повсякденного українського вбрання.

Починаючи з 1840-х фотопортрет став досить звичайним явищем, що й дозволяє простежити характерні особливості й визначити стильові риси народного вбрання України. Так, студійний фотопортрет української письменниці Людмили Старицької від 1882 року висвітлює характерні риси національного костюма Київщини і свідчить про національно-культурне відродження в середовищі української міської інтелігенції, що виховували дітей свідомими українцями. Костюми дитячих і підліткових років письменниці складаються із основних елементів українського вбрання: літника, корсетки з набійкою у дрібні квіточки та вишитої сорочки. Прикраси у вигляді намиста та стрічок, як невід'ємної складової святкового строю, так само як і барвистий вінок (*рис. 2.1.1, 2.2.2*).

У 1870-х в Києві спостерігалося національно-культурне відродження, на чолі якого стає Київська громада, до складу якої входили Володимир Антонович, Павло Житецький, Микола Лисенко, Михайло Старицький, Павло Чубинський, Володимир Страшкевич, Олександр Русов та інші. Саме

через те наприкінці XIX – на початку XX століть можна спостерігати достатню кількість фотопортретів серед української шляхти, бо саме ця верства населення мала можливість студійного художнього фотографування.

Треба відзначити, що національний одяг у міській місцевості мав свої особливості: у цей час саме в місті активно розвивалися ремесла, що спеціалізувалися на таких видах виробництва як ткацтво, завдяки чому випускалися тканини кращої якості, на відміну від сільської місцевості, де застосовувалося домашнє ткацтво. Завдяки мануфактурі міський одяг був більш уніфікований, а панство мало можливість шити одяг з більш дорогих тканин, таких як оксамит, шовк тощо. Крім того змінювалися технології шиття, а також, подекуди, і тематичний склад ансамблю одягу. Втім, міський і сільський одяг лишався засадничо різними групами.

Одяг українців із вищих верств населення наприкінці XIX століття деякою мірою віддзеркалює національні традиції вбрання, про що свідчить фотопортрет 1860-х Софії Старицької (матері Людмили Старицької), яка походила із козацько-старшинського роду Лисенків. Фотографія цієї української громадської діячки – відображує особливості національного одягу Черкащини – білу сорочку, а по сорочці білу суконну свиту, традиційний верхній одяг українців. Прикрашена молода жінка намистами та вінком із характерною для Правобережжя стрічкою з квітковим орнаментом (*рис. 2.1.3)*. – слід зазначити, що це постановочне фото, на які тоді була мода серед української шляхти.

Фотопортрет 1850 року невідомої пані з Полтавщини демонструє загальну тенденцію заможної верстви свідомих українців до національних традицій у вбранні – атласний та оксамитовий одяг. На світлині жінка одягнена у літник, корсетку, характерного для Полтавщини темного кольору та вишиту сорочку, прикрашену разками намиста (*рис. 2.1.4*).

Студійні фотопортрети української письменниці, етнографки й фольклористки Олени Пчілки (Ольги Петрівни Косач, 1849–1930) також свідчать про принципову схильність в аристократичному колі українських

громадських діячів другої половини XIX століття до української самоідентифікації. Саме О. Косач передала дітям – Лесі Українці, Михайлу Косачу, Ользі Косач-Кривинюк, Оксані Косач, Миколі Косачу та Ізидорі Косач-Борисовій – прихильність і повагу до національних українських традицій, у тому числі до українського вбрання. Власне, Ольга Драгоманова-Косач великою мірою й усталила моду на народні українські строї в київському середовищі в колі близьких друзів. Оселившись із чоловіком з 1868 року на Волині, у м. Звягель (нині Новоград-Волинський), що зазнав значного культурного підйому в XVI столітті під пануванням князів Острозьких, О. Косач із ентузіазмом займалася збиранням місцевого фольклору, записувала народні пісні, обряди та звичаї, збирала зразки народних вишивок, в результаті чого видала 1876 року альбом «Український народний орнамент» [114] – перший у історії української етнографії твір, в якому у 31 таблиці оприлюднено найхарактерніші зразки українського народного орнаменту, зокрема його використання у народному одязі.

На світлині 1867 року О. Косач, ще юна дівчина, одягнена в характерну для Полтавщини довгу корсетку та прикрашена дівочим вінком. На пізніших фотопортретах Олена Пчілка вдягнена вже у волинський стрій та має атрибути заміжньої жінки – зав’язану кінцями на потилиці хустину з очіпком (*рис. 2.1.5–2.1.7*).

У цей період – в останній третині XIX століття – прошарок українських громадських діячів, більшість яких належали до шляхетних родів, виховувала у дітей любов до національних традицій, про що свідчать численні дитячі студійні фотопортрети.

Катерина Грушевська (1900–1943), фольклорист, етнограф та культуролог, дочка Михайла Грушевського, який сприяв її світогляду та схильності до української культури, на Гуцульщині, у маєтку на Криворівні до літа 1914 року вивчає колоритні гуцульські обряди, народне вбрання та народні промисли, цікавиться місцевими легендами та міфологічними героями. Її студійна дитяча фотографія у національному вбранні Гуцульщини

та світлини кімнати, оздобленої гуцульськими мотивами, свідчать про патріотичний сімейний вишкіл, що заклав міцний фундамент у її світогляді [88]. Дівчинка одягнена у бойківський стрій: квітасту запаску із світлого полотна, чорні чоботи та прикрашена скляним намистом, її голову покриває бавниця (*рис. 2.1.8, 2.1.9*).

Серед студійних фотографій можна також виділити сімейні світлини. Так, фотографічний портрет подружжя Софії Марченко та Михайла Лифаря, батьків французького балетмейстера українського походження Сержа Лифаря (1905–1986), що походили з заможного селянського прошарку, показують у першу чергу вишуканість жіночого національного вбрання Київщини. Хоча на початку XX століття українські національні звичаї вже не перебували під забороною, серед посадовців середньої ланки дотримувалися партикулярного вбрання, через що чоловік вдягнений у мундир помічника лісничого 2-го Київського лісництва (*рис. 2.1.10*) [126].

Наприкінці XIX століття, незважаючи на технічні обмеження, починає розвиватися соціальна фотодокументалістика, розвитку якої сприяло застосування фотоспалаху. І хоча численні комерційні фотоательє продовжували робити фотопортрети та постановочні жанрові сценки, що завдяки своїй дешевизні швидко набули величезної популярності, з 1910-х акцент у роботі фотографа переходить на знімальний процес, завдяки чому з’явилася можливість відобразити документальні портрети представників всіх верств суспільства.

Фотографування було урочистою подією для всієї родини, до якої ретельно готувалися й вбиралися у найкращий одяг. Фотографа або запрошували додому, або їхали до повітового міста, аби потрапити на фотостудію. Світлини цього часу презентують жінок у вишитих сорочках, корсетці, плахті, у намистах.

Отже, етнографічно забарвлені світлини українців існують з кінця XIX століття. Крім знімків родини «на згадку», українці фотографувалися з приводу весілля, похорон, християнських празників тощо.

Одна з найстаріших світлин весільного обряду в Україні 1867 року демонструє характерний святковий жіночий одяг Чернігівщини, де представлені селяни у вишуканому вбранні: вишиті сорочки, керсетки, фартухи, на голові у дівчат вінки, у заміжніх – очіпки (*рис. 2.1.11*).

Інша світлина з Покуття також має весільну обрядовість, на ній молодий одягнений у вишиванку під кептарем, безрукавним хутряним кожушком, його обраниця – в народному вбранні: у вишитій святковій сорочці з кептарем, а голову прикрашає великий, майже півметровий вінок (*рис. 2.1.12*).

Саме з 1920-х та 1930-х, у силу об'єктивних суспільно-політичних обставин, фотографія змінюється на користь документалістики і репортажної зйомки, про що свідчать численні світлини побуту українських селян того часу (*рис. 2.1.13–2.1.15*).

Таким чином, можна відзначити, що у фотомистецтві XIX–XX століть на теренах України світлини як провідних верств українських науковців, митців і громадських діячів та їх сімей, так й селянських родин, фіксують характерні риси народного вбрання різних регіонів України, що свідчить про високу національну свідомість та намагання оприявнити національну ідентичність у плеяди видатних громадських діячів України другої половини XIX століття.

Велика заслуга у збиранні відомостей історико-етнографічних особливостей національного вбрання, як вже зазначалося, належить І. Гончару, який протягом десятиліть збирав світлини у різних регіонах України, результатом чого стала його величезна приватна колекція, що склала основу Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара». Саме ця колекція світлин надає можливість виявити характерні особливості й ідентифікувати стильові риси народного вбрання різних регіонів України.

Отже, в результаті аналізу деяких найбільш характерних фотоархівних матеріалів визначено характерні ознаки національного вбрання, що

становлять, так би мовити, зразкову типологію відтворення національної ідентичності у представників різних верств населення України останньої третини XIX – першої третини XX століття, що містять візуальні приклади матеріалу, форми, функцій та художнього оздоблення народного строю. Зокрема, встановлено, що на території східних регіонів України відзначено менше різноманіття форм і елементів одягу у межах окремих населених регіонів, що є характерною ознакою для західних регіонів.

2.2. Інтерпретація традиційного народного вбрання в українському кінематографі 1920–1930-х та 1960–1970-х

Потужним культуротворчим інструментом та найбільшим масовим мистецтвом упродовж XX століття варто вважати кінематограф. Здатність кінообразів захоплювати глядачів і викликати наслідування пояснюється не лише наочністю екранного зображення. Хоча з моменту його появи в останньому десятилітті XIX століття у кінотворчості не було прагнення до музейної автентичності, особливо щодо костюмів, – тим не менше завдяки кіномистецтву можна презентувати народне вбрання тим, хто мало звертає на нього увагу у повсякденному житті. Власне, завдяки фотографії та кіно художники по костюмах спиралися саме на фотоматеріали та етноматеріал, і через те ми досі маємо майже неушкодженою лінію історико-культурної презентації народного костюму, а відтак – і перевірені часом візуальні зразки, часто-густо віддалені від етнографії.

У силу специфіки постановчої природи кінострічка, в якій сюжет побудовано на етноматеріалі, створює необхідний за сюжетом художній образ персонажа, завдяки чому стає своєрідним «культурним транслятором» норм та ідеалів суспільного життя в його жанровому розмаїтті та ствердній константності оприявнення національних рис за допомогою одягу.

У середині 1920-х в Україні постало питання про рівень художньої якості творів літератури й мистецтва, завдяки чому почався розквіт українського «радянського» кіномистецтва (існування ВУФКУ у 1922–1930

роках), основний чинник, що сприяв цьому, – націоналізація кіно – формувався із українізації режисури та сценаріїв, зокрема у вивченні українського оточення, побуту тощо. Саме в цей час в українському кіномистецтві відбувалося вироблення творчих принципів відтворення дійсності в максимально можливій кількості стильових і жанрових проявів [94].

У музичній комедії режисера Миколи Екка «Сорочинський ярмарок», знятої за мотивами однойменної повісті М. Гоголя 1938 року на Київській кіностудії, яскраво відображується органічний самобутній побут і національні особливості Полтавщини. Треба відзначити, що це був перший кольоровий кінофільм на теренах Української РСР, через що на екрані особливо переконливо передається дух й колорит національних костюмів. Кінокритики відмітили, що головну увагу була приділено не тільки колірному рішенню картини, а й відмінно відтвореному староукраїнському народному побуту, до якого відносяться й костюми кінострічки.

Художником-постановником цієї кінострічки був програмний талановитий, знаний український архітектор і художник, професор Василь Кричевський (1873–1952), для якого вивчення, дослідження народної творчості було у пріоритеті: саме В. Кричевський став першим науковим консультантом й водночас художником фільмів Одеської та Київської студій, починаючи з 1925 року [175], був увічнений у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» (1927) в образі Професора. В. Кричевський захопився кіномистецтвом від його появи в Україні та почав працювати в цій галузі, поставивши перед собою слушні завдання дотримуватися контрасту між побутом селян-кріпаків та панів, не припускатися «ніякої поетизації побуту, але й ніякої фальші і безграмотного нехтування подробицями» [123]. Саме такий, започаткований ним підхід, В. Кричевський застосував у роботі над стрічкою «Сорочинський ярмарок», коли кожен постановочний епізод створювався художником-постановником: декорації, костюми, освітлення тощо були результатом не лише творчої, а й дослідницької роботи. Крім того,

натурні сцени знімалися на Полтавщині, на тлі справжніх хат, клунь, вітряків і млинів, а учасники масових сцен використовували власний український одяг [175]. В. Павловський наводить свідчення, що В. Кричевський був «основоположником кіно-декораційного живопису», який у 1920–1930-х оформив дванадцять фільмів, серед яких найцікавішими в сенсі використання костюму є «Тарас Шевченко» (1926), «Маленький Тарас» (1926), «Тарас Трясило» (1926), «Борислав сміється» (1927), «Звенигора» (1927), «Назар Стодоля» (1937), «Сорочинський ярмарок» (1938) [175].

Започаткований В. Кричевським «кіно-декоративний живопис» був оснований на ретельному вивченні українського національного мистецтва та культури. Ще на початку ХХ століття майстер переймався високим творчим рівнем українського кінематографу, особливо розмірковував про творчу роботу художника-постановника. Його першою спробою в кіномистецтві в якості художнього й наукового консультанта та художника став фільм Одеської кінофабрики ВУФКУ «Тарас Шевченко» (1926, реж. П. Чардинін; *рис. 2.2.1–2.2.5*). Двосерійний історико-біографічний фільм передбачав побутово-реалістичний підхід, через що В. Кричевський «почав студіювати не романтично-побутову літературу українську й не кустарні склади з мереживом і густою різьбою, – а історичні документи і побутові дані по архівах, бібліотеках, художньо-етнографічних музеях» [175]. Такий ретельний підхід до студіювання побуту українського села позначився на якості ескізів реквізиту, розробці інтер’єру й одягу, що й привело до успіху кінострічки, особливо серед селянства. Крім того, в пошукових поїздках із режисером українськими селами він підшукував відповідні місця для зйомок різних епізодів фільму, що загалом дозволило донести до глядачів дух зображуваного часу: першу третину ХІХ століття. За словами М. Бажана, саме В. Кричевський «почав учити абетці українознавства наших кінематографістів» [5]. Поряд з цим М. Бажан підкреслює, що підчас роботи над декораціями і костюмами фільмів В. Кричевський «не тільки реставрує, але й деформує той історично-художній матеріал, що за допомогою його він

оформлює декорації та реквізит фільму» [5], тобто підходить до завдань створення художнього образу не як документаліст, а саме як художник.

Олександр Довженко, тоді молодий режисер, 1927-го запросив В. Кричевського до постановки фільму «Звенигора» (Одеська кінофабрика ВУФКУ). Зрештою, саме через цей фільм О. Довженко чи не вперше в українському кінематографі долучився до світової слави, а сам фільм вплинув на творчість наступних поколінь кінорежисерів. Сюжет фільму охоплює значну частину історії України від міфічної скіфської доби до визвольних рухів на чолі з Симоном Петлюрою, і побудований навколо пошуку легендарного скарбу, схованому на Звенигорі, знайти який мріє головний герой фільму – Невмирущий Дід, хранитель старовинних легенд та традицій, що стане традиційною ознакою етнографічного кіно і театральної драматургії на багато десятиліть існування УРСР. У багато костюмованому фільмі безліч символічних епізодів, що поєднують реальне й фантастичне, через що робота над фільмом вимагала ретельної праці і режисера, і художника. В. Кричевський відповідально підійшов до художньої роботи над пошуком місць зйомки, розроблення декорацій і костюмів. Він водночас застосував сумлінність і точність академічного підходу із пошуком нових шляхів у художньому оформленні. Співпраця О. Довженка та В. Кричевського була дуже плідною в сенсі творчої основи та розуміння цілей мистецтва: вони обговорювали окремі засоби щодо створення різних мізансцен, ідеї відповідних декорацій та загального художнього оформлення фільму, через що кінострічка відразу викликала захоплення серед фахівців [175]. Таким чином, у фільмі за допомогою візуалізації костюмів достатньо матеріально відображена історія України, її традиції, втілені в образі Вічного Діда і підкреслені українськими обрядами (національні костюми до яких були в колі наукових пошуків художника), такими, як, приміром, свято Івана Купала. Максимальна виразність художнього образу у В. Кричевського посилювалась створеними ним ескізами традиційного українського вбрання (*рис. 2.2.6–2.2.10*). Так, в епізоді проводів новобранців 1914 року українські

дівчата, одягнені в традиційний національний одяг, плетуть вінки та кидають їх у річку, щоб випробувати долю. М. Бажан, на той час редактор журналу «Кіно», автор першої критичної статті про кінострічку, писав: «Осиковий кілок у могилу шароваристих малоросіян, цих витворів базграмотного ханжонківсько-дранковського “кіно-творця” почав перший вганяти, безумовно, В. Кричевський. І то не бойовими гаслами чи фразами, а реальною роботою над реальним матеріалом» [5]. Напевно, можна стверджувати, що фільм «Звенигора» отримав чимало схвальних відгуків, а також посів чільне місце в історії світового кіно не лише завдяки режисерському таланту О. Довженка, а великою мірою завдячуючи участі в ньому В. Кричевського як художника.

Власне, 1920–1930-і можна назвати «золотим століттям» українського кінематографу, в якому акцент на фаховому відтворенні національного костюму під орудою професійного художника – сам по собі стає моделлю формування усієї художньої тканини фільму, його точного закріплення за українською національною ідентичністю, що й було головною метою більшості кіномитців УРСР того часу. Таким чином, саме В. Кричевський започаткував в українському кіномистецтві відповідальне ставлення до українознавчої проблематики, в рамках якої творчо відтворювався «автентичний» український побут і вбрання, але з обов’язковими елементами метафоричності та навіть гіперболізації.

Після згортання діяльності ВУФКУ (1930) почалося планомірне знищення українського кіномистецтва, зокрема воно стало підпорядковуватися ідеологічним завданням та жорстким канонам «соціалістичного реалізму». Але навіть наприкінці 1930-х, за жахливої доби великого терору, В. Кричевському вдалося сказати нове слово підчас роботи над уже згадуваною стрічкою «Сорочинський ярмарок» (*рис. 2.2.11–2.2.17*), де вперше було застосовано незвичну технологію передачі кольорів («Біпак»). Як зазначає В. Павловський, застосування біпак-процесу принесло художнику-постановнику багато прикростей. «Через обмежені спроможності

біпак-процесу вибір кольорів, які можна було мати на фільмі, був дещо обмежений, і Василеві Кричевському тут довелось чимало попрацювати, щоб творчо використати цю обмежену гаму кольорів якнайповніше. Він зробив для цього фільму проєкти десятків різноманітних селянських костюмів, вбрання для циган тощо; проєкт вертепу з ляльками, між ними – чорта в червоній світці, на якій побудовано фабулу фільму, виконав ряд інтер'єрів селянських хат і шкіців до мізансцен для натурних знімань» [175]. Отже, можна стверджувати, що у фільмографії В. Кричевського 1920–1930-х народний костюм має не так власне скопійований народний характер, як мотиви селянських строїв, пропущені через творче переосмислення художника, а відтак далекі від автентичності, але наближені до усвідомлення національної ідентичності українця в фахово художній «міський» спосіб.

Іншим етапом у формуванні національних рис українського кіно стала доба після смерті Сталіна – від 1953 року. Завдяки часам політичної «відлиги» другої половини 1950-х – початку 1960-х з'явилася суспільно важлива можливість відродження українського кіно як поетичного кіно.

Однією з перших спроб презентації народного духу українського села слід визнати кінострічку «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, художник по костюмах Л. Душина, *рис. 2.2.18–2.2.26*), поставлений на кіностудії «Мосфільм». Екранізація творів Гоголя відбувалася від часу народження кінематографу, зокрема українського, втім саме робота О. Роу стала культовою різдвяною кіноказкою. Режисер мав намір знімати фільм «Ніч перед Різдвом» у автентичному середовищі Полтавщини (с. Диканька), але знімальний процес розпочався лише у березні 1961 року, через що було вирішено провести зйомки на Кольському півострові неподалік селища Кіровське в Мурманської області, де сніг лежав до травня. За дуже короткий термін майстрами-декораторами були споруджені хати з тинами й сараями, а також невелика церква, які відтворювали «справжнє» українське село. Це враження доповнилося тим, що у фільмі звучать автентичні українські різдвяні колядки, а також уривок з православного різдвяного тропаря. Попри

це особливою родзинкою фільму були костюми, розроблені художником Лілією Душиною, яка для виконання ескізів зібрала значний етнографічний матеріал та старовинні речі тієї доби. Для героїні Оксани (Л. Мизнікова) було відтворено полтавську версію народного українського костюма в синьому кольорі. Крім того, продуманий і контраст колірної гами костюмів героїнь різних амплуа: вогненно-червоний для Солохи (Л. Хитяєва) і холодний синій – для Оксани. В основі багатошарового костюма Солохи – біла сорочка з вишитими рукавами, плечима і подолом, край якої можна бачити з-під ошатної картатої плахти та червоного фартуха. Зверху на ній одягнута червона керсетка, нижня частина якого сильно призборена. Керсетка прикрашена вертикальним геометричним візерунком, такий самий візерунок проходить по низу фартуха. На шиї у Солохи намисто із коралів і монет, у вухах – сережки-місяці, дуже популярні у XIX столітті. У героїнь фільму, окрім того, відмінні головні убори та зачіски. У Оксани коса, прикрашена різнокольоровими стрічками, віночком із квітів і вінцями з тканини, розшитими намистинами та бісером. На вінці надягнена червона квітчаста хустка. У Солохи ретельно сховане волосся під очіпком і золотисто-жовтою хусткою, зав'язаної зверху кінчиками. Важливо відмітити, що в українському національному вбранні існує святковий та обрядовий одяг: для обрядів використовувалися святкові строї, проте додавали до них деталей, що відповідали певного образу, що й можна побачити у різних епізодах фільму (опис подано за: [165]). Власне, фільм «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» можна вважати своєрідною рухомою енциклопедією українського одягу різних верств населення: від селянського до панського, як його уявляли художники початку 1960-х.

Українське романтичне кіно 1960–1970-х представлене такими кінострічками як «Тіні забутих предків» С. Параджанова (1964), що отримав другу премію на 7 Міжнародному кінофестивалі в Аргентині, «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Ільєнка (1970), що отримав Золотий приз Міжнародного Московського фестивалю, та «Пропала грамота» (1972)

Б. Івченка. Ці кінострічки об’єднує національне першоджерело: схильність до віддзеркалення своєрідності українського побуту в різних регіонах України, головним чином, західних.

С. Параджанов, режисер кінострічки «Тіні забутих предків» (*рис. 2.2.27–2.2.35*), що була створена на Київській кіностудії ім. О. Довженка, в оригінальній поетиці відтворив національну архаїку української самосвідомості, в чому режисерові допомогла художник по костюмах Лідія Байкова (1905–1993). Л. Байкова як художник по костюмах причетна до створення таких фільмів української історико-культурної тематики, як «Олекса Довбуш» (1959), «За двома зайцями» (1961), «Вечір на Івана Купала» (1968), «Білий птах з чорною ознакою» (1970) та ін. Фільм знімався у справжніх гуцульських хатах та околицях с. Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області, де Коцюбинський й писав свій твір. Як зазначає сучасний кінознавець О. Вергеліс, у процесі зйомки С. Параджанов жив серед гуцулів задля того, щоби вивчити їхні звичаї. Крім того, він запросив селян зніматися у епізодах, через що, крім професійних акторів у головних ролях, всі інші герої фільму були справжні гуцули, які продемонстрували свої обряди, а також були вдягнені у свої особисті національні костюми, завдяки чому було відтворено деякі магістральні форми матеріальної й духовної культури Гуцульщини. Як відомо, С. Параджанов узагалі прагнув до автентичності («Колір граната», «Легенда про Сурамську фортецю» та ін.), і в процесі створення цієї кінострічки вимагав абсолютної правдоподібності, в тому числі і від костюмів. Від Л. Байкової режисер вимагав саме точності і нештучності національного одягу, а Байкова в результаті «експедицій» у далекі гуцульські села знаходила унікальні експонати. Вона привозила звідти саме те, що було потрібно режисерові, художнику картини й оператору Ю. Іллєнку. Шити, винаходити і домальовувати їй майже в цьому випадку не доводилося. Для фільму використовували наряди із самих різних сіл Гуцульщини, а Л. Байкова точно знала, якій місцевості відповідає той чи інший візерунок

вишивки. У процесі створення фільму вона досконально вивчила Буковину, за що її й цінував Параджанов (викладено за: [38]).

Л. Байкова була художником по костюмах й у кінострічці «Білий птах з чорною ознакою» (1970, реж. Ю. Іллєнко; *рис. 2.2.36–2.2.44*). Зйомки також відбувалися у Карпатах, в одному із гірських сіл. Для цього фільму Л. Байкова не відразу створила ескіз костюма головної героїні (Дана), але в процесі співпраці із режисером вона представила гуцулку Дану метеликом, що летить на вогонь, спочатку в жовтій, а потім в рожевій сукні серед зелені. Для фіналу фільму Л. Байкова запропонувала для героїні інший наряд – чорну вузьку сукню, що сковує рухи і візуалізує неможливість розмаху крил метелика, крім того покрила голову героїні сільською хусткою. Саме на таких деталях вбрання нею і був побудований художній образ головної героїні, що відповідав самій художній ідеї фільму. Цей фільм, присвячений трагічній історії української родини Дзвонарів, що живе неподалік від румунського кордону, фактично завершив період українського поетичного кіно [38].

Фільм «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко; *рис. 2.2.45–2.2.53*), створений на Київський кіностудії, є своєрідним продовженням екранізації творів Гоголя і відноситься до жанру героїчної комедії. Фільм створений у період відвертої русифікаційної політики, що здійснювалася в Україні, саме через це фільм був на багато років «покладений на полицю». На той час радянська влада забороняла все, що стосувалося національної самобутності й ствердження ідентичності українців та усього, що мало значення для піднесення національного духу. Сюжет відноситься до гетьманських часів і презентує український побут та звичаї, й зображує пригоди двох козаків на шляху від рідної Диканьки до Петербурга. Костюми до фільму, розроблені художниками Аллою Шестеренко, Михайлом Чаковським та Миколою Поштаренком, віддзеркалюють тогочасну епоху й емоційне забарвлення веселих пригод і важких випробувань героїв кінострічки [69]. Поряд із розробленням костюмів неабияке візуальне значення має і відтворення

інтер'єру, в якому відбуваються події, і ці обставини в сукупності створюють своєрідний візуальний ансамбль «українськості», презентації якого прагнув режисер і художники-постановники.

Кіномистецтво є синтетичним за природою й об'єднує різні види мистецтв, щодо яких режисери, художники-постановники, художники по костюмах застосовують для створення цілісного художнього образу кінострічки власні підходи й випрацьовані особливості, в тому числі мистецтво і особливості костюма. У кожному фільмі костюм демонструє конкретний персонаж, який протягом розгортання сюжету проявляє себе в різному оточенні й у відмінних ситуаціях та емоційно впливає на глядача. Таким чином, художній образ кінофільмів, створений у тому числі за допомогою вбрання, є унаочненням, історичним карбуванням цілісного способу життя, що пов'язане з певним стилем поведінки, а також співвідноситься з особистістю глядача. В українському кінематографі художникам по костюмах вдавалося підкреслювати загальний творчий задум і надавати образам героїв художньої виразності, висвітлювати та додавати відповідного кольорового рішення. Національні костюми, відтворені засобами кінематографу, не лише привертають увагу до спадкоємності поколінь, – вони відповідають духові часу, й у такий спосіб наголошують на красі національного одягу.

Запропонований нами побіжний аналіз семи фільмів довів різну міру творчих інтерпретацій художнього одягу, створеного художниками по костюму для українського кінематографу ХХ століття. Так, показане у фільмі «Тіні забутих предків» народне вбрання мінімально відрізняється від автентичного і не має «довільного» трактування гуцульських традицій. Натомість у «Сорочинському ярмарку» інтерпретація народного костюму Полтавщини доведена до ансамблевого звучання як майстерна форма переосмислення. Для підсилення звучання окремих сцен та образів персонажів художником по костюмах застосовувалися додаткові художні ефекти та індивідуальні особливості акторів (примхливий капелюх із пір'ям

Ореста Дзвонара (актор Б. Ступка) в фільмі «Білий птах з чорною ознакою») та режисерське розуміння кінострічки в цілому. Характерним є обмеження можливостей у зображенні локальних особливостей кожного регіону, через що художники по костюмах іноді спрощували костюми та дещо узагальнювали їх.

2.3. Інтерпретація традиційного народного вбрання в українському живопису

Найбільш стійке уявлення про традиційне народне вбрання упродовж іконографічно фіксованої історії українського малярства, починаючи принаймні з портретного парсунного живопису і народної картини XVII століття, дають зображення елементів одягу українців або в жанрі портрету, або в пейзажно-жанрових сценках переважно XIX – першої третини XX століття.

Розглянемо основні особливості зазначених художніх творів з погляду унаочнення та фіксації елементів одягу в залежності від їхнього значення в контексті зображень і ситуацій, в яких перебувають зображувані персонажі. З огляду на предмет і об’єкт дисертації такий огляд є принципово конспективний і не може презентувати історію образотворчого мистецтва України в зазначених жанрових аспектах. Утім, слід зазначити, що такий аспект є цікавий сам по собі в царині історії мистецтва і досі потребує окремого студіювання.

Український портрет наприкінці XVII – у XVIII століттях зазнав високого піднесення, причому особливою активністю визначалися діяльність митців Києва та Лівобережжя, де замовником портрета стає українська козацька старшина, що їй після визвольних воєн середини XVII століття належала панівна роль і яку 1785 року навіть було включено до імперської дворянської корпорації [164]. Ф. Уманцев підкреслює, що композиційну схему репрезентативного портрета розробили цехові майстри ще наприкінці XVI століття: портретованого зображали біля столика (або аналоя), на якому

лежали предмети релігійного призначення або клейноди; у верхній частині портрета, найчастіше праворуч, малювали герб, а ліворуч – декоративне драпірування. У нижній частині зазвичай розміщували напис, що мав характер епітафії, оскільки портрети переважно виконували з нагоди смерті [2]. Отже, портрет, стилістика якого склалася в Києві та на Лівобережжі, сприймаючи окремі композиційні набутки західноукраїнського портрета (головно, львівського), і сам згодом впливав на становлення портретного живопису Правобережжя і Галичини, що залишилися під владою Польщі. Прикладом можуть бути портрети Адама Кисіля (копія 1809 р. з втраченого оригіналу 1630-х; *рис. 2.3.1*), «мужа благочестивого», «в речах сладкого», «Украине приятного» [12], лубенського полковника Григорія Гамалії (кінець XVII ст.; *рис. 2.3.2*), генерального обозного Василя Дуніна-Борковського (1701–1703), стародубського полковника Михайла Миклашевського (початок XVIII ст.), отамана Війська Донського Данила Єфремова (1752) та ін. П. Білецький однозначно вказує на асоціації українського портретного живопису з мистецтвом Ірану, арабесками й стилізованими квітами гератських килимів, розписом по лаку, мініатюрами рукописних книг. «Изобилие узоров, прелесть которых во всей полноте раскрывается только при рассмотрении с близкого расстояния, несколько снижает монументальность образа, но придаёт произведению исключительную нарядность» [12]. Це пояснюється, з одного боку, тим, що вироби іранських майстрів були добре відомі в Україні і місцеві умільці їх наслідували, з іншого, – східно орієнтованою художньою ментальністю заможних українців XVII–XVIII століть, які прагнули підкреслити свою соціальну вищість, вдаючись до бароковості в побуті.

Парадні портрети українських полковників, генеральних обозних і генеральних суддів досі слугують наочними прикладами для кінематографічного відтворення строїв української шляхти в історичних фільмах і серіалах. Саме так в етнографічній свідомості закарбований образ заможного українця «підмосковської» доби. Не в останню чергу романтичне

сприйняття подій нашої історії засобами кіно (див. п. 2.2) спонукає ставитись до парадних строїв української шляхти як до мотивів переважання над селянським укладом життя й повсякденною одежею українців, що має більш самоідентифіковані етнографічні ознаки. Це був інший спосіб життя, з іншою освітою і традиціями.

Натомість не тільки пишні східні впливи на бароковість парадних строїв можна спостерігати в портретному живопису кінця XVIII століття: портрет бургомістра полтавського магістрату П. Руденка (1784; *рис. 2.3.2*) пензля В. Боровиковського, як вказує В. Рубан, «один з перших достовірних творів парадного типу» [195], помітно вирізняється серед звичних традиційних портретів XVIII століття. Візерунковий сріблясто-червоний слуцький пояс, завитки смушкової шапки – начебто традиційні, візуально звичні, а от кунтуш максимально спрощений стилістично, принаймні за «пишнотою», якщо не за якістю тканини, наближений до народного одягу. Те саме можна спостерігати в портретах Миколи Потоцького (1770-і) роботи Я. Головацького [12], Івана Бачинського (1789) роботи О. Белявського [12], до певної міри Сервація Вишневецького (середина XVIII ст.) невідомого автора [12] тощо. Таке спрощення одягу персонажа з верхнього страту не означає, що в людини не було парадного «барокового» строю, воно, скоріше, означає, що для портретованого був важливий не його суспільний статус, а відтак і багатство одягу, а – його людська особистість, стосовно до якої багатий стрій лише відіграє мотив відволікаючого візуального маневру.

У жіночому портреті Невідомої невідомого майстра (можливо, Гаврила Васька, середина XIX ст.; *рис. 2.3.4*) унаочнено не лише риси нового століття, яке розпочалось військовими змаганнями та формуванням нової стилістики, але й новими акцентами у портретному живописі – костюм стає тлом, на якому наче «виростає» особистість. Цю ж тенденцію ми бачимо у портреті Г. Ґалаґана (1840-і; *рис. 2.3.6*) невідомого автора або С. Тарновської роботи О. Рокачевського (1860; *рис. 2.3.11*). Тобто йдеться про те, що, судячи з одягу портретованих, самоусвідомлення портретованого із заможних верств

українського населення відбувається упродовж століття від барокової пишності до стриманості й більшого художнього смаку; в строях магнатів головним є візерунок плюс колір одягу, його, мовити б, «плями» відкритих кольорів, що чітко вирізняють елементи гарнітурів цих строїв. А відтак за цією ж ознакою, з одного боку, свідчать про майнову належність портретованого, з іншого, – про його прагнення «не відриватися від народу», від традицій української більшості, презентованої саме стратом селян. Натомість, цього не можна сказати про портрети XIX століття осіб нижчих стратів, тих самих селян.

Очевидно, що селянський страт не мав можливості (а то й бажання) бути замовником своїх портретів, через те ініціатива рисування портретів такого типу належала не так портретованому, як художнику, який намагався відтворити етнографічний колорит з історико-культурною й естетичною метою, і навіть був ладний сплачувати моделі за позування. За таких обставин для досягнення найбільшої природності зображення, а відтак і віддзеркалення типу одягу селян, він вимагав від портретованих одягатися в найбільш ошатні з наявних у них строїв, що були безпосереднім свідченням народних смаків, уподобань і безперервності традицій, а подекуди й економічного стану.

Одним із перших в царині цього портрету слід назвати Василя Тропініна (1776–1857), колишнього кріпака, росіянина за походженням, але людини, яка казала, що більше навчився в Україні, де він безупинно писав з натури, аніж у Академії мистецтв у Петербурзі. Майже двадцять років творчість Тропініна була пов’язана з Поділлям. Його портрети «Дівчина з Поділля», «Українець з палицею» (1810-і; *рис. 2.3.5, 2.3.6*), «Українець» (кінець 1830-х – початок 1840-х [218]), як зазначає В. Рубан, «напрочуд містко й достовірно відтворюють працелюбний і духовно багатий український народ <…> Споріднені з давньоукраїнською портретною традицією, вони стали новим етапом в освоєнні мистецтво образу людини з народу й продовжили гуманістичні завоювання численних анонімних

місцевих майстрів» [195]. Хоча народний одяг і підкреслював належність портретованого до селянського страту, втім Тропініна цікавила не лише тонка прорисовка орнаментики жіночої сорочки з плечовою вставкою та рукавом, пришитим по пітканню, а саме особистість людини в її подекуди ідилічному стані. Слід погодитися з В. Рубан, що в роботах Тропініна, які на початку XIX століття заклали традицію малювання народних типів, «переконливо простежується прагнення художника на основі вивчення неповторно-індивідуальної натури моделі створити типізоване зображення, яке уособлює в собі визначальні риси народного образу» [195], купно з типізованою презентацію форм народних строїв. Отже, від 1820-х у практиці українського портрету В. Тропініним закладено нову гілку образотворчості. З того часу наявність у портретованих осіб – як правило, безіменних – народного вбрання будь-якого штибу і будь-яких територіальних особливостей свідчило про належність моделі не до заможного страту, а до незаможного, селянського.

Але такий стан тривав до початку XX століття, коли діячі української культури соціал-демократичного спрямування, переважно містяни, намагаючись підкреслити свою культурну і національну приналежність перебирали на себе народну традицію одягу, суміщаючи міський піджак з селянською вишиванкою, як це вперше зробив І. Франко. Хрестоматійні живописні і фотографічні портрети І. Франка, Лесі Українки, Ю. Федьковича, М. Коцюбинського, М. Грушевського та інших у такий спосіб заклали на зламі XIX–XX століть іншу традицію власного оприявнення, що лине до сьогодні і є ознакою як міської, так і сільської візуальної культури України. Це явище слід пов’язувати не в останню чергу із пожвавленням промислового життя, формуванням українських міст як осередків цивілізованості, відмінної від сільського побутування, а з іншого боку, із прагненням зробити зв’язок селянської культури з міською нерозривним саме в той час, коли цей зв’язок починав виглядати дещо штучно.

Після В. Тропініна та Капітона Павлова (1792–1852) ще один етап у становленні української портретної образотворчості становить потужна за культурно-історичними і творчими наслідками постать Тараса Шевченка (1814–1861). Втім, у живописній та графічній спадщині Шевченка, що пов'язана із зображенням народного одягу, пріоритетне місце посідають жанрові картини («Смерть Богдана Хмельницького», 1837; «Козацький бенкет», 1838; «Циганка-ворожка», «Знахар», 1841; знаменита «Катерина», «Зустріч Тараса Бульби з синами», 1842; «На пасіці», «Селянська родина», «Сліпий», 1843; «Судня рада», «Старости», 1844; «Дві дівчини», 1858 та ін.), які зображуються в цивільних, мовити б, «позанаціональних» костюмах. Виключення становить фантазійний олійний портрет запорозького генерального судді Василя Кочубея (1859), якого зображено у вишиванці під світським камзолом. Про створення цього портрету є свідчення Б. Г. Суханов-Подколзіна: «…мы, забравшись на какую-то огромную академическую не то кладовую, не то чердак, рылись в целом хаосе запыленных старых картин, чтобы разыскать какие-то портреты каких-то малороссийских гетманов <…> нужных ему [Шевченку] для большей верности кочубеевского костюма. После долгих поисков <…> отрыли мы какого-то старого чубатого господина и, окрестив его почему-то "Мазепой", торжественно приволокли в студию. Посещавшие Шевченка художники единогласно хвалили его работу, что приводило его в отличное расположение духа» перекласти [224]. Іронія, що відчувається в цих спогадах, свідчить про ставлення Шевченка-містянина до етнографічних візуальних рис доби гетьманату [121], в той час як його натурні портрети – про прагнення зректися пам'яті про своє кріпацтво і належність до нижчого страту.

Більшою мірою анонімні портрети, що належать пензлю вінничанина Івана Зайцева (1805–1890), Яна Засідателя (Іван Соколенко, 1833–1893), Льва Жемчужникова (1828–1912), Гаврила Васька (1820–1865), Михайла Брянського (1830–1908), Опанаса Рокачевського (1830–1901), Станіслава

Дачинського (1856–1928?), Опанаса Сластіона (1855–1933), Тимофія Шинкаренка (1865–?), – націлені на підкреслення національної ідентичності через презентацію не лише через наочне використання тих чи інших елементів народного строю, а й через акцентування на особистісних рисах характерів персонажів. У такий спосіб – через національний костюм – художники другої половини XIX століття прагнули показати не так *тип* українця (на відміну від представників інших етносів), а *особу* українця – рівноправну серед інших портретованих осіб Російської імперії (див.: *рис. 2.3.7–2.3.13*). Приміром, Т. Шинкаренко в «Портреті сільської дівчини» (рис. *2.3.15*), ретельно змальовуючи обличчя і деталі вбрання – червоне намисто, керсетку, вишивану сорочку, – ще залишається на рівні констатації зовнішніх ознак; не заглиблюючись у психологію моделі, він прагне лише відтворити миттєвий настрій [194]. Зовсім інше враження – тонкої психологізації – бачимо у портреті невідомої, що належить пензлю ймовірно Г. Васька [193] (*рис. 2.3.4*). Разом із тим, саме національний народний стрій, більш-менш типізований, відігравав у цих творах роль певного «хара́ктерного тла», на якому вияскравлювалась особистість людини в конкретному історичному й географічному контекстах. Український портрет відтоді стає важко переплутати з іншими типами портрету в світовій художній культурі.

За останнє десятиліття XIX й перші десятиліття XX століття використання національного строю у портретному живопису стало особливо популярним. Не лише етнографічно-романтичне піднесення цієї доби спонукало художників вдатися до зображення рустикальних мотивів у побутовому жанрі, романтичному пейзажі тощо, а й усвідомлення необхідності закарбовувати унікальність життєвих «картин», пов’язаних з Україною та її людністю, традиціями. Б. Лобановський та П. Говдя зазначають, що саме на межі «другого десятиріччя динамічна композиція портрета періоду модерну змінюється підкресленою рівноцінністю в ньому людських постатей та довколишніх речей, тобто своєрідним переліком

об’єктів зображення на полотні» [138], себто в якомусь сенсі повертається до традиції парадних портретів козацької шляхти та народної української картини XVII–XVIII століть.

Одним із очільників концептуального напряму художнього оспівування української рустикальності – іноді фантазійного та романтизованого – був Микола Пимоненко (1862–1912), майстер пейзажу й історико-побутового жанру, зокрема портретного. Він народився й виріс в передмісті Києва – на Пріорці, – через те більшість картин присвятив відображенню життя сучасного йому села саме цього регіону, прагнучи до поетизованого відтворення побуту та звичаїв українського селянства [50]. Варто звернути увагу на типізацію постаті українки – начебто ілюстрації до етнографічного довідника з народних строїв – в трьох роботах Пимоненка: «Жниця» (1889; *рис. 2.3.14*), «Молодиця» (1890-і; *рис. 2.3.16*), «Київська квіткарка» (1908; *рис. 2.3.27*). Ці портрети не лишають упевненості, що художник малював не так модель, конкретну людину (хоча й безіменну), як її вбрання, причому, в контексті його функціонального використання: у першому й третьому випадках це повсякденний робочий одяг жінки, зображеної або під час відпочинку, або в процесі роботи, в другому – наче прообраз майбутніх прилюдних показів мод. Те саме можна сказати про картину К. Трутовського «Дівчина зі снопами» (1881; *рис. 2.3.38*).

Власне, портрети анонімів, написані не так заради портретованого, як заради карбування елементів національного одягу, неодмінно несуть на собі прикметні риси людини того часу, її соціальної приналежності, життєвих обставин. До портретів такого зламу XIX–XX століть відносяться роботи К. Устияновича («Гуцулка», *рис. 2.3.39*), Я. Пстрака («Молодиця-гуцулка», *рис. 2.3.17*), М. Козика («Портрет селянки», *рис. 2.3.18*), К. Костирка («Портрет селянина», «Портрет селянки», *рис. 2.3.19, 2.3.20*), О. Кульчицької («Гуцулка Параня», 1900-і; *рис. 2.3.21*, «Портрет дівчини», 1914; *рис. 2.3.31*), Ю. Панкевича («Селянка-мадонна», *рис. 2.3.22*), С. Прохорова («Українка», 1990-і; *рис. 2.3.23*, «Українка», 1925; *рис. 2.3.36*), І. Макушенка («Бабуся й

онука», «Дідусь з онуком», «Пастушок», 1904; *рис. 2.3.24–2.3.26*), М. Бойчука («Портрет дівчини», 1910-і; *рис. 2.3.28*), М. Водзицької («Писанкарка», 1911; *рис. 2.3.29*), І. Дряпаченка («Параска в святковий день», 1914; *рис. 2.3.30*), П. Холодного («Портрет дівчини», 1916; *рис. 2.3.32*), О. Новаківського («Дзвінка», 1930–1931; *рис. 2.3.37*) та ін. Себто йдеться про створення типологічного, узагальненого образу українця, принадною ознакою ідентифікації якого є його повсякденний або святковий стрій.

До цього класу портретів наближаються роботи, пов'язані із зображенням, скоріше за все, замовників, що мають конкретне ім'я: «Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі» Ф. Кричевського (1914; *рис. 2.3.31*), «Українська дівчина (М. У. Лихошерст)» (1919; *рис. 2.3.35*) Я. Отришка. Але і в цих «іменних» портретах, навіть в їхніх назвах, можна звернути увагу на акцентування не так портретованого, як факту його національної ідентифікації засобами прорисовки елементів костюму.

Цікаве явище в царині групового портрета, що має «напівжанровий» характер, являє собою картина Олександра Мурашка «Селянська родина» (1914; *рис. 2.3.33*), створена під Лубнами на Полтавщині. Про її «репортажний» характер переконливо писала О. Ненашева. Вдаючись до метафоричного осмислення роботи Мурашка, авторка показує: «Цветёт рукав, шитый красными цветами. В цвет им вторят кораллы, самое ценное в доме, ниспадающие на грудь дочери. Кадмий, красный и оранжевый, кораллов и рукавов сползает на "спідницю" девушки и тлеет бликами среди декоративного геометрического орнамента» [167]. Поряд з іншими груповими портретами роботи О. Мурашка («Неділя», 1909; «Недільний день», 1911; «Продавщиці квітів», 1917 [173]), в яких персонажі в українських народних строях зображені начебто у пасторальних жанрових обставинах, «Селянська родина» – певно, гранично песимістичне зображення долі українців напередодні Першої світової війни та тих катаклізмів, що відбулися на наших теренах після неї, під час радянізації.

Можливо, те саме можна твердити і щодо групових портретів Олекси Новаківського: більшою мірою щодо «Втрачених надій» (1903–1908; *рис. 2.3.40*), меншою – щодо «Різдвяної пісні» (1910; *рис. 2.3.41*). Звернімо увагу на три портрети дружини Новаківського – Анни-Марії Пальмовської (Новаківської).

На картині «Портрет дружини» (1900-і; *рис. 2.3.42*) жінка усміхнена й щаслива, одягнута у лемківський стрій з пишною червоною спідницею. До неї пов'язана рясована у дрібні зборки (збиранки) запаска – квітчастий фартушок. Поверх білої сорочки вбрано колоритний лейбик – приталену камізельку, оздоблену вишивкою рослинного орнаменту та багато декоровану навколо шиї. Великі червоні квіти на рукавах доповнено червоним намистом. Голову прикрашає ніжно-зелена хустка з довгими тороками, що на спині пов'язана у вузол. Грайливий погляд та усміхнені вуста випромінюють радість.

У живописному полотні 1904 року «Дружина у квітах» (*рис. 2.3.43*) жінка сумна та схвильована. Сонце ніжно ніжить голову, затягнуту хусткою у квітах на білому тлі. Червоні корали лягли на білу вишиту сорочку. Навіть жоржини, що слугують фоном портрету, тьмяні й пригнічені. Такою ж задумливою й зосередженою є дружина художника на картині 1906 року «Портрет дружини. Засмучена» (*рис. 2.3.44*). Той самий лемківський стрий із декоративним лейбиком поверх білої сорочки і яскравими червоними коралями. Велика темно-зелена хустка з довгими китицями у дрібні квітки відтіняє сумні жіночі очі. Складені на грудях руки підсилюють це звучання.

У залежності від настрою й емоційного стану дружини, О. Новаківський вміло підсилює їх художніми засобами, що закладено у вбранні героїні. Одночасно це свідчить про залюбленість родини у народному строї, який вони носили не лише у свята, а й щодня. Поєднання особливої експресійної манери творчого почерку художника із вмінням перевтілення при проробці деталей, які мають особливе значення для сюжету

картини, помітні, коли він змальовує народний стрій. Тут мазки виважені та чіткі, деталі орнаменту вбрання прописані ретельно.

Наступний вид творів образотворчого мистецтва XIX – першої третини XX століття прийнято відносити до жанрових (або напівжанрових) та пейзажних. У цих творах української образотворчості персонажі принципово типізовані, вони не мають «іменних» портретних рис, отже слід казати саме про жанрову знеособлену картину, в якій головну роль відіграють костюми моделей та середовище, у яке їх поміщено: інтер'єр чи екстер'єр хати та подвір'я, пейзаж з елементами побуту.

Етнографічні риси, принципова рустикальність, не-містянство жанрових картин цього класу дозволяють також говорити про певну постановочність, навіть «опереточність», про тематичну налаштованість художників на зображення сюжетів одного побутового кола із незначними варіаціями. Це: релігійні відправи, мізансцени, пов'язані з весіллям, поведінкою людей після весілля, у шинку, зустріч хлопця з дівчиною (тут спостерігається багате розмаїття поведінкових контекстів: від залицяння до залишання), або ж трудові процеси, головним персонажем у яких виступають не так моделі зображуваних, як пейзаж, на тлі якого відбувається подія.

Наявність народного одягу, причому найбільш святкового, в роботах, сюжетно навіть не пов'язаних зі святом, є свого роду етнографічною ознакою, поза якою було би дуже важко встановлювати національну ідентифікацію сюжетів: поза наявності українських строїв мізансцени могли відбуватися в будь-якому сільському середовищі. Але ж то було б вже інше середовище, інші селяни, яких неможливо уявити поза національним одягом. Через те, намагаючись підкреслити народність сюжету, українські художники неодмінно вдавалися до зображення народного одягу як своєрідного культурно-історичного маркеру доби, неодмінної ознаки національної приналежності сюжетів. Такий підхід не лише виявкравлював моделювання жанрових мізансцен, роблячи їх, по-суті, унікальними серед соціал-демократичного образотворчого мистецтва тодішньої Російської

імперії, а й закарбовував неодмінність етнографічної своєрідності, унікальності явища українського костюму в суспільно-політичному контексті, що не дуже був прихильний до українства.

Отже, те, що О. Жбанкова зазначила стосовно одного художника – «Орловський зумів показати землю України як природу, де відбилася національна характерність народного життя і побуту» [40], – можна розповсюдити на всіх інших, хто торкався цієї теми в зазначений спосіб. «Одинокі подорожні на шляху, рибалки у човні, жінки, котрі пораються біля хат… Вони не сприймаються академічним стафажем чи деталлю композиції, а є часткою світу, в якому органічно співіснують природа і людина <…> подорожні, які зустрічаються на них [дорогах], визначають місце людини і в просторі полотна, і в цілому світі, такому великому, безкрайому» [40]. Але оскільки до сфери нашого інтересу роботи такого жанрового спрямування не відносяться, зосередимо увагу на інших жанрових творах, що, попри те, просякнуті тим самим настроєм й оповиті аналогічними мистецькими настановами.

До одних із перших в побутовому жанрі картин, де заявлено прагнення автора до карбування народних строїв, традиційно відноситься робота В. Штернберга «Ярмарок на Україні» (1830-і; *рис. 2.3.45*), на якому зображено сюжет торгівлі на ринковій площі в Ічні.

Більшого значення жанрова картина із сільського життя набула у другій половині XIX століття. До робіт цієї типологічної групи відносяться роботи І. Соколова «Весілля» (1860; *рис. 2.3.46*) та особливо – Костянтина Трутовського (1826–1893). Дитинство Трутовського пройшло в маєтку батька – селі Попівці-Семенівці Ахтирського повіту Харківської губернії, і спогади про дитячі роки, проведені в Попівці, знайшли відображення у творчості [131]. Так, у картині «Біля тину» (1863; *рис. 2.3.47*) повною мірою відобразився життєвий оптимізм, що був притаманний і самому автору. Ця тема звучить як утвердження життя.

У безхмарний літній день, під синім небом, серед буйної зелені зустрілися хлопець та дівчина – молоді, вродливі, осяяні коханням. Дзвінкий колорит твору – сонячне проміння виграє на соковитому бадиллі, на яскраво синіх штанях парубка, на червоній картатій плахті дівчини, її червоному кіснику. Святковою яскравістю одягу, поєднанням червоного кольору з синявою неба та соковитою зеленню трав К. Трутовський вніс мажорне звучання в картину. Незначні, однак такі важливі елементи вбрання молодої дівчини, як віночок із різнокольорових квітів і ще один із польових трав у руці, є символами краси й юнацької мрійливості. На дівчині поверх сорочки вбрана ткана безрукавка, оздоблена червоним шнуром, що чудово поєднує весь ансамбль у єдиний стрій. Проста і нехитра композиційна будова картини надзвичайно настроєва і чудово відобразила будні українського села центральної частини України початку XIX століття.

З огляду на час створення картини – два роки після скасування кріпосного права – слід зауважити, що не так потурання інтимному жанру побачення у найліпшому одязі, що є в гардеробі дівчини і парубка, як фіксація конкретних форм цього одягу, що варті наслідування, були головною метою художника. Споріднені із жанровою особливістю картини, ці форми спрацьовують на формування так званого «світлого образу вільних селян», що на той час потребувало і мистецької реакції.

Аналогічні мотиви живлять інші картини художника, як-от, наприклад: «На сіннику» (1872; *рис. 2.3.48*), «Вибілюють полотно» (1874; *рис. 2.3.49*), «Одягають вінок» (1880-і; *рис. 2.3.51*), «Великдень на Україні» (1883; *рис. 2.3.52*) та інші. Одна з останніх картин, «Повінь» (1893; *рис. 2.3.69*), щоправда, вже позбавлена пасторального настрою, за соціальним звучанням наближається до жанрових картин російських передвижників, в яких навіть яскрава плахта на матері, що пахмурного дня несе на руках дитину через весняну повінь, не вселяє оптимізму – і завтра, і наступного року, і за десятиліття український селянин буде зазнавати тих самих побутових випробувань.

Натомість група картин весільного жанру презентує народне вбрання у його найкращих зразках і в тих контекстах, заради якого воно створювалося.

Вже «Прибирання нареченої» В. Васильєва (1880-і; *рис. 2.3.52*) подає повний комплекс жіночого весільного строю, начебто саму картину написано заради того, аби закарбувати його ансамбль. Знамениті «Вечорниці» І. Рєпіна (1881; *рис. 2.3.54*), «Дівич вечір» В. Маковського (1885; *рис. 2.3.55*), «Весілля в Малоросії (викуп нареченої)» М. Пимоненка (1890; *рис. 2.3.61*) та його ж «Весілля в Київській губернії» (1891; *рис. 2.3.65*), «Весілля на Україні» І. Айвазовського (1892; *рис. 2.3.67*), «Козацьке весілля (Веселі козаки)» Юзефа Брандта (1893; *рис. 2.3.68*), «Наречена» Ф. Кричевського (1910; *рис. 2.3.77*) та інші презентують глядачеві (й історикові культури) цілий комплекс ансамблевих строїв, що точно відбивають принаймні вікову традицію створення весільного вбрання жіночного і чоловічого.

Наприклад, картина «Весілля в Київській губернії» (1891) стала до певної міри етапною в творчості М. Пимоненка, що знаменує початок художньої зрілості митця. У ній вперше так яскраво виявилося його вміння цікаво й детально розробляти сюжет, майстерно компонувати, досягати життєвої переконливості у відображенні певної ситуації та образів дійових осіб [237]. Наречена, як і всі одружені, одягнута, зважаючи на погодні умови, в свиту білого кольору, підперезану червоним тканим поясом – традиційним верхнім одягом Київщини того часу. На голові поверх очіпка пов’язана яскрава червона хустка, в неодруженої молодиці – такого ж кольору стрічка. З-під кожуха видніється довга сорочка і кольорова спідниця. На ногах – жіночі сап’янові чоботи. Весь образ доповнювали рясні прикраси на шиї. Чоловічий стрій складався також з кожуха, проте чорного кольору, підперезаного тканим поясом. Голову їх вкривали овчинні шапки того ж кольору.

У нареченого головний убір прикрашала червона стрічка; на ногах у чоловіків весільної процесії – чорні чоботи, а жінки обуті у червоні чоботи. Однак, поодинокі фігури жінок та підлітка на узбіччі дороги, які

спостерігають за дійством, незважаючи на осінню погоду, взуття не мають, що вказує на їхню бідність. Яскраві поєднання білого, червоного і чорного кольорів у всіх елементах традиційного святкового народного одягу Київщини кінця XIX століття вражає лаконізмом і художньою виразністю. Саме завдяки контрасту білої свити і червоного поясу й чобіт нареченої із чорним вбранням нареченого художник підсилює момент урочистості події, але водночас мінімалізм декору та аксесуарів на одязі засвідчує їхню бідність. Сум і задума на обличчях молодих навіть у день весілля, свідчить про розуміння тяжкого майбутнього, що не дозволить їм незабаром веселитись разом із гостями.

На прикладі цього програмного твору можна помітити, що немає значної різниці у святковому та щоденному одязі цих простих людей, які не мали змоги збагатити вбрання дорогими елементами чи аксесуарами. Практично їх відрізняє лише наявність взуття у святковому вбранні. М. Пимоненко засобом цитування народного вбрання та чуття душі людини зумів передати не лише в цьому творі, а й у своїй творчості, базованій на виявленні й підкресленні етнографічних мотивів українського вбрання, цілу низку емоцій і стану простого народу, його радість і біль.

Історико-етнографічний жанр презентований, наприклад, картинами О. Сластіона «Проводи на Січ» (1886; *рис. 2.3.57*) та М. Пимоненка «У похід (Проводи козаків)» (1902; *рис. 2.3.73*), в яких автори, з одного боку, вдаються до реконструкції традиційних форм одягу, з іншого, – карбують сучасний їм одяг, намагаючись помістити дійових осіб у відповідний контекст української старовини з, так би мовити, сучасним присмаком.

Пасторальні, тобто більш-менш емоційно нейтральні, мотиви слід вбачати в циклі картин, пов’язаних із побутовим жанром, де повсякденний або ж – іноді – святковий стрій відіграє в сюжеті, здавалося б, допоміжну роль, а насправді спрацьовує на точну форму національної ідентифікації та з документальною точністю відтворює головні риси тієї художньої семантики,

що її має будь-який виплеканий народом витвір декоративно-ужиткового мистецтва [111, 200].

До робіт такої жанрової типології слід віднести, наприклад, картини «З весілля» І. Айвазовський (1881; *рис. 2.3.53*), «Сільська ідилія» Г. Семірадського (1886; *рис. 2.3.56*), «У шинку» В. Маковського (1890; *рис. 2.3.60*), «Козацький двір» С. Васильківського (1890-і; *рис. 2.3.63*), «Жнива» (1890), «Не жартуй» (1895), «Вечорієє» (1900), «На річці» (1900-і), «Ідилія» та начерк чотирьох селянських постатей до картини «Зустріч з земляком» (1908), «Біля криниці (Суперниці)» (1909) М. Пимоненка (*рис. 2.3.60, 2.3.70–2.3.72, 2.3.74–2.3.76*), «Гості» О. Сластіона (1891; *рис. 2.3.66*). Сповнені емоційності й святковості – полотна М. Пимоненка «Святочне гадання» (1888; *рис. 2.3.58*) та «Великодня утреня» (1891; *рис. 2.3.64*) та М. Богданова-Бєльського «Запізнилася» (1889; *рис. 2.3.59*) – попри емоційність, несуть значний інформаційний шар відомостей про контекст застосування типів народного вбрання відповідно до конкретних життєвих обставин.

Пореволюційна доба, або ж час так званого «українського ренесансу» 1920-х, подає приклади переосмислення народної традиції вбрання з погляду нових вимог та художніх «інтонацій» часу. Більшою мірою позбавлені фотографічного реалізму, який був притаманний художникам XIX та початку XX століття, майстри 1920-х і навіть – найбільш сміливі – 1930-х подають приклади не так документального карбування елементів одягу, як власне художнього переосмислення в новому жанровому контексті.

До творів такого типу слід віднести роботи «Жінки біля яблуні» Тимофія Бойчука (1920; *рис. 2.3.78*), «Українки» Марії Юнак (1921; *рис. 2.3.79*), середню частину триптиха «Життя» Федора Кричевського (1927; *рис. 2.3.80*), «Збирання томатів» Івана Падалки (1937; *рис. 2.3.83*) і майже рівною мірою програмні твори книжкової графіки Георгія Нарбута (1918–1919) [12] та менш відомі Сергія Кононучука (1929; *рис. 2.3.81*). У цих роботах народні строї з реалістичних зображень перетворені на моделі,

схеми, концепти, вони припиняють доводити існування українців як етносу зі своїми національними традиціями і починають свідчити про Україну як висококультурну й по-мистецькому яскраву самостійну державу, на жаль, тоді ще позбавлену формальної державності.

1932 року Ф. Кричевський створює історичне полотно «Довбуш» (*рис. 2.3.82*), яке у творчій спадщині художника вважається програмним. Події, змальованій у картині, Кричевський надає забарвлення народного епосу: і опришки, і сам Олекса Довбуш сприймаються не так конкретними і реальними персонажами, як героями легенди. Вони зображені на високій полонині, біля підніжжя синіх гір; їхні суворі обличчя сповнені ненависті, рішучості та відваги. Автор зобразив Довбуша й опришків у традиційному гуцульському вбранні, однак не вдавався до відтворення деталей вбрання. Широкими мазками і кольоровими плямами художник домігся великої зображальної сили й довершеності. Довбуш верхи на коні домінує у композиції, однак його одяг і зброя традиційні й не вирізняються з-поміж інших. Постаті опришків, наче густий карпатський ліс, виростають один з одного і постають грізною силою перед паничами, що просять пощади. На плечах опришків чорні і червоні сардаки і кептарі, на ногах постоли, їхній стан затягнутий чересом, з якого видніються пістолі.

Ф. Кричевський особливого значення надає тут аксесуарам і гуцульським атрибутам сили і влади: топірцям, зброї. Багатство гуцульських елементів і декору на вбранні опришків зібране в єдину стилістичну групу і ніби протистоїть чорно-білому бранню паничів. Поодинокі жіночі фігури гуцулок також зодягнуті у традиційний стрій, що підсилює народний характер опришківського руху.

Складна ритмічна побудова картини «Довбуш» Кричевського є чудовим зразком: йому вдалося, не дуже захоплюючись етнографічністю колоритного гуцульського костюму, проникливо й чуттєво передати бунтівний дух народу. Багатство колірної гами й різноманіття образів картини були об’єднані автором у складний декоративний монументальний

твір. Лише глибоке проникнення у традицію, зокрема знання народного одягу і звичаїв гуцулів, у поєднанні зі зверненням до різноманітних історичних, літературних й образотворчих джерел дало Кричевському можливість передати засобами живопису характер історичної доби, відчути дух часу і народної боротьби за справедливість і волю.

За допомогою дещо абстрагованої передачі елементів костюму Кричевський досягає в «Довбуші» абстрагованого, навіть подекуди «опереткового» ефекту: «позитивні» і «негативні» персонажі його картини відрізняються за одягом, причому «позитивні» мають підкреслено етнографічний характер, «негативні» підкреслено «урбаністичний», столичний, «бароковий». На цьому протиставленні Кричевському вдається запрограмувати емоційність ставлення глядача до презентованих картиною образів, налаштувати його на чітке усвідомлення «своїх» і «чужих», і завдяки застосуванні художником народного строю було досягнуто бажаного ефекту.

Інший приклад вирішення презентації народного вбрання являє картина Осипа Куриласа (1870–1951), одного із представників галицького живопису. У картині «Христос родився» (*рис. 2.3.84*), датованій 1930-ми, автор відобразив християнське свято Різдво Христове, тож вся родина зібралась на святу вечерю. За столом в центрі, як годиться в гуцулів, сидить старшина родини, праворуч його дружина, а довкола них розмістились всі решта члени великої родини. Запалена різдвяна свічка віддає тепло та ніби об’єднує всіх і збагачує енергією на наступний рік. Щоб підсилити цю ідею, художник використовує лише теплі пастельні охристі тони. Легкі падаючі тіні від фігур вдало виокремлюють кожну з них та дозволяють закцентувати увагу на яскраве вбрання кожного члена родини, їхню індивідуальність. Ефект ночі надає картині таїнства і виділяє його духовне значення. На столі у гуцульських керамічних мисках кутя та інші різдвяні страви. Посередині хлібина як символ достатку.

Особливу увагу Курилас звернув на деталі народного вбрання і ретельно й детально зобразив одяг всієї родини. Зокрема, всі персонажі

одягнуті у святкові вишиті сорочки, багато декоровані і яскраві, поверх який вбрані вовняні кептарі та перекинуті через плече тобівки. Заміжні жінки вбрали на голову перемітку, поверх якої пов'язали квітчасту хустину, з'єднуючи її кінці у вузлик на маківці, що означало завершення посту. Як відомо, у піст яскраву хустку не вив'язували, а вбирали лише білу перемітку [257]. На голові молодої незаміжньої дівчини вбране чільце – підвішені до дротика маленькі металеві платівки, що мають вигляд стрічечок або пелюсток квітів. Його носять над чолом, яке вбирає молода на весілля або всі дівчата під час урочистих подій [41]. На одній із молодиць, яка повернута спиною до глядача, вдягнений коричневий вовняний сардак. Як правило, сардаки одягали надворі, проте Курилас свідомо одягнув персонажів у верхній зимовий одяг, щоб підкреслити розмаїття форм та унікальність стилістичного рішення гуцульського строю.

Осип Курилас відомий як художник-патріот та національно свідомий українець, з великою пошаною відноситься до сімейних цінностей та ритуалів котрі їх об'єднують. Митець, шукаючи засоби художньої виразності в полотнах, звертається до важливих аксесуарів, які є важливими при передачі національного колориту. Зокрема, народне вбрання героїв та предмети побуту детально ним вивчені і точно відтворені художніми засобами.

У ті часи, коли на Східній, а згодом і на Західній (Галицькій) Україні формувалась і розвивалась сильна національна школа образотворчого мистецтва, митці Закарпаття робили ще тільки перші кроки. У 1920–1930-х, ніби надолужуючи пропущене, ця школа засяяла плеядою художників, яку очолили А. Ерделі (1891–1955) та Й. Бокшай (1891–1975).

Звернімо увагу на одну програмну картину Бокшая «Бокораші» (1946–1948; *рис. 2.3.85*).

Сюжет: чудовий день, сонце, річка, плоти з бокорашами, на березі декілька дівчат у народних костюмах. Велична панорама гір, вікові дерева, жарке сонячне світло і прохолодні сині тіні, блискуча гладь води, яскравість

народного одягу – все зливається в єдиний художній образ. Закарпатські селяни одягнуті в традиційний для того регіону одяг.

Картина з'явилась не випадково. Сплав лісу по швидких гірських річках здавна було традиційним заняттям карпатських українців. І ніде так яскраво не проявляється їхня мужність і сміливість, як в цьому небезпечному і захоплюючому ремеслі. Багато років Бокшай споглядав плотогонів – бокорашів, як їх називають на Закарпатті, – неодноразово дивуючись їхній відвазі. Автора вражає майстерність плотогонів, адже провести великі плоти через всі перекати іноді мілководних, проте дуже бистрих карпатських річок – складне мистецтво, що вимагало досвіду та вправності.

Дійство розгортається на фоні панорами гір, крізь яку пробивається бурхлива річка, що несе на своїх потоках плоти з карпатським лісом, якими вправно керують бокораші. На березі їх радо зустрічають молоді дівчати, одягнуті у народне вбрання: довгі вишиті сорочки, обгорнуті тканими запасками, вовняні кептарі і віночки із квітів. Для сонячного закарпатського дня такий гардероб достатній та надзвичайно чарівний. Бокораші мають дещо складніший стрій, який складається із вишиванок, підперезаних поясами-чересами з перекинутою через плече сумкою-ташкою і зверху вбрані декоровані кептарі. На ногах постоли, вбрані на онучі і обв'язані шнурами. Святковість народного одягу у поєднанні із сильними молодими плотогонами створили оптимістичну картину-гімн праці і свободі.

Сміливі і соковиті контрасти інтенсивного кольору, білі сорочки та червоно-гранатові запаски, зелена листва і голубінь неба та далеких гір у поєднанні із сонячним промінням, яке пробивається крізь дерева – все створило художнього звучання і національного колориту цілісний образ. Бокшай у цій картині проявив себе митцем, який володіє даром декоративного і композиційного-живописного вирішення у малярстві. Незважаючи на різні думки і критику полотна, саме «Бокораші» залишились в історії українського живопису одним із кращих, програмних творів закарпатської школи.

Презентовані на картині чоловічі та жіночі строї наче закарбовують для нащадків класичні взірці, канонізовані моделі народного вбрання, підкреслені не лише зображеною традиційною функцією (сплав лісу), а й природним антуражем, поза яким ці строї виглядали б дещо штучно. Насправді ж, якщо уявити собі виснажливу працю бокорашів, які виконують її в народних костюмах, досить сутужно, і слід скоріше звернути увагу на важкий час створення картини (кінець 1940-х, доба сталінської боротьби з «безрідним космополітизмом»), то, можливо, головна мета художника полягала якраз в тому, аби зафіксувати деталювання народного костюму нехай і в такому дивному контексті.

Особливу увагу, в оцінці народного строю, хочеться звернути на факт виконання буденної справи у світлому вбранні. Це говорить про особливе значення та сакрально-оберегову функцію одягу, при виконанні такої ризикованої роботи, усвідомлення великих ризиків.

Зображення народних строїв у різних контекстах різними художниками не могло не спричинити їхнього докладного вивчення з науково-узагальнюючого погляду. Однією із законодавиць прогресивних художніх концепцій в українському мистецтві була галицька художниця О. Кульчицька (1877–1967), якій належить збірка творів «Народний одяг західних областей України» (1959), нещодавно перевидана [125]. Дослідженням народних строїв авторка за допомогою документального рисунку займалася починаючи з 1910-х. Однією із перших у Галичині вона майстерно інтерпретувала у власній творчості етнокультурні надбання України, передовсім народний одяг і його орнаментику, прагнучи відтворити зразки автентичної народної ноші, що з певних причин зникала, поступово перетворюючись із елементу побутової повсякденності на пам’ятник культури.

У низці малюнків Кульчицька розкриває самобутність українського національного строю окремих етнографічних регіонів, а також звертає увагу на окремі елементи чи деталі одягу, що були поширені на невеликих

територіях чи околицях міст і сіл. Аналіз рисунків Кульчицької вказує на скрупульозність дослідження народного строю та його детальне відображення у малюнках, де розглядаються всі його складові, а мотиви народного вбрання впроваджуються в культуру міського одягу. Наприклад, на акварельному рисунку «Парубок в літньому одязі» (с. Черневе Мостиського р-ну Львівської обл.; *рис. 2.3.8б*) наведено зразок взаємопроникнення народного строю в міський костюм. Білий піджак, камізелька, капелюх і чоботи, характерні складові міщанського вбрання, поєднуються із білою довгою сорочкою, яка оздоблена вуставковою вишивкою. Кульчицька першою професійно розробляла дизайн міського одягу із елементами традиційного строю, вміло збагачувала простий крій цікавими та вишуканим декором.

Слід відзначити, що значну частину народного одягу різних регіонів об'єднували складові частини вбрання, які формували довершений ансамбль: натільний (сорочка, переважно уставкова), поясний, плечовий, верхній одяг, головний убір, прикраси та додатки. Характерна українському народному вбранню багатошаровість і використання натуральних тканин і матеріалів, спільні техніки та способи декорування. Художньо-композиційні прийоми оздоблення та декорування і кольорова гама мали свої характерні особливості іноді навіть у прилеглих селах, це стосується і силуету та конструкції вбрання.

Все це відображено у зарисовках художниці, де можна прослідкувати і динаміку розвитку народного вбрання упродовж її творчого шляху.

Одним із прикладів комплексного дослідження регіональних особливостей одягу, який із сільського перетворюється на міський, є спостереження щодо Києва і Київщини, запропоновані в реконструкціях Т. Ніколаєвої з малюнками З. Васіної [170].

Отже, зробивши конспективний огляд віддзеркалення та інтерпретації традиційного народного вбрання в українському живопису XIX–XX століть, можна підкреслити декілька важливих зауваг.

Зокрема, в підрозділі підтверджено, що саме у побутовому жанрі залишалися народні риси, не підвладні впливам моди, а в інших – костюм змінювався за іншими законами (правилами тощо) [218].

Сучасне використання народних мотивів у одязі є, на нашу думку, результатом або іронічного ставлення городян до традиційного сільського одягу, або таким «трешовим прийомом» підкресленої національної ідентифікації, що має звертати на себе увагу (як це відбувається, приміром, у Скандинавії чи Прибалтиці).

Таким чином, більш прискіпливо досліджуючи творчий доробок майстрів образотворчого мистецтва України XIX–XX століть, можна зібрати та дослідити багатий етнографічний матеріал українського національного вбрання, який послужить основою творчих колекцій дизайнерів одягу, де за джерело творчості взято національний одяг та етноодяг, причому в його картинно-декоративному варіанті.

Завдяки цитуванню у своїй творчості національного вбрання українським художникам вдалось реалістично та правдиво відтворити життя та побут народу XIX–XX століть, зафіксувати у картинах народний стрій та окремі елементи й аксесуари характерні для певних етносів.

Етнографічні пошуки та мистецтвознавчий аналіз, що ліг у основу значної мистецької спадщини українських художників, має бути джерелом інформації для художників, дизайнерів, культурологів і науковців з різних галузей знань, які на належному рівні вивчають та пропагують національну культурну спадщину України.

Важливо, що значна частина художників прагнула у своїх творах уникнути простого цитування народного одягу, а використовувала принцип творчої інтерпретації джерела, керуючись доцільністю продиктованого сюжету й власним творчим методом. Провідну роль в цьому процесі автор надавав своїм емоційним сприйняттям та філософським баченням.

Виконаний у розділі аналіз різних форм візуального мистецтва XIX–XX століть (фотографія, кінематограф, образотворче мистецтво) дозволив

констатувати, що не зважаючи на політичні, соціальні та культурно-історичні зміни в суспільстві, залишився незмінним органічний зв'язок народу із традиціями минулого, що значною мірою сприяло збереженню в автентичному вигляді національного українського вбрання.

Процес національно-культурного відродження другої половини XIX–початку XX століття сприяв збереженню й актуалізації традиційного народного вбрання як унаочнення матеріальних цінностей національної культури, його носили як незаможні верстви населення, так і представники творчої інтелігенції.

Зміни традиційного народного вбрання у XIX – на початку XX століть, що були пов'язані з розвитком міст, привели до обмеження в його використанні серед городян тільки у приватному житті, хоча в сільській місцевості таке застосування відповідно до повсякденного контексту (побут, свята) залишилося незмінною.

Упродовж XX століття, з появою таких синтетичних видів мистецтва як фотографія та кінематограф, відбулися переосмислення й творча інтерпретація народного вбрання в контексті відтворення історичних подій, соціальних явищ, персональних характеристик авторів і персонажів.

У розділі проаналізовано народне вбрання через аналіз творів фотомистецтва (друга половина XIX – початок XX століття), кінематографу (1920–1930-і, 1960–1970-і) та образотворчого мистецтва (XVII – перша третина XX століття), запропонований культурологічний підхід до з'ясування їхньої ролі в технологічному переосмисленні й творчій інтерпретації відповідно до поставлених цілей у контексті відтворення жанрових ознак історичних подій, побутових явищ, персональних уподобань авторів і персонажів.

Зокрема, показано, що в образотворчому мистецтві щодо зображенням костюму в особливий спосіб проявлявся творчий метод художника. Коли художник звертався до народного мистецтва у побутових сценах, особливу

увагу приділялося деталям, тобто автори, як правило, детально «досліджували» зразки народного одягу, аби їх відтворити на полотні.

Пропоновані у розділі спостереження щодо традиційного народного вбрання в контексті візуальної культури України XIX–XX століть на прикладах традиційного одягу в художніх творах (фотографія, кіно, образотворче мистецтво) дозволив сформувати інтерпретаційні підходи, що є неодмінною основою для формування професійного ставлення сучасних дизайнерів одягу, що стикаються з необхідністю засвоєння традиції.

Отже, зважаючи на певну історичну і культурну сталість формування предметів одягу важливим є дослідження традиційного народного вбрання в контексті візуальної культури України XIX–XX століть. Через призму фотографії, кіно й образотворчого мистецтва простежено на конкретних прикладах шляхи оприявнення особливостей застосування тих чи тих форм народного одягу в залежності від жанрових обставин і встановлено, що будь-який одяг отримує семіотичний смисл і візуальну вагу у відповідності до контексту, в якому він застосовується і згідно з чим набирає візуальних якостей, привертає увагу, спрацьовує на справляння належного враження й викликає естетичне переживання.

У розділі проаналізовано народне вбрання через аналіз творів фотомистецтва (друга половина XIX – початок XX століття), кінематографу (1920–1930-і, 1960–1970-і) та образотворчого мистецтва (XVII – перша третина XX століття), запропонований культурологічний підхід до з’ясування їхньої ролі в технологічному переосмисленні й творчій інтерпретації відповідно до поставлених цілей у контексті відтворення жанрових ознак історичних подій, побутових явищ, персональних уподобань авторів і персонажів. Виявлено характерні особливості й ідентифіковано стильові риси традиційного народного вбрання, що згруповані у відношенні до матеріалу, форми, функцій та декоративного оздоблення народного одягу.

В результаті аналізу деяких найбільш відповідних фотоархівних матеріалів визначено характерні ознаки національного вбрання, що становлять, так би мовити, зразкову типологію відтворення національної ідентичності у представників різних верств населення України останньої третини XIX – першої третини XX століття, що містять візуальні приклади матеріалу, форми, функцій та художнього оздоблення народного строю. Встановлено, що на території східних регіонів України відзначено менше різноманіття форм і елементів одягу у межах окремих населених регіонів, що є характерною ознакою для західних регіонів.

Запропонований нами побіжний аналіз семи фільмів довів різну міру творчих інтерпретацій художнього одягу, створеного художниками по костюму для українського кінематографу XX століття. Так, показане у фільмі «Тіні забутих предків» народне вбрання мінімально відрізняється від автентичного і не має «довільного» трактування гуцульських традицій. Натомість у «Сорочинському ярмарку» інтерпретація народного костюму Полтавщини доведена до ансамблевого звучання як майстерна форма переосмислення. Для підсилення звучання окремих сцен та образів персонажів художником по костюмах застосовувалися додаткові художні ефекти та індивідуальні особливості акторів (примхливий капелюх із пір'ям Ореста Дзвонара (актор Б. Ступка) в фільмі «Білий птах з чорною ознакою») та режисерське розуміння кінострічки в цілому. Характерним є обмеження можливостей у зображенні локальних особливостей кожного регіону, через що художники по костюмах іноді спрощували костюми та дещо узагальнювали їх.

В образотворчому мистецтві щодо зображенням костюму в особливий спосіб проявлявся творчий метод художника, коли художник звертався до народного мистецтва у побутових сценах, особливу увагу приділялося деталям, тобто автори, як правило, детально «досліджували» зразки народного одягу, аби їх відтворити на полотні.

Пропоновані у розділі спостереження щодо традиційного народного вбрання в контексті візуальної культури України XIX–XX століть на прикладах традиційного одягу в художніх творах (фотографія, кіно, образотворче мистецтво) дозволив сформувати інтерпретаційні підходи, що є неодмінною основою для формування професійного ставлення сучасних дизайнерів одягу, що стикаються з необхідністю засвоєння традиції.

Література до другого розділу:

88, 114, 126, 153, 210, 233, 264, 276.

5, 38, 69, 94, 123, 165, 175.

2, 12, 40, 41, 50, 111, 121, 125, 131, 138, 164, 167, 170, 173, 193, 194, 195, 200, 218, 224, 237, 257

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ
УКРАЇНСЬКІ ТРАДИЦІЇ ТА СВІТОВІ НОВАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

3.1. Принципи творення сучасного вбрання на основі традиціоналізму

Сучасний глобалізований світ поволі втрачає напрацьовані тисячоліттями традиції народного мистецтва та культури, що увібрали у себе кращі риси нації та є віддзеркаленням усіх сфер діяльності людства на окремих локальних територіях. Як відомо, одним із яскравих елементів, що ідентифікував соціальне положення та статус громадян, особливості побуту й суспільної діяльності, естетичні смаки, що сформувались у окремих етносів, його носії прагнули відобразити в одязі. Тому саме одяг щедро декорувався і мав властивість до постійних змін, обумовлених історичними та соціально-економічними змінами суспільства. Актуальність питань етнодизайну зумовлена необхідністю шанування традицій і збереження національної ідентичності, а також потребою поглибленого вивчення культурної складової кожного самобутнього регіону в світі, зокрема у контексті сучасного моделювання одягу.

Етностиль зародився в другій половині ХХ століття завдяки представникам субкультури хіпі, які використовували в своїх нарядах різні елементи народних костюмів, яскраві кольори і натуральні тканини. Інтерес до ідеології хіпі незабаром зник, однак яскравий і незвичайний одяг припав до душі модельєрам [159].

На модних подіумах етнічний стиль з’явився в 1960-і. Однак пік його популярності припав на період 1990-х. Саме в цей час дизайнери модного дому Christian Lacroix, Driesvan Noten, John Galliano, Kenzo та багато інших почали випускати колекції, засновані на етнічних костюмах Азії, Африки, корінних американців. Трохи пізніше з’явилися варіації на тему народних

традицій Північної і Східної Європи. Для багатьох дизайнерів етнічний стиль став своєрідною візитівкою.

Етностиль має свої особливості, одна з головних – виготовлення одягу, взуття та сумок лише з натуральних матеріалів. Одяг може бути виконаний із шовку, бавовни, вовни або льону.

В етнічному одязі присутні контрастні тканини і кольори, аплікації, вишивка, яскраві тематичні візерунки, шнурівка, шкіряні ремінці та плетіння з бісеру. Етнічний стиль – це перш за все хвилясті, плавні сукні, сарафани, штани-шаровари і об'ємні сорочки. Доповнювати образ можуть накидки, хустки, шалі, кисети і всілякі прикраси [159].

Плаття, виконані в етнічній стилістиці, обов'язково довгі, максі або міді. Зазвичай вони яскраві самі по собі і не вимагають додаткових аксесуарів. Спідниці мають прямий, трапеціїподібний крій або крій сонце-кльош. Дуже колоритно виглядають так звані циганські спідниці, вони відмінно поєднуються зі світлим або темним топиком і босоніжками на плоскій підошві. Часто зустрічається елемент гардероба в етнічному стилі – туніка, що надає образу жіночності і м'якості, актуальна в модному сезоні '2017/2018. Жакети в етностилі мають вільний крій і майже завжди прикрашені вишивкою або бісером.

Цікава історія ще одного елемента етнічної моди – пончо, традиційного верхнього одягу індіанців Південної й Центральної Америки формі великого прямокутника з отвором для голови посередині. Перше пончо, знайдене археологами, відноситься до XIII століття. За однією версією, пончо придумав індіанець, який повертався додому з полювання. Важка ковдра, під якою він ховався від негоди в горах, заважала йому, тоді він зробив у ній дірку і надів на себе. Інша легенда виникнення пончо розповідає про католика-місіонера, який в такий спосіб хотів одягнути місцевих жителів, які визнавали виключно «наряд Адама і Єви» [159].

Етнічний стиль в тренді і сьогодні, ця тенденція відбивається в елементах декору, колірних рішеннях і аксесуарах. Одяг прикрашають бахрома, стрічки й етнічні орнаменти.

В історії моди неодноразово зустрічались випадки, коли національний костюм і культура в цілому були для модельєрів потужним джерелом натхнення. Японські принципи естетики актуалізувалися в світовій моді, здебільшого завдяки японським дизайнерам – Ханає Морі (Hanae Mori), Кензо Такада (Kenzo Takada), Іссей Міяке (Issey Miyake), Йоджі Ямамото (Yohji Yamamoto), Рей Кавакубо (Rei Kawakubo). Вони пропонували в своїх колекціях дещо незвичні для європейських костюмів вільні або геометричні форми, інтерпретацію принципів естетики Сходу й орнаментальних мотивів.

Японський стиль в моді часто використовується дизайнерами провідних будинків моди. У традиційному японському крої переважають чіткі і прямі лінії, а силует нагадує трапецію, квадрат або трикутник. Довгі роки на світових подіумах не втрачають актуальності кімоно, сорочки з коміром стійкою, сукні-халати з запахом і вузькі закриті сукні. Японський стиль заворожує принтами і візерунками на тканині: квітуча сакура, хризантеми і різнокольорові птахи та ін.

Для японських модельєрів першочерговим є матеріал одягу і сприйняття моделі в русі певної театралізованості. Також характерними ознаками їхніх речей є непоєднувані матеріали і незавершеність.

У творах японки Ханає Морі поєднано традиції Заходу та Сходу. Її моделі цілком наслідують європейські традиції пропорцій та крою і тільки доповнені орнаментом чи елементами східного костюму. Кензо Такада виконував моделі в стилі театру кабукі, використовуючи традиційні східні форми, японські мотиви й яскраві кольори. Рей Кавакубо вразила європейців асиметрією чорних моделей одягу, незавершеними швами, деформацією, експериментами із фактурою та кроєм. Основним кольором в колекції Йоджи Ямамото також є чорний. Модельєр використовує матеріали без орнаментів, поєднання західних та східних форм і вільний асиметричний крій.

Реконструкція та деконструкція в колекціях японських дизайнерів сприймаються по-новому та оригінально, порівняно з роботами європейських дизайнерів [1].

У зв'язку з природними катаклізмами і пов'язаним з ними скасуванням Tokyo Fashion Week місцеві дизайнери не мають змоги представити власні колекції в своїй країні. Оптимальним рішенням для японського дизайнера є адаптація своїх моделей для світового ринку моди і виходом на подіуми США та Європи. Нове покоління модельєрів, хоч і орієнтоване на традиції, але пропонує зрозумілі західному споживачеві сучасні технології та дизайн.

Вплив культури Китаю в сучасній моді – питання, яке не вичерпується інтерпретаціями та інспіраціями китайського костюму та традиційної культури. Фактично кожного сезону в колекції одного чи кількох дизайнерів можна простежити трансформацію мотивів чи форм китайського мистецтва.

В колекції весна-літо '2013 італійський бренд Prada також використав японські мотиви. Кольорова гама сіро-чорна з вкрапленням червоного [167]. В деяких костюмах ми можемо розрізнити традиційне японське вбрання.

Фасони – ляльковi міні-сукні з рукавами 3/4 в дусі Твіггі, короткі спідниці А-силуету та спідниці з розрізам, акуратні пальто-накидки з круглими вирізами та шорти-бриджі зі стрілками. На особливу увагу заслуговує взуття: взявши за основу дві найпопулярніші моделі національного японського взуття – чоботи-шкарпетки, що їх у нас називають ninjashoes, або взуття ніндзя, і сандалі на дерев'яній платформі – гета, будинок моди «Prada» перетворює їх на предмет мрій всіх модних блогерів.

Сполучний елемент всієї колекції – мотив квітки. Дуже відома стилізована квітка у вигляді принта або аплікації зустрічається майже в кожному вбранні.

Дизайнери Доменіко Дольче і Стефано Габбана рідко звертаються в своїх колекціях до рідної Сицилії, а скоріше до традицій інших країн. Винятком стали Візантія і Давня Греція, чия культурна спадщина відповідає естетиці італійського модного дому.

Для створення нової весняно-літньої колекції дует Dolce & Gabbana звернув погляд на іспанські національні мотиви і, звичайно ж, кориду [166]. Більшість моделей одягу – інтерпретація короткої куртки тореадора – той самий вузький силует із широкими плечима, обробка позументами і аплікаціями. Такий жакет дизайнери пропонують носити з об'ємними міні-шортами або з вузькими брюками-дудочками. Інша ж частина колекції присвячена образу кастильської красуні – чорне мереживо, прозорий шифон, вишивка у вигляді червоних гвоздик, корсажі, шнурівка, бахрома, великий горох і шалі. Зрозуміло, не обійшлося і без знакових коктейльних суконь Dolce & Gabbana, щедро розшитих іскриться розсипом каменів. Оксамитові туфлі-човники, балетки, каблучки, крихітні клатчі, схожі на дорогоцінні шкатулки, здатні перетворити найпростіший наряд.

Італійський модний будинок «Valentino» 2015 року вразив всіх колекцією весна-літо. Джерелом натхнення для дизайнерів став художник з єврейсько-білоруським корінням Марк Шагал та його творчість [76]. Шагал народився наприкінці XIX століття в Вітебську, на території сучасної Білорусі, і національні мотиви малої батьківщини використовував в найрізноманітніших роботах, чи то картини з любовної серії або в монументальному живопису. Кьюрі і Піччолі, детально вивчили творчість художника, відкрили колекцію саме з образів, заснованих на традиційних слов'янських мотивах: контрастних вишивках на лляних тканинах, сарафанах зі складними символічними малюнками і щедро прикрашених жилетах з овчини.

На *рис 3.1.1.* костюм складається з шифонової максі сукні та типової, щедро орнаментованої білоруської безрукавки (гарсет). Кольорова гама – стримана ахроматична.

Пальто трапецевидної форми та сукня зі збираними рукавами та коміром *рис. 3.1.2.* яскраво віддзеркалюють етнічне спрямування колекції. Орнамент розташовується поздовж всієї довжини та рукавів верхнього одягу.

На теплому оливково-сірому кольорі даного строю яскраві кольори вишивки виглядають особливо святково та багато.

Шифонова сукня максі кольору марсала в поєднанні з типовим білоруським гар сетом *рис. 3.1.3.* є ще одним чудовим зразком інтерпретації традиційного костюму в сучасному одязі. Орнамент безрукавки точно повторений на манжетах плаття.

Деякі моделі фактично повністю відтворюють народний стрій Білорусії. Так, сарафан та сорочка з *рис. 3.1.4.* є яскравим зразком народного вбрання цієї країни. Орнамент, кольорова гама, силует все майже точне відтворення автентичного одягу.

Кутюрна колекція Жана Поля Готьє весни 2013 року виявилась навдивовижу яскравою та кольоровою. Навіть створилося враження, що подіумом прогулюються не моделі, а героїні голлівудських фільмів. Це трапилося через те, що дизайнер надихався культурою Індії [81]. Яскраві кольори, золоті вишивки, масивні аксесуари, шовк і шифон, характерні для індійських убрань – все це зустрічається в колекції. Дизайнер, узявши за основу забарвлення традиційних сарі, драпіровку, красиві тканини, удосконалив своїм геніальним кроєм. Більшість кольорів, які використовує модельєр, характерні для індійської культури – золотисто-жовтий, зелено-блакитний, червоний. Хоча він використовує і не типові для Індії поєднання: смугасті чорно-білі та біло-червоні речі, багато чорного.

В Індії ще з давніх часів заведено одягати багато прикрас, що і демонструє у своїй колекції Готьє. Дизайнер вбирає дівчат у велику кількість браслетів яскравих кольорів, використовує масивні сережки з металів та каміння, довгі багатоярусні буси. Остання модель продемонструвала ще одну популярну індійську прикрасу, що чіпляється на голову і звисає на лоб.

Сукню, що завершувала показ, можна заслужено назвати апогеєм колекції. Вона вражає складністю виконання золотистої вишивки по білій ніжній тканині і своєю «пишністю».

Про сучасну індійську моду говорять і знають небагато. У нашому уявленні це тільки традиційне сарі, насправді ж, індійські дизайнери XXI століття дуже успішно поєднують національні традиції та тенденції світової моди. Одним з найвідоміших модельєрів Індії, який отримав світову популярність, є Тарун Тахіліані (Tarun Tahiliani). Стиль марки можна визначити як етнічний шик, оскільки в її розробці застосовано дорогий шовк, муслін, шифон, жоржет, креп, поплін та інші типи тканин. Т. Тахіліані віддає перевагу розкішним тканинам, що створюють «літаючий ефект», – то промальовуючи, то приховуючи фігуру [74]. У його моделях багато вишивки перлами і напівкоштовними каменями, що створюють чарівні візерунки. Тканини – це предмет особливої гордості модельєра, він наче «алхімік моди» – знає, як перетворити звичайне полотно на витвір мистецтва. Дизайнер охоче застосовує стародавню індійську техніку «Бандіні». Перед фарбуванням шматок матерії зав'язується у вузли, що заважає фарбам проникнути до окремих ділянок тканини. В результаті виходить «живий» ефект різнобарвних хвиль, як на розправленому крилі метелика [3]. Використовується і старовинна техніка штампування малюнка вручну за допомогою дерев'яних блоків.

До незвичайних тканин приєднується, улюблене Тахіліані драпірування. На його думку, ніщо не може зрівнятися з драпіровками. Це те, у що одягалися всі чоловіки і жінки з прадавніх часів. Адже, традиційне індійське сарі – це п'ять з половиною метрів тканини, по-різному задрапірованої на тілі. Будь-яка модель від Тахіліані, від класичної і до надсучасної, вирізняється грою кольору, багатством тканини і вишивки.

Осінньо-зимова колекція '2017/2018 від Prada з'єднала етнічні мотиви різних народів і культур. Дизайнери модних будинків Etro, Valentino, NaeemKhan презентували велику різноманітність етнічних нарядів. Наряди з етнічними візерунками зустрічаються в колекціях TomFord, Kenzo, Dolce&Gabbana, Valentino. Дуже популярні скандинавські мотиви: ісландські сніжинки, олені і норвезькі геометричні орнаменти.

У світовій палітрі етностилістики можна виділити кілька напрямів. Наприклад, індійський стиль, що поєднує в собі довгі сукні та спідниці яскравих забарвлень, туніки, вишиті бісером, і шаровари. Характерними рисами індійського напряму вважається багатошаровість і асиметрія крою. Для азіатського стилю притаманні шовкові багатошарові вироби трапецієподібної або прямокутної форми. Часто азіатський костюм виконується в яскравих, контрастних тонах. Арабський стиль виділяється довгими сукнями в підлогу, рукавами широкого крою, вишивкою нитками, накидками і шовковими хустками. Таємничий і загадковий арабський стиль покликаний зробити жінку ще більш привабливою.

Не менш популярний і африканський стиль, в якому панують сукні та туніки міді та максі, традиційні вироби зі шкіри, дерева і металу, хустки і бандани, красиво зав'язані на голові. Так, африканські мотиви стали ключовим напрямом колекції Balmain сезону осінь-зима '2017/2018 на Тижні моди в Парижі [21]. Колекція складалася з речей з елементами шкур тварин, взуття зі зміїним принтом, прикрас, що нагадують масивні амулети, і безліччю візерунків у стилі афро, наприклад «портретів» диких звірів. У свою чергу, дизайнери Valentino присвятили нову колекцію подорожам в Африку [21]. Замість звичних елегантних суконь і пальто публіка побачила грубі вичинки зі шкіри, мавританські візерунки, етнічні принти і масивні прикраси – все те, з чим Африка асоціюється у європейця. Африканські мотиви були помічені й у колекціях Maison Margiela – тут жіночні сукні прикрашали елементи Африки у вигляді грубих вставок [21].

Варто звернути увагу африканський вплив на моду – тренд, який повертається не вперше. Індустрія моди вже бачила подібне в минулому: Ів Сен-Лоран 1976-го, Джон Гальяно для Christian Dior 1997-го, McQueen 2000-го, а 2012 року всі модники світу одягалися в наряди з принтами тварин і сафарі завдяки Burberry, Prorsum, Balenciaga, Roberto Cavalli й іншим [21].

Новим словом в світі високої моди в цьому році стала поява колекції африканського дизайнера Тедді Ондо Елла на Тижні моди в Нью-Йорку [6].

Основу його лінії становить абакост і одяг з явним антиколоніальним походженням. Абакост – це одяг корінних жителів Заїру (нині Конго) в період боротьби з колоніальним минулим («класичний» абакост – облягаючий двоколірний піджак, який слід носити з краваткою чи шийною хусткою). У своїх колекціях Т. О. Елла спотворює традиційні поняття: ухиляється від краватки, використовує європейські матеріали і надає великого значення комірам.

Наряди в африканському стилі дуже часто мають великі або анімалістичні принти або, навпаки, виконані з однотонної тканини кавового, брудно-жовтого або коричневого забарвлення, що нагадує про спекотне повітря пустелі. Завдяки багатій палітрі стиль африканської екзотики підходить для будь-якого типу зовнішності.

На особливу увагу заслуговує і грецький стиль. Білі сукні до підлоги з легкої тканини з драпіруванням, здається, назавжди завоювали серця модниць і самих дизайнерів. Спадаючі складки ненав’язливо приховують недоліки і підкреслюють жіночність. Наряди в грецькому стилі найкраще підходять для виходу в світ.

Натхненням для колекції Botticelli (Ботічеллі) ’2016 іспанського дизайнера Матильди Кано (Matilde Cano) стали роботи великого італійського живописця Сандро Боттічеллі, який, в свою чергу, черпав натхнення для частини своїх творінь в сюжетах давньогрецьких міфів. Трохи змінюючи строгі шати еллінів і стародавніх римлян, легкими штрихами надаючи їм сучасне звучання, М. Кано створює оригінальні вбрання, в яких наречена буде виглядати як сувора і прекрасна богиня, яка ніби щойно зійшла з Олімпу [58].

Сукні колекції, гладкі, ідеально скроєні і стримані, доповнюються золотими браслетами, коронами, ременями або квітковими аксесуарами. Силуети підсилюють жіночність, глибокі вирізи, архітектурний крій і хвилясті тканини. Тканини прості, лише в деяких моделях підкреслені дорогоцінною вишивкою, виразним щільним мереживом і квітами. Одні

моделі мають сучасний крій, інші ж практично повторюють вигляд білих давньогрецьких хітонів, перехоплених поясами і закріплених на плечах дорогоцінними шпильками. Розкішні тканини (мікадо, шовковий креп), квіти, золоті прикраси і дорогоцінне каміння є ключовими в створенні цих образів. Легкі грецькі туніки, царські римські плащі і ніжні квіткові сукні епохи Відродження – М. Кано вдалося створити ідеальні силуети з точністю і витонченістю великих скульпторів стародавності.

Для багатьох уособленням етніки в одязі є шотландський стиль. Неповторна яскрава клітка (тартан) з'явилася в колекціях багатьох відомих дизайнерів.

Картатий одяг англійської марки Burberry вже давно є найбільш впізнаваним. Без нього не обійшлася і осіння колекція бренду. Дизайнер марки Крістофер Бейлі, надихнувшись духом стильних 1960-х, презентував різні пальто в яскраву червону, жовту і навіть бузкову клітку [222]. Дизайнер марки Salvatore Ferragamo Массіміліано Джорнетті перейнявся духом ранніх 1980-х і презентував елегантні жіночі образи. У його колекції навіть взуття витримане в такій тенденції.

Дуже цікаво цей тренд проявили марки Etro і Mulberry, в яких шотландська клітка була лише доповненням до образів. Дизайнери цих марок випустили моделей на подіум в об'ємних вовняних шарфах. А ось більш яскраві образи з'явилися в колекціях Thakoon і Moschino Cheap & Chic, де дизайнери презентували тартан червоного і блакитного кольору.

Звичним вважається і стиль кантрі (від англійського «село»), що поєднує в собі ковбойські й індіанські національні особливості. Він бере початок у XIX столітті, коли жителі Європи стали переселятися на північноамериканський континент в пошуках кращого життя. Одяг, що виявився необхідним для фермерів і золотошукачів, повинен був відрізнятися практичністю, зручністю і довговічністю. Тому джинси, шкіряні штани й інші елементи, хустки, капелюх і чоботи якнайкраще підійшли до нових умов, увібравши в себе особливості не лише речей Старого Світу, а й

індіанської культури. У чоловіків з речами проблем не було, а представницям слабкої статі було набагато складніше. Їм хотілося зберегти в нарядах красиві і ніжні елементи, які б давали їм можливість відчувати себе привабливими навіть за суворих життєвих умов [221]. Гардероб, що складається в основному з простих суконь із ситцю і бавовни, дами доповнили значною кількістю сорочок у клітку і багатошаровими пишними спідницями. Образ доповнювали шнуровані черевики або сандалі з ремінцями в жаркий сезон.

Уже в XX столітті такий «ковбойський» стиль знайшов нову популярність. У 1960–1970-і дизайнери в модних колекціях стали використовувати елементи «кантрі», аби додати образам відкритості і свіжості. Ці речі залучали своїм «сільським шиком» і стали дуже затребуваними в активних дівчат.

Жіночий одяг у стилі кантрі є гармонійним і комфортним поєднанням найрізноманітніших елементів, характерних для європейських сільських нарядів, ковбойських деталей і етнічних індіанських мотивів. Наприклад, з брюками із замші з бахромою або джинсами чудово поєднуються легкі картаті блузки та черевики на шнурівці. А завершити образ допоможе ковбойський капелюх з широкими полями.

Для такого одягу характерна простота, але це не заважає доповнювати її деталями, при створенні яких дизайнери явно надихалися культурою корінного населення Америки. Яскраві вставки з бісеру, незвичайні візерунки, оригінальні ремені стали неймовірно популярні у прихильників стилю хіпі, а потім й у більш широкої аудиторії [221]. Для образу «кантрі» підходять чимало речей. Це можуть бути і футболки, туніки, шкіряні шорти і багато іншого.

Все більшої популярності набирає стиль печворк, що підкреслює загальні тенденції сільського життя. Тут вітаються наряди, складені з клаптиків, веселі і життєрадісні. Печворк активно використовувався в останніх колекціях Etro, де однотонні тканини вишукано поєднуються з принтом. Модний бренд Maiyet поєднав печворк з бахромою, що створило

яскравий та оригінальний образ [222]. В'язаний одяг в стилі печворк представив модний будинок Iceberg, у колекціях Salvatore були представлені розкішні теплі пальто в техніці клаптикового шиття.

В останні роки знову відродився інтерес до етнічних традицій, властивих слов'янським народам.

Практично всі сучасні кутюр'є не оминають колоритний російський етностиль. Свою ходу по світу російська мода започаткувала сто років тому, в 1917 році. Росіяни, які емігрують до Європи, привозили з собою не лише фамільні коштовності, а й наряди в традиційному російською стилі. Яскраві фарби і незвичайні фасони просто не могли не привернути увагу [159]. У європейську моду увійшли прямі фасони одягу, бісерну вишивку полюбили Марлен Дітріх і Грета Гарбо. Для російського стилю характерні прямі спідниці або спідниці, схожі на дзвін, сарафани на широких бретелях, плаття із завищеною талією. Весь одяг спрямований на комфорт і виконаний лише з натуральних тканин – вовни, льону, шовку, бавовни. Одне з найпоширеніших поєднань – біле з червоним.

Захоплення російським стилем розтягнулося на довгі роки. До речі, з огляду на багатонаціональність Росії, модельєри мали багатий матеріал для натхнення. Однією з кращих «російських» модних колекцій визнана колекція Ів Сен-Лорана Opera-Balletsrusses 1976 року [159]. Спідниці-дзвони, туго стягнуті на талії, круглі татарські шапки і плащі з козацькими башликами нікого не залишають байдужими і до цього дня. Колекція модного будинку Chanel «Paris – Moscow» (2009) досі вважається однією з найяскравіших колекцій, заснованих на російських мотивах [159]. Моделі виходили на подіум у верхньому одязі з облямівкою, на підборах можна було розглянути зображення храму Василя Блаженного, а на рукавах-муфтах красувалися матрьошки. Наряди багріли великою кількістю золотих елементів, каменів, золотими тканинами. Особливу увагу Лагерфельд приділив і російським головним уборам.

В олімпійський 2014 рік модний будинок Valentino вразив шанувальників синьо-білими сукнями, які дивно нагадували гель [159]. Гжельські мотиви зустрічаються і в колекціях Giambattista Valli і Adidas Original.

Ще одним чудовим представником Russianstyle на світових подіумах є Уляна Сергієнко. Кожна її колекція – це сучасна російська жіночність. У. Сергієнко вдалося поєднати в образах жіночний шик XIX століття і сучасні тренди. Сукні до підлоги, головні убори, мереживні рукавички і навіть хутряні муфти, – все нагадує Russianstyle, при цьому залишається стриманим і проявляється в деяких деталях [196]. Так, У. Сергієнко демонструє, що хохлома в сукнях не обов'язкова.

Історія угорської етномоди охоплює ціле століття. Використання окремих елементів народного костюму Угорщини відбулось ще в 1906–1908 роках. Теорію Аладара Керешфеї-Кріша про те, що сучасний незручний і шкідливий для здоров'я жіночий одяг слід замінити на висхідний до народних зразків, втілила на практиці його однодумець – художниця Маришка Унді [4].

Її по праву можна вважати першим угорським модельєром-дизайнером, чиї сукні називали «облагородженим і вдосконаленим варіантом народного одягу» [Elek 1912: 43]. Ці слова можна вважати девізом народного напряму 1910-х. Це означало, що в моду ввійшов не власне народний одяг, а сукні сучасного крою, виготовлені в різних техніках, перероблені в стилі арт-деко і прикрашені народними вишивками. Однак ця хвиля моди спала до кінця Першої світової війни. Пропаганда традиційного народного одягу знову стала актуальною після поразки у війні і територіальних втрат: так в розтерзаній країні намагалися відродити національний дух. З початком 1930-х на ревізіоністському, іредентистському, а після приходу до влади Гітлера ще й на антинімецькому ґрунті рух за носіння угорського народного одягу розцвів з новою силою, при цьому він вийшов за вузькі рамки соціальної еліти і став завойовувати собі прихильників у всіх шарах суспільства і

розпадатися на декілька напрямів. До одного з них можна зарахувати послідовників Клари Тюдеш-Жіндейне, що черпали натхнення в народному мистецтві. З її майстерні виходили сукні найрізноманітнішого призначення: як простий одяг на кожен день, так і дворянські парадні костюми, які мали успіх не лише на батьківщині, а й за її межами. На модних дефіле в Парижі в 1934–1935 роках були представлені костюми в гусарському стилі, прикрашені позументом, і таким чином угорський стиль під виглядом «паризької моди» потрапив в міжнародну «кровоносну систему». На обкладинці жовтневого номера французького модного журналу Femina Будапешт фігурував як один із центрів моди зимового сезону (Dózsa 1998). Причина успіху полягала в тому, що угорські модельєри хотіли примирити народний костюм і сучасні модні смаки. «Нехай плаття буде угорським за матеріалом, або по силуету, або з декору, але не треба все і відразу», – сформулювала власне творче кредо Клара Тюдёш в 1937 році (Dizseri 1994), з чого випливає, що мода не може бути в політичному сенсі слова «національною», але, використовуючи скарбничку народних мотивів, вона може оновитися, знайти індивідуальність (Dózsa 1989: 337-338).

Останньою хвилею угорської фольклористики став так званий рух танцхаз, який виник на початку 1970-х в середовищі міської молоді і в 1980-і, останнє десятиліття існування соціалістичної системи, перетворився в загальнонаціональний рух. Саме слово «танцхаз» (táncház – будинок танців) з'явилося в угорському селищі Сек в Трансільванії.

За спогадами сучасників, молоді люди в 1970-і доповнювали свій стильний одяг – штани (джинси) і футболку (сорочку, блузку) – декількома характерними народними елементами. Одяг з «магазинів народних промислів» учасники руху танцхаз вважали занадто «сувенірним», вони вважали за краще здобувати оригінальні речі на знаменитому блошиному ринку в Пече або привозити «звідти», з Румунії, – зі знаменитого ринку в Кереш-Фекетето або шукати по угорським селах. У міру того як рух танцхаз ширився, з сіл і сіл в столицю потягнулися продавці народного одягу. Поряд

з оригінальним народним одягом стали з'являтися «комерційні» підробки під народний стиль. Найтиповішим прикладом можна вважати трійку спідниця-жилетка-хустка з чорної паперової тканини, прикрашену червоно-зеленими вишитими квітами (на справжньому сільському одязі орнамент вишивався в кольорах угорського національного триколора – червоно-біло-зелений) [Fülöp 2014]

Спочатку запущений в 1969–1970 роках на угорському телебаченні конкурс «Röpülj Páva» («Лети, пташка») – який за популярністю у глядачів можна порівняти з таким сучасним аналогом, як «Хвилина слави», хоча в абсолютних цифрах він збирав набагато більше глядачів , – потім, з 1972 року, рух танцхаз створили загальнонаціональну моду на одяг і навіть на інтер'єри в народному стилі. Крім небагатого асортименту блузок і сорочок виробництва місцевих кооперативів, які можна було купити в магазинах народних промислів, в державних універмагах з'явилися сукні в народному стилі фабричного виготовлення. У моду увійшли домоткані матеріали і «кекфеште» – тканини індиго кубового фарбування, які використовували як для шиття одягу, так і для домашнього текстилю. Умільці самі шили й вишивали собі блузки в народному стилі.

Подібні «народно-промислові» елементи одягу користувалися популярністю по всій країні, але в столичних танцхазах вони не прижилися, та й в провінції до них швидко втратили інтерес.

У 1980-і мода, особливо улюблена дівчатами і жінками, яку колись називали «селянською», з кожним днем ставала все різноманітнішою і примхливішою. Тепер майстрів надихав не тільки селянський одяг з льону, а й історичні костюми дворянства і міщанства. Поряд з бавовною і льоном в моду увійшли більш дорогі тканини (шовк, оксамит) і прикраси (перли, позумент, вишивка, мереживо).

Поширення руху танцхаз супроводжувалося аматорським колекціонуванням предметів, що представляють етнографічний інтерес, тому

нечисленна, але досить впливова група носила виключно народний одяг або поєднувала окремі його предмети з речами в класичному стилі.

Одяг та аксесуари від автентичних реконструкцій народного костюма до стилізованих елементів і навіть речей, в яких простежуються східні мотиви або «авангардні» тенденції стали високоякісними, їх вибір значно збільшився. Вони були зручні в носінні, естетичні, виготовлені в єдиному екземплярі або маленькою партією, зшиті за простими народними лекалами або їх осучасненим варіантом з натуральних матеріалів і по-особливому прикрашені угорськими народними, історичними магнатськими або дворянськими, східними, «правенгерськими» мотивами.

Важливим напрямом після декількох років експериментів став стиль, створений учасницями руху танцхаз кравчинею Кларою Ковач і дизайнером аксесуарів Агнешою Менеш. Він з'єднував природність, універсальний «етно-дизайн» з елегантністю і почуттям ритму сучасного, кінця XX століття, (міського) життя і набув широкого поширення в середині 1980-х. Незабаром у них з'явилося багато послідовників, і схожі речі, які можна носити в будь-якому віці і при будь-якому типі фігури, до цього дня не виходять з моди.

Етнічний стиль зовсім не означає, що модниці повинні одягатися в індійське сарі чи японське кімоно. Дизайнери лише натякають на національні традиції силуетом або забарвленням. Часом одного етнічного елемента досить, аби створити оригінальний і модний образ. Слід відзначити, що сміливі поєднання кольору, текстури й орнаментики у синтезі із оригінальним конструктивним рішення одягу на основі традиційного народного строю завжди вигідно виокремлює такі колекції із поміж інших.

Проаналізувавши деякі колекції сучасних дизайнерів, можна виділити ряд типових прийомів, завдяки яким поєднання традиційного вбрання та сучасного одягу стає гармонійним цілісним образом:

1) багатошаровість (поєднання блузи, жакету, спідниці, верхнього одягу і т. ін.). При цьому крій може як змінюватися відповідно до задуму, так

і залишатися незмінним, а етномотив втілюється завдяки вишивці й іншим видам декоративної орнаментики;

2) етнічна тематика в тканині вбрання, що береться за основну, засобами вишивки, тканння, принту; в такому разі для частини елементів доцільно обирати однотонні кольори та світлі або темні відтінки;

3) синтез крою класичного або креативного костюму та народного одягу, тобто сполучення конструктивних особливостей вбрання.

4) доповнення основного дизайнерського костюму аксесуарами з етнічними мотивами (прикраси, сумка, взуття, хустка, шаль).

Спираючись на розглянутий матеріал видатних модельєрів, можна наполягати, що інтерпретація традиційного вбрання в сучасній моді передбачає особливу обережність і зваженість, чітку дозованість етноскладових. Це зумовлено тим, що універсальність сучасного одягу й різноманіття у використанні традиційних елементів й орнаментики повсякчас посилюють індивідуалізацію образів.

Можна також стверджувати, що серед великої кількості модних напрямів звернення до традиційного вбрання різних культур посідає одне з ключових місць. Цей напрям розвивався не шляхом прямих запозичень і цитувань етнічного одягу, а переосмисленням традицій та поглибленням їх асоціативного сприйняття.

3.2. Авторські концепції митця
як чинник творення дизайну одягу на основі традицій

Сьогодні тема етнічності є однією з найбільш показових сфер, що підпорядковується політичним, економічним та соціальним чинникам. Впровадження української самобутності у світ моди здійснюється завдяки зовнішньому декоруванню. Інтерпретація народного вбрання в сучасному дизайні одягу стверджує впізнавану у світі колоритність народного костюму.

Сучасні дизайнери одягу в своїх роботах часто звертаються до традицій народного вбрання. Український стрій став джерелом натхнення для багатьох

модельєрів нашого часу: Віти Кін, Оксани Караванської, Юлії Магдич, Роксолани Богуцької, Оксани Полонець, Любці Чернякової, Ірини Каравай, Олени Буреніної та інших. Дизайнери збагачують світові тенденції моди використанням в своїх колекціях традиційних мотивів. В основі сучасного етностилю закладені принципи композиційної побудови народного вбрання, багатство його орнаментики та колористики. Національна культура відображається в сучасному одязі без етнографізму, з делікатною передачею традиційних художньо-композиційних елементів, що надає одягу унікальність та неповторність. Використання елементів декоративно-прикладного мистецтва підкреслює в сучасних колекціях одягу естетичну виразність, рукотворність, оригінальність, сприяє розвитку національної художньої культури.

Український фотограф і дизайнер Віта Кін отримала всесвітню славу завдяки своїй колекції оригінальних вишиванок, які миттєво стали інстаграм-феноменом, а The Wall Street Journal назвав їх найпопулярнішими літніми сукнями року. Їх зняли головні глянцеві журнали світу, за право їх продавати змагались головні світові рітейлери, а одягнули їх найвпливовіші модні інсайдери: від редактора японського Vogue Анни Делло Руссо, засновниці Buro 24/7 Мирослави Думи, власниці концепт-стору Asthik Асі Мхитарян і телеведучої Ксенії Собчак до актриси Демі Мур.

Геометричні рисунки, комбінування темної тканини і яскравої вишивки і бахрома на одязі – це все любов автора до традиційних килимів. Саме їх інтерпретований орнамент можна найчастіше побачити на роботах дизайнера.

Серії вишиванок VITA KIN легко можна перенести із стилю етно в стиль кежуал, вони органічно поєднуються в повсякденних та святкових образах. Одяг бренду поєднує сучасні тренди, народні традиції з актуальними кольорами та кроєм, а також бездоганне виконання. Він вирізняється ергономічною конструктивністю, високою естетикою, легкості форм та

членувань. Дизайнеру вдалося винайти власну, неповторну, автентичну нішу, що не вдається іншим при створенні етнічно орієнтованого бренду.

Проаналізувавши колекції Віти Кін можна стверджувати, що дизайнерські вишиванки майже точно відтворюють крій традиційних українських сорочок. Кольорова гама також близька до народної, але відповідає також сучасним тенденціям.

Всі вироби дизайнер виготовляє цілком з якісного льону. Способи декорування – найчастіше машинна вишивка, рідше аплікація і рішельє. Прикрашають вишиванки китиці та бахрома.

Найбільш значима роль у формуванні знакової символіки одягу створеного за мотивами національного вбрання належить кольору та колористичній гармонії.

Колір вважається одним із найбільш виразних естетичних якостей форми. В костюмі це особливо важливо, оскільки при доволі обмеженому наборі основних форм, різноманіття елементів костюмного комплексу досягається застосуванням різних кольорових комбінацій, багатством колориту. Колір надає перші уявлення про образ строю, його зміст, знаковість і емоційність. Функція кольору в об’єктах декоративно-прикладного мистецтва і дизайну дуже важлива, особливо активна його соціально-психологічна знакова роль.

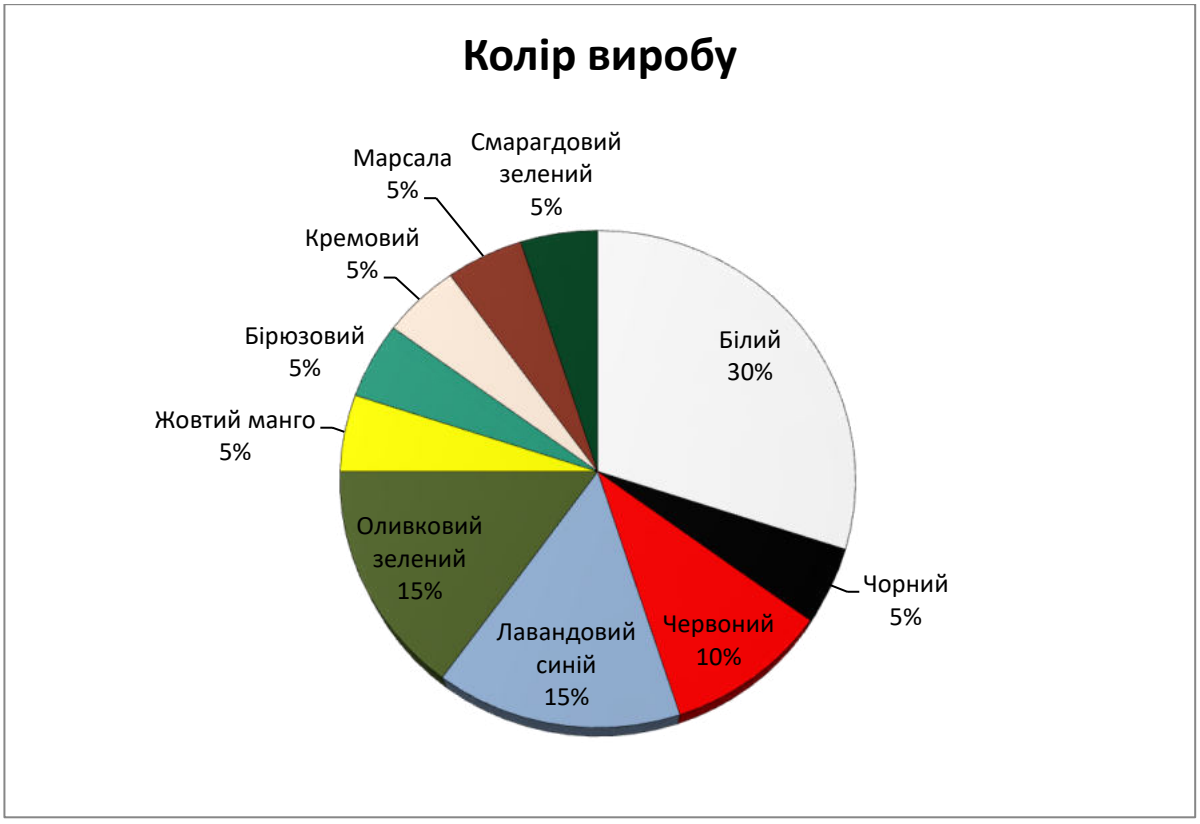
Праці багатьох дослідників стверджують, що колір наділений і біологічними, й інформаційними якостями енергії не тільки фізичного поля, а й психологічного. Цим пояснюється наша симпатія до того чи іншого кольору в певний період життя та залежно від настрою. Таким чином, колір – характеристика нашої особистості та нашого інтелекту. Якщо б колір був тільки об’єктивною стороною нашого сприйняття, то всі люди однаково б надавали перевагу тому чи іншому кольору, незалежно від віку, статі та настрою.

Колір одягу впливає на нас трьома шляхами. По-перше, існують шкірні рецептори, які передають безсвідомості інформацію і специфічну енергію

кольору, пропущену через «кольорові фільтри» одягу. Другий шлях – це зір, який сприймає колір вже на рівні свідомості і підсвідомості. І, насамкінець, третій шлях – це люди, які нас оточують, які сприймають кольори і поводять себе з нами в залежності з цим сприйняттям і нашою свідомістю [202].

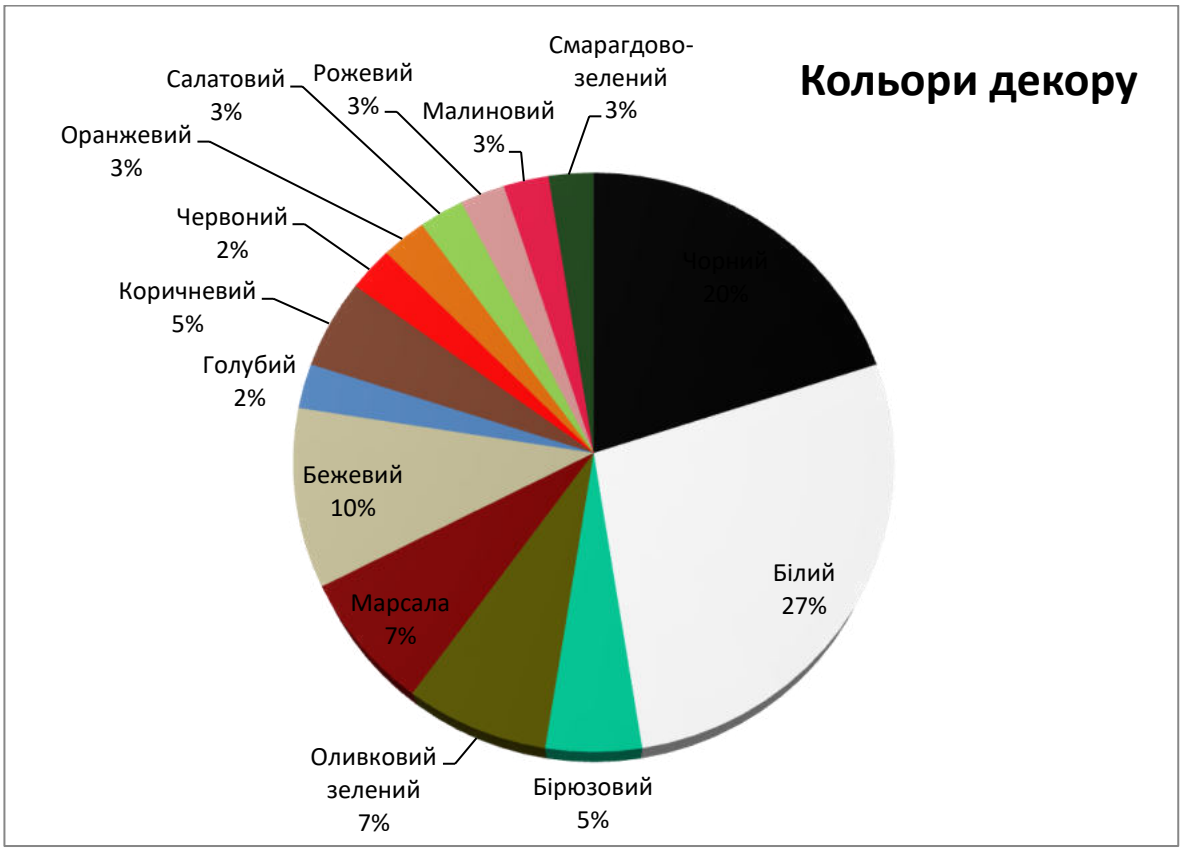
Основним правилом вибору кольорів і їх гармонійних поєднань в костюмі є визначення знакових співвідношень колориту. Звичним гармонійним поєднанням прийнятим в національному вбранні українців є кольорова тріада – білий, чорний та червоний.

Проаналізувавши ряд робіт дизайнера Віти Кін *(рис. 3.2.1.-3.2.20.)* можна стверджувати, що вона найчастіше за основний колір виробу бере традиційний для українських сорочок білий колір. А найуживанішими кольорами декору в працях модельєрки є чорний, білий та бежевий. Декорує сукні Віта Кін китицями, бахромою та аплікацією.



Лавандова лляна сукня *(рис. 3.2.14)* з широкими рукавами, вишитими трикутними клинами спідниці та широкими манжетами кроєм точно

відтворює традиційну вишиту сорочку України. А орнамент схожий з традиційними орнаментами килимів.

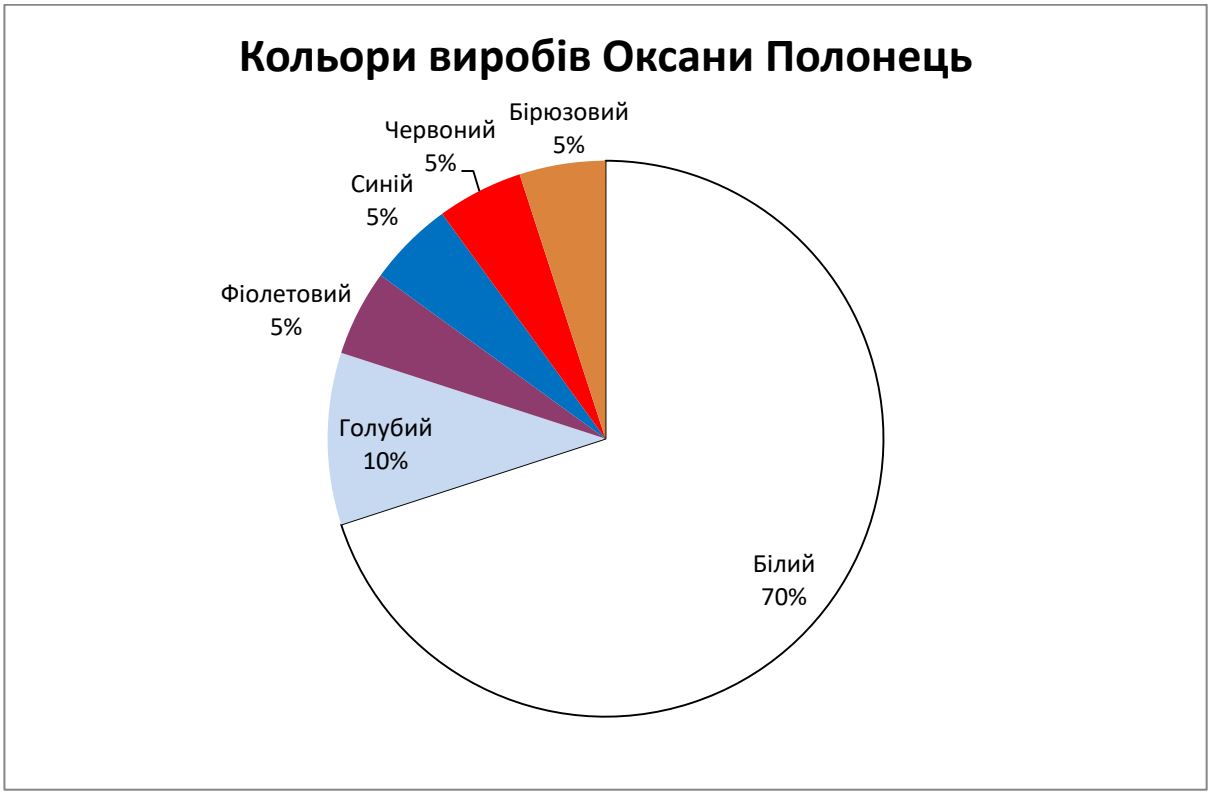


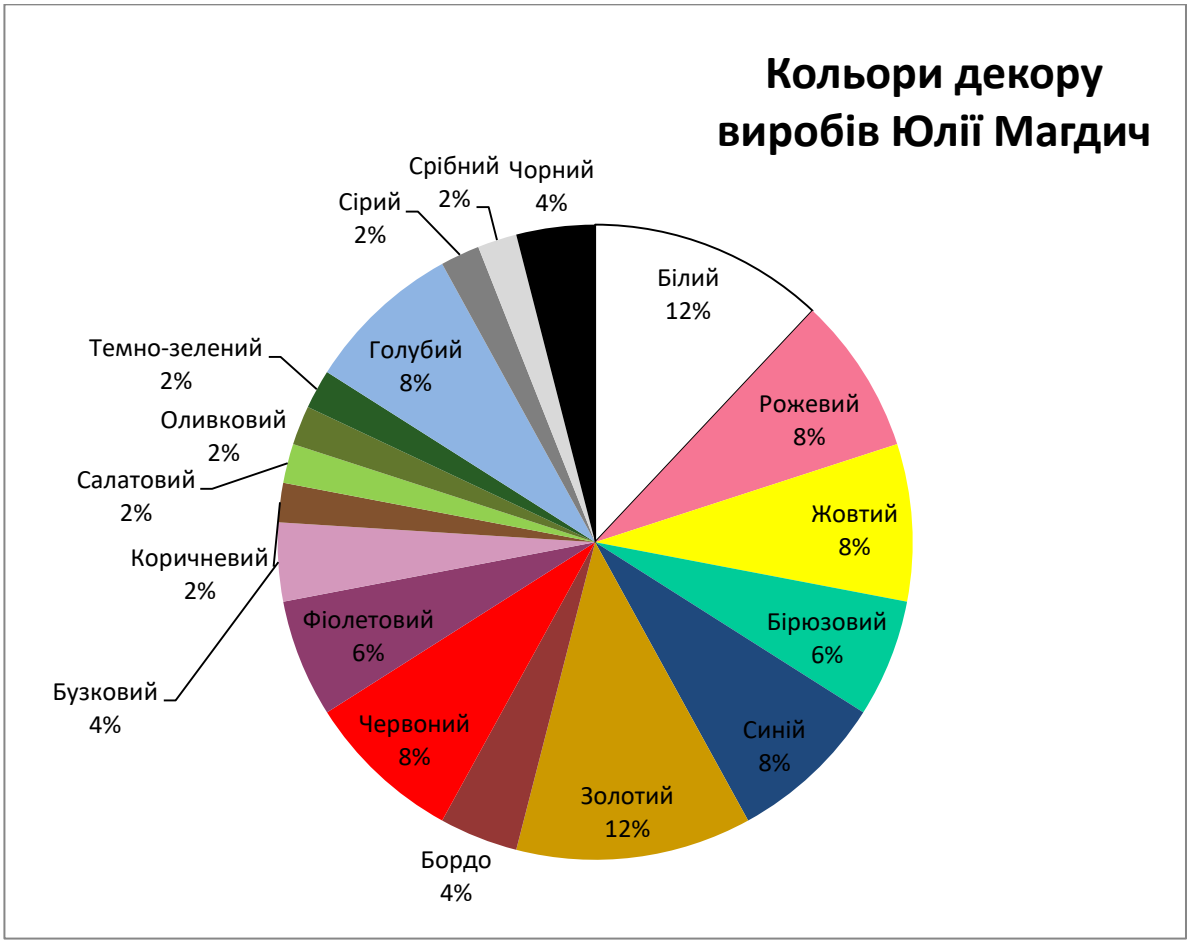
Кремова сукня з бежевим орнаментом *(рис. 3.2.5.)* – це короткий варіант найуживанішого фасону дизайнера. Вона також імітує народну сорочку своїми широкими рукавами та манжетами та традиційним вишиттям.

Львівянка Юлія Магдич з дитинства була зачарована мистецтвом вишивки, яке традиційно передавалось в українських сім'ях по жіночій лінії. Так було і в сім'ї дизайнери: бабуся Юлі ткала домоткане полотно, мама вишивала, а родинні свята було прийнято справляти у вишиванках. Пізніше мама навчила доньку різним технікам вишивання і розказала про енергетичний потенціал вишиванки, її символіку і функції оберегу.

Так, сімейні традиції, яскравий особистий стиль і бажання переосмислити естетику українського народного костюму надихнули Ю. Магдич на створення власного бренду одягу.

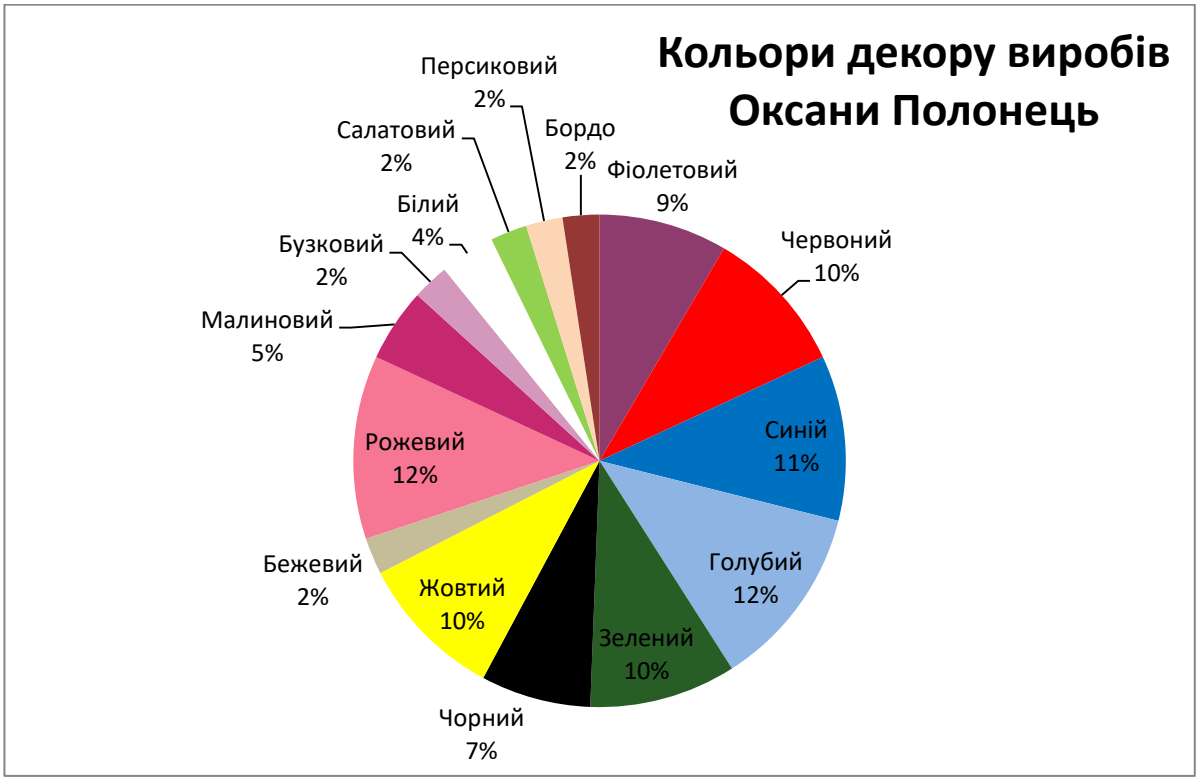
Вишиті вбрання дизайнерки мають дуже високу місію – створювати одяг незалежно від часу, моди і трендів, відшукуючи і переосмислюючи ДНК української вишивки. Ю. Магдич продемонструвала стиль сучасної жінки: амазонки, ніжної, але разом з тим і сильної. З вишивкою вона поєднала шовк, бархат і хутро. Можна помітити, як органічно компонуються українські орнаменти з східними силуетами.


Кольори виробів Оксани Полонець
Бірюзовий 5%
Червоний 5%
Синій 5%
Фіолетовий 5%
Голубий 10%
Білий 70%

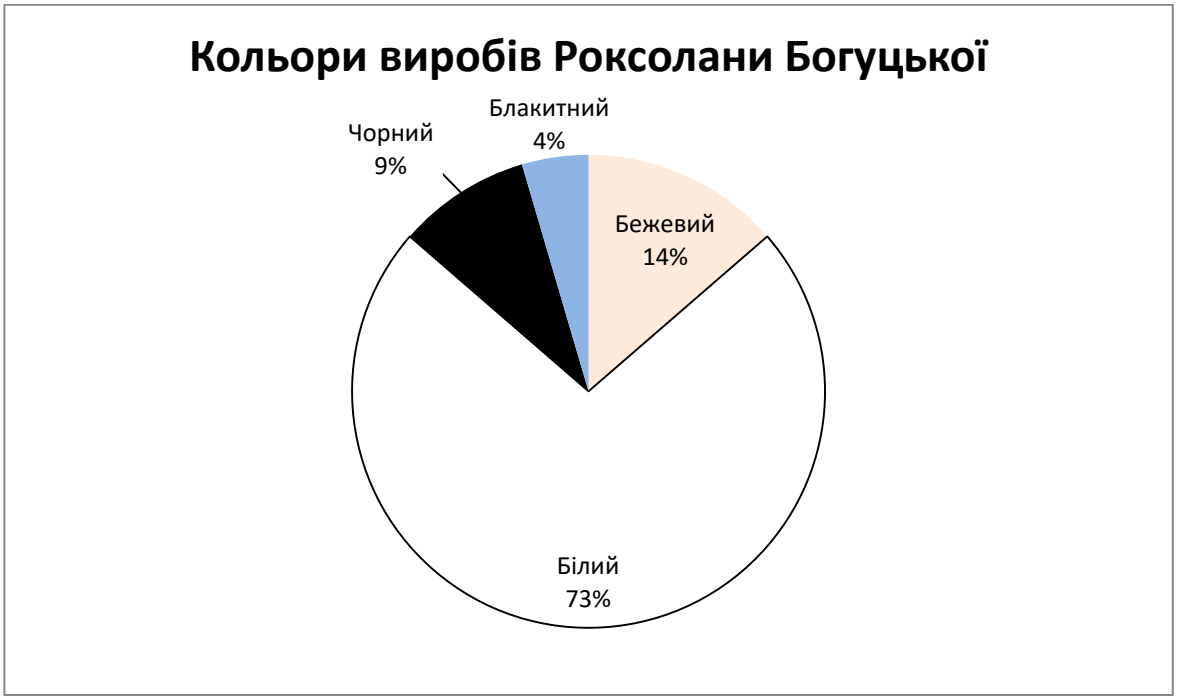

Кольори декору виробів Юлії Магдич
Срібний 2%
Чорний 4%
Сірий 2%
Білий 12%
Темно-зелений 2%
Голубий 8%
Рожевий 8%
Оливковий 2%
Салатовий 2%
Жовтий 8%
Коричневий 2%
Бірюзовий 6%
Фіолетовий 6%
Бузковий 4%
Червоний 8%
Синій 8%
Золотий 12%
Бордо 4%

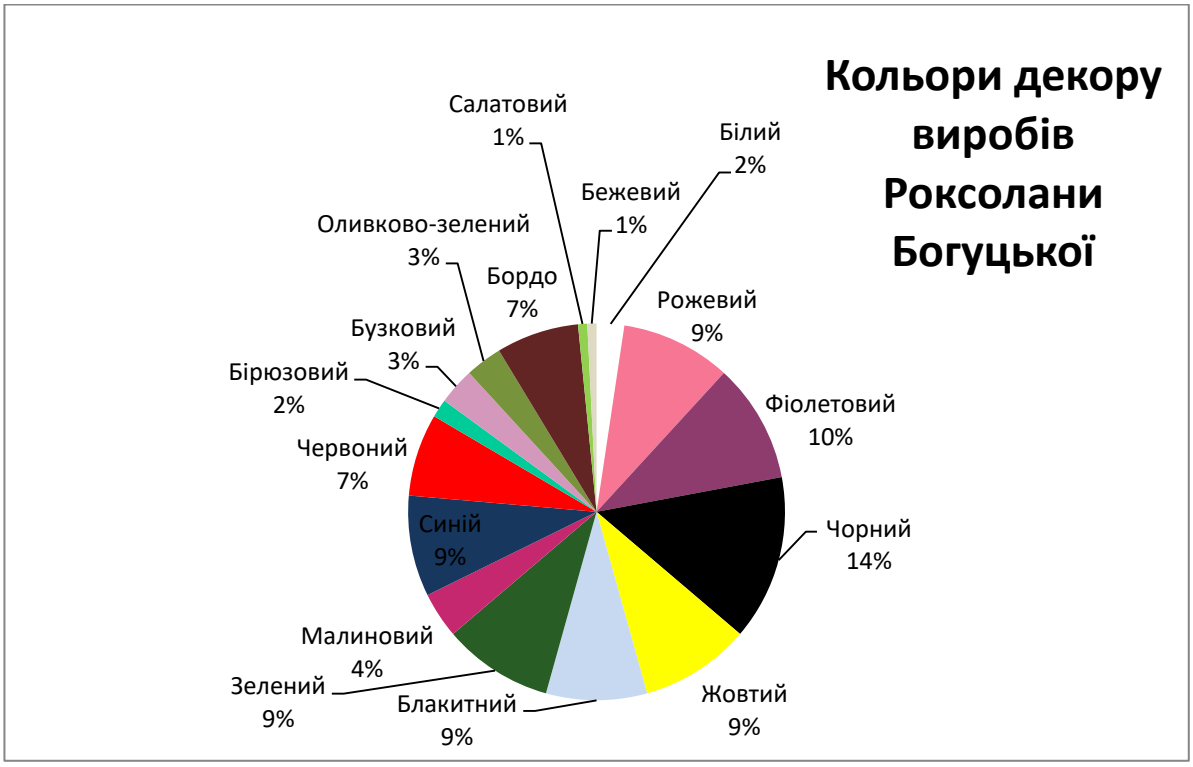
Оксана Полонець – амбітний український дизайнер, її бренд отримав визнання і розвиток не тільки в Україні, а й далеко за її межами. Кожне її творіння наповнене особливою філософією, головна ідея якої – краса, традиції та легкість.

Як і більшість дизайнерів етноодягу за основу в своїх творах Оксана Полонець бере білий колір. Декор відображає всю палітру українського вишиття.

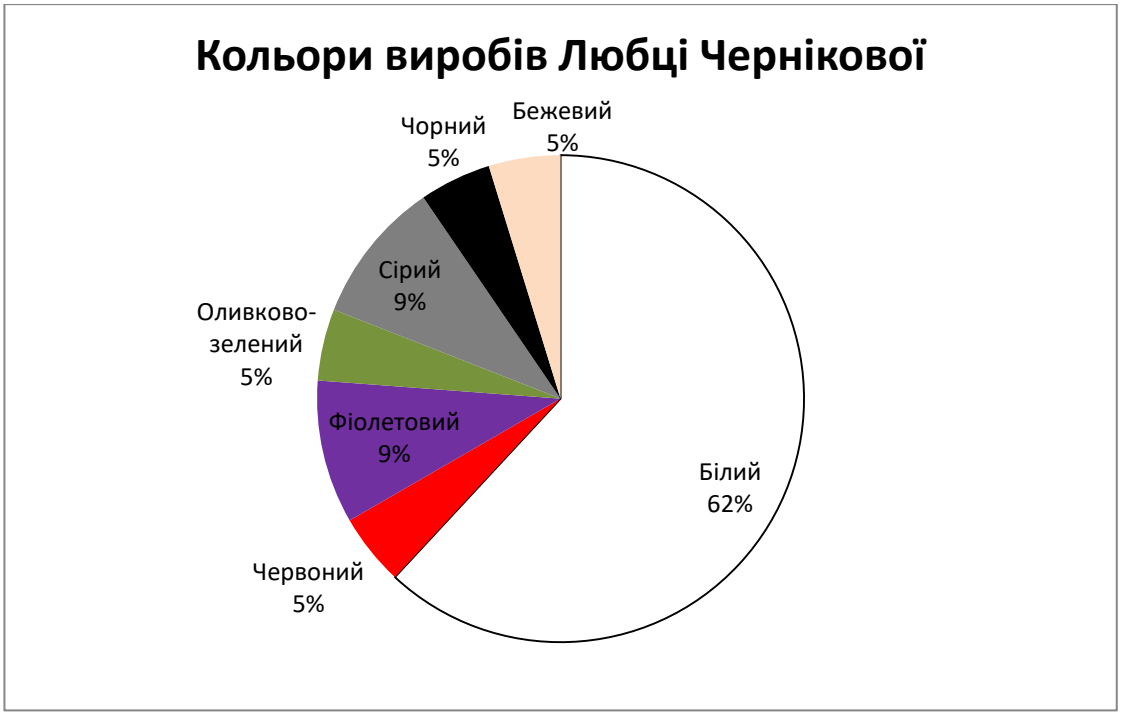


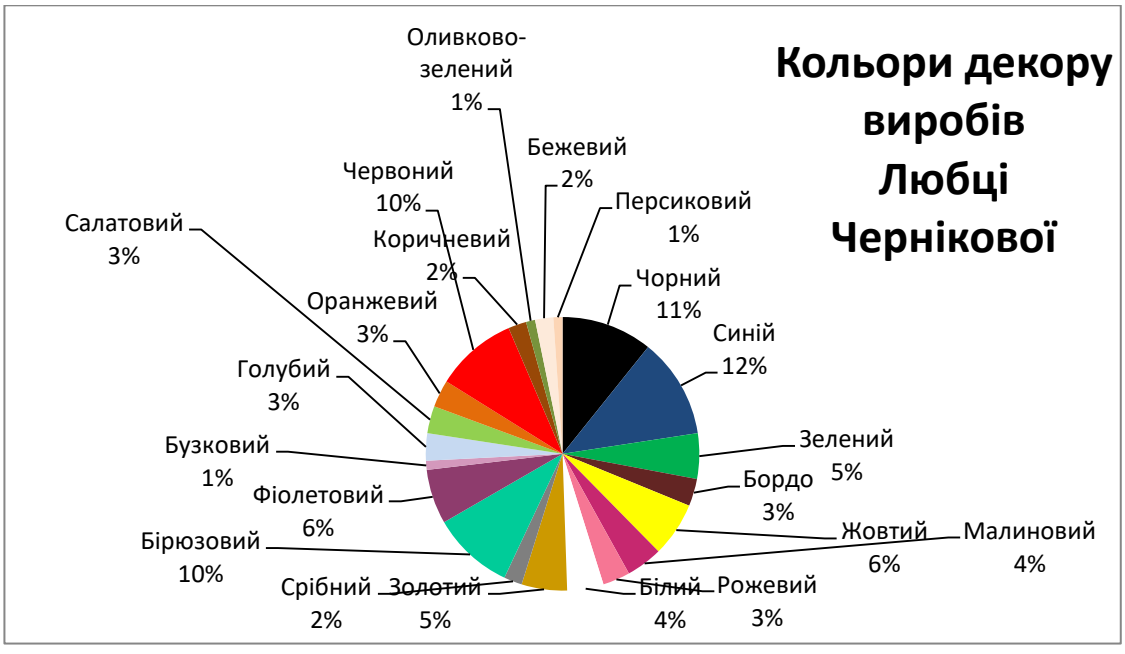
Бренд Roksolana Bogutska пропонує поєднання елегантної розкоші та сміливої сучасності, суміш українських етнічних мотивів та сучасних модних тенденцій *(рис.3.2.61- рис.3.2.80)*. В асортименті етноодягу від Roksolana Bogutska можна знайти як традиційні у нашому розумінні вишиванки, так і етноорнаменти в інших видах одягу.



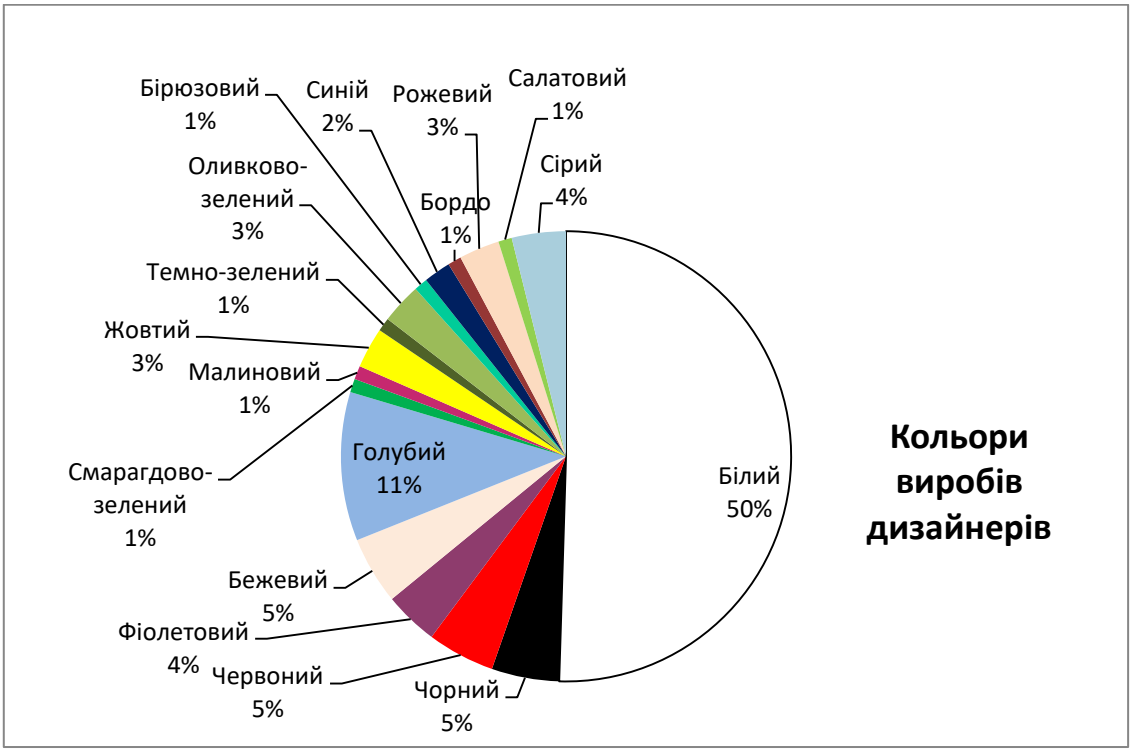


Любця Чернікова – молода, проте вже впізнавана дизайнера з Івано-Франківська. Свою творчість вважає інтуїтивною, тобто «від душі». Вона надихається своїм життям, подіями та людьми навколо. Також матеріалами, подорожами і світом. Тому для дизайнерки народний одяг та його елементи не джерело натхнення, а інструмент висловлення цього натхнення, за основу якого бере свою уяву, фантазію та емоції.





Проаналізувавши сто робіт п’яти дизайнерів, можна звести в єдину діаграму використання кольорів в їхній творчості.



Здійснивши аналіз кольорових співвідношень робіт, можна стверджувати, що дизайнери найчастіше обирають білий кольором виробу. Історично саме такого кольору були національні сорочки.

В християнстві білий колір має найбільш суттєве значення. Він є ознакою життя, святості, невинності, чистоти, божественного світла і самого християнства. В білому зображаються праведники, бо вони всім своє життя віддають цій релігії. Білий колір – очищена душа, радість, святе життя. Саме тому білий колір носять під час християнських священних тайн: хрещення, конфірмація, весілля, смерть. У новоохрещених був звичай протягом 8 днів носити білий одяг, щоб всі могли побачити, як вони дотримуються чистоти, шануючи символ віри і традиційність ритуалів.

Другим за частотою звертання дизайнерів є чорний колір. За припущенням англійського етнолога В. Тернера, чорний колір, який часто позначає смерть, пітьму або сон, пов’язують з позасвідомим станом, з досвідом потьмарення, затемнення свідомості. І справді, як білий колір дня змінюється чорнотою ночі, так і наша свідомість – вночі «вимкнена» – змінюється позасвідомою домінантною сну. Чорним кольором в християнстві

позначається пекло. Чорний – колір диявола, а тому і гріха і його спокутування Христом. Звідси скорбота і аскетизм монахів також символізувались з чорним кольором.

І третім кольором, який дизайнери часто використовують як основний колір виробу, є червоний. Привабливість даного кольору і його присутність у первісному мистецтві пояснюється не тільки доступністю ферментів фарби. Схоже, на кожному з континентів першим із кольорів, якому давалась назва, крім білого і чорного, був червоний. Це основний колір жару і вогню.

Люди з давніх часів використовували червоний колір, оскільки він часто зустрічається в природі, і крім цього, є доволі доступним. Проте, найважливіше, що червоний – колір крові, провідника життя, колір народження, смертельних ран. Кров – народження – смерть – родючість. Цей символізм присутній майже в усіх культурних традиціях.

На жаль, сьогодні важко підібрати одяг, а особливо святкову сукню, яка б виражала індивідуальність, була неповторною і крім того містила в собі якесь сакральне значення. Мабуть, саме тому набрав такої популярності етноодяг. Адже, окрім того, що така річ, як правило, виконується в одному-двох екземплярах, так ще і має в собі глибоке семантичне значення. Кожний колір несе в собі певний зміст, а орнамент має оберегову функцію. Таким чином, одяг в етностилі не тільки допоможе бути особливим, а й може «розказати» про приналежність власника/власниці до певного регіону, країни та захищати її від «злих духів».

3.3. Творчі концепції народного вбрання в регіональних школах

Аби розкрити основні риси творчих концепцій формування народного вбрання в регіональних школах, слід спочатку зосередити увагу на основних напрямах сучасних трансформацій мистецької освіти, пов’язаних, з одного боку, з нагальними художніми викликами часу (мода, модерні стильові уподобання тощо), з іншого, – ремісничо-прикладним аспектом задоволення візуальних потреб, без якого не існує жодний модельєр, художник вбрання.

Через поєднання вказаних аспектів уявляється можливим створення творчих концепцій, що здатні відповідати часові й у яких міститься запорука потрібних майбутніх змін.

Мистецька освіта спрямована на розвиток творчої особистості з врахуванням специфіки конкретної професії та використання творчого методу, що становить синтез методів науковця, художника, педагога й менеджера. Така багатогранна роль митця вимагає від фахівців володіння методами проєктування, що нададуть можливість вирішувати складні проблеми, швидко та ефективно реагувати на виклики часу, в тому числі в галузі фешн-дизайну.

Сучасний випускник з вищою художньою освітою повинен мати розвинену просторову уяву й креативне мислення, давати відповіді на передовсім візуальні й художні виклики суспільства, дотримуючись рівноваги у функціонуванні традицій соціально-духовної та природно-екологічної систем держави. Розвиток форм дизайну, засобів і технологій у галузі ужиткового мистецтва дозволяє реалізувати найсміливіші проєкти, власне дизайнерську думку та творчі задуми, що потребують змін навіть основних характеристик і прийомів процесу проєктування і практичного формотворення.

Основоположним принципом формування дизайн-освіти є глибоке проникнення у традиції народного мистецтва, вміння їх переосмислювати й використовувати у творчій інтерпретації.

Сьогодні вимоги до професійної компетентності фахівців мистецького напряму виявляють потребу інноваційних підходів до сутності освіти та практики здійснення освітнього процесу, врахування традицій підчас оновлення її змісту, досвіду та константних надбань минувщини, а також культурного, гуманістичного й естетичного розвитку особистості. Постає також необхідність формування культури та креативності методологічного мислення педагогів, стимулювання їхньої творчої й спонукання до

безперервної пізнавальної активності. Це стає домінантною рисою сьогоднішнього часу.

Сучасна мистецька освіта є предметом вивчення загальної та професійної мистецької педагогіки, що покликана вирішувати завдання підготовки особистості до аматорської та професійної мистецької діяльності, оволодіння її технікою та технологією. Мистецьку освіту та різні відгалуження форм одягу в сучасних умовах глобалізаційних процесів намагаються дослідити та проаналізувати мистецтвознавці, культурологи, художники-професіонали та ін. дослідники в усьому світі.

Одним із ключових питань є становлення та місце здобутків провідних навчальних мистецьких закладів нашої країни, зокрема Київського національного університету технологій та дизайну (КНУТД), Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ) та Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ (КІПДМ), на прикладі яких проведено детальне дослідження порушеної проблеми та зроблено висновки про досягнення та невідповідності у підготовці фахівців цього профілю в Україні.

Процес розвитку та створення професійного моделювання одягу в Україні відбувався десятиліттями, і нелегко було українським художникам, практично позбавленим контактів із зарубіжними колегами, часто відірваним від елементарної поінформованості з ділянки моди, утверджувати мистецтво костюма як явище професійне, тобто серйозне та художнє. У цьому процесі важливе значення відігравали традиції предметно-кравецького, художнього ремесла, що склались історично й підживлювались багатою, розвиненою культурою регіонів.

Треба впорядкувати посилання – наскільки я пам’ятаю, все повинно бути у квадратних дужках з номерами за списком літератури.

Спеціалізацію моделювання костюма вперше в Україні було започатковано у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва при кафедрі художнього текстилю 1959 року.

Формуванню львівської школи моделювання костюма сприяли багаті традиції народної спадщини Західного регіону, культурне надбання Львова, наявність вищої мистецької інституції. Педагоги цієї школи спрямували значні зусилля на творчу інтерпретацію народного вбрання в сучасний одяг різноманітного призначення, при цьому шукаючи його різнопланової художньої образності. У традиційному руслі, близькому до етнографічного зразка, з використанням народного крою, оздоблення, кольору, фахово зарекомендували себе В. Шелест, С. Заблоцька, Н. Яворська. В асоціативному напрямі, якому притаманний творчий відбір властивих ознак народного костюма та яскрава образність, працюють Т. Умнова, О. Коровицький, Т. Кечеджі, З. Тканко, С. Ярич, О. Миронович. У цілому творчий і науково-методичний доробок цього закладу засвідчує її високий професійний рівень. Серед основних здобутків можна вважати формування власної школи із творчою спадщиною місцевих осередків народної творчості та художнього ремесла, оперту на збереження традицій іменитих європейських шкіл. Це визначає особливість і неповторність львівської школи моделювання одягу серед інших аналогічних шкіл Укріни.

Косівська мистецька школа стала тим ланцюгом, що з’єднує воєдино класичну художню освіту й унікальну спадщину народного мистецтва Гуцульщини та розробляє концепції розвитку сучасного мистецтва краю, при цьому керуючись принципами збереження національної самобутності та ідентичності. За майже 140 років існування (заклад засновано 1882 року) цей вищий навчальний заклад підготував тисячі майстрів, художників, спеціалістів найвищого рівня, які уславились не лише в Україні, а й далеко за її межами. І на цей час у методики викладання значного спектру фахових дисциплін активно впроваджується індивідуалізація навчального процесу, що дозволяє розвивати творчі здібності кожного студента та поглиблювати емоційно-образне мислення в процесі відтворення джерела творчості. Лише творче, вдумливе переосмислення традиції, уміння узагальнювати набутий досвід і його інтерпретація, грамотне застосування знань із художніх і

допоміжних дисциплін, помножені на авторську експресію, створюють умови формування професійного художника сучасного одягу. Відбувається постійне оновлення та вдосконалення системи навчально-творчого процесу, основних академічних засад мистецької освіти відповідно до появи нових, актуальних творчо-методологічних проблем у сучасному швидкозмінному соціокультурному просторі.

В основі діяльності Косівської школи закладено глибокий аналіз народного декоративно-ужиткового мистецтва не лише Карпатського регіону, а й інших етнорегіонів України. Через те системна робота із його дослідження, вивчення та сприяння розвитку є важливою складовою навчальних програм із історії мистецтва, композиції, роботи в матеріалі та інших фахових дисциплін. Викладачі інституту та відповідного профільного училища при КІПДМ тримають тісний зв'язок із народними майстрами і є авторами наукових видань, в яких акумульовано, проаналізовано і оприявнено життєвий і творчий шлях важливих персоналій гуцульського народного мистецтва. Завдяки тісній співпраці науковців мистецької школи Косова та майстрів народного мистецтва є постійний поступ у розвитку нових технологій та художньо-композиційних прийомів у різних жанрах декоративно-ужиткового мистецтва держави та її етнорегіонів [260].

У навчальному процесі закладене комплексне наукове осмислення та творча концептуалізація традицій і національних особливостей вітчизняної культури, професійного мистецтва й дизайну, методологічне поглиблення спеціалізованої мистецької освіти України, зближення їх з актуальною проблематикою світової культури та новітніми тенденціями сучасного мистецтва [259].

Звернімося до деяких історичних фактів, що дозволяють пересвідчитися у безперервності традицій переосмислення народного вбрання для створення сучасного міського одягу.

Відділ художньої вишивки та моделювання одягу був створений у Косівському художньо-промисловому училищі 1939 року. Багаті традицій

народного ремесла Гуцульщини та Покуття створили чудову базу для розвитку спеціальності. Принципово новим напрямом для відділу стало створення унікальних композицій, проєктів вишитих виробів одягового призначення, використання прадавніх технік і новітніх виражальних засобів. Прагнення синтезу народної традиції вишивання та сучасних дизайнерських пошуків спонукає викладацький колектив до підвищення власного фахового рівня через дослідження традицій та наукового і творчого їх переосмислення [258].

У напрямі традиційного мистецтва, близького до етнографічного зразка, та вдумливій його інтерпретації, з використанням народного або сучасного крою, декорування, оздоблення фахово зарекомендували себе провідні науковці галузі, модельєри та майстри краю, митці-педагоги КІПДМ – Н. Стефюк, Л. Бович, Я. Лаврентович, О. Швед та інші. Їхня діяльність скерована на органічне поєднання в освітньому процесі у Косівському інституті й Училищі прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ наукового вивчення і творчого розвитку самобутньої національної культури та народного мистецтва з професійними академічними засадами художньої освіти, з модерними і навіть ультрамодерними тенденціями українського та світового мистецтва [260]. Яскраво виражена естетично-стильова образність, практична доцільність та функційність – основні ознаки (властивості), що характеризують твори народних майстрів. Саме ці риси транслюють майбутні професійні митці у своїх доволі креативних творчих експериментах. Варіативні пошуки художніх образів у ескізуванні студентів закладу вищої освіти позначені абсолютно новими методологічними підходами. Сміливі, часом контраверсійні вирішення форм і синтезовані принципи декорування спонукають до глибокого переосмислення спадщини традиційного мистецтва, виявляють новаторські форми адаптаціїї усталених прототипів образотворення до актуальних вимог часу.

Ще одним, унікальним методом у вивченні дисципліни «Проєктування» є макетування зразків та ескізів виробів, що здійснюється за

допомогою оволодіння навиками роботи з різноманітними матеріалами та техніками декоративного мистецтва. Часто магістранти використовують синтез рукотворних і сучасних промислових технологій, що дозволяє задовольняти вимоги найвибагливішого сучасного дизайну.

Орієнтація на екологічність матеріалів, віртуозне оперування симулякрами орнаментальних знаків і мотивів, що асоціюються з національними духовними символами, високий рівень майстерності виконання складних технічних операцій забезпечує компетентнісний підхід з урахуванням гуманістичних вимог до освіти та дає велику естетичну віддачу від процесів навчання суб'єктам освітнього процесу. Предметом досліджень часто-густо стають давні автентичні технології, що викликають неабияке зацікавлення студентів завдяки своїй унікальній енергетиці рукотворення, виключно авторськими методами інтерпретації та ще не до кінця дослідженими властивостями впливу на формування почуття самоідентифікації та фізичне здоров'я людини.

Кращі зразки народного мистецтва та творчість провідних майстрів спонукає студентів до практикиування сміливого художнього експерименту, пошуку нових шляхів у мистецтві, зближення і синтез різних видів образотворчого та декоративного мистецтва, дизайну та інших видів мистецтва.

Сьогодні Косівська мистецька школа знаходиться на вершині розвитку. Щороку її поповнюють молоді, креативні та самобутні митці-педагоги із свіжим новаторським мисленням, новими творчими планами, що покликані продовжити та збагатити традиції народного мистецтва. Оскільки лише творче та вдумливе переосмислення традиції, вміння узагальнювати набутий досвід та інтерпретувати його форми, грамотне застосування знань з мистецьких і суміжних дисциплін, помножені на авторську експресію, створюють умови формування та розвитку професійного художника. Саме така концепція навчання покладена в основу Косівської мистецької школи [258].

Наукові та навчально-методичні розробки кафедри декоративного мистецтва КІПДМ сконцентровані навколо методів удосконалення та поглиблення шляхів пізнання процесів творення. Педагоги закладу твердо переконані в актуальності народного мистецтва як унікального виду українського образотворчого мистецтва взагалі, що пов'язане з процесами глибокого усвідомлення своєї історичної значущості, виявлення оригінальності культурних явищ, окреслення оптимістичних перспектив адаптації українських митців до світового мистецького контексту. Через те кожна складова освітньої програми, змістовий контент якої наповнюється виходячи з потреб та реалій життя українського суспільства, забезпечується сучасними, актуальними дидактичними методами навчання, що перебувають у безперервному розвитку й ефективно забезпечують навчально-творчу діяльність студентів, спонукаючи їх до власних мистецьких пошуків.

Київський національний університет технологій та дизайну – один із найстаріших закладів України технологічного профілю. КНУТД є флагманом у сфері підготовки фахівців індустрії моди, художньо-технічного моделювання, легкої промисловості, дизайну, мистецтва, економіки та побутового сервісу, юриспруденції та інших технічних галузей.

Як відомо, до 1991 року підготовка фахівців в галузі художнього моделювання костюма для України здійснювалась переважно в Московському текстильному інституті ім. О. Косигіна та Львівській академії мистецтв, але потреби промисловості та моделюючих організацій вже не могли бути забезпечені за рахунок існуючої кількості студентів республіканських закладів освіти. Таким чином, виникла необхідність у розширенні напрямів та обсягу підготовки спеціалістів з художнього моделювання костюма. Крім того, фахівці, які вже працювали в цій галузі, не мали достатньої професійної орієнтації на створення перспективних і креативних колекцій одягу з врахуванням тенденцій світової моди та умов конкурентоспроможності. Тому кафедрою художнього моделювання костюма КНУТД були розроблені нові навчальні плани та оновлено перелік

спеціалізацій, відмінною ознакою яких була їхня спрямованість на діяльність фахівця після закінчення закладу освіти. Навчальні програми передбачали значне посилення міждисциплінарних зв'язків, стабільну художню підготовку, отримання знань з технології, мистецтвознавства, кольорознавства, проєктної графіки та конструювання. Досвід підготовки та створення нових дисциплін, вдосконалення традиційних освітніх курсів, підготовка та видання навчальних посібників з урахуванням поглибленого аналізу набутого досвіду дали можливість сформувати самобутні методики викладання, закласти основи школи художнього моделювання костюма в творчих майстернях саме КНУТД [59].

Визначені навчальні дисципліни спеціалізації «Дизайн одягу» спрямовані на формування всіх компонентів фахового дизайнерського мислення, а також на професійно-особистісні властивості, що забезпечують активізацію творчих процесів. Цілеспрямоване проєктно-образне мислення дизайнерів повинно розвиватись упродовж терміну навчання, в практичній та теоретичній діяльності [59].

Наявність провідних науковців галузі, досвідчених педагогів та креативного студентства, гармонійне поєднання практичних і теоретично-методичних пошуків, активна виставкова та конкурсна діяльність забезпечують високий рівень освітнього та мистецького розвитку кафедри. Щорічний рейтинг «Топ'100 найкращих шкіл моди та дизайну у світі», в якому заклад посів почесне 62 місце, не тільки свідчить про високий статус КНУТД, а й про визнання його професійною освітньою співдружністю.

Підвищення ефективності навчального процесу можливе лише за умови панування у мистецькій школі атмосфери активного пошуку нових ідей, застосування новітніх і класичних технологічних методів, володіння засобами композиції, що дозволить дизайнеру створювати унікальні зразки сучасного вбрання з елементами народного строю.

Сучасна мистецька освіта спрямована на всебічне використання досягнень і можливостей комп'ютерної графіки. Вона має на меті

ознайомити студентів з її основами і програмними продуктами у проєктування виробів декоративно-ужиткового мистецтва. Зважаючи на це, важливою складовою у навчальному процесі мистецької школи, поряд із ручною авторською технікою, є користування та володіння новітніми засобами комп'ютерної графічної мови. Зокрема, на дисципліні «Комп'ютерне проєктування» студенти повинні знати: основні поняття про растрову і векторну графіку; поняття кольору, палітри, кольорові моделі; формати збереження графічних файлів; програмні продукти комп'ютерного проєктування (Adobe Photoshop); основні принципи організації декоративної композиції. Це дозволить їм володіти прийомами декоративно-площинного моделювання об'єкту, навичками лінійно-конструктивної побудови, принципами організації проєктного матеріалу для передачі творчого задуму, прийомами роботи на комп'ютері в основних графічних програмах, прийомами роботи на плотарі та принтері для підготовки текстильних малюнків. Таким чином, випускники КНУТД готові працювати на сучасному художньо-технічному рівні та здатні використовувати прикладне програмне забезпечення при розв'язуванні типових задач спеціальності, використовуючи методи цифрового подання та обробки графічної інформації, належним чином впроваджувати інструментальні можливості графічних редакторів.

У основу цих процесів закладено гуманістичні принципи педагогіки – колективізм і співпраця, визнання індивідуальності і неповторності, цінності для суспільства кожного, врахування інтересів учня та сприйняття його таким, який він є. Принцип одухотвореного навчання дає повну свободу вибору шляхів розвитку особистості, забезпечує високий рівень реалізації життєвого потенціалу та спонукає до творчої ініціативи магістрантів, надає одухотвореності процесам навчання та підпорядковує дії педагога і учня вищим духовним цінностям, що у свою чергу підвищує ефективність результатів роботи над темою кваліфікаційного завдання.

Приклад інтерпретації народного вбрання в сучасному дизайні одягу варто розглянути і на прикладах європейських шкіл. Автор досліджувала підходи до інтерпретації та використання традицій в дизайні одягу двох європейських шкіл: Римська академія витончених мистецтв (Італія) та Королівська академія витончених мистецтв Антверпена (Нідерланди).

Відвідуючи ці школи та вивчаючи порушену проблему, можемо ствердити принципову подібність методологічних підходів. Характерним є вільне трактування традицій, в той час як вітчизняним школам властиві академічний підхід та пряме цитування автентичного твору як джерела творчості. Так, чудовим прикладом, де така практика існує, є Римська академія витончених мистецтв. На курсі «Культура та модні технології» основні навички, що їх повинні отримати студенти, є створення моделі, аксесуару чи костюма. Вони отримують базові навички в галузі, так звані «дослідження моди», творчість, маркетинг, дизайн продукту в галузі моди, вміння організовувати та проводити події (виставки, фестивалі). Мета розвитку навичок дизайну є практичне створення робіт, що можуть бути як і високотехнологічними, так і традиційними.

Королівська академія витончених мистецтв Антверпена є однією з найстаріших в Європі. Вона була заснована 1663 року Давидом Теньє (молодшим), придворним художником ерцгерцога Леопольда і Дона Хуана Австрійського. У 1960-і декоративно-ужиткове мистецтво перестали вважати менш важливим, ніж мистецтво традиційне, й у Академії з’явилося кілька нових факультетів: графічного дизайну, фотографії, дизайну ювелірних прикрас, кераміки і моди. На початку 1980-х зросло зацікавлення до антверпенських дизайнерів, особливо під впливом «Антверпенської шістки», всі члени якої були випускниками Королівської академії. З того часу факультет моди Академії користується стабільною популярністю, але не тільки завдяки досягненням «Шістки», а й через те, що серед випускників факультету останніх двадцяти років теж було чимало зірок: Веронік Бранкінья, A. F. Vandevorst, Стефан Шнайдер, Бернхард Вілхелм, Крістіан

Вейнантс, Бруно Пітерс, Тім ван Стеенберген, Петер Пілотто, Les Hommes / Барт ванн ден Боссе і Том Нотте, Хайдер Аккерман і багато інших.

Європейський досвід здобуття вищої освіти в галузі проєктування одягу є корисним і для наших закладів освіти.

Зокурема, слід підкреслити, що провідним вектором навчальної програми «Дизайну одягу» (КІДПМ) повинно стати і поступово стає варіативне поєднання компонентів фундаментальних і фахових дисциплін із сучасним дизайном.

Характерні особливості такої програми: співпраця з дизайнерами й експериментальний характер освіти, зумовлений багатовекторністю діяльності дизайнера: проєктанта, стиліста, конструктора, технолога та ін. Концепцією діяльності вітчизняних шкіл проєктування одягу є збереження, розвиток і популяризація національних традицій України та стильові особливості рішень об’єктів дизайну у регіоні, де розвинуті народні художні ремесла.

Освіта передбачає компетентнісний підхід, а через нього студентоцентризм – на противагу від домінуючого предметоцентризму, орієнтуються на зрозумілість і порівнюваність навчання, набуття компетентностей і кваліфікації, розвиток культури академічної автономії як фундаменту стійкого саморозвитку, підвищення відповідальності за створення власних систем забезпечення якості освітніх програм та їхньої реалізації; досягнення гнучкості й оперативності у реагуванні на різноманітні потреби здобувачів вищої освіти; запровадження в освітню теорію і практику сучасних понять, концепцій, принципів, підходів.

Інтереси та пропозиції здобувачів освіти враховуються під час формування професійних компетентностей з вирішення основних завдань і практичних проблем щодо забезпечення успішної професійної діяльності майбутніх фахівців. З огляду на це у навчальному плані «Дизайн одягу» (КІДПМ) передбачено вибіркові компоненти, що складають 25% від

загального обсягу освітньої програми. Такий вибір є обов'язковим для формування індивідуального навчального плану здобувачів освіти.

Не в останню чергу формування методично обґрунтованих підходів до створення дизайнерських об'єктів ґрунтується та скеровується на: оволодіння теоретичними знаннями та набуття практичних навичок організаційної, педагогічної, аналітичної, інноваційної, проєктної діяльності; на формування професійних компетентностей фахівців з проєктування одягу. Вони відображені у програмних результатах навчання в більш поглибленому вивченні дисциплін циклу професійної підготовки: методи підготовки художників, актуальні проблеми підготовки дизайнерів одягу, соціально-правові основи сучасного дизайну.

Зворотній зв'язок з роботодавцями здійснюється на підставі проведення щорічних спільних заходів (науково-практичного семінару, ярмарків студентських ініціатив і круглих столів), договорів про співпрацю, функціонування інтернет-майданчика для пропозицій окремих споживачів. Інтереси роботодавців було враховано у прикладній орієнтації підготовки майбутніх фахівців.

Інтереси академічної спільноти враховані шляхом впровадження інноваційних технологій та сучасних форм і методів навчання. Академічна спільнота чітко розуміє важливість активізації викладацької діяльності для досягнення цілей та результатів, виконання компонентів та складових програм. Забезпечено права викладачів щодо академічної мобільності, саморозвитку, співробітництва із вітчизняними та закордонними партнерами. Інтереси інших стейкхолдерів враховують важливість інноваційних технологій та сучасних форм і методів навчання для досягнення максимальної ефективності використання випускників у соціальних та мистецьких проєктах.

Потреба у фахівцях продиктована масштабами ринку праці: в Івано-Франківській області зосереджена велика кількість підприємств художніх народних промислів, які постійно вимагають оновлення й модернізації

продукції. Випускники кафедри дизайну забезпечують їх кадрами на основі запитів роботодавців, що враховують конкретні пропозиції вакансій дизайнерів та конструкторів на ринку праці, що має тенденцію до розширення. Дизайн, мистецтво та культура окремо окреслені в «Обласній цільовій соціальній програмі». Реалізація цих амбітних цілей передбачає врахування галузевого контексту модернізації професійної підготовки здобувачів вищої освіти на основі формування системи професійних компетентностей розвитку культури і мистецтва регіону. Освітня програма включає три взаємпопов'язаних види компетентностей: загальні компетентності (ЗК), спеціальні або фахові (СК) та інтегральну компетентність (ІК). Кожна з набутих компетентностей утворює підсистемний ефект, який, у цілому, сприятиме досягненню стратегічних завдань освітньої програми.

Важливим вектором навчання, викладання та наукових досліджень у межах програми «Дизайн одягу» (КІДПМ) є використання національних традицій у галузі мистецтва та культури. Участь у міжнародних мистецьких та наукових проєктах забезпечує діяльність закладу як носія культурних етнічних цінностей та презентації їх у міжнародному просторі. Програма дає можливість підготувати фахівця, який здатний ефективно працювати в аналогічній предметній сфері європейського середовища [260].

На наш погляд, освітньо-фахове сприяння творенню творчих концепцій народного вбрання в регіональних школах, зокрема у Косівський школі, є неодмінною умовою збереження і підтримання не лише ремісничо-художніх навичок у часі (спадковість), а й надійною запорукою постійного формування перспективно виправданої підготовки фахівців, які у несуперечливий спосіб стверджують об'єктивність самоідентифікації населення різних регіонів України за допомогою візуально переконливих форм одягу, що відрізняється від світових зразків, а відтак владно констатує їхню наявність і історико-культурну животворність.

Отже, у розділі здійснено аналіз генези світового традиціоналізму в дизайні одягу і встановлено, що зародження етностилю в другій половині ХХ століття відбулось завдяки представникам субкультури хіпі, які використовували в своїх нарядах різні елементи народних костюмів, яскраві кольори і натуральні тканини, які припали до душі модельєрам. На модних подіумах етнічний стиль з'явився в 1960-і, однак пік його популярності припав на період 1990-х. Саме в цей час дизайнери модного дому Christian Lacroix, Driesvan Noten, John Galliano, Kenzo та багато інших почали випускати колекції, засновані на етнічних костюмах Азії, Африки, корінних американців, пізніше з'явилися варіації на тему народних традицій Північної і Східної Європи. Для багатьох дизайнерів етнічний стиль став своєрідною візитівкою.

На основі дослідження колекцій одягу провідних світових дизайнерів виділено ряд типових прийомів, завдяки яким відбувається гармонійне поєднання традиційного та сучасного вбрання, як цілісної композиційної структури: багатошаровість (поєднання спідниці, блузи, жакету, верхнього одягу і т.ін.), при якій крій як змінюється відповідно до задуму, так і залишається незмінним, а етномотив втілюється завдяки декоруванню; використання етнічних мотивів безпосередньо для тканини, яка береться за основну, засобами вишивки, ткання, принту, де доцільніше використовувати однотонні кольори та світлі або темні відтінки; поєднання класичного крою чи креативного костюму і народного одягу, тобто сполучення конструктивних особливостей вбрання; доповнення основного дизайнерського костюму аксесуарами з етнічними мотивами (сумка, взуття, шаль).

На прикладі окремих елементів традиційного народного вбрання з різних країн світу (пончо - традиційного верхнього одягу індіанців Південної й Центральної Америки, легких грецьких тунік, царських римських плащів і ніжних квіткових суконь епохи Відродження, неповторної яскравої шотландської клітки тартан та інших) простежено засоби їх трансформації у

сучасному дизайні одягу, що дозволяє стверджувати, що серед великої кількості модних напрямів звернення до традиційного вбрання різних культур посідає одне з ключових місць.

Український стрій став джерелом натхнення для багатьох модельєрів нашого часу: Віти Кін, Оксани Караванської, Юлії Магдич, Роксолани Богуцької, Оксани Полонець, Любці Чернякової, Ірини Каравай, Олени Буреніної та інших. Методом анкетування й опитування з'ясовано, що дизайнери збагачують світові тенденції моди використанням в своїх колекціях традиційних мотивів, де закладені принципи композиційної побудови народного вбрання, багатство його орнаментики та колористики. Національна культура відображається в сучасному одязі без етнографізму, з делікатною передачею традиційних художньо-композиційних елементів, що надає одягу унікальність та неповторність. Використання елементів декоративно-прикладного мистецтва підкреслює в сучасних колекціях одягу естетичну виразність, рукотворність, оригінальність, сприяє розвитку національної художньої культури.

Спираючись на аналіз творчих робіт видатних модельєрів, можна наполягати, що інтерпретація традиційного вбрання в сучасній моді передбачає особливу обережність і зваженість, чітку дозованість етноскладових. Це зумовлено тим, що універсальність сучасного одягу й різноманіття у використанні традиційних елементів й орнаментики повсякчас посилюють індивідуалізацію образів. Серед великої кількості модних напрямів звернення до традиційного вбрання різних культур посідає одне з ключових місць. Цей напрям розвивався не шляхом прямих запозичень і цитувань етнічного одягу, а переосмисленням традицій та поглибленням їх асоціативного сприйняття.

Аналіз діяльності провідних регіональних мистецьких шкіл України: Київського національного університету технологій та дизайну, Львівської національної академії мистецтв та Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ засвідчує, що мистецька освіта спрямована

на розвиток творчої особистості з врахуванням специфіки професії дизайнера одягу та використання творчого методу, що становить синтез методів науковця, художника, педагога й менеджера. Така багатогранна роль митця вимагає від фахівців володіння методами проєктування, що нададуть можливість вирішувати складні проблеми, швидко та ефективно реагувати на виклики часу в галузі фешн-дизайну. Виявлено закономірності інтерпретації народних традицій та потребу впровадження їх у навчальний процес дизайнерських шкіл, окреслено потребу вдосконалення освітніх програм, зміни методів та форм співпраці мистецьких шкіл і стейкхолдерів. Основоположним принципом формування дизайн-освіти є глибоке проникнення у традиції народного мистецтва, вміння їх переосмислювати й використовувати у творчій інтерпретації.

Література до третього розділу:

1, 3, 4, 6, 21, 58, 74, 76, 81, 159, 166, 167, 196, 221, 222.

202.

59, 258, 259, 260.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ
МЕТОДИКА І ПРИНЦИПИ СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ

4.1. Принципи творення сучасного вбрання на основі традицій

Аби запропонувати принципи мистецького творення сучасного вбрання, що ґрунтується і виконується на підставі усталених народних традицій, слід виконати невеликий екскурс до поняттєвого мистецтвознавчого тезаурусу, який дозволить більш чітко і переконливо ці принципи сформулювати.

«Словник іншомовних слів» дає визначення, що «інтерпретація – це творче виконання художнього твору, яке ґрунтується на самостійному тлумаченні виконавця». Отже можна вважати, що загалом мистецтво є творчою інтерпретацією дійсності (якою б вона не була, навіть фантазійною, ідеальною), а твори мистецтва є джерелом чи предметом інтерпретації.

Багатогранність декоративно-прикладного мистецтва стала результатом різних рівнів і засобів творчої інтерпретації художників чи дизайнерів. Відтак, зображення і вираження – це головні сутнісні складові мистецького відображення.

Зображення – це еквівалент об’єкта натури, виконаний різними засобами і способами в залежності від призначення та завдання. У залежності від того, яку саме інформацію про об’єкт воно має зафіксувати, художник обирає характер зображення. Загалом усі зображення можна поділити на технічні та мистецькі, або ж такі, що виконані з практичною метою і такі, що виконані з «непрактичною» – художньою. У такому разі твори дизайну, принаймні дизайну сучасного одягу, з погляду їхнього зображення, варто розглядати як комплексний технічно-мистецький твір.

Відображенням є зображення, що його автор виконав відповідно до свого сприйняття натури і визначеної для себе мети, яку він прагне донести і

розкрити для глядача в предметний спосіб. Отож відображення – це явище, якому властива суб'єктивність творчої особистості.

Звісно, міра суб'єктивізму є визначальною для класифікації мистецьких творів та аналізу творчих засновків, що керували їхніми авторами. Але попри всі теоретичні складнощі, є очевидним, що відображення є авторською інтерпретацією натури і пов'язане із значною кількістю мистецьких і технічних засобів і методик.

Вираження – інша важлива складова творчості художника. Виражальними засобами служить система засадничих композиційних підстав, що складаються із таких понять, як творче узагальнення, вичленування ознак натури, абстрагування та синтез. У такому смислі самовиражальні можливості дизайнера безпосередньо залежать від його обдарованості, школи, світогляду, темпераменту, навиків та інших особистісних характеристик. Удосконалення та розширення діапазону виражальних засобів передбачає постійний творчий експеримент і пошук нових цікавих ідей. Саме професійний інтелект як синтез фундаментальних знань з фахових дисциплін – рисунку, живопису, композиції, роботи в матеріалі та комп'ютерного проєктування – відкривають справжню дорогу до високого професіоналізму в галузі створення нових мистецьких форм сучасного одягу.

Розглянемо принципи художньо-образної системності творення цілісного художнього образу в галузі сучасного етноодягу.

Формування сучасної колекції вбрання на основі використання традицій повинно базуватись на принципах творення цілісної художньо-образної системи, яка узгоджується концептуальними засадами творення етноодягу. Основними принципами виступають взаємозв'язок образу, стилю та формотворення, колористичного і конструктивно-технологічного вирішення рішення, які автор обрав за джерело творчості.

Для цього слід розробити цілісну художню систему, що віддзеркалює специфічні соціально-економічні умови територій проживання етносу,

зокрема, спосіб життя, що відображає тогочасний стиль, вимоги до розвитку моди й смаків різних соціальних груп населення, звичаї та традиції регіону.

Колекція етновбрання повинна відповідати законам стилістичної цілісності, визначеної тематично асоціативним творчим джерелом відповідно до функціонального призначення. Вони визначаються необхідністю художньо-образної розробки теми та джерела творчості, а також стилістичною визначеністю теми і композиційним зв'язком моделей.

Основними об'єднуючими засобами авторських виробів, які відображають художньо-образні й асоціативні концепції дизайнера, є: взаємоузгодженість форми та змісту, застосування таких універсальних засобів гармонізації композиції як: пропорції, метричні та ритмічні ряди елементів, симетрія та асиметрія, колористична та технічна структура. Важливо, щоб вони були об'єднані в єдину цілісну систему. Розвиток композиції базується на використанні відношень рівності й тотожності, нюансу чи контрасту, визначення зон декорування та властивостей застосовуваних технік. Розвиток тектоніки формотворення складових елементів етноодягу обумовлює трансформацію силуетних форм, направленість ліній членування, пластику матеріалів, пропорційних і метро-ритмічних відношень, варіативність розміщення композиційно-психологічного центру [261].

Чимало науковців пропонує власне бачення формування композиційних схем при створенні колекцій етновбрання. На наш погляд, заслуговує на увагу дослідження Джаліліан Фахиме, яка вважає, що закономірності узгодженості й підпорядкування елементів композиції можуть визначатись за наступними варіантами побудови художньої системи колекції, що проєктується за національними мотивами: 1) на відношеннях тотожності чи повторення якоїсь основної форми, формотворчих і декоративних елементів народного вбрання, з їх наступним розвитком; 2) на основі нюансу форм, ліній та колориту, розвитку певних елементів костюму, збільшення об'єму та числа оздоблювальних елементів; 3) на відношеннях

контрасту, протиставленні світлого і темного, легкого важкого, гладкої і складної фактури, великих та малих рисунків, об'ємних і прилягаючих форм; 4) на основі повтору певних композиційних елементів форми чи декоративного обробки у всіх моделях блоків колекції: вишиванок, драпіровок, традиційних видів матеріалів, прикрас, стилізованих елементів декору та інших, характерних для національного костюма. Де посилання на Джаліліан Фахиме?

Такий підхід до певної міри може бути підтверджений українським досвідом створення перших костюмів з урахуванням народних традицій. На початку 1930-х такі роботи користувалися популярністю і навіть дістали високої оцінки за кордоном [223] . Але впровадження їх у життя, як зазначає Т. Ніколаєва, не було здійснено, оскільки на той час не існувало тісних контактів художників з промисловим виробництвом. «Причиною цього послужила непідготовленість останнього та нестача кадрів, хоча теоретична програма перших художників стала фундаментом для подальшого розвитку радянського моделювання одягу масового виробництва» [169]. Власне кажучи, йдеться про побудову не лише художньої системи етновбрання, а й про необхідність створення умов для її практичної реалізації на державному рівні, що за тогочасних українських реалій було неможливо. «Якщо в довоєнний час, – продовжує Т. Ніколаєва стосовно Київщини, – особливого розвитку набуло використання вишивки в сучасному вбранні, то в 50-і роки принципи народної орнаментації дедалі більше переносяться на оформлення сучасних тканин для одягу. Використовується українська узорна кайма, плахтовий малюнок, створені на основі домашнього ткацтва поясного селянського одягу Київщини» [170]. Створення не так строїв, як тканин для цих строїв, до певної міри могло служити тогочасним ерзацем системного підходу до вирішення ансамблів національного костюма, а отже, зберігати значну візуальну частину форм національної ідентичності.

Принцип збереження національної ідентичності. Проєктування етноодягу як художньо-образної системи, будується на розвитку певних

художньо-композиційних ознак теми (національні традиції; історіографічні знакові елементи; символічна орнаментика; елементи архітектури і декоративно-прикладного мистецтва. Для досягнення образної виразності колекції моделей використовують комплекси символів і знаків. Усі вони є носіями стилю, моди, часу, національної належності й традицій певного народу.

Національна ідентичність – це спільні духовні цінності, що розкриваються внаслідок розвитку народної творчості в усіх її виявах, що є ґрунтом для «спілкування», «переклички» поколінь. Кращі твори народних майстрів вражають довершеністю, простотою і лаконічністю, вони є неабияким зразком для наслідування. Отож нині в різних галузях мистецтва можна спостерігати великий інтерес до збереження форм фольклору та духовних цінностей.

Національна ідентичність усвідомлюється через знання етнічної історії локальних населених пунктів (території) [243], де будь-який одяг має свої історичні, етнографічні, стильові основи, а також традиції одягання й носіння. На основі традиційного строю села, при їх порівнянні, аналізі та синтезі можна простежити еволюцію одягу локальних районів України: його крою, шиття та декоративного оздоблення.

При такому дослідженні науковці зустрічаються з проблемами походження, еволюції народного строю, оскільки нетривкі тканини непридатні для довговічного зберігання. Впродовж багатьох століть художня народна творчість є немовби тією міцною ниткою, що пов’язує покоління і є джерелом невичерпного натхнення і пізнання нашої історії.

Іншою неодмінною ознакою національної ідентичності є мова. Народні орнаменти – це спеціальна мова, що розповідає про думки та почуття людини, про пізнання нею світу, про її надії і страждання, про красу і щастя.

Як підкреслював авторитетний дослідник української орнаментики М. Селівачов, «інтелектуальна загодованість давнього орнаменту не заважає сприймати його емоційно – через взаємовідношення в просторі розмаїтих

фор, пропорцій і ритмів; фактур і кольорів; частин і цілого; головного, доповнюю чого, розмежувального, обрамовую чого; зовнішнього і внутрішнього <…> Всі ці й подібні їм абстрактні, а іноді і філософські поняття, либонь, найлегше збагнути й усвідомити через естетичні почуття, народжувані близькими й зрозумілими тепер кожному образами орнаменту» [200]. Образна мова народного орнаменту, ключ до якої втрачено сучасною людиною, на рівні підсвідомості спрацьовує на карбування національної ідентичності сучасного українця. Століттями народ зберігав і виражав у простих лініях (простою мовою) традиції й звичаї предків. Можливо, тому вишивка так зачаровує і вабить наших сучасників.

У пошуках нових творчих ідей сучасні художники-майстри вивчають і засвоюють здобутки минулих поколінь, осмислюють локальні особливості народної творчості окремих мистецьких осередків і регіонів, намагаючись інтерпретувати їх відповідно до сучасної стилістики.

До таких осередків, де культурно-мистецька складова регіону має постійний неперервний шлях розвитку, безперечно, можна віднести Гуцульщину – перлину Карпат.

Зупинимось детальніше на характеристиці регіону Гуцульщини. Розкриємо прояв основних принципів на прикладі традиції та національної ідентичності, її відображенні в дизайні сучасного одягу.

Територія Гуцульщини знаходиться на стику Івано-Франківської, Закарпатської та Чернівецької областей, і відповідно, охоплює Верховинський та частково Косівський райони Івано-Франківщини, Рахівський район на Закарпатті та Путильський – на Буковині.

Цей етнорегіон привертає увагу дослідників тим, що в кожному селі простежуються свої локальні особливості народного строю та його композиційного рішення й оздоблення. Крім того, на такій невеликій географічній ділянці яскраво простежується чимале розмаїття кольорової гами: перехід від тепло-гарячих кольорів космацьких вишиванок до холодних поліхромних тонів, характерних для гірських сіл Верховинського

району, тощо. Незважаючи на невеликі географічні розміри Косівського й Верховинського районів, тут неможливо віднайти якийсь один характерний зразок оздоблення, наприклад, вишивки, якими прикрашали все вбрання: сердаки, кожухи, сорочки, запаски та ін. Практично кожне село вирізнялося якимись власними локальними особливостями, що різняться від сусідніх сіл. Багатство гуцульської вишивки спостерігаємо, зокрема, у вбранні сіл Бабин, Вербовець, Річка, Соколівка, вишиванки вирізняються головно різновидом технічного виконання. Найбільшого поширення набули такі техніки, як: «низинка», «стебнівка», «хрестик», «мережка» або «шабак».

Для Косівщини характерною є техніка вишивання «низинка», для якої притаманний високий художньо-технічний рівень майстерності. Низинка – одна з найстародавніших технік вишивання. Вишивка низзю є домінуючою, масово поширеною в с. Річка, рідше зустрічається в с. Бабин та інших зазначених селах. Низинкою виконуються складні орнаментальні композиції на виділених частинах одягу. Для її обрамлення застосовуються й інші техніки: стебловий шов, соснівка, ретязь тощо [263].

Для кожного виду одягу характерне використання своїх спеціальних технік вишивання. Так, уставки сорочок прикрашаються «низзю», «хрестиком»; поясний одяг, зокрема фартухи, – «гладдю», «стебнівкою»; сердаки, кожухи – «штапівкою», «обметницею»; капці, онучі – «верхоплутом», «ланцюжком», «соснівкою», «обметницею» та іншими.

Матеріал, техніка виконання обумовлювали характер орнаментальної мови декору. Яскравою особливістю вишивки Косівщини є її геометричний орнамент або рослинний геометризований. Він включає в себе прості мотиви й складні фігурні елементи – ромб, напівромб, по-різному поєднані в горизонтальних смугах.

Орнамент вишивок зберігає найдавніші стилізовані мотиви, що символізували землю, родючість, жінку. Водночас у традиційному костюмі зберігаються окремі ознаки культури тих народів, які контактували з місцевими в різні історичні періоди. Смаки, потреби й індивідуальні

властивості місцевого населення виражаються в колориті, орнаменті, манері носити одяг, що додатково підкреслює локальну своєрідність, територіальні відмінності костюма населення певного регіону.

Інша цікава особливість, яка простежується на цій території, – плавний перехід технік вишивання від «хрестика» й сучасного мережива сіл Косівського району до більш автентичної «низинки» та «призбирок» сіл Верховинського району, що пов'язано з віддаленістю від торговельних шляхів та цивілізації. Це явно вказує на асиміляцію гуцульських вишивок, і можна стверджувати, що подібне явище відбувалося не лише між сусідніми селами, але й з іншими етнографічними регіонами.

Прикладів для підтвердження поданої тези можна знайти чимало, проте увагу акцентуємо лише на окремих:

– використання поряд із традиційними геометричними орнаментами, що виконані технікою хрестик, рослинних візерунків, вишитих бісером, які є притаманними вишивкам Буковини (с. Бабин Косівського р-ну);

– оздоблення місцевих сорочок с. Шешори, де побутували жіночі сорочки уставкового типу, що характерні для Коломийського району, в яких здебільшого геометрично-ромбовидні орнаменти, а в колористиці переважають червоні кольори з вкрапленням зеленого й оранжевого. Сорочки означеного села в орнаментальному плані вирізняються дрібністю елементів та ажурною витонченістю, виконані дрібними стібками;

– пістинські сорочки більше нагадують покутські, ніж гуцульські, оскільки в них переважає червоно-чорна гама, а рукави в них заповнені орнаментальними смугами по вертикалі або діагоналі, тощо.

Географічне розміщення Косова на торговельному шляху обумовило проведення в місті ярмарків, де наче на своєрідній виставці барвисто звучала вишивка як в одязі, так і в виробах, призначених на продаж. Це сприяло активізації процесів взаємовпливів традиційних прийомів оздоблення вбрання районів Покуття, Городенківщини, Буковини. Ознайомившись з локальними особливостями народного строю окремих сіл Гуцульщини,

виділимо помітну унікальну особливість співіснування на такій географічно незначній території цікавих зразків, що можуть виразно виділятися між собою за колоритом, композиційним вирішенням та технікою виконання в різних кінцях конкретного осередку, і водночас володіти ознаками, які притаманні саме цьому регіону, а також виступати (кожен зокрема) істинними представниками духовної спадщини гуцульського мистецтва [263].

Усі частини народного вбрання об'єднані в одне органічне ціле. Одяг відображає складну структуру творчості та людської життєдіяльності. Це проглядається в дослідженнях як історичного, так і мистецтвознавчого характеру. Народне вбрання служить невід'ємною частиною художньої народної творчості. І щоб краще її осягнути та зрозуміти, потрібно заглибитись в історію, де архаїчні пам'ятки мистецтва є збереженими. Цю творчість розглядаємо не лише з наукової точки зору, ми сприймаємо її як до мистецтво, яке набуває своїх унікальних форм. Тільки такий підхід спроможний забезпечити широку площину для розгляду і пізнання. Отже, опираючись на фактологічні матеріали, можемо стверджувати, що народний стрій, історія якого сягає в глибину віків, виступає яскравим виразником культури етносу та найбільш поширеним і впізнаваним індентифікатором національної належності певного етносу.

Розглянемо чотири базові принципи (або вимоги) формування етновбрання на сучасному етапі.

Принципи індивідуальної інтерпретації випливає з унікальності кожного виробу і проєктується в погляді на творчість, суспільство і природу як сприяння розвитку традиційних рішень. Як показує наше дослідження, більші ефекти в інтерпретації забезпечують різнорідні оригінальні елементи та індивідуальні ознаки виробу. Що дозволяє їм розкритись через різноманітність, уникнути ситуацій, коли аналоги розглядаються надмір узагальнено у спрощених формах, відкидаючи окремі їх ознаки як другорядні. На нашу думку, в цих «малозначимостях» зосереджується часто

зміст виробу та підхід до його інтерпретації. Відзначимо, що більшість творчих знахідок здійснювалось не на універсальних для свого часу принципах, а нетрадиційними і специфічними інтерпретаціями на стику різних шляхів творчості.

Таким чином, принцип індивідуальності в інтерпретації веде до:

– збільшення уваги до індивідуальних особливостей у творчому процесі та методів їх виявлення і використання;

– збагачення творчих методів моделювання одягу;

– відходу від універсалізму до збільшення ролі традиційних цінностей та деталі.

Принцип пропорціювання композиційно-декоративних форм. У проєктуванні етновбрання використовують такі основні види об’ємно-просторових форм:

– основних базових знаків-символів форми, які є пропорційною, структурною основою кожної моделі, із стабільними елементами що взяті із джерела творчості;

– композиційно-декоративних форм, які слугують для підсилення зовнішньої виразності та не можуть існувати самостійно, без основних форм, підпорядковують собі чи підпорядковуються їм і є носіями мобільних елементів етновбрання.

Принцип гармонійності колористичного вирішення етнодягу – це узгодженість інтерпретації традиційної колористики в дизайні сучасного одягу. Цей принцип є важливою складовою у проєктуванні одягу. Він використовується на основі народних традицій і передбачає:

– гармонійне співвідношення колористичного вирішення всіх композиційних елементів, виділення кольорових акцентів та їх символічно-знакове навантаження;

– комбінації кольорів застосовується таким чином, щоб композиційна цілісність включала підпорядкування частин між собою та з цілим

виділенням за допомогою кольору головних, другорядних і додаткових елементів у загальній структурі форми;

– візуальної рівноваги форми за рахунок правильно вибраних пропорційних відношень елементів кольорової гами;

– композиційну єдність структури і колористичної гармонії, яка досягається за рахунок закономірностей підпорядкування елементів форми і колориту вимогам цільності та завершеності образу всього костюма.

Ці чотири вимоги в реалізації макросистемного принципу гармонійності в моделюванні одягу потребують спеціальних досліджень для встановлення «канонів» гармонійності з урахуванням конкретних завдань.

Проблема побудови гармонійного рішення пов’язується з ідеєю узгодженості та передбачає (допускає) зміни співвідношень між колористичними складовими за законами збереження кількості і якості в гармонії. Це означає відповідність вимогам гармонійності, що базуються на правилах композиції (побудови).

Творча концепція побудови вбрання на основі традицій має тісний зв’язок із основними засадами й концепцією розвитку художньої культури українського народу, зокрема його етносів. Творення художнього образу формується й розкривається шляхом пошуку цікавих рішень нових форм, конструктивних і фактурних вирішень, колористичних, орнаментальних вирішень моделей, досягнення цільності й виразності етновбрання.

Виокремлені макросистемні принципи інтерпретації народних традицій у дизайні сучасного одягу стосуються задач будь-якого цільового призначення в моделюванні одягу, а розвиток традицій має відбуватись на єдності окреслених принципів. Водночас окремі завдання можуть вирішуватися на певних пріоритетах, які забезпечують локальні вимоги. Проте вони не повинні суперечити загальним принципам інтерпретації традицій.

Повноцінне застосування сформованих вище принципів передбачає зміни в методах моделювання одягу та в системі підготовки фахівців. Їх

дотримання дозволить краще враховувати складні процеси в дизайні одягу, зокрема в інтерпретації традицій – дозволить зробити цю діяльність ефективнішою.

4.2. Вимоги до проєктування сучасного одягу за мотивами народного вбрання

Для вдосконалення процесу проєктування одягу за мотивами народного вбрання систематизуємо вимоги до інтерпретування традицій у цьому процесі. Вимоги – це певні обмеження масштабу, пропорцій (взаємодій і співвідношень).

1) Вимога забезпечення функціональної цілеспрямованості. Традиційному вбранню притаманний цілий ряд споживчих властивостей. При виготовленні й експлуатації цього виду одягу, слід обов'язково дотримуватись всіх вимог, які розширюють діапазон споживчих характеристик та властивостей виробів, які характерні й для побутового одягу. Щоб визначити й систематизувати споживчі вимоги для виготовлення одягу з інтерпретацією народного вбрання, слід, враховуючи специфіку його використання, уточнити й систематизувати його функції відповідно до призначення.

2) Вимога забезпечення споживчих властивостей *(рис. 4.2.2.)*. Нами здійснено систематизацію всіх вимог і показників, що забезпечують відповідний рівень якості народного одягу. Споживчими прийнято вважати властивості виробів, що призначені для задоволення потреб у процесі експлуатації речей людиною. Споживчий рівень якості можна представити шістьма класами показників якості виробів: соціальними, функціональними, естетичними, ергономічними, експлуатаційними й показниками символіки.

3) Вимога технологічності. Вимоги до одягу характеризують ступінь технічної досконалості методів проєктування та технології одягу з урахуванням витрат на його виготовлення та експлуатацію. Техніко-

економічні показники визначаються трьома класами показників: стандартизації та уніфікації; технологічності конструкції; економічності.

Показники технологічності визначають: міру прогресивності конструкції та технології; міру механізації й автоматизації; трудомісткість та матеріалоємність виробу. Технологічність конструкції виробу розділяють на виробничу та експлуатаційну. Виробнича технологічність проявляється в скороченні витрат на конструкторську і технологічну підготовку виробництва та процес виготовлення виробу. Експлуатаційна технологічність визначається скороченням витрат на обслуговування та ремонт виробу.

Стосовно етноодягу особливого значення набуває експлуатаційна технологічність конструкції виробу, оскільки він має служити багато років, піддаватись чищенню, ремонту, транспортуванню і в ідеалі передаватись наступним поколінням як реліквія. При проєктуванні одягу в етностилі, необхідно враховувати ці вимоги.

Народний одяг багатофункціональний. На основі проведених досліджень нами узагальнено всі функції і запропоновано структурно-логічну схему, в тому числі з урахуванням їхньої ієрархічності.

Як бачимо зі схеми (*рис. 4.2.1.*), функції (перший рівень), що виконує народний одяг поділяються на три узагальнені види: релігійно-обрядова, інформаційно-естетична та утилітарна. На другому рівні релігійно-обрядова функція розподіляється на: релігійну, знакову, символічну та обрядову функції; утилітарна функція – на захисну, ергономічну, побутово-ужиткову та фізіолого-гігієнічну; інформаційно-естетична функція розподіляється: на власне інформаційну, естетичну та психологічну. Кожна з функцій другого рівня конкретизується елементарними функціями на нижчому рівні структурної схеми. Так, релігійна функція визначає особливості віросповідання жителів України, яке проявлялось і у вбранні. Святкуючи релігійні свята чи ідучи в неділю до церкви вони вдягали спеціальний святковий одяг, який певною мірою відповідав тематиці події.

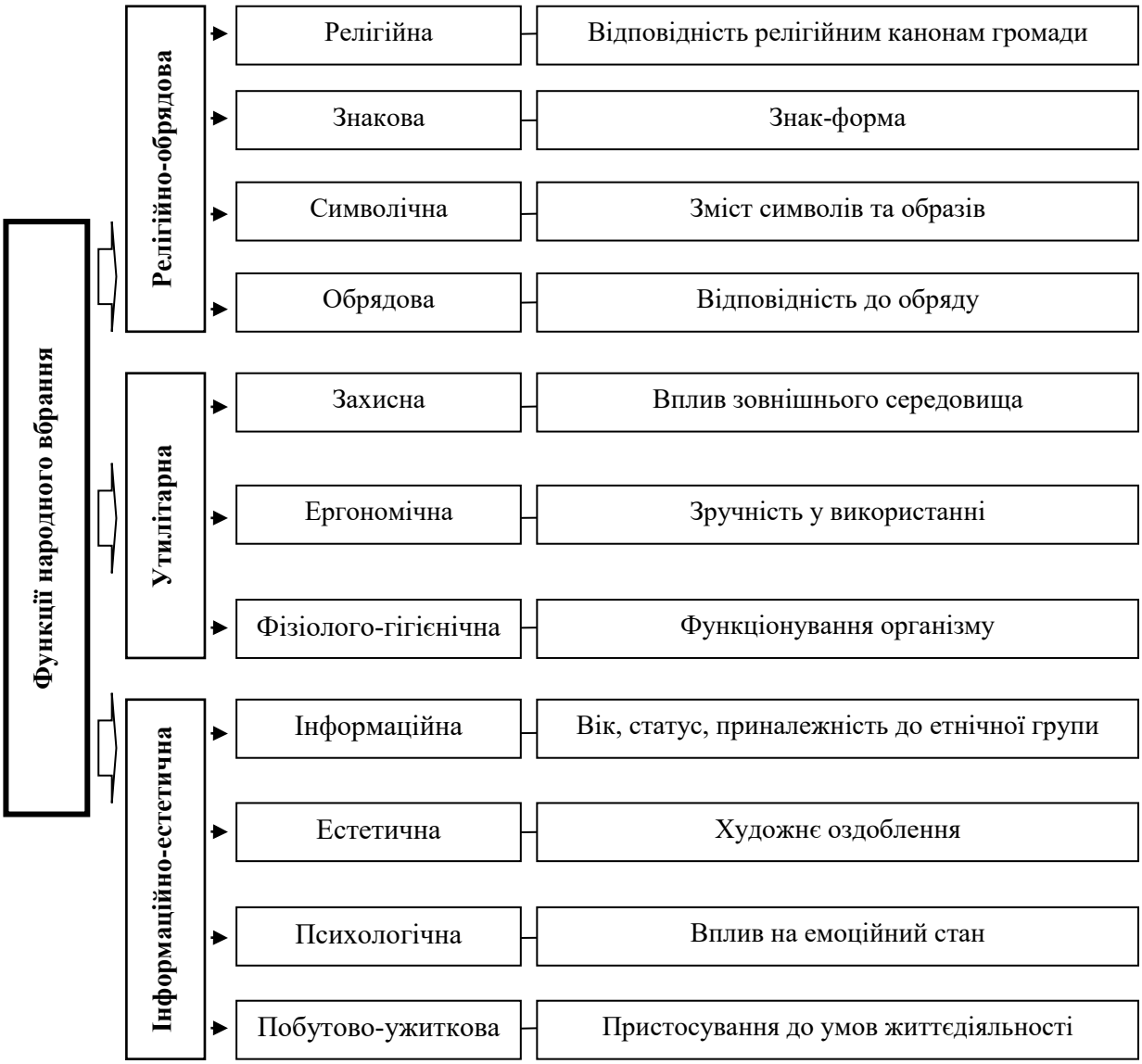


Рис. 4.2.1. Структурна схема функцій народного вбрання

Знакова функція вказує, що народний одяг – то видимий знак-форма, який створює для нас реальний контакт з надприроднім, невидимим, трансцендентним. Символічна – розкриває зміст символів та образів, якими наділено кожний елемент традиційного вбрання. Чітко виражена семантика, структура та форми однозначно співвіднесені із релігійними віруваннями наших предків.

Як призначення до відповідного обряду (весілля, похорони), вказує обрядова функція. Захисна функція народного одягу, як і будь-якого іншого, зводиться до захисту організму людини від несприятливого впливу

зовнішнього середовища (холод, вітер, дощ тощо). Ергономічна функція визначає: зручність одягу, ступінь пристосованості до тіла в статичному та динамічному стані, а також його комфортність. Фізіолого-гігієнічна функція забезпечує відповідність одягу до потреб фізіологічного функціонування організму.

Побутово-ужиткова функція вказує на пристосування одягу до умов життя, праці, відпочинку. Так, унікальною є сумка-бесаги на Гуцульщині. Її форма пов'язана безпосередньо з побутом жителів цього краю, ландшафтом місцевості.

Інформаційна функція дає інформацію про жителя саме цього регіону та етнічної групи, його сімейний стан, вік, приналежність до міського чи сільського поселення, статус.

Естетична функція матеріалізується в конструктивних і художніх ознаках одягу, конкретизується у досконалості композиції, метрі, ритмі, застосуванні декору, а також рівні якості його виготовлення.

Багатство декорування, поєднання та яскравість кольорів, тканих або вишитих оздоблень – вказує, що він є дорогоцінною прикрасою органічною в поєднанні всіх складових елементів, тобто виконує естетичну функцію.

Психологічна функція відображає вплив одягу на емоційний стан людини.

Отже, основні функції народного одягу визначають цілий ряд особливих вимог: споживчих показників рівня якості, які складають інформаційну базу знань для його проєктування та індивідуального виготовлення.

Соціальні показники характеризують відповідність виробів суспільним потребам, які обумовлюють доцільність їхнього виробництва. Як показав огляд сучасних тенденцій в моді, етностиль у тренді. Отже, потреба в розробці такого вбрання очевидно актуальна. Важливий соціальний показник якості одягу в етностилі – відповідність його розміро-зростового асортименту до об'єму реальних потреб.

Таким чином, урахування об’єктивно обумовлених соціальних показників дозволить обґрунтовано підійти до раціоналізації процесу виготовлення вбрання.

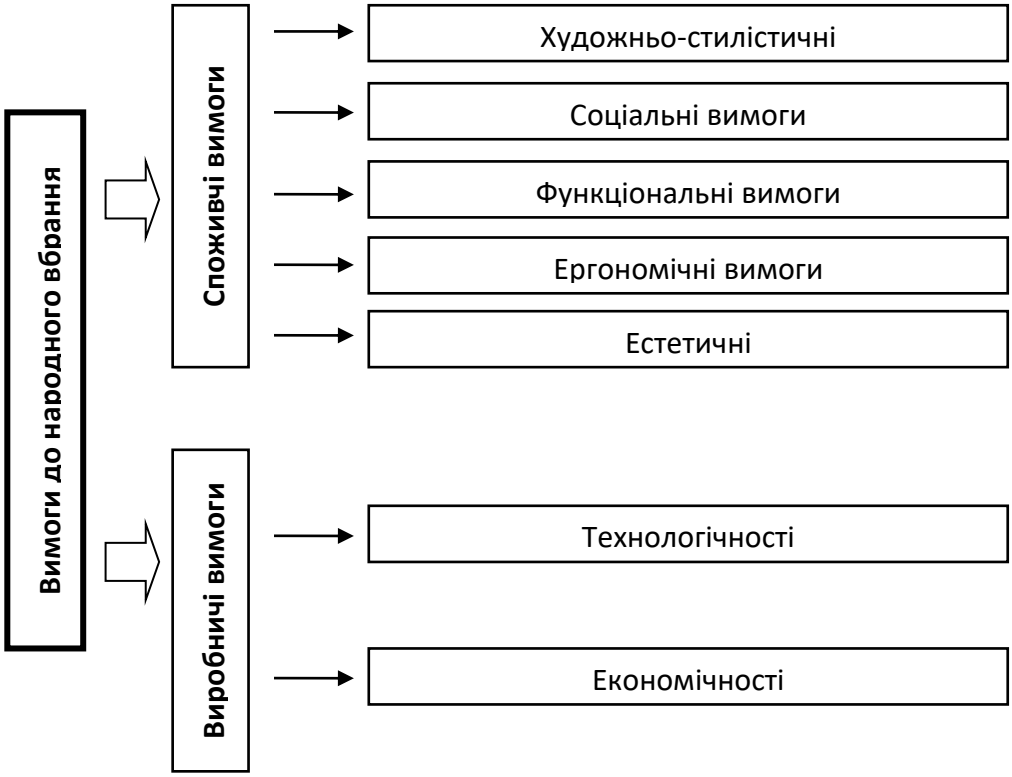


Рис. 4.2.2. Схема виробничих і споживчих вимог до сучасного одягу за мотивами народного вбрання

Художньо-стилістичні характеристики етноодягу пов’язані з його відповідністю до певної етнографічної групи.

Функціональні показники визначають відповідність одягу в етностилі до його призначення. Воно визначає вимоги до моделі, конструкції, матеріалів тощо. В зв’язку з цим, асортимент вбрання визначається вимогами канонів церкви, традиціями та різноманітністю умов їх використання.

Важлива особливість канонічного одягу – згідно до канонів – духовній особі заборонено вільно вибирати предмети одягу, що більш менш відповідають її віковим та психологічним особливостям. Показник відповідності конкретному призначенню включає показники: відповідності

конкретній обстановці експлуатації та статутним вимогам. Ступінь відповідності одягу групі споживачів визначається ступенем відповідності до статусу.

Естетичні характеристики займають особливе місце в оцінці якості одягу. Естетичні вимоги вбрання – це вимоги естетичної доцільності форми виробу і її органічного взаємозв'язку з функціональним змістом виробу, а також вимоги художньої виразності, гармонії, стильового єднання з середовищем. Для одягу за мотивами народного вбрання естетичний показник якості – найважливіший, оскільки це вбрання містить в собі історичну цінність, ідентифікацію особи. Одяг в етностилі повинен відповідати всім художньо-естетичним особливостям народного вбрання, рівню досконалості композиції моделі.

Для повсякденного одягу в етностилі естетичні вимоги також відіграють важливу роль тому, що він також вважається своєрідною реліквією, мистецьким твором.

Ергономічні показники характеризуються ступенем пристосованості одягу до фігури людини і засновані на ергономічних властивостях системи «людина – одяг – середовище». Для оцінки якості одягу найбільш уживаними є поняття «зручність» та «комфорт». Деякі елементи народного вбрання відрізняються незручністю через їхню значну вагу. І не так багато людей виявить беззаперечну готовність постійно використовувати "незручний" одяг. Як будь-яке інше вбрання, одяг в етностилі призначений захищати особу від впливу зовнішнього середовища і повинен бути зручним під час експлуатації.

Для ергономічної оцінки якості доцільно виділити показник антропометричної відповідності, який складають показники статичної та динамічної відповідності. Показники статичної відповідності обумовлюють ступінь відповідності конструкції одягу до розмірів і форми тіла людини. Показники динамічної відповідності визначаються показниками, які можна вимірювати інструментально та оцінити кількісно: рівень деформації в

матеріалах деталей одягу в процесі експлуатації; розмах рук одягненої людини; переміщення низу виробу під час підйому рук; переміщення лінії талії та рівень деформації на спинці виробу.

В процесі проєктування одягу в етностилі важливо враховувати характер рухів особи. Одяг не повинен заважати рухам і одночасно має мати бездоганну посадку на фігурі при їх здійсненні.

Від виробничої технологічності залежать витрати на виробництво одягу та терміни його виготовлення. Виробничий показник одягу визначається такими характеристиками: прогресивністю конструкції, трудомісткістю виготовлення та матеріалоємністю виробів. В даний час процес виготовлення етноодягу характеризується відсутністю раціональних конструктивних рішень, великою трудомісткістю методів обробки та значною матеріалоємністю. Значущість виробничого показника значно підвищиться від впровадження розроблених промислових методів обробки, що дозволить знизити трудовитрати та матеріалоємність виготовлення одягу в етностилі.

Показники економічності характеризують витрати на конструкторську та технологічну підготовку виробництва одягу в етностилі, а також споживчі витрати на його експлуатацію. Економічність одягу залежить від рівня приведених виробничих витрат на одиницю продукції та рівня приведених споживчих витрат на експлуатацію виробу.

Характеристика рівня приведених виробничих витрат на виготовлення одягу в етностилі, насамперед, залежить від витрат на матеріали. Рівень споживчих витрат для пов’язаний з витратами на хімчистку, прання та реставрацію.

Аналіз показників якості одягу на основі народного вбрання виявив, що при розробці системи вимог до нього (*рис.4.2.3.*) та будь-якого іншого одягу можна використати загальний підхід, але в процесі проєктування першого пред’являються вимоги, які відрізняються від вимог останнього.

Рис. 4.2.3. Вимоги до інтерпретації народних традицій у дизайні сучасного одягу

Так, вимога цілісності як виділення того, що творить традицію, і виділення його з зовнішнього середовища, трактується нами як узгодженість структурних елементів, зв'язків і пов'язань одягу, аж до опрацювання деталі (її краси). Сутність вимоги можна розкрити, проаналізувавши її риси та якості. Неподільність композиції виробу можна вважати головною рисою цієї вимоги – це означає неможливість сприймати її як суму декількох, хоча б в малій мірі самостійних частин. Неподільність закладається у композиції виробу через знаходження художником так званої конструктивної ідеї, яка здатна об'єднати в одне ціле всі компоненти майбутнього витвору. При знаходженні конструктивної ідеї потрібно спочатку поєднувати основні маси, в силуети яких ввійдуть деталі.

Закон цілісності передбачає неповторність елементів композиції, включаючи сюди форми, розміри, плями тощо. Все схоже або об'єднується в силует, або чимось відрізняється, індивідуалізується.

Вимога відчуття міри і такту інтерпретації – це відчуття міри. До якої можна і варто ускладнити (спростити) композицію; встановлення спільної мови для «розмови» традицій і сучасності; визначення ступеню інтерпретованості для розвитку, а не руйнування традицій.

Вимога компромісності й відповідності умовам (замовнику) – нині є тенденція до ускладнення форм і рішень, і побутує думка, що з простими формами працювати скучно. Ця вимога виводить нас на потребу жити і творити по засобах. Інколи трапляються знакові (ексклюзивні) замовлення. А інколи потрібно створювати річ, яка буде зразком масового виробництва. Тобто зробити її максимально «простою», щоб її можна було б адаптувати під швидке і масове відтворення.

Вимога сутнісного трактування традицій в сучасному одязі, а не переспів традиційних рішень, тільки в іншому масштабі чи стосовно інших тем і завдань. Ця вимога дає «дозвілля» на нове трактування (нові складні рішення), які можуть бути контрастними щодо традицій, але вона створює обмеження і дозволяє усунути «тектонічних» зсувів в інтерпретації; ширше використати синтез мистецтв.

Вимога підпорядкування всіх закономірностей та засобів ідейному змісту зобов’язує художника чи майстра створювати цільний по сприйняттю, виразний, ідейний і високохудожній витвір. Ця вимога потребує, щоб всі деталі і частини виробу включно з орнаментикою, колористичним вирішенням та силуетом підпорядковувались не формальностям у побудові композиції та змісті, а відповідали ідейному замислу та події, для якої цей виріб призначався.

Ілюстрація прикладів дотримання вимог інтерпретації народних традицій в дизайні сучасного одягу. Одним із найпродуктивніших джерел появи нових форм одягу є костюм минулих епох, міський і сільський, так званий народний. Під цією назвою кращі зразки сільського костюму знаходяться в якості експонатів в різних музеях. Розкриємо обґрунтовані

нами вимоги до проєктування сучасного одягу за мотивами народного вбрання на його прикладі.

Художники-модельєри всіх країн та у всі часи неодноразово звертались до народного костюму і використовують його по сьогодні, створюючи не тільки окремі моделі, але і цілі колекції. Вивчення народного вбрання включено до програм навчальних закладів, які готують художників-модельєрів.

Народний костюм як джерело творчості вивчається, як правило, «кількісно і якісно», так як замальовується, виміряється, отримує асоціативні вирази в начерках – все, що потім використовується при роботі над ескізами і тканинами. В процесі освоєння народного костюму визначальною є краса, яка полягає в пропорціях його форми, кольору, ритміці декоративного оформлення, матеріального втілення. Прийоми і способи застосування в народному костюмі тканин, вишивки, ткання самі по собі можуть служити імпульсом для пошуків нового при створенні сучасного костюму.

Найбільша увага останнім часом приділяється крою народного вбрання. Декоративне оформлення сприймається в логічному зв’язку між ними, принципами з’єднання частин в ціле, традиціями розміщення орнаменту, його місця в ансамблі костюму як цілісної функціональної організації. Без освоєння всього функціонального утилітарно-естетичного строю народного вбрання не може бути правильного ходу трансформації його особливостей та інтерпретації в сучасному одязі.

Досвід роботи художників-модельєрів показує, що народне вбрання і його якість «переноситься» в нове не цілком, а окремими цитатами. Нова форма не стане новою, якщо буде повністю копіювати автентичну сорочку чи кептар – це буде тільки імітація, що дискредитує і джерело, і створене на його основі.

Окремі приклади сучасного дизайнерського творіння показують, що форма народного костюму трансформується в сучасне вбрання узагальнено, тобто силует тієї чи іншої традиційної форми відображається без відтворення

внутрішніх конструктивних ліній. До того ж це відбувається в кожному сезоні моди, який би силует форми не був би популярним на той час – вільний, приталений, напівприталений. Хоча для народного вбрання, зокрема Прикарпаття притаманний напівприталений силует.

Відповідно до вимоги компромісу в інтерпретації – у випадку, коли в моді домінує прямий силует, використовується пряма форма народного одягу. Це ж саме відбувається, коли пряма форма змінюється напівприталеною чи приталеною. Однак модний силует, який виник як заявка моди по асоціації з тою чи іншою силуетною формою народного костюму, недовго існує, як такий: він породжує варіації, які не можуть обійтись без внутрішньої конструктивної розробки. І тоді з'являються різноманітні модифікації крою, взяті з народної спадщини. Ці модифікації можуть бути різними по ступені їхньої близькості до народної майстерності.

Засвоєння того чи іншого зразка народного костюму часто відбувається при ретельному, багатоманітному перетворенні ідеї, яка почерпнута в ньому, в нове вирішення сучасного костюму. Наприклад, крій сорочки може бути вибрано з урахуванням значення його як осередку гармонійної побудови модної форми, а потім використано в різних варіантах в сучасному одязі. Так, розвиток вибраної форми в області плечового поясу може бути здійснено шляхом модифікації рукава – зміни його довжини, ширини, способу з'єднання з проймою при сталості форми. Модифікацій буде більшою, якщо до зміни довжини і ширини рукава добавити зміну довжини і ширину стану, а потім попробувати варіанти конструктивних і декоративних членувань форми і її фрагментів, проте дотримується вимога відчуття міри.

Творчі пошуки композицій сучасної модної форми можуть бути значно полегшені, якщо вивчення народного костюму буде супроводжувати аналіз його ритмічного строю. Цей аналіз базується на візуальних моментах, які полягають в тому, щоб кольорова чи чорно-біла замальовка народного костюму формально розділялась на зарисовки ритміки горизонтальних і вертикальних смуг декору, фрагментів форми, а також кольорових смуг і

плям декору. При цьому цілком закономірним можна вважати той факт, що принципи ритмічного строю народного костюму можуть бути асоціативно змінені художником в цілях створення нового по формі і прикрасі костюму. В такому випадку зарисовка схеми чистої форми народного костюму без декору, де лінії крою (лінії конструкції) є границями пропорційних членувань форми і ритмічних схем стає відправним пунктом для створення сучасної форми одягу. Тобто дотримується вимога цілісності – як виділення того, що творить традицію в структурі, зв'язках і елементах одягу.

Відповідно до вимоги сутнісного розуміння і трактування в сучасному одязі та згідно з асоціативними уявленнями про лінії й форми костюму створюються ескізи сучасного одягу. Таке аналітично спрямоване відношення до народного костюму як до джерела творчості сприяє проєктуванню нових форм на цій основі, тісно примикаючи до дизайнерського проєктування. Аналогічно, як і там, в костюмі відбуваються поступові нюансові зміни зовнішньої форми одного об'єкта до повного вичерпання прийнятої схеми, тобто доти, доки не настане момент принципової зміни.

Народний костюм можна було вважати продуктом дизайну свого часу.

Усе різноманіття його форм, усі варіанти крою логічні з позицій антропології, функціональності та ідеалів краси того часу і місця, до якого цей одяг відноситься. На це вказує також і можливість легко відтворювати й варіювати форми костюму. Вражаючим є сам факт існування принципу єдиної конструктивної основи в народному мистецтві одягу задовго до того, як її створила інженерна думка нашого часу (визначивши вимогу технологічності). Це і є, мабуть, найпереконливішим підтвердженням того, що народне мистецтво є джерелом думок та ідей для сучасного художника-модельєра [261].

Барвистість народного костюму в моделюванні сучасного одягу відображається, як правило, наочно. Із джерела беруть найбільш характерні поєднання червоного, білого, синього, інших тонів: жовтого, рожевого,

фіолетового, зеленого; поєднання натуральних кольорів полотна, шкіри, вовни тощо. Джерелом може бути і костюм в цілому, і його фрагмент, і фрагмент тканини чи вишивки, використаний при його створенні.

Принципи колористичного рішення костюму, його ритмічної організації можуть здійснюватись в координації з формою, що виходить від народної, і може бути вирішено окремо від неї, безпосередньо на сучасній. Ідея полягає в гармонійній взаємодії їх один з одним, у результаті чого досягається естетичний ефект.

4.3. Методи й прийоми впровадження традицій народного вбрання у дизайн-проєктування

Для реалізації основних завдань в цьому підрозділі обґрунтовано методи й прийоми впровадження народного вбрання у дизайн-проєктування, суть яких полягає у комплексному підході до розгляді ситуації, що склалася вітчизняній практиці проєктування етнодягу.

Проєктування етноодягу – це складний і багатовекторний процес, який покликаний акумулювати знання та практичний досвід культурології та мистецтвознавства, народного майстра і професійного художника, конструктора і технолога, менеджера і брендолога. Воно вимагає нового бачення та сучасного підходу, образного мислення, цікавих формотворчих та декоративних рішень костюма.

Важлива естетична функція і значима соціальна роль костюма в житті суспільства призвела до того, що вбрання стало тим засобом формування образу, за допомогою якого людина може висловити унікальність свого характеру, темпераменту та інших внутрішніх якостей.

Дизайн костюма з елементами етнокультури залишається світовим трендом. Звернення до національної культурної спадщини народів здійснювалося з тих пір, як мода набула інтернаціонального характеру, а в новому тисячолітті етнічний стиль продовжує залишатися одним із

найсильніших факторів впливу на моду. Ця тенденція, переходячи від циклу до циклу зміни тенденцій моди, сформувала новий напрямок – етнодизайн.

Зважаючи на те, що споживачі часто ставлять аналіз ринкових тенденцій ключовим пріоритетом, нова хвиля інтересу до народного одягу підживлює зростаюче зацікавлення до етнодизайну. Для нього характерна творча інтерпретація, яка гармонійно взаємодіючи з дослідницьким підходом для вивчення особливостей народного костюма, стимулює формування інноваційних ідей, які є потужною стороною етнодизайну.

Модель, прийоми та практичні рекомендації обґрунтовані та згруповані для:

– підготовки кадрів та формування мистецьких шкіл;

– діяльності локальних будинків моди;

– діяльності сучасних народних майстрів.

Вирішення проблем системного й фахового впровадження кращих національних традицій дизайн-проєктування насамперед залежить від мистецьких шкіл, які займаються підготовкою кадрів.

Як було підтверджено і розкрито на прикладах, повноцінне функціонування національної індустрії моди неможливе без достатньо розвиненої науково-навчальної бази, яка б формувала молодих дизайнерів, проводила аналітичні заміри стану розвитку галузі моди, розглядала їх перспективи. Власне науково-навчальна база є невід'ємним компонентом при формуванні талановитого, креативного, інтелектуального дизайнера-професіонала, а також аналітика моди, брендолога, стиліста тощо [261].

Розуміння сучасності, соціокультурних процесів, особливостей постмодерністського світогляду, може дати передусім якісний рівень освіти, розвинуту наукову базу.

4.3.1. Практичні рекомендації до підготовки дизайнерів і формування мистецьких шкіл різного рівня підготовки. Підготовкою молодих дизайнерів одягу займаються провідні мистецькі виші регіонів України: ХДАДМ, КНУТД, ЛНАМ та КІПДМ, Закарпатська академія

мистецтв, а також навчальні заклади нижчого рівня підготовки дизайнерів і спеціалізовані художні школи. В програмі фахових навчальних дисциплін вишів є творчі завдання, спрямовані на збереження й розвиток традицій народного вбрання України. Це має велике не лише практичне значення, а й вагомий виховний і національно-патріотичний вплив на сучасного художника чи дизайнера.

Активізація процесів впровадження традицій народного мистецтва у дизайн-проєктування одягу має на меті продовжити тяглість столітніх досягнень декоративно-прикладного й ужиткового мистецтва етнорегіонів, зокрема напрацювань майстрів народного мистецтва України, засобами інтерпретації традиції. Це процес, який передбачає в першу чергу глибинне вивчення історії та теорії мистецтва, його ґенези розуміння історичних ,соціально-економічних та культурологічних процесів розвитку даних територій, а також грамотного і коректного застосування цих знань для потреб дизайн-проєктування. Основними засадничими засадами дизайну одягу на основі традицій є глибоке дослідження народного мистецтва та авторська інтерпретація через творчий пошук художньо-образного пошуку костюма.

Курс «Проєктування» є одним із провідних складових фахових дисциплін, що входять до начального плану у підготовці дизайнерів-модельєрів. Програма курсу складається із теоретичних лекційних і практичних аудиторних занять і передбачає самостійну роботу студента. Вона має тісний міжпредметний зв’язок із такими фаховими дисциплінами як «Композиція», «Проєктна графіка», «Вузька поглиблена спеціалізація» (дизайн форм), «Пластична анатомія», «Комп’ютерне проєктування», «Історія моди». Дисципліна має на меті засвоєння студентами основних понять, категорій та законів формотворення комплектів одягу в системі «колекція», як матеріальної структури і художньо-образної системи, що розвивається у просторі й часі. Вивчення цього предмета розвиває художньо-професійну грамоту, підвищує фахову майстерність, допомагає оволодіти

технічними й художніми засобами процесу проєктування костюма в системі «колекція», на основі інтерпретації джерел творчості. Системно відбувається процес формування дизайнера, а також підвищується його естетичний рівень, як творчої особистості. Курс зосереджений на засвоєння певних компетентностей відповідно до стандарту вищої освіти та концепції мистецької школи, спрямованої на збереження та розвиток традицій народного мистецтва, головними з яких є :знання та розуміння предметної області у професійній діяльності дизайнера одягу; здатність до пошуку, обробки та аналізу інформації з різних джерел; спроможність правильно оцінити та коректно застосовувати народну культуру.

Тут необхідні зміни й доповнення, які торкаються: методів наукових досліджень для завдань проєктування; передпроєктного аналізу; обґрунтування концептуальних положень дизайну виробу.

Процес створення одягу на основі традицій складається з пошуку ідеї та обґрунтування концепції здійснення передпроєктних досліджень, виконання ескізів та детальної розробки проєкту, виконання технічних проб зразків тканин чи декору і виконання колекції або окремих моделей у матеріалі.

Після проведення передпроєктного (наукових) дослідження дизайнер шукає для себе художній образ, переосмислює джерело та уточнює мету проєктування – відбувається ескізування й обґрунтування концепції образу. Через ескіз продовжується пошук ідей, нових форм та образів, проходить процес втілення задуму. Втілення може бути різним і охоплювати всі можливі засоби та матеріали, які, на погляд дизайнера, краще допомагають передати суть задуму: від форескізів, які зрозумілі лише автору, через його умовність до чітких пророблених робочих ескізів. Залежно від завдання в ескізах можуть бути відображені різні параметри й властивості проєкту.

Якщо акцент у майбутньому проєкті дизайнер ставить на особливостях крою чи конструкції, взятого з народного строю, увага художника зосереджується на лінійно-конструктивних вирішеннях: в ескізі детальніше

пророблюються силует і формотворчі елементи. Таке ескізування (створення концепції виробу) виконується лінією та плямою, з уточненням деталей конструкції виробу. Коли дизайнер має на меті пошук нового образу, вираження пластичного руху кольору, фактури чи декору, – ескізи виконуються в кольорі з використанням різних технічних прийомів, які максимально передають тектоніку виробу.

Дизайнеру доцільно звертатись до графічно завершеної форми ескізів, що є рекламою колекції. У кожному з варіантів ескізів роботу слід розпочинати з замальовок зразків джерела творчості, які націлюють на пошук варіантів його інтерпретації і сприяють кращому баченню нового образу. Для цього на першому етапі варто організувати «творчу папку», в якій накопичуються всі ідеї та зарисовки до теми, що будуть надалі служити підґрунтям для розкриття теми.

Наступний етап включатиме детальнішу прорисовку важливих елементів композиції, які формують концепцію колекції. Це можуть бути формотворчі ескізи, фрагменти оздоблення чи декору – як цілого виробу, так і деталей. Створення нового художнього образу відбувається в процесі постійного відбору, відсіювання випадкового, другорядного й надмірного. В кінцевому варіанті обирається найвдаліший ескіз, який якнайповніше відтворює авторський задум.

На завершальному етапі створюється концептуальний ескіз, який сепарує всі варіанти ескізування і передає концепцію колекції, дає вичерпну інформацію про форму, конструкцію та засоби декорування, кольорову гаму тощо. У процесі виконання ескізів необхідно зосередитись на важливих складових проєкту, прагнути до різноманітності варіантів вирішення теми, застосовувати багатство технічних і художніх засобів.

При цьому передпроєктний аналіз, передбачає дослідження, вивчення та аналіз джерела творчості, яким можуть бути не лише народне вбрання, а й твори декоративно-прикладного і ужиткового мистецтва, унікальні автентичні архітектурні споруди тощо. При осмисленні народного костюма

традиційні джерела слід розглядати в рамках аналітичного підходу, як сукупність утилітарних й естетичних характеристик, формальних (конструктивних), матеріальних і технологічних властивостей. Його інтерпретація повинна зберегти старі і отримати нові споживчі функції й інноваційні рішення. Джерело слугує основоположним і визначальним аспектом у формуванні стильових, конструктивних, образно-емоційних і формотворчих характеристик у задуманому автором виробі.

Цю роботу можна вести інтуїтивно, емоційно, але художника-початківця потрібно навчити працювати методично, ставлячи перед ним конкретні завдання і цілі, вибираючи конструктивні методи роботи.

Одним із таких методів у навчальному процесі є введення завдань і вправ, що стимулюють творчі імпульси, виховують образне мислення. Виконання практичних вправ дає можливість розуміння та вільного володіння основними закономірностями композиції, прищеплюють професійні навики графічного зображення, виявляють та розвивають творчі здібності студента.

Важливу роль мають відігравати етнографічні практики, в програму яких входять польові дослідження, коли в студента є можливість попрацювати з майстром і безпосередньо долучитися до творчого процесу.

Зарисовки невідомих артефактів, інтерв'ювання та опис життєдіяльності майстра чи мистецького осередку, спілкування з досвідченим фахівцем, як правило, справляють на студента незабутнє враження і спонукають до творчих інверсій. Зібраний науковий матеріал дозволяє створювати власні аналітичні та практичні мистецькі практики. Особливості естетичного сприйняття джерела творчості залежать від знань та досвіду, здібностей і смаку, психологічного і емоційного сприйняття досліджуваного об'єкт а. Отож важливо, щоб дизайнер мав розвинену просторову уяву, володів допитливістю й спостережливістю.

З урахуванням призначення одягу й творчої концепції майстра в створенні одягу обираються, відповідно, різноманітні творчі методи

побудови образу етновбрання, основними з яких є інтерпретація та асоціація. Застосування методу інтерпретації передбачає стилізоване наслідування творчого джерела, обумовленого індивідуальністю автора та функціональними вимогами створення художніх образів зі зміщенням акцентів першоджерела. Проєктування етновбрання вимагає глибокого й вдумливого дослідження та трактування джерела. Дизайнер має право на творче переосмислення етнографічного матеріалу.

Навчальні програми, які апробовані у мистецьких школах, повинні системно оновлюватись з урахуваннях останніх тенденцій сучасної моди та технологічних інновацій в сфері індустрії моди. Основними засобами творення сучасного одягу на основі традиційного є такі характеристики, як пластика форми, принципи формотворення, тектонічні й конструктивні особливості матеріалу, його фактура, декор, технології пошиття та оздоблення, семіотика й манера одягання речей. Сьогодні, позбувшись стереотипів та зовнішньо-декоративних фольклоризмів, традиція, проходячи через фільтр індивідуальної свідомості митця та адаптуючись до вимог часу, перетворюється на нову художню якість, яка втілює народне розуміння доцільності й краси.

4.3.2. Методи та практичні рекомендації до моделювання етноодягу в локальних будинках моделей. У художньо-образному вирішенні сучасного етноодягу на практиці виділяються три образні варіанти його створення:

1) Узагальнено-символічний, де образність досягає вищої міри узагальнення і значимості. Такі костюми перетворюються на символ часу, епохи, народу чи етносу.

2) Образ-картинка, де образність виступає у бутафорсько-театральному плані, відтворюючи одяг з минулого.

3) Асоціативний образ, де образність присутня настільки делікатно, що костюм сприймається життєвим, сучасним і несе у собі ледь відчутний натяк або емоційне забарвлення національного вбрання.

Традиційний народний одяг – ансамблевий вид мистецтва, в якому органічну єдність творять матеріал, крій, оздоблення, колір, прикраси, гармонія компонентів одягу та яскравість художнього образу. Він побудований на спорідненості ліній, крою, форм, силуетів, відповідності фактури і пластики, організуючій ролі декору і кольору на зв'язках утилітарних та декоративних вартостей.

Отож у роботі над творчим опрацюванням народного джерела повинно бути закладене розуміння естетичної сутності народного мистецтва, як мистецтва світоглядного, образного і разом з тим за природою своєю доцільного, реалістичного по відношенню до свого часу і місця побутування, якими б умовними не були декоративні форми його вираження. Необхідно грамотно застосовувати систему композиційних законів в обґрунтуванні художніх якостей костюма.

Аналіз творчої діяльності будинків моди в царині етнодизайну дозволяє окреслити три основні творчі методи інтерпретації у проєктуванні етноодягу:

– методом аналогії з народним костюмом (етнографічний, імітаційний, реконструктивний, стилізаторський), який передбачає пряме цитування джерела творчості;

– методом творчої інтерпретації, коли дизайнер запозичує окремі складові чи певні характеристики джерела творчості;

– методом асоціативного рішення, який базується на інтуїтивно-чуттєвих та художньо-образних засадах побудови композиції колекції.

Творче переосмислення зібраного матеріалу про джерело творчості дозволяє дизайнеру зорієнтуватись у виборі методу та засобів інтерпретації. Визначальними є інтуїція художника, підкріплена його багатими знаннями, художньою майстерністю, розумінням логіки явища, відчуттями естетики смаку і міри. Розвиток асоціативного мислення проявляється у перетворенні предметних, абстрактних і психологічних асоціацій в графічні пошуки вирішення об'єкта проєктування. Воно дуже важливе в творчому процесі

будинків моди, де існує групова діяльність (робота в творчих групах), адже здатність колективного асоціативного мислення є вищою в творчій діяльності, оскільки мистецький твір —це результат абстрактно-асоціативної уяви про навколишній світ та предмети й явища.

Саме під впливом візуальної інформації першоджерела у художника виникає ідея, яка конкретно або узагальнено втілюється у художній образ, що відтак трансформується у певну форму. Досягнення відповідності форми і задуманого змісту повинні спонукати до виваженого та чіткого розподілу на основні та другорядні композиційні складові колекції. Узагальнювати й розвивати власну ідею у потрібному напрямі – важливе завдання, яке дозволить уникнути загроз нашарування деталей, різноплановості (загроза групової роботи) і стилістичних помилок.

Робота над втіленням творчого задуму дає можливість дизайнерській групі проявити стильовий бренд, розкрити унікальність свого творчого почерку, вміння мислити самобутньо й оригінально.

Доцільним є також комплексне дослідження передумов формування сучасного моделювання костюма крізь призму діяльності локальних будинків моделей, у контексті чого формувались засади технологічних, конструктивних та образно-декоративних експериментів, що стали наріжними для формування «українського стилю» у світовій моді. Загалом можна констатувати, що творчі напрацювання майстрів орієнтовані на поєднання новацій часу та збереження засад етнічної самоідентифікації, що, фактично, є однією з важливих функцій моди XXI століття.

Побудова асоціативних композицій при творенні етноодягу, як правило, відбувається за образно-асоціативним та абстрактно-асоціативним напрямами. Наприклад, метод асоціативного уявлення передбачає можливість існування декількох джерел творчості та інтерпретації, поєднання найцікавіших елементів кожного з них в єдиній проєктній розробці. Тоді важливо синтезувати різні методи та прийоми дослідження для наступної інтерпретації джерела творчості. Цей аспект вимагає від

дизайнера високої майстерності та вміння бачити перспективні результати творчих інверсій.

Кожному із залучених необхідне відчуття смаку і міри, щоб в єдиній і цілісній композиції професійно поєднати джерела творчості та підпорядкувати їх концептуальному задуму. Завдяки цьому дизайнерська група може досягти асоціативних вражень і емоцій художньо-образного рішення виробу.

4.3.3. Практичні рекомендації для діяльності сучасних народних майстрів. Закладено вимогу подання фахових знань початківцям та використання принципу «народний майстер – майстру – початківцю». Для майстрів, які розпочинають свій шлях у цій сфері (з зв'язку з системними змінами в державі) надзвичайно важливо вивчити кращий досвід у світовій та вітчизняній практиці проєктування одягу на основі народних традицій. Особливо важливо вивчити та проаналізувати творчий доробок провідних дизайнерів та художників одягу, таких як Олена Кульчицька, Марта Токар, які плідно працювали в царині створення етнодягу. Образно-пластичні експерименти та художні образи, які вони створили вражають яскравістю творчого пошуку, де стилізація передбачає збереження ключових візуальних характеристик джерела інспірації, з одночасним поєднанням із тогочасними засадами європейського дизайну костюма.

Наприклад, творчий пошук М. Токар кінця 1950-х – початку 1960-х у контексті застосування національних мотивів у дизайні одягу передбачав розкриття цілої серії концептів, які нині постійно актуалізуються представниками української фешн-індустрії. Відповідно, простежується виразна закономірність у трактуванні етно-мотивів, що свідчить про виразну тяглість традицій у розвитку українського моделювання.

Роль визначних постатей, які визначили парадигму розвитку моделювання костюма другої половини XX – початку XXI століття, надзвичайно важлива для сучасної дизайн-освіти, у тому числі й майстрів, які розпочинають свою діяльність.

Засвоєння досвіду провідних українських дизайнерів, які здійснили практичну апробацію вивчення та інспірацію народних мотивів доцільно застосувати для практиків дизайну. Створені під безпосереднім впливом стилістики українського народного мистецтва та візуалізація інтерпретованих національних мотивів у колекціях сучасних дизайнерів дає поштовх до наступних творчих експериментів, спонукає до аналізу та розвитку етнодизайну одягу.

Звичайно, зустрічаються надмірності та певна некоректність у трактуванні традицій, іноді надмірне захоплення відповідними прийомами надавали одягу етнографічності – перенасичення його орнаментом. Однак здебільшого використання народних традицій допомагало модельєрам у розробці оригінальних рішень.

Якщо сформувати ключові засади представників української сучасної фешн-індустрії, які працюють над створенням образів, інспірованих етнічними мотивами. Зокрема, важливими є: творче осмислення крою строю різних етнографічних регіонів (зі збереженням найвиразніших ознак); вивчення напрацювань модельєрів різних осередків (варто відзначити, що цей процес вивчення не призвів до деформації творчої манери); використання для оздоблення костюмів декоративних мотивів та орнаментальних елементів, інспірованих народним мистецтвом різних осередків; акцентування на введення інваріантних стилізованих рослинних мотивів, пов’язаних з народним мистецтвом різних етнографічних регіонів України (відтворюється не тільки декоративний пласт, а й зберігаються формотворення суто символічних мотивів оберегового призначення); акцент на потребу нового осмислення традиції як постійного джерела інспірації крою, декору, колориту та окремих аспектів технології виготовлення костюма.

Підбиваючи підсумки, відзначимо: практика підтверджує в кожному новому циклі моди актуальність етнодизайну, проте це не означає, що він інваріантний до зміни тенденцій моди.

Дизайн-проєктування повинно будуватися на конвергенції (взаємопроникненні) проєктної та традиційної культур, що має забезпечити поглиблений духовний зв'язок дизайн-продуктів із різними аспектами екзистенції соціуму. Завдання сучасного етнодизайну полягає в ефективному застосуванні етноелементів як у художньому проєктуванні моделей сучасного одягу, так і у формуванні образу сучасної жінки з відображенням характерних ознак українського етносу, досягнення гармонійного балансу між першоджерелом і тенденціями моди.

Соціальні етнокультурні аспекти у фешн-дизайні можуть реалізуватися також у феномені самореалізації індивіда – як відомого, так і початкуючого майстра, у стимулюванні його самоактуалізації в процесі побудови власного художнього образу, формуванні стилю та індивідуального бренду на основі етномотивів.

На національному рівні вплив етномотивів на тенденції у дизайні одягу і на формування образу сучасної жінки обумовлений тим, що він відкриває шлях для маніфестації національної ідентичності в образі сучасної української жінки та сприяє популяризації української культури на міжнародному ринку, визначає механізми й основні фактори впливу на формування сучасного дизайну одягу.

Спонукальною причиною використання етнокультурної спадщини України як творчого джерела для моделей сучасного одягу є пошуки альтернативи тенденціям глобалізації культури і космополітичному характеру моди через звернення до національної ідентичності у костюмі. Важливим фактором розвитку етнодизайну є прагнення до новизни сприйняття творів фешн-проєктів, що актуалізує пошук художнього образу сучасної жінки, в якому ознаки тенденцій моди гармонійно поєднуються з ознаками національного колориту. Тенденції індивідуалізації у проєктуванні образу сучасної особистості з акцентом на національні риси природної зовнішності є ще одим фактором, який стимулює реставрацію національних ознак образності, які зберігає етнічна пам'ять народу.

І зрештою, високий рівень конкуренції на ринку індустрії моди змушує фешн-дизайнерів шукати нових шляхів підвищення ефективності своїх проєктів. У цьому сенсі феномен боротьби і союзу традиційного з сучасним у конвергенції двох підходів створює продуктивну платформу для пошуку інноваційних дизайнерських рішень, сприяючи підвищенню художньо-естетичних властивостей одягу за рахунок перенесення чарівності моментів минулого в сучасне фешн-середовище.

Для реалізації основних завдань в роботі обґрунтовано методи й прийоми (практичні рекомендації) інтерпретації та впровадження традицій народного вбрання у дизайн-проєктування, які скеровані у сферу: підготовки кадрів та формування мистецьких шкіл; діяльності локальних фешн-студій; сучасних індивідуальних фешн-дизайнерів. Зокрема:

– навчальні програми мистецьких шкіл, які здійснюють підготовку професійних кадрів дизайнерів одягу, повинні бути зорієнтовані на креативність та глибоке проникнення в традиції декоративно-прикладного й ужиткового мистецтва. Засобом удосконалення підготовки фахівців є зростання уваги до креативності, дослідження, засвоєння та оволодіння основоположними законами творчості та категоріями формотворення одягу в системі як матеріальної структури й художньо-образної системи;

– для підвищення ефективної роботи і креативної діяльності локальних фешн-студій слід підсилити їх професійними дизайнерами одягу, потрібно розвивати методи групової творчості, системно впроваджувати комплексний підхід до формування художньо-образного й формотворчого бачення етноодягу, вдосконалювати знання та розуміння колективної професійної діяльності;

– діяльність сучасних індивідуальних фешн-дизайнерів, які в нових умовах долучаються до цієї предметної сфери, але не мають спеціальної фахової освіти, повинна передбачати нові форми, у тому числі дистанційного навчання а також систему підвищення їх професійного рівня. Формування у них здатності правильно оцінювати та коректно застосовувати народне

джерело в дизайн-індустрії, прагнучи до творчих інверсій засобами інтерпретації традицій.

Таким чином, у четвертому розділі з метою формування основних принципів мистецького творення сучасного вбрання, що ґрунтується і виконується на підставі усталених народних традицій, уточнено понятєвий мистецтвознавчий тезаурус, який дозволив більш чітко й переконливо їх сформулювати.

Запропоновано п’ять принципів творення сучасного одягу за мотивами народного вбрання: 1. Принцип художньо-образної системності творення цілісного художнього образу в галузі сучасного етноодягу проявляється у взаємозв’язку образу, стилю та формотворення, колористичного та конструктивнотехнологічного вирішення твору. 2. Принцип збереження національної ідентичності забезпечують чинники, що знаходяться у прямій залежності від глибини знання історії народу, його духовної та матеріальної культури, традиційного мистецтва і методів перетворення цих знань у професійні якості дизайнера. 3. Принцип індивідуальності інтерпретації, який веде до збільшення уваги до індивідуальних особливостей у творчому процесі, їх виявлення та використання, відходу від універсалізму та збільшення ролі традиційних цінностей і збагачення моделювання одягу індивідуальними творчими методами. 4. Принцип пропорціювання композиційно-декоративних форм передбачає використання нових видів об’ємно-просторових форм, основних базових символів форми, які є структурною основою кожної моделі зі стабільними елементами джерела творчості, а також композиційно-декоративних форм, що служать для підсилення зовнішньої виразності, але не можуть існувати самостійно без основної форми. 5. Принцип гармонійності колористичного вирішення етноодягу як узгоджена інтерпретація традиційної колористики в дизайні сучасного одягу.

Систематизовано вимоги до інтерпретування традицій народного вбрання в процесі проектування сучасного одягу: вимога забезпечення функціональної цілеспрямованості; вимога забезпечення споживчих властивостей; вимога технологічності; вимога образної цілісності; вимога відчуття міри й такту; вимога компромісності й відповідності умовам; вимога сутнісного трактування традицій у сучасному одязі; вимога підпорядкування всіх закономірностей та засобів ідейному змісту. Окреслені вимоги формують інтегральну вимогу образної цілісності, яка передбачає виділення ключових традицій із філософсько-історичного середовища та трактується як узгодженість структурних елементів, зв'язків і поєднань одягу аж до опрацювання деталей. Художня образність, яскравість та простота народного вбрання доступні для розуміння та сприйняття, що включають психологічний механізм ідентифікації їх із національними ідеалами.

Для реалізації основних завдань обґрунтовано методи та прийоми (практичні рекомендації) інтерпретації та впровадження традицій народного вбрання у дизайн-проектування, що скеровані у сфери: 1) підготовки кадрів та формування мистецьких шкіл; 2) діяльності локальних фешн-студій; 3) сучасних індивідуальних фешн-дизайнерів. Засобом удосконалення підготовки фахівців є зростання уваги до креативності, дослідження, засвоєння та оволодіння основоположними законами творчості та категоріями формотворення одягу в системі як матеріальної структури й художньо-образної системи; – для підвищення ефективності роботи й креативності діяльності локальних фешн-студій слід підсилити їх професійними дизайнерами одягу, потрібно розвивати методи групової творчості, системно впроваджувати комплексний підхід до формування художньо-образного й формотворчого бачення етноодягу, вдосконалювати знання та розуміння колективної професійної діяльності; – діяльність сучасних індивідуальних фешн-дизайнерів, які в нових умовах долучаються до цієї предметної сфери, але не мають спеціальної фахової освіти, повинна передбачати нові форми, у тому числі дистанційного навчання а також

систему підвищення їх професійного рівня. Формування у них здатності правильно оцінювати та коректно застосовувати народне джерело в дизайн-індустрії, прагнучи до творчих інверсій засобами інтерпретації традицій.

Література до четвертого розділу:

169, 170, 200, 223, 243, 261, 263.

261.

261.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

1. Аналіз стану дослідження виявив певне недоопрацювання теоретичних обґрунтувань інтерпретації традиційного вбрання в сучасному дизайні одягу та відсутність методичних рекомендацій щодо впровадження традицій у дизайні та при підготовці спеціалістів дизайну одягу. Обґрунтовано ключову ідею та наукову гіпотезу дослідження, що полягає у твердженні, що невичерпним джерелом творчості дизайнерів та формуванні сучасних рішень в одязі є ширше використання та вміла інтерпретація традицій народного вбрання. Пітвердженням цього є факт ідентифікації великої групи українського суспільства з народною традицією.

2. Осмислення народного вбрання, як мистецького явища вказує на визначну його роль в культурологічних процесах та відродженні національних традицій, що сприяють формуванню ідентичності українців.

3. Залучення нових творів фотомистецтва та сучасних інформаційних можливостей дозволив автору глибше окреслити характерні ознаки та стильові особливості народного строю.

4. Проаналізовано народне вбрання через аналіз творів фотомистецтва (друга половина XIX – початок XX століття), кінематографу (1920–1930-і, 1960–1970-і) та образотворчого мистецтва (XVII – перша третина XX століття), запропонований культурологічний підхід до з’ясування їхньої ролі в технологічному переосмисленні й творчій інтерпретації відповідно до поставлених цілей у контексті відтворення жанрових ознак історичних подій, побутових явищ, персональних уподобань авторів і персонажів.

Зокрема, показано, що в образотворчому мистецтві щодо зображенням костюму в особливий спосіб проявлявся творчий метод художника. Коли художник звертався до народного мистецтва у побутових сценах, особливу увагу приділялося деталям, тобто автори, як правило, детально «досліджували» зразки народного одягу, аби їх відтворити на полотні.

Пропоновані у розділі спостереження щодо традиційного народного вбрання в контексті візуальної культури України XIX–XX століть на прикладах традиційного одягу в художніх творах (фотографія, кіно, образотворче мистецтво) дозволив сформувати інтерпретаційні підходи, що є неодмінною основою для формування професійного ставлення сучасних дизайнерів одягу, що стикаються з необхідністю засвоєння традиції.

5. Осмислення світового досвіду традиціоналізму у сучасному моделюванні одягу розкриває міжнародну практику. Спираючись на розглянутий матеріал видатних модельєрів, можна наполягати, що інтерпретація традиційного вбрання в сучасній моді передбачає особливу обережність і зваженість, чітку дозованість етноскладових. Це зумовлено тим, що універсальність сучасного одягу й різноманіття у використанні традиційних елементів й орнаментики повсякчас посилюють індивідуалізацію образів.

Можна також стверджувати, що серед великої кількості модних напрямів звернення до традиційного вбрання різних культур посідає одне з ключових місць. Цей напрям розвивався не шляхом прямих запозичень і цитувань етнічного одягу, а переосмисленням традицій та поглибленням їх асоціативного сприйняття.

6. Визначено роль авторських концепцій українських дизайнерів одягу, як стилеутворюючого чиннику. Залучення широкого спектру дизайнерів різних регіонів та професійних груп дозволило визначити концептуальні підходи до трактування традицій.

7. Проаналізовано регіональні мистецькі школи та встановлено концептуальні підходи до інтерпретації народного вбрання. Освітньо-фахове сприяння творенню творчих концепцій народного вбрання в дизайнерських навчальних закладах, є неодмінною умовою збереження і підтримання не лише ремісничо-художніх навичок у часі (спадковість), а й надійною запорукою постійного формування перспективно виправданої підготовки фахівців, які у несуперечливий спосіб стверджують об’єктивність

самоідентифікації населення різних регіонів України за допомогою візуально переконливих форм одягу, що відрізняється від світових зразків, а відтак владно констатує їхню наявність і історико-культурну животворність

8. Виявлено закономірності інтерпретації народних традицій в сучасному дизайні одягу, зокрема відношення до трактування традиції, взаємопроникнення та колаборації стилів та матеріалів. Запропоновано п’ять принципів творення сучасного одягу за мотивами народного вбрання: принцип художньо-образної системності творення цілісного художнього образу, принцип збереження національної ідентичності, принцип індивідуальної інтерпретації, принцип пропорціонування композиційно-декоративних форм, принцип гармонійності колористичного вирішення етноодягу.

9. Встановлено художньо-композиційні особливості та стильові риси. Відзначено такі особливості, як спільне використання всіх засобів творення сучасного вбрання, або її окремих елементів. Характерними рисами є нівелюваннння функціональної складової стилю, зміна зон декорування та втрата сакральності орнаментики та формотворення.

10. Обґрунтовано практичні рекомендації, прийоми та методи щодо інтерпретації традицій народного вбрання в сучасному дизайн-проєктуванні одягу, які включають вимогу поглибленого знання та проникнення в сутність традицій народного мистецтва, осмислення природи інтерпретації та освоєння її інструментарію. Запропоновано зміни методик підготовки мистецьких кадрів, в основу яких закладено системний підхід та вимоги обґрунтованого врахування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Андросова Э.М.* Основы художественного проектирования костюма / Э.М. Андросова – Челябинск: Издательский дом «Медиа-Принт». 2004. – 184 с.

2. *Анікіна М., Уманцев Ф.* Український портретний живопис. Київ: Т-во культурних зв'язків з українцями за кордоном, 1970. 80 с.: іл.

3. *Аронов В.Р.* Дизайн в культуре XX века, 1945-1990 / Владимир Аронов ; Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. - Москва : Изд. Д. Аронов, 2013. - 405 с.

4. *Аронов В.Р.* Концепции современного дизайна. 1990-2010. М.: АРТпроект, 2011. – 224 с.

5. *Бажан М.* Творець у кіно (1928) // Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія: В 2 т. Харків: Видавець О. Савчук, 2016. Т. 1. С. 111–114.

6. *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. - 512 с.

7. *Барт Р.* Camera Lucida: комментарий к фотографи (1980). М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.

8. *Безмоздин Л.Н.* В мире дизайна / Леонид Безмоздин // Ташкент: ФАН, 1990. — 325 с.*Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. 256 с.: ил.

9. *Безмоздин Л.Н.* Художественное конструирование в системе человеческой деятельности: автореф. дис. док. искус. Тбилиси, 1977. – 24 с.

10. *Бердник Т.О.* Моделирование и художественное оформление одежды. Ростов на Дону: Феникс, 2001. – 352 с.

11. *Білей-Рубан Н.В., Сєдоухова Є.В.* Методологічні аспекти художнього проектування сучасного одягу на основі угорського костюму. Технології та дизайн. 2018. № 3 (28). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2018_3_2

12. *Білецький П. О.* Георгій Нарбут: Альбом. Київ: Мистецтво, 1983. 119 с.: іл.

13. *Блюмер Г.* Мода. – 1968. Цит. по: Килошенко М. Психология моды. – СПб.: Речь. 2001. – С. 61-62

14. *Бобровська О.В.* З історії вбрання населення півдня Східної Європи у пізньоантичний період (за археологічними даними) / Бобровська О.В. // Український історичний журнал. - 1999. - № 4. - С. 122-126

15. *Богатырев П.Г.* Народная культура славян. М.:ОГИ, 2007. – 368с.

16. *Богданов К.* Фольклорная действительность: перспективы изучения // Повседневность и мифология – СПб: Искусство, 2001. – С.63

17. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет. 2000.

18. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: Рудомино. 1999.

19. *Бович-Углер Л. Ю.* Народний традиційний стрій як об'єкт дослідження та джерело творчості в дизайні / Л. Ю. Бович-Углер. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2017. – №33. – С. 114–123.

20. *Бойчук А. В.* Дизайнерское образование: выбор приоритетов в условиях импорта материальной культуры / А. В. Бойчук. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2002. – №6. – С. 3–6.

21. *Борисова М.* Африканские мотивы на подиумах Европы и Америки (22.08.2017) https://www.gazeta.ru/lifestyle/style/2017/08/a_10845050.shtml

22. *Борев Ю.* Эстетика: Отношение к действительности; Творчество; Произведения; Природа и виды искусства; Художественный процесс; Обращение с искусством. — М., «Астрель», 2005. – 511 с.

23. *Бруард К.* История костюма в контексте культуры. *Теория моды: Одежда. Тело. Культура.* 2006. №1 (осень). С. 37-51

24. *Бруард К.* Костюм: стиль, форма, функция. М.: Новое литературное обозрение. *Библиотека журнала «Теория моды»*, 2018. -152 с.

25. *Брун В.* История костюма от древности до Нового времени / В. Брун, М. Тильке. – Москва: Эксмо, 1996. – 464 с.

26. *Быстрова Т.Ю.* Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. – 374 с.

27. *Быстрова Т.Ю.* Культурные смыслы вещи как продукта дизайна. *Проблемы образования, науки и культуры.* 2003. Вып. 14 (№27). С. 33-46.

28. *Быстрова Т.Ю.* Феномен вещи в дизайне: философско-культурологический анализ: дис. док. филос. н.: 09.00.13. Екатеринбург, 2003. – 304 с.

29. *Быстрова Т.Ю.* Философия дизайна / Татьяна Быстрова // учебно-методическое пособие. — 2 е изд., перераб. — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2015. — 128 с.

30. *Быстрова Я.В.* Символические функции костюма в культуре: дис. к.ф.н.: 09.0.04. Москва, 2003. – 140 с.

31. *Блэкмэн Кэлли* 100 лет моды / Кэлли Блэкмэн // Азбука. СПб, 2013. – 400 с.

32. *Бурдо Н. Б.* Трипільська культура. Спогади про золотий вік / Н. Б. Бурдо, М. Ю. Відейко. – Харків: Фоліо, 2008. – 413, [2] с., [16] арк. іл. : іл.

33. *Бушина Т.* Декоративно - прикладне мистецтво Радянської Буковини. К.: Мистецтво, 1986. 127с, іл.

34. *Вайнштейн О.Б.* Конспекты с конференции. *Теория моды: Одежда. Тело. Культура. Новое литературное обозрение.* 2007. №5. – С. 250-263.

35. *Вайнштейн О.Б.* Одежда как смысл: идеологемы современной моды (о социалистич. стиле). *Иностранная литература.* 1993. №7. – С. 224-232

36. *Васіна З. О.* До питання методології реконструкції українського історичного костюма / З. О. Васіна // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. - 2013. - Т. 140. - С. 80-85.

37. *Васіна З.* Український літопис вбрання. Том ІІ. Частина 2. Київ : Мистецтво, 2006. – 407 с.

38. *Вергелис О.* «Тени» исчезают в полночь (28.10.2005) // https://zn.ua/ART/teni_ischezayut_v_polnoch.html

39. *Винокур О. М.* Волинський етнічний костюм у формотворенні української моди / О. М. Винокур // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - Вип. 38. - С. 231-237. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2018_38_23.

40. Володимир Орловський. Микола Пимоненко: Альбом / Авт. проекту А. Мельник; Авт. статей О. Жбанкова; Упоряд.: О. Жбанкова, Т. Мустафіна, Д. Нікітін. Хмельницький: Галерея, 2006. 192 с.: іл.

41. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис: У 2 т. Мюнхен: Укр. вид-во, 1954. Т. 2. 281 с.

42. *Гандл С.* Гламур. / С. Гандл // М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 384 с.: ил.

43. *Гардабхадзе І. А.* Культурна спадщина України в наукових дослідженнях і художній творчості дизайнерів нового покоління / І. А. Гардабхадзе // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2013. - №2.- С. 221-227.

44. *Гардабхадзе І. А.* Особливості наукового підходу до вирішення актуальних проблем дизайну одягу / І. А. Гардабхадзе. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2012. – №15. – С. 7–10.

45. *Гардабхадзе І.* Риси української етнокультури у сучасному фешн-дизайні / І. Гардабхадзе / Вісник ХДАДМ. №4 Харків, – 2017. С. 16

46. *Генисаретский О. И.* Дизайн и культура. — М., 1994.

47. *Генисаретский О.И.* Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна: дис. док. искус.: 17.00.06. Москва, 1990. 319 с.

48. *Глазычев В.* Дизайн как он есть. М.: Европа, 2006. 320 с.

49. *Глазычев В. Л.* О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе. — М.: Искусство, 1970. — 192 с.

50. *Говдя П. І.* Микола Пимоненко: Нарис про життя і творчість. Київ: Держ. вид-во образотвор. мистец. і муз. л-ри, 1957. 74 с.

51. *Головацький Я.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. — Т. 1. — 1878. — 434 с.

52. *Гончар І.* Україна й Українці: Галичина, Буковина. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2007. 304 с.: іл.

53. *Гончар І.* Україна й Українці: Київщина Лівобережна. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2007. 272 с.: іл.

54. *Гончар І.* Україна й українці: Полтавщина. Слобожанщина (історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара). Київ: Майстер Книг 2015. 328 с.: іл.

55. *Гордійчук О. З.* До історії створення відділу художнього текстилю: 1939-1955 роки / О. З. Гордійчук. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2017. – №33. – С. 14–24.

56. *Горина Г.С.* Народные традиции в моделировании одежды. – М.: «Легкая индустрия», 1974 – 183 с.

57. *Гофман А.Б.* Мода і люди. Нова теорія моди та модної поведінки. – М.: Наука, 1994. 232 с.

58. Греческий стиль в коллекции Botticelli 2016 от Matilde Cano https://nevesta.moscow/Lesnye-motivy-Svadba-Aleksandry-i-Vladimira/

59. *Грищенко І. М., Колосніченко М. В., Ніколаєва Т. В.* Науково-практичні засади формування фахових компетентностей дизайнерів костюма (до 30-річчя відкриття спеціальності «Дизайн» та 25-річчя кафедри художнього моделювання костюма) // Art and Design, №2, 2018. С. 10

60. *Грусман М.* Мода как феномен культуры и средство социокультурной коммуникации: автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2010. 22 с.

61. *Гурдіна В. В.* Класифікація способів трансформації українського традиційного вбрання в дизайні сценічного костюма / В. В. Гурдіна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . - 2012. - № 8. - С. 4-7. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_8_3.

62. *Гуслистый К.И.* (ред.). Украинское народное искусство. Одежда. Киев: 1961. - 327 с.

63. *Давыдова В.В.* Костюм в пространстве культуры. Виртуальное пространство культуры: Материалы научной конференции. СПб : Санкт-Петербургское философское общество. 2000. – С. 191-195.

64. *Давыдова В.В.* Костюм как феномен культуры: дис. к.ф.н.: 24.00.01 Санкт-Петербург, 2001. 156 с.

65. *Даниленко В.Я.* Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. Харків: ХДАДМ; Колорит, 2005. 244 с.

66. *Даниленко В.Я.* Дизайн: Термінологічні аспекти. Київ: Українська академія мистецтв, 2005. Вип. 12. С. 3-12.

67. *Демшина А.Ю.* Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI века. СПб. : Астерион, 2009. 170 с.

68. Дизайн: Иллюстрированный словарь-справочник: под общ. ред. Минервина Г.Б. М. : Архитектура-С, 2004. 288 с.

69. *Дзюбенко Ю. В.* Кінофільм «Пропала грамота»: Зображення незламності козацького духу // Вісник Черкаського університету. Сер.: Історичні науки. Черкаси, 2015. № 22. С. 53–56.

70. *Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю.* Моделирование и художественное оформление одежды М.: Мастерство; Академия; Высшая школа, 2001. – 180 с.

71. *Ермилова Д. Ю.* История Домов моды / Д. Ю. Ермилова : Учеб. пособие для высш. учебн. заведений. – М. : Издательский центр «Академия», 2003 – 288 с

72. *Ермилова Д.Ю.* Эстетические проблемы дизайна одежды 70-90 гг. XX века: автореф. дис. к.ф.н.: 17.00.06. Москва, 1995. 21 с.

73. Етнографічне дослідження народного строю Гуцульщини / Н. В.Білей-Рубан, Є. В. Сєдоухова, Л. М. Петрусь, С. Н. Полуда. // Art and Design. – 2019. – №1. – С. 44–58.

74. Этно-шик от Tarun Tahiliani – индийского кутюрье номер один (20.04.2015) https://www.livemaster.ru/topic/1192457-etno-shik-ot-tarun-tahiliani-8212-indijskogo-kutyure-nomer-odin

75. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне. М. : Архитектура-С, 2010. 464с.

76. За мотивами вишиванки: Valentino представив нову колекцію https://style.bit.ua/2015/01/valentino/

77. *Затулий А.И.* Костюм рубежа третьего тысячелетия: семиотика, ассоциации, психоанализ. Владивосток: Дальнаука, 2005. 213 с.

78. *Захаржевская Р.В*. История костюма : от античности до современности. -М., 2008. – 287 с.

79. *Зелинг Ш.* Мода. Век модельеров. 1900 – 1999 / Ш. Зелинг. – М. : Koenemann, 2000. – 656 с.

80. *Зиммель Г.* Мода // Зиммель Г. Избранное. Т. 2. М.: Юристъ. 1996.

81. Індійські мотиви в колекції Jean Paul Gaultier http://fashionholidays.com/indian-motives-in-jean-paul-gaultier-spring-2013-couture%D0%B8%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5-%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2%D1%8B-%D0%B2-%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%86/

82. *Кавамура Ю., Лейбсак-Клейманс А.* (ред.) Теория и практика создания моды. Минск : Гревцов Паблишер, 2009. 192 с.

83. *Калашникова Н.М.* Народный костюм (семиотические функции). Учебное пособие / М.: 2002. – с.216

84. *Кара-Васильєва Т.В.* Формування дизайну в Україні художниками авангарду. Нариси з історії українського дизайну XX століття. Збірник статей за ред. М. Яковлєва. Київ : Фенікс, 2012. С. 111-121.

85. *Кара-Васильєва Т.В., Чегусова З.А.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280с.

86. Картини художників-пейзажистів з українськими краєвидами // https://uaua.top/17425/?fbclid=IwAR13Da_BAj8_gFWleACj0UGs6CgdhbyqKd-FDBKEhwRzWdMU2QKTgGEa3Y0

87. *Кассирер Э.* Характеристики Избранное. Логика наук о культуре / Эрнст Кассирер. – Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 400 с.

88. Катруся Грушевська. Історія короткого щастя і плідної наукової праці: Зустріч із Софією Легін (16.02.2016) // https://zaxid.net/katrusya_grushevska_istoriya_korotkogo_shhastya_i_plidnoyi_naukovoyi_pratsi_n1382953

89. *Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М.* Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага : Артия, 1966. 608 с.

90. *Кікоть А. А.* Визначення поняття і форми костюма в контексті особистості / А. А. Кікоть. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – №15. – 130 с.

91. *Кікоть А.А.* Костюм в українській культурі: гендерні репрезентації: автореф. дис.. док. культурології: 26.00.04. Харків, 2010. 420 с.

92. *Кікоть А.А.* Театралізація костюма на сцені й у житті. *Культура України: зб. наук. пр.; ред. В.М. Шейко.* Харків : ХДАК, 2014. Вип. 44. С. 65-173.

93. *Кікоть А.А.* Функціонування костюма в сучасному соціокультурному просторі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики худож. культури: зб. наук. пр. НАКК*і*М.* Київ : Міленіум, 2013. Вип. XXX. С. 81-87.

94. «Кіно» (1925–1933): Сист. покажч. змісту журн. / Авт.-упоряд.: Н. Казакова, Р. Росляк; Авт. вступ. ст.: Л. Брюховецька, С. Тримбач; наук. ред.: В. Кононенко, С. Тримбач; М-во культури України, Держ. закл. «Нац. парлам. б-ка України». Київ, 2011. 256 с.

95. *Кларк Д.* Приглашение на показ: опыт дешифровки. *Теория моды: одежда, тело, культура.* 2006/2007. №2 (зима). С. 75-86.

96. *Клочко Л. С.* Скіфський жіночий костюм [Текст] : автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.06 / Клочко Любов Степанівна ; АН України, Інститут археології. - К., 1992. - 21 с.

97. *Козлова Т.В.* Костюм как знаковая система. М. : Омега-Л, 2009. 224 с.

98. *Козлова Т.В.* Основы теории проектирования костюма / Т.В. Козлова. - М.: Легпромбытиздат, 1988 – 352 с.

99. *Козлова Т. В.* Стиль в костюме XX века / Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева: Учебное пособие для вузов. – М. : МГТУ им А. Н. Косыгина, 2003. – 160 с.

100. *Кокоріна Г. В.* Актуальний український дизайн: історичний досвід колаборації народних майстрів і професійної моди / Г. В. Кокоріна, Н. І. Кудрявцева. // The world of science and innovation. Abstracts of the 5th International scientific and practical conference. Cognum Publishing House. London, United Kingdom. 2020. – С. 467–472.

101. *Кокоріна Г. В.* Реконструкція українського історичного костюма: створення бази даних / Г. В. Кокоріна. // Легка промисловість. – 2007. – №4. – С. 50–51.

102. *Кокоріна Г.В.* Ретроспективний огляд етнічної тематики у творчості українських дизайнерів одягу. Технології та дизайн, 2015. №4 (17).

103. *Колос С.Г., Гургула І.В., Гуслистий К.І.* Українське народне мистецтво. Вбрання. Частина ІІ. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961, - 320 с.

104. *Колосніченко М.В., Процик К.Л.* Мода і одяг. Основи проектування та виробництва одягу. Київ : КНУТД, 2011. 238 с.

105. *Конева А.В.* Музеи моды: историческое знание или каноны искусства? В поисках музейного образа. СПб, 2007. С. 258-264.

106. *Конева А.В.* «Подиумное сознание» в эпоху культуры различия. *Труды СПбГИК,* 2010. С. 53-58.

107. *Конева А.В.* Век XXI: глобальный мир и культура различия. *Философия. Образование. Культура.* 2007. С. 31.

108. *Конева А.В.* Визуальные практики идентичности в контексте современной популярной культуры: кино и мода. Монография. СПб. : Астерион, 2013. 212 с.

109. *Конева А.В.* Мода как фактор формирования «подиумного сознания». *Время культурологии.* 2008. С. 34-37.

110. *Конева А.В.* Мода как феномен социального воображения: автореф. дис. док. культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2013. 38 с.

111. *Коновалова О.* Антропоморфні мотиви української народної орнаментики. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 156 с.: іл.

112. *Король Н. Я.* Народні традиції в моделюванні дитячого одягу в Україні другої половини ХХ - початку ХХІ століття [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Король Наталія Ярославівна ; Львів. нац. акад. мистецтв. - Львів, 2016. - 20 с.

113. *Косарева Е. А.* Мода. XX век: развитие модных форм костюма / Е. А. Косарева ; М-во образования и науки Рос. Федерации, С.-Петерб. гос. ин-т технологи и дизайна, Сев.-Зап. ин-т печати. – СПб. : Петербургский институт печати, 2006. – 465 с

114. *Косачева О. П.* Украинский народный орнамент: Вышивки, ткани, писанки / Собрала и привела в систему О. П. Косачева. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1876. 18, VI с.: 31 табл.

115. *Косміна О.* Ю. Українське народне вбрання. Київ: Балтія-Друк, 2006. - 64 с.

116. *Косміна О., Васіна З.* Українське весільне вбрання. Етнографічні реконструкції. / О. Косміна, З. Васіна // Мистецтво, 1989. 38 с.

117. *Костельна М.* Етнічний аспект у сучасній моді: Ремінісценції 1980-х та полістилізм / М. Костельна. // Актуальні проблеми сучасного дизайну. – 2018.

118. *.Костельна М. В*. «Етнічний полістилізм» в дизайні одягу другої половини XX — початку XXI століття [Текст] / М. В. Костельна // Art and Design. — 2018. — № 3. — С. 85–95. DOI:10.30857/2617-0272.2018.3.8

119. *Костельна М. В.* Етнорегіональні особливості у колекціях українських будинків моделей 1960-х рр. / М. В. Костельна. // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. – 2013. – №29. – С. 67–73.

120. *Коськов М.*, Музалевская Ю. Костюм: основы теории: монография. СПб. : ЛГУ, 2011. 223 с.

121. *Кравець О. М.* Діяльність Т. Г. Шевченка в галузі етнографії. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. 108 с.

122. *Кребер А.* Избранное: природа культуры. М:РОССПЭН, 2004. С. 1008

123. *Кричевський В. Г.* Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» (1926) // Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія: В 2 т. Харків: Видавець О. Савчук, 2016. Т. 1. С. 46–50.

124. *Кротова Т.* Класичний костюм в європейській моді XIX – початку XXI століття: еволюція форм і художньо-стильових особливостей: монографія / Т. Кротова. – Львів: ЛігаПрес, 2014. – С. 242

125. *Кульчицька О.* Народний одяг західних областей України (зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького): альбом-каталог / Авт. ст. та упоряд. Л. Кость, Н. Ленько. Львів: Нац. музей у Львові ім. А. Шептицького; Апріорі, 2018. 316 с.: іл.

126. *Курінна М.* Про національне коріння Сергія Лифаря та його родові зв'язки з Україною (Краєзнавство, 2011, № 4) // http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/32719/37-Kurinna.pdf?sequence=1

127. *Лагода О.* Мода в дизайні одягу: теорія та практика: Навчальний посібник. Черкаси: ЧДТУ, 2010. 247 с.

128. *Лагода О.* Одяг в контексті сучасної візуальної культури. *Візуальність в умовах культурних трансформацій.* Черкаси : Ю.Чабаненко, 2009. С. 138-140.

129. *Лагода О.*М. Репрезентативні практики дизайну костюма в контексті еволюції художньо-проектної культури. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.07 – дизайн. – Київський національний університет технологій та дизайну. – Київ, 2020.

130. *Лагода О.* Формування нової методології навчання в дизайнерській освіті. Дизайн-освіта 2017. *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з дизайну: сучасність і перспективи:* Зб. мат. за заг. ред В.Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 62-64.

131. *Лашкул З. В.* К. О. Трутовський: Життя і творчість». Київ: Наук. думка, 1974. 232 с.: іл.

132. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. Anthropologie structurale / Пер. с фр. В.В. Иванова. — М., 2001. — 512 с.

133. *Легенький Ю.Г.* Метаистория костюма. Киев : НМАУ им. П.И.Чайковского, 2003. 284 с.

134. *Легенький Ю.Г.* Философия моды XX столетия. Киев : КНУКиИ, 2003. 300 с.

135. *Лелеко В.Д.* Эстетика повседневности. СПб : СПбГ АК, 1994. 146с.

136. *Липовецки Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. М. : НЛО, 2012. 336 с.

137. *Липская В.М.* Костюм в системе культуры (философско-культурологический анализ): дис. док. филос. наук: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2012. 295 с.

138. *Лобановський Б. Б., Говдя П. І.* Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття. Київ: Мистецтво, 1989. 206 с.: іл.

139. *Лола Г.Н.* Дизайн как коммуникативная практика. *Вестник Санкт-Петербургского Государственного университета культуры и искусств.* 2012. №6 (2). С. 225-231.

140. *Лола Г.Н.* Дизайн как социокультурный феномен: Философский анализ: дис. д.ф.н.: 09.00.13. Санкт-Петербург, 1998. 305 с.

141. *Лола Г.Н.* Дизайн-код: культура креатива. СПб. : Элмор, 2011. 140 с.

142. *Лотман Ю.* Символ в системе культуры. Избранные статьи. Т.1. Таллин : Изд-во Ээсти Раамат, 1973. С. 190-201.

143. *Лотман Ю.* Культура и взрыв. М. : Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.

144. *Макарова Т.Л.* Система символов в дизайне современного костюма: теория, методология, практика: дис. док. искус.: 17.00.06. Москва, 2013. 477 с.

145. *Макогін Г. В.* Вплив функцій на концепцію концертного костюма, створеного за мотивами українського традиційного вбрання / Ганна Макогін // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30-31. С. 82–87

146. *Макогін Г. В.* «Народне мистецтво у дизайні одягу поч. XXI ст: особливості і прийоми стилізації / Ганна Макогін // «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень. Народознавчі зошити Львів, 2017, №2. С. 120−125.

147. *Макогін Г. В.* Стилізація як творчий прийом дизайну костюма / Ганна Макогін // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 28-29 ч. II С. 207-214.

148. *Макогін Г. В.* Український традиційний одяг як феномен національної культури (за матеріалами вбрання західних областей України XIX - початку XXI століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Макогін Ганна Василівна – Івано-Франківськ, 2014. – 16 с.

149. *Мамчич О.С., Ніколаєва Т.В., Гаркін П.В.* Візуалізація образу та проектування костюма в різних художніх системах: навч. посіб. Київ : КНУТД, 2011. 72 с.

150. *Маритен Ж.* Знание и мудрость / Ж. Маритен. – Москва: Научный мир, 1999. – 244 с.

151. *Маркелова И.Д.* Пространственно-геометрическое формообразование в костюме: автореф. дис… к.т.н.: 17.00.06. Москва, 2005. 22 с.

152. *Мартынова Е.П.* Очерки истории и культуры хантов. Монография. М. : Институт этнологии и антропологии РАН. 1998. 235 с.

153. *Матейко К. І.* Український народний одяг. Київ: Наук. думка, 1977. 222 с.

154. *Мельник Л. М.* Using traditional national decorative elements in modern garments / Л. М. Мельник, А. С. Конотоп, О. П. Кизимчук. // Art and Design. – 2018. – №2. – С. 51–58.

155. *Мельник Л.М., Конотоп А.С., Кизимчук О.П.* Застосування традиційних національних елементів оздоблення в сучасному одязі. Art and Design. 2018. №2. С. 51-58.

156. *Мерцалова М.* Костюм разных времен и народов. В 4 томах. М. : Академия моды; СПб. : Чарт Пилот, 2001. 576 с.

157. Микола Пимоненко: Альбом / Авт.-упоряд. І. В. Огієвська. Київ: Мистецтво, 1983. 107 с.: іл.

158. *Минервин Г.* Архитектоника промышленных форм. Системный анализ формообразования в художественном конструировании: автореф. дис… док. искус. Москва, 1975. 41 с.

159. Многонациональная красота: этнические мотивы в мире моды https://www.jvlife.ru/articles/922-mnogonatsionalnaya-krasota-etnicheskie-motivy-v-mire-mody

160. *Мосорова Н.* Философия дизайна: социально-антропологические проблемы: дис… д.ф.н.: 09.00.13. Екатеринбург, 2001. 335 с.

161. *Нагорняк Х.* Історія дослідження покутського костюма у працях етнографів та мистецтвознавців / Х. Нагорняк // Ямгорів. — Число 18—19. — 2011. — С. 196—206.

162. *Нагорняк Х.* Покутський костюм у працях етнографів та дослідників / Х. Нагорняк // Вісник ХДАДМ. — № 14. — 2008. — С. 83—89.

163. *Нагорняк Х.* Художньо-конструктивні особливості народного вбрання на Покутті кінця XIX — середини XX століття (Історія, типологія, художня система строю) : автореф. дис… канд.. мистецтвознавства / Нагорняк Христина Михайлівна. — Івано-Фран-ківськ : Б. в., 2012. — 16 с.

164. Нариси з історії українського мистецтва / Редкол.: Ю. С. Асєєв, П. І. Говдя, Г. В. Головко та ін.; За заг. ред. В. Г. Заболотного. Київ: Мистецтво, 1966. 702 с.: іл.

165. *Наумчук В.* Що черкащани носили на Різдво раніше (5.01.2020) // https://provce.ck.ua/shcho-nashi-predky-nosyly-na-rizdvo/

166. Національні мотиви в колекції Dolce&Gabbana https://wfc.tv/ispanskie-nacionalnye-motivy-v-kollekcii-dolce-gabbana/

167. *Ненашева Е. Ю.* «Крестьянская семья» в жанре репортажа: Формальный анализ картины А. А. Мурашко // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Зб. наук. праць / ІПСМ АМУ. Київ: Фенікс, 2006. Вип. 2. С. 140–149.

168. *Никорак О.І.* Українська народна тканина XIX-XX століття: типологія, локалізація, художні особливості. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України): автореф. дис…. док. мист.: 17.00.06. Львів, 2007. 42 с.

169. *Ніколаєва Т.В.* Тектоніка формоутворення костюма: Навчальний посібник 3-е видання, доповн. – К.: Арістей, 2011.- 340 с.

170. *Ніколаєва Т. О.* Традиційний селянський одяг Київщини // Етнографія Києва і Київщини: Традиції й сучасність / Л. Ф. Артюр, Н. К. Гаврилюк, В. Ф. Горленко та ін. Київ: Наук. думка, 1986. С. 83–128.

171. *Ніколаєва Т. О.* Український костюм: надія на ренесанс / Т. Ніколаєва – К.: Дніпро, 2005. – 320 с.

172. Олекса Новаківський: Альбом. Львів: Ін-т колекціонерства укр. мистец. пам'яток при НТШ, Нац. музей у Львові ім. А. Шептицького; Благодійний фонд «Олекса Новаківський та його мистецька школа», 2009. 184 с.

173. Олександр Мурашко: Альбом / Авт.-упоряд. Л. Г. Членова. Київ: Мистецтво, 1980. 32 с.: 68 арк. іл.

174. *Отич О. М.* Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога : історичний і методологічний аспекти. – Чернівці: Зелена Буковина, 2008. – с. 40

175. *Павловський В.* Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. Нью-Йорк: Вид-во Вільної Академії Наук у США, 1974. 224 с.: іл.

176. *Папета О. В.* Етнічні мотиви в костюмах Л. Семикіної "Поліська легенда" (спроба теоретико-методологічного аналізу) / О. В. Папета // Література та культура Полісся. Серія : Історичні науки. - 2015. - Вип. 79. - С. 262-267. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkpist_2015_79_22.

177. *Паранько Н. П.* Дослідження структури форми українського народного костюма на основі аналізу творчої спадщини етнографа Домініка Де ля Фліза / Н. П. Паранько, Т. В. Ніколаева // Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія : Технічні науки. - 2016. - № 1. - С. 140-146. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknutd_2016_1_20.

178. *Пармон Ф.М.* Композиция костюма / Ф.М. Пармон. – М.: Легпромбытиздат, 1997. – 318 с.

179. *Пашкевич К.Л.* Особливості використання етноджерел в дизайні колекцій сучасного одягу. Теорія і практика дизайну. 2018. Вип. 15 : Технічна естетика. С. 109–123.

180. *Пашкевич К.* Проектування тектонічних форм одягу з урахуванням властивостей тканини: Монографія. Київ : ПП «НВЦ Профі», 2015. 416 с.

181. *Петров В.М.* Параметри жіночої привабливості // Мистецтво в контексті інформаційної культури. Проблеми інформативної культури. Випуск №4. – М.: Зміст, 1997. – С. 180-194

182. *Петушкова Г.И.* Проектирование костюма. М. : Академия, 2007. 416 с.

183. *Плешкова И.*С. Концептуальное направление в дизайне одежды XX-начала XXI веков: автореф. дис…канд.искус.: 17.00.06. СПб., 2010. 24 с.

184. *Полях Е.Ю.* Кутюрье как эстетический феномен: автореф. дис…к.ф.н.: 09.00.04. Москва, 2001. 21 с.

185. *Попович М.В.* Нарис історії культури України : [посібник] / М. В. Попович // Міжнар. фонд "Відродження". – Київ: АртЕк, 1998. – 727 с. : іл.

186. Про кафедру дизайну костюму https://lnam.edu.ua/uk/costume/about.html

187. *Пучков А.О.* Два листи щодо поліпшення процесу атестації наукових кадрів вищої кваліфікації / А Пучков // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні, № 9. НАМУ: Київ, 2014. С. 234-240

188. *Пучков А.О.* Щодо стану, проблем і перспектив підготовки й атестації наукових кадрів вищої кваліфікації з мистецтвознавства / А Пучков // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. Вип. 11. Київ, 2015. С. 391-396

189. *Пучков А.А.* Эстетический опыт как утрата: предварительные заметки // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні, 2013. №8. С. 188-195.

190. Розробка колекцій одягу: Навчальний посібник / А.М. Малинська, К.Л. Пашкевич, М.Р. Смирнова, О.В. Колосніченко. – К.: ПП НВЦ Профі, 2014 – 140 с.

191. *Рибалко С.Б.* Традиційне вбрання як репрезентативна модель японської культури: автореф.дис…док.мист.: 26.00.01. Харків, 2013. 36 с.

192. *Руан К.* Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700-1917. М., 2011. 416 с., ил

193. *Рубан В. В.* Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XOX – начала XX века. Киев: Наук. думка, 1990. 288 с.: ил.

194. *Рубан В. В.* Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. Київ: Наук. думка, 1986. 224 с.: іл.

195. *Рубан В. В.* Український портретний живопис першої половини XIX століття. Київ: Наук. думка, 1984. 372 с.: іл.

196. Русский стиль Ульяны Сергеенко http://vikajulia.blogspot.com/2011/12/blog-post_02.html

197. *Свендсен Л.* Философия моды. М.: «Прогресс-Традиция», 2007. 256 с.

198. *Свйонтек І.* Вишивки жіночих та чоловічих сорочок і переміток Городенківщини XIX — першої половини XX століття / І. Свйонтек // Ямгорів. Літературно-краєзнавчий і мистецький альманах. — Число 22—23. — Снятин. — С. 213—214.

199. *Свйонтек І.* «Покутські вишивки Прикарпаття». Мистецтво геометричного орнамент і колориту. Перший мистецький альбом / І. Свйонтек. — Львів : Апріорі, 2012. — 260 с. : іл.

200. *Селівачов М. Р.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / Передм. М. В. Поповича. 3-е вид. Київ: Ред. вісника «Ант»; Фенікс, 2013. XVI, 416 с.: іл.

201. *Сенько М.В.* Образна еволюція європейської моди в контексті мистецьких стилів кінця XIX – XX століття. Автореф. дис…канд.мист.: 26.00.01. Київ, 2009. 21 с.

202. *Серов Н.В.* Символика цвета – 2-е изд. / Николай Серов. – СПб.: Страта. 2019. – С. 24

203. *Сидоренко В.* Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (ХХ-поч.ХХІ ст.): автореф.дис…канд.мист.: 17.00.01. Харків, 2004. 18 с.

204. *Сидоренко В.*Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф.дис…док.искус.: 17.00.06. Москва, 1990. 34 с.

205. *Сидорович С.* Ткацтво / С. Сидорович // Народна творчість та етнологія. - 2016. - № 1. - С. 49-81. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NTE_2016_1_11.

206. *Сидорович С.Й.* Художня тканина західних областей УРСР : [монографія] / С. Й. Сидорович; АН УРСР, Музей етнографії та худож. промислу. – Київ: Наук. думка, 1979. – 152, [2] с. : іл.

207. *Содомора Х.* Типологія металевих прикрас та шкіряних доповнень до традиційного чоловічого одягу в українських Карпатах кінця XIX - початку XX століття / Х. Содомора // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. - 2009. - № 11. - С. 121-133.

208. *Соколова-Сербская Л.А.* Костюм : историяисовременность. Практикум : учеб. пособие для нач. проф. образования / Л.А.Соколова-Сербская, М. Л.Субочева. – 2-е изд., испр. – М.Издательский центр «Академия», 2009.- 128 с.

209. *Соколюк Л.* Шляхи становлення українського дизайну. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття.* Збірник статей з ред. М.Яковлєва. Київ : Фенікс, 2012. С. 84-112.

210. *Сонтаг С.* О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. 7-е изд. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 272 с.

211. *Спенсер Г.* Опыты научные, политические и философские. Минск, 1998.;

212. *Стамеров К. К.* Нариси з історії костюмів = Sketches from the history of costumes / К. К. Стамеров. - К. : Мистец., 2007. - 432 с.

213. *Станкевич М.* Протодизайн, концепції і морфологія дизайну. *Нариси з історії українського дизайну XX століття:* Збірник статей за ред. М.Яковлєва. Київ: Фенікс, 2012. С. 123-132.

214. *Стар И.А.* Дизайн-аспекты взаимодействия феноменов традиционного костюма и современной моды: дис… канд. Искус.: 17.00.06. Москва, 2004. 173 с.

215. *Стельмащук Г.Г.* Традиційні головні убори українців. Київ : Наукова думка, 1993. 240 с.

216. *Стельмащук Г.Г.* Критика на критику: проблеми і завдання художньої критики у мистецькому процесі XXI століття. *Мистецтвознавчий автограф.* 2013. Вип. 6-8. С. 50-77.

217. *Стельмащук Г.Г.* Багатовекторність сучасного мистецтва. *Сучасне мистецтво.* 2015. Вип. 11. С. 37-40.

218. *Степовик Д. В.* Українське мистецтво першої половини XIX століття. Київ: Мистецтво, 1982. 192 с.: іл.

219. *Стил В.* Музейное качество: мода на выставке. Теория моды, лето, 2012. №24. С. 208-246.

220. *Стил В.* Фетиш: мода, секс и власть. Пер. с англ. Е.Демидовой. М. : Новое литературное обозрение, 2013. 224 с.

221. Стиль кантри в одежде https://site-dlya-zhenschin.ru/moda/uroki-stilya/538-stil-kantri-v-odezhde.html

222. Стиль кантри для женщин в одежде http://fsntrend.com/stil/terminy/stil-kantri-v-odezhde.html

223. *Стриженова Т. К.* Из истории советского костюма. Москва: Сов. художник, 1972. 114 с.: ил.

224. *Суханов-Подколзин Б. Г.* Что вспомнилось о Тарасе Григорьевиче Шевченко // Воспоминания о Тарасе Шевченко. Киев: Дніпро, 1988. С. 410–418.

225. *Тейлор Ч.* Секулярна доба. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 664 с.

226. *Титар О.* Національна філософія мистецтва як спосіб відображення культурної ідентичності: шеллінгіанська концепція символу / О. Титар // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філософія. - 2018. - Вип. 21. - С. 3-7.

227. *Тканко З.* Етноренесанси в українській моді:часові та культурні виміри / Зеновія Тканко / Вісник ЛНАМ. Випуск 38., Львів – 2018. С. 85-92

228. *Тканко З.* Мода в Україні ХХ століття. Львів : Артос, 2015. 236 с

229. *Тканко З., Коровицький О.* Моделювання костюма в Україні ХХ століття: Навч. посіб. – Львів: Брати Сиротинські, 2000. – С. 23

230. *Тканко О* Львівська школа моделювання костюма: традиції здобутки, проблеми / О.Тканко / Вісник ХДАДМ. №8. Харків, – 2007. С.127

231. *Тэтхем К.* Дизайн в моде. Моделирование одежды. М. : Рипол Классик, 2006. 144 с.

232. *Уайт Н., Гриффитс Й.* Fashion-бизнес: теория, практика, феномен. Минск : Гревцов Паблишер, 2008. 272 с.

233. Україна та українці: Іст.-етногр. мистец. альб. Івана Гончара (вибр. арк.). Київ: Укр. центр нар. Культури «Музей Івана Гончара»; Оранта, 2006. 344 с.: іл.

234. *Упине А.М.* Дизайн костюма как средство формирования имиджа: автореф. дис…док. искус.: 17.00.06. Москва, 2012. 51 с.

235. *Федина О.* Костюм у системі естетичної культури суспільства в Україні / Оксана Федина / Вісник ЛНАМ. Випуск 12., Львів – 2001, С. 242-251

236. *Федина О.* Костюм як національно виразний символ культури сучасного українського суспільства / Оксана Федина / Вісник ЛНАМ. Спецвипуск IV., Львів – 2007, С. 245-251

237. *Фурса О. І.* Особистісний підхід до професіонального розвитку майбутнього дизайнера. Педагогіка: психологія професійної освіти, 2004, № 6. С. 101-106.

238. *Харви Д.* Состояние постмодерна. Исследование истоков культурных изменений. М:Высшая школа экономики, 2021. С. 576

239. *Холландер Э.* Взгляд сквозь одежду. М. : НЛО, 2015. 576 с.

240. *Холландер Э.* Пол и костюм. Эволюция современной одежды. Москва : НЛО, 2016. 176 с.

241. *Цимбалюк О. К.* Етномистецькі традиції костюма в Україні середини XIX- XX століття [Текст] : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Цимбалюк Олена Костянтинівна ; Інститут народознавства НАН України. - Л., 2000. - 188 арк.+ дод. - арк. 177-188

242. *Цимбалюк О. К.* Становлення і розвиток журналів мод в Західній Україні (2-ї пол. XIX – 1-ї третини XX ст.) / О. К. Цимбалюк, Н. І. Маковецька // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. - 2011. - № 7. - С. 30-35. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_7_10.

243. *Черкес Б.* Національна ідентичність в архітектурі міста. Львів: Вид-во Нац. Ун-ту «Львівська політехніка», 2008. 268 с.: іл.

244. *Чупріна Н. В.* Аналіз ролі модельєрів та дизайнерів у функціонуванні індустрії моди / Н. В. Чупріна. // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – 2014. – №14. – С. 36–43.

245. *Чупріна Н. В.* Дослідження засобів трансформації та синтезу художньо-композиційних елементів українського традиційного вбрання в сучасній індустрії моди / Н. В. Чупріна, К. І. Паламар. // Наукові розробки молоді на сучасному етапі. – 2016.

246. *Чупріна Н. В.* Етнодизайн та його реалізація в сучасному проектуванні костюма та індустрії моди / Н. В. Чупріна, І. Л. Гайова, К. І. Паламар. // Технології та дизайн. – 2016. – №3.

247. *Чупріна Н. В.* Особливості процесу дизайну костюма / Н. В. Чупріна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. - 2008. - № 6. - С. 160-166. - Режим доступу: http://nbuv. gov. ua/UJRN/had_2008_6_22.

248. *Чупріна Н.В.* Розробка художньо-технологічних принципів проектування колекції сучасного жіночого костюма на основі українського народного одягу: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. техн. наук : спец. 05.19.04 „Технологія швейних виробів" / Н.В. Чупріна. - Київ, 2001. - 23с.

249. *Чупріна Н.В.* Система моди ХХ – початку ХХІ століття: проектні практики та чинники функціонування (європейський та український контексти): дис… док. мист.: 17.00.07. Київ, КНУТД, 2019. 610 с.

250. *Чупріна Н. В.* Становлення матеріально-культурного підходу у вивченні історії костюма та моди / Н. В. Чупріна. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2015. – №35. – С. 72–80.

251. *Чупріна Н. В.* Трансформація та синтез художньо-композиційних елементів етнічного стилю при формуванні проектного образу в індустрії моди / Н. В. Чупріна, Є. О. Захарчук. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб.наук.праць. – 2017. – №39. – С. 164–175.

252. *Шандренко О.М.* Етномистецтво як джерело модифікації проєктних стратегій формотворення в дизайні одягу. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Харків, 2014. С. 34–37.

253. *Шандренко О. М.* Етномистецькі ренесанси моди хх століття / О. М. Шандренко. // Культура і сучасність. – 2009. – №1. – С. 123–128.

254. *Шевнюк О. Л.* Культурологія: навч. посібник / О. Л. Шевнюк. – Київ: Знання-Прес, 2004. – 354 с.

255. *Шолохов А.В.* Образно-художественные аспекты формирования визуального содержания в рекламной графике: автореф. дис… канд.искус.: 17.00.06. Москва, 2011. 26 с.

256. Шотландские мотивы: возвращение «клетчатого» тренда https://www.cosmo.com.ua/shotlandskie-motivi-vozvrashchenie-kletchatogo-trenda/

257. *Шухевич В.* Гуцульщина: [У 5 ч.] Львів: Друкарня НТШ, 1899. Ч.1. 144 с.

258. *Юрчишин Г.* Регіональне мистецтво та архітектура Прикарпаття. Частина 1. Творчий доробок художника Василя Дутки: навч. посібник / Г. Юрчишин. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2010. – С. ///

259. *Юрчишин Г., Юрчишин Ю.* Традиції та новаторство в методології викладання фахових дисциплін Косівської мистецької школи / Г. Юрчишин, Ю. Юрчишин / Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Кн.1 : зб наук. праць. – Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2018. – С.247

260. *Юрчишин Ю.Б., Юрчишин Г.М.* Стратегічні цілі освітньої програми «Дизайн» Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва: компетентнісний підхід, студентоцентризм, культура академічної автономії, оперативність й гнучкість / Ю.Б. Юрчишин, Г.М. Юрчишин // Specialized and multidisciplinary scientific researches. Volume 6 – Амстердам, 2020. – С. 118

261. *Юрчишин Ю.Б.* Методи й прийоми впровадження традицій народного вбрання у дизайн-проєктування / Ю.Б. Юрчишин // Журнал Virtus. Філософія, релігія та культура. №44 – Монреаль: СРМ “ASF”, 2020.

262. *Юрчишин Ю.Б.* Авторська тканина Ольги Горбової як сутність традиційного у творенні сучасного українського костюма / Ю.Б. Юрчишин // Вісник ЛНАМ. Випуск 33. – Львів: ЛНАМ, 2017. – С. 213.

263. *Юрчишин Ю.Б.* Формування сучасного дизайну костюму на засадах збереження та розвитку традицій народного вбрання Прикарпаття / Ю.Б.Юрчишин // Вісник ХДАДМ. (Мистецтвознавство: №4) – Харків: ХДАДМ, 2015. – С. 67

264. *Яворницький Д. І.* Історія запорозьких козаків: У 3 т. / Пер. з рос. І. Сварник. Київ: Світ, 1990. Т. 1. 320 с.: іл.

265. *Яковлев М.І.* (ред.) Нариси з історії українського дизайну XX століття. Київ : Фенікс, 2012. 256 с.

266. *Янковська Д.* Східні впливи в сучасній моді (кінець XX-початок XXI ст.) / Вісник Львівської національної академії мистецтв / РІК? Вип.24 . С. 222-231

267. Японські мотиви в колекції Prada (17.01.2013) https://ru.tsn.ua/lady/moda/pisk-mody/yaponskie-motivy-v-kollekcii-prada.html?utm_source=page&utm_medium=button

268. *Ятина Л. И.* Мода глазами социолога: результаты эмпирического исследования // Журнал социологии и социальной антропологии – 1998. – Т. 1. – № 2. – С.45–58.

269. *Bamberg M.* Who am I? Narration and its contribution to self and identity. *Theory & Psychology.* 2011. Vol. 21(1). P. 3-24.

270. *Bell Q.* On Human Finery. The Classic Study of Fashion Through the Ages. London: V & A Publications: New York, N.Y.: Distributed in North America by H.N. Abrams, 2006. 447 p.

271. *Blumer H.* Fashion: from Class Differentiation to Collective Selection // The Sociological Quarterly. Vol.10. N3. 1969.

272. *Calefato P.* The Clothed Body. New York: Berg. 2004. 167 p.

273. *Erikson E.* Psychosocial Identity. A Way of Looking at Things Selected Papers. Edited by S.Schlein. N.Y., 1995. P. 675-680.

274. *Kawamura Y.* Fashionology. An introduction in fashion studies. Oxford: Berg, 2005.

275. *Kawamura Y.* The Japanese Revolution in Paris fashion. Oxford: Berg, 2004;

276. *Nowosielski A.* Pogranicze naddnieprzańskie: szkice społeczności ukraińskiej w wieku XVIII. T. II. Kijów: Nakładem Leona Idzikowskiego, 1863. 236 s.

277. *Wilson E.* Review: Radical Fashion at the Victoria and Albert Museum, 2001. Feminist Review. 2002. No. 71. (Fashion and Beauty). P. 101-114.

ДОДАТОК А
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Y. Yurchyshyn (2020). Creative concepts of folk costume in regional schools of ukraine. Frankfurt. TK Meganom LLC. Paradigm of knowledge. 5(43). p. 230-246

2. Юрчишин Ю.Б., Юрчишин Г.М. Стратегічні цілі освітньої програми «Дизайн» Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва: компетентнісний підхід, студентоцентризм, культура академічної автономії, оперативність й гнучкість / Ю.Б. Юрчишин, Г.М. Юрчишин // Specialized and multidisciplinary scientific researches. Volume 6 – Амстердам, 2020. – С. 118

3. Юрчишин Ю.Б. Методи й прийоми впровадження традицій народного вбрання у дизайн-проєктування / Ю.Б. Юрчишин // Журнал Virtus. Філософія, релігія та культура. №44 – Монреаль: СРМ “ASF”, 2020.

4. Юрчишин Ю.Б. Авторська тканина Ольги Горбової як сутність традиційного у творенні сучасного українського костюма / Ю.Б. Юрчишин // Вісник ЛНАМ. Випуск 33. – Львів: ЛНАМ, 2017. – С. 213.

5. Юрчишин Ю.Б. Формування сучасного дизайну костюму на засадах збереження та розвитку традицій народного вбрання Прикарпаття / Ю.Б.Юрчишин // Вісник ХДАДМ. (Мистецтвознавство: №4) – Харків: ХДАДМ, 2015. – С. 67

Наукові праці апробаційного характеру

6. Юрчишин Ю.Б., Юрчишин Г.М. Традиції та новаторство в методології викладання фахових дисциплін Косівської мистецької школи / Ю.Б. Юрчишин, Г.М. Юрчишин // Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Книга 1. – Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2018. – С. 244.

7. Юрчишин Ю.Б., Юрчишин Г.М. Творчий внесок митців-педагогів Гуцульщини у розвиток регіональної дизайн-освіти / Ю.Б. Юрчишин, Г.М. Юрчишин // Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст. Книга 2. – Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2015. – С. 87.

ДОДАТОК Б
ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА. ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

1. *Рис. 2.1.1.* Людмила Старицька-Черняхівська в дитинстві. 1882 р. (https://uk.wikipedia.org/wiki/Старицька-Черняхівська_Людмила_Михайлівна)

2. *Рис. 2.1.2.* Людмила Старицька-Черняхівська в дитинстві (http://odnb.odessa.ua/view_post.php?id=1404)

3. *Рис. 2.1.3.* Софія Старицька. 1860-ті роки. (https://kampod.at.ua/publ/znakhidki_vid_o_budzeja/personaliji/pid_psevdonimom_podoljanin/35-1-0-729)

4. *Рис. 2.1.4.* Невідома пані з Полтави. 1850 р. *(https://uk.wikipedia.org/wiki/Українське_національне_вбрання)*

5. *Рис. 2.1.5.* Олена Пчілка (Ольга Петрівна Косач, з дому Драгоманова). 1867 р. *(https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-49007856), (https://uainfo.org/blognews/1563358229-mati-ukrayinskogo-natsionalizmu-yak-olena-pchilka-vvela-modu.html)*

6. *Рис. 2.1.6.* Олена Пчілка (Ольга Петрівна Косач) у Волинській вишиванці. 1880-ті роки. *(https://uk.wikipedia.org/wiki/Олена_Пчілка)*

7. *Рис. 2.1.7.* Олена Пчілка у волинському строї. 1880-ті роки *(https://uk.wikipedia.org/wiki/Олена_Пчілка)*

8. *Рис. 2.1.8.* Катерина Грушевська. Львів, 1910-1911 р. *(https://photo-lviv.in.ua/kateryna-hrushevska-abo-istoriya-malenkoji-profesorivny-video/)*

9. *Рис. 2.1.9.* Катруся у гуцульській кімнаті львівського помешкання Грушевських. 1910-і *(https://zaxid.net/katrusya_grushevska_istoriya_korotkogo_shhastya_i_plidnoyi_naukovoyi_pratsi_n1382953)*

10. *Рис. 2.1.10.* Фотографічний портрет подружжя Софії Марченко та Михайла Лифаря

11. *Рис. 2.1.11.* Характерний святковий жіночій одяг Чернігівщини. 1867 р.

12. *Рис. 2.1.12.* Селянська родина з Покуття.

13. *Рис. 2.1.13.* Дівчата з с. Березоточі. Фото 1920 року

14. *Рис. 2.1.14.* Портрет подружжя з гуцульського села Криворівня

15. *Рис. 2.1.15.* Галиція (Рогатин) 1920 р.

16. *Рис. 2.2.1.* Кадр з художнього фільму «Тарас Шевченко» (1926, реж. П. Чардинін, худ. В. Кричевський

17. *Рис. 2.2.2.* Кадр з художнього фільму «Тарас Шевченко» (1926, реж. П. Чардинін, худ. В. Кричевський

18. *Рис. 2.2.3.* Кадр з художнього фільму «Тарас Шевченко» (1926, реж. П. Чардинін, худ. В. Кричевський

19. *Рис. 2.2.4.* Кадр з художнього фільму «Тарас Шевченко» (1926, реж. П. Чардинін, худ. В. Кричевський

20. *Рис. 2.2.5.* Кадр з художнього фільму «Тарас Шевченко» (1926, реж. П. Чардинін, худ. В. Кричевський

21. *Рис. 2.2.6.* Кадр з художнього фільму «Звенигора» (1927, реж. О. Довженко, худ. В. Кричевський)

22. *Рис. 2.2.7.* Кадр з художнього фільму «Звенигора» (1927, реж. О. Довженко, худ. В. Кричевський)

23. *Рис. 2.2.8.* Кадр з художнього фільму «Звенигора» (1927, реж. О. Довженко, худ. В. Кричевський)

24. *Рис. 2.2.9.* Кадр з художнього фільму «Звенигора» (1927, реж. О. Довженко, худ. В. Кричевський)

25. *Рис. 2.2.10.* Кадр з художнього фільму «Звенигора» (1927, реж. О. Довженко, худ. В. Кричевський)

26. *Рис. 2.2.11.* Кадр з художнього фільму «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк, худ. В. Кричевський)

27. *Рис. 2.2.12.* Кадр з художнього фільму «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк, худ. В. Кричевський)

28. *Рис. 2.2.13.* Кадр з художнього фільму «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк, худ. В. Кричевський)

29. *Рис. 2.2.14.* Кадр з художнього фільму «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк, худ. В. Кричевський)

30. *Рис. 2.2.15.* Кадр з художнього фільму «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк, худ. В. Кричевський)

31. *Рис. 2.2.16.* Кадр з художнього фільму «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк, худ. В. Кричевський)

32. *Рис. 2.2.17.* Кадр з художнього фільму «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк, худ. В. Кричевський)

33. *Рис. 2.2.18.* Кадр з художнього фільму «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина)

34. *Рис. 2.2.19.* Кадр з художнього фільму «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина)

35. *Рис. 2.2.20.* Кадр з художнього фільму «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина)

36. *Рис. 2.2.21.* Кадр з художнього фільму «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина)

37. *Рис. 2.2.22.* Кадр з художнього фільму «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина)

38. *Рис. 2.2.23.* Кадр з художнього фільму «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина)

39. *Рис. 2.2.24.* Кадр з художнього фільму «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина)

40. *Рис. 2.2.25.* Кадр з художнього фільму «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина)

41. *Рис. 2.2.26.* Кадр з художнього фільму «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1961, реж. О. Роу, худ. Л. Душина)

42. *Рис. 2.2.27.* Кадр з художнього фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова)

43. *Рис. 2.2.28.* Кадр з художнього фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова)

44. *Рис. 2.2.29.* Кадр з художнього фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова)

45. *Рис. 2.2.30.* Кадр з художнього фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова)

46. *Рис. 2.2.31.* Кадр з художнього фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова)

47. *Рис. 2.2.32.* Кадр з художнього фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова)

48. *Рис. 2.2.33.* Кадр з художнього фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова)

49. *Рис. 2.2.34.* Кадр з художнього фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова)

50. *Рис. 2.2.35.* Кадр з художнього фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов, худ. Л. Байкова)

51. *Рис. 2.2.36.* Кадр з художньго фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова)

52. *Рис. 2.2.37* Кадр з художньго фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова)

53. *Рис. 2.2.38.* Кадр з художньго фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова)

54. *Рис. 2.2.39.* Кадр з художньго фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова)

55. *Рис. 2.2.40.* Кадр з художньго фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова)

56. *Рис. 2.2.41.* Кадр з художньго фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова)

57. *Рис. 2.2.42.* Кадр з художньго фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова)

58. *Рис. 2.2.43.* Кадр з художньго фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова)

59. *Рис. 2.2.44.* Кадр з художньго фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко, худ. Л. Байкова)

60. *Рис. 2.2.45.* Кадр з художнього фільму «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко)

61. *Рис. 2.2.46.* Кадр з художнього фільму «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко)

62. *Рис. 2.2.47.* Кадр з художнього фільму «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко)

63. *Рис. 2.2.48.* Кадр з художнього фільму «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко)

64. *Рис. 2.2.49.* Кадр з художнього фільму «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко)

65. *Рис. 2.2.50.* Кадр з художнього фільму «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко)

66. *Рис. 2.2.51.* Кадр з художнього фільму «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко)

67. *Рис. 2.2.52.* Кадр з художнього фільму «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко)

68. *Рис. 2.2.53.* Кадр з художнього фільму «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко, худ. А. Шестеренко, М. Раковський, М. Поштаренко)

69. *Рис. 2.3.1.*Невідомий художник. Портрет Адама Киселя. 1630-і рр..

70. *Рис. 2.3.2.* Невідомий художник. Портрет лубенського полковника Г.М. Гамалії. Кін. XVII ст.

71. *Рис. 2.3.3.* В.Боровиковський. Портрет бургомістра полтавського магістрату П. Руденка. 1784 р.

72. *Рис. 2.3.4.* Невідомий художник. Портрет невідомої. Сер. XIX ст.

73. *Рис. 2.3.5.* Тропінін В. Дівчина з Поділля. 1810-і рр.

74. *Рис. 2.3.6.* Невідомий художник. Портрет Г. Ґалаґана. 1840-і рр.

75. *Рис. 2.3.7.* Тропінін В. Українець з палицею. 1810-і рр.

76. *Рис. 2.3.8.* Засідатель Ян. Портрет селянської дівчини. 1850-і рр.

77. *Рис. 2.3.9.* Жемчужников Л. Портрет Химки Забиячихи. 1853 р.

78. *Рис. 2.3.10.* Васько Гавриїл. Портрет Г.Черкес. 1860 р.

79. *Рис. 2.3.11.* Брянський М. Портрет Є.М. Дараган. 1860 р.

80. *Рис. 2.3.12.* Рокачевський О. Портрет невідомої (С.В. Тарновської). 1860 р.

81. *Рис. 2.3.13.* Сластіон О. Українка. 1878 р.

82. *Рис. 2.3.14.* Дачинський С. Портрет К.Ф. Паньківського. 1888 р.

83. *Рис. 2.3.15.* Пимоненко М. Жниця. 1889 р.

84. *Рис. 2.3.16.* Шинкаренко Т. Портрет сільської дівчини. 1889 р.

85. *Рис. 2.3.17.* Пимоненко М. Молодиця. 1890-і рр.

86. *Рис. 2.3.18.* Пстрак Я. Молодиця-гуцулка. 1900.

87. *Рис. 2.3.19.* Козик М. Портрет селянки. Поч. ХХ ст.

88. *Рис. 2.3.20.* Костирка К. Портрет селянина. Поч. ХХ ст.

89. *Рис. 2.3.21.* Костирка К. Портрет селянки. Поч. ХХ ст.

90. *Рис. 2.3.22.* Кульчицька О. Гуцулка Параня. Поч. ХХ ст.

91. *Рис. 2.3.23.* Панкевич Ю. Селянка-мадонна. 1900-і.

92. *Рис. 2.3.24.* Прохоров С. Українка. Поч. ХХ ст.

93. *Рис. 2.3.25.* Макушенко І. Бабуся й онука. 1904 р.

94. *Рис. 2.3.26.* Макушенко І. Дідусь з онуком. 1904 р.

95. *Рис. 2.3.27.* Макушенко І. Пастушок. 1904 р.

96. *Рис. 2.3.28.* Пимоненко М. Київська квіткарка. 1908 р.

97. *Рис. 2.3.29.* Бойчук М. Портрет дівчини. 1910-і рр.

98. *Рис. 2.3.30.* Водзицька М. Писанкарка. 1911 р.

99. *Рис. 2.3.31.* Дряпаченко І. Параска в святковий день. 1914 р.

100. *Рис. 2.3.32.* Кричевський Ф. Портрет Л.Я. Старицької на золотому тлі. 1914 р.

101. *Рис. 2.3.33.* Кульчицька О. Портрет дівчини. 1914 р.

102. *Рис. 2.3.34.* Мурашко О. Селянська родина. 1914 р.

103. *Рис. 2.3.35.* Холодний П. Портрет дівчини. 1916 р.

104. *Рис. 2.3.36.* Отришко Я. Українська дівчина (М.У. Лихошерст). 1919 р.

105. *Рис. 2.3.37.* Прохоров С. Українка. 1925 р.

106. *Рис. 2.3.38.* Новаківський О. Дзвінка. 1930-1931 рр

107. *Рис. 2.3.39.* Трутовський К. Дівчина зі снопами. 1881 р.

108. *Рис. 2.3.40.* Устиянович К. Гуцулка біля джерела. 1891 р.

109. *Рис. 2.3.41.* Новаківський О. Втрачені надії. 1903-1908 рр

110. *Рис. 2.3.42.* Новаківський О. Різдвяна пісня. 1910 р.

111. *Рис. 2.3.43.* Новаківський О. Дружина в задумі. 1930-і рр.

112. *Рис. 3.1.1* Одяговий ансамбль. Колекція “Valentino”. S/S'15.

113. *Рис. 3.1.2* Одяговий ансамбль. Колекція “Valentino”. S/S'15.

114. *Рис. 3.1.3* Одяговий ансамбль. Колекція “Valentino”. S/S'15.

115. *Рис. 3.1.4* Одяговий ансамбль. Колекція “Valentino”. S/S'15.

116. *Рис 3.1.5.* Сукня. Колекція «Prada».

117. *Рис. 3.2.1.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

118. *Рис. 3.2.2.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

119. *Рис. 3.2.3.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

120. *Рис. 3.2.4.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

121. *Рис. 3.2.5.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

122. *Рис. 3.2.6.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

123. *Рис. 3.2.7.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

124. *Рис. 3.2.8.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

125. *Рис. 3.2.9.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

126. *Рис. 3.2.10.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

127. *Рис. 3.2.11.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

128. *Рис. 3.2.12.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

129. *Рис. 3.2.13.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

130. *Рис. 3.2.14.* Творча робота дизайнера Віти Кін.

131. *Рис. 3.2.15.* Творча робота дизайнера Віти Кін.
132. *Рис. 3.2.16.* Творча робота дизайнера Віти Кін.
133. *Рис. 3.2.17.* Творча робота дизайнера Віти Кін.
134. *Рис. 3.2.18.* Творча робота дизайнера Віти Кін.
135. *Рис. 3.2.19.* Творча робота дизайнера Віти Кін.
136. *Рис. 3.2.20.* Творча робота дизайнера Віти Кін.
137. *Рис. 3.2.21.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
138. *Рис. 3.2.22.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
139. *Рис. 3.2.23.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
140. *Рис. 3.2.24.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
141. *Рис. 3.2.25.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
142. *Рис. 3.2.26.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
143. *Рис. 3.2.27.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
144. *Рис. 3.2.28.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
145. *Рис. 3.2.29.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
146. *Рис. 3.2.30.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
147. *Рис. 3.2.31.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
148. *Рис. 3.2.32.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
149. *Рис. 3.2.33.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
150. *Рис. 3.2.34.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
151. *Рис. 3.2.35.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
152. *Рис. 3.2.36.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
153. *Рис. 3.2.37.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
154. *Рис. 3.2.38.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
155. *Рис. 3.2.39.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
156. *Рис. 3.2.40.* Творча робота дизайнера Юлії Магдич.
157. *Рис. 3.2.41.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
158. *Рис. 3.2.42.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
159. *Рис. 3.2.43.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
160. *Рис. 3.2.44.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.

161. *Рис. 3.2.45.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
162. *Рис. 3.2.46.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
163. *Рис. 3.2.47.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
164. *Рис. 3.2.48.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
165. *Рис. 3.2.49.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
166. *Рис. 3.2.50.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
167. *Рис. 3.2.51.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
168. *Рис. 3.2.52.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
169. *Рис. 3.2.53.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
170. *Рис. 3.2.54.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
171. *Рис. 3.2.55.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
172. *Рис. 3.2.56.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
173. *Рис. 3.2.57.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
174. *Рис. 3.2.58.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
175. *Рис. 3.2.59.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
176. *Рис. 3.2.60.* Творча робота дизайнера Оксани Полонець.
177. *Рис. 3.2.61.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
178. *Рис. 3.2.62.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
179. *Рис. 3.2.63.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
180. *Рис. 3.2.64.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
181. *Рис. 3.2.65.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
182. *Рис. 3.2.66.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
183. *Рис. 3.2.67.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
184. *Рис. 3.2.68.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
185. *Рис. 3.2.69.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
186. *Рис. 3.2.70.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
187. *Рис. 3.2.71.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
188. *Рис. 3.2.72.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
189. *Рис. 3.2.73.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
190. *Рис. 3.2.74.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.

191. *Рис. 3.2.75.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
192. *Рис. 3.2.76.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
193. *Рис. 3.2.77.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
194. *Рис. 3.2.79.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
195. *Рис. 3.2.80.* Творча робота дизайнера Роксолани Богуцької.
196. *Рис. 3.2.81.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
197. *Рис. 3.2.82.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
198. *Рис. 3.2.83.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
199. *Рис. 3.2.84.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
200. *Рис. 3.2.85.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
201. *Рис. 3.2.86.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
202. *Рис. 3.2.87.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
203. *Рис. 3.2.88.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
204. *Рис. 3.2.89.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
205. *Рис. 3.2.90.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
206. *Рис. 3.2.91.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
207. *Рис. 3.2.92.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
208. *Рис. 3.2.93.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
209. *Рис. 3.2.94.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
210. *Рис. 3.2.95.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
211. *Рис. 3.2.96.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
212. *Рис. 3.2.97.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
213. *Рис. 3.2.98.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
214. *Рис. 3.2.99.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.
215. *Рис. 3.2.100.* Творча робота дизайнера Любов Чернякової.

Рис. 2.1.1

Рис. 2.1.2

Рис. 2.1.3

Рис. 2.1.4.

Рис. 2.1.5.

Рис. 2.1.6

Рис. 2.1.7.

Рис. 2.1.8.

Катруся у гуцульській кімнаті львівського помешкання Грушевських

Рис. 2.1.9.

Рис. 2.1.10.

Рис. 2.1.11.

Рис. 2.1.12.

Рис. 2.1.13.

Рис. 2.1.14.

Рис. 2.1.15.

Рис.2.2.1

Рис.2.2.2

Рис.2.2.3

Рис.2.2.4

Рис.2.2.5

Рис.2.2.6

Рис.2.2.7

Рис.2.2.8

Рис.2.2.9

Рис.2.2.10

Рис.2.2.11

Рис.2.2.12

Рис.2.2.13

Рис.2.2.14

Рис.2.2.15

Рис.2.2.16

Рис.2.2.17

Рис.2.2.18

Рис.2.2.19

Рис.2.2.20

Рис.2.2.21

Рис.2.2.22

Рис.2.2.23

Рис.2.2.24

Рис.2.2.25

Рис.2.2.26

Рис.2.2.27

Рис.2.2.28

Рис.2.2.29

Рис.2.2.30

Рис.2.2.31

Рис.2.2.32

Рис.2.2.33

Рис.2.2.34

Рис.2.2.35

Рис.2.2.36

Рис.2.2.37

Рис.2.2.38

Рис.2.2.39

Рис.2.2.40

Рис.2.2.41

Рис.2.2.42

Рис.2.2.43

Рис.2.2.44

Рис.2.2.45

Рис.2.2.46

Рис.2.2.47

Рис.2.2.48

Рис.2.2.49

Рис.2.2.50

Рис.2.2.51

Рис.2.2.52

Рис.2.2.53

Рис. 2.3.1

Рис. 2.3.2

Рис. 2.3.3

Рис. 2.3.4

Рис. 2.3.5

Рис. 2.3.6

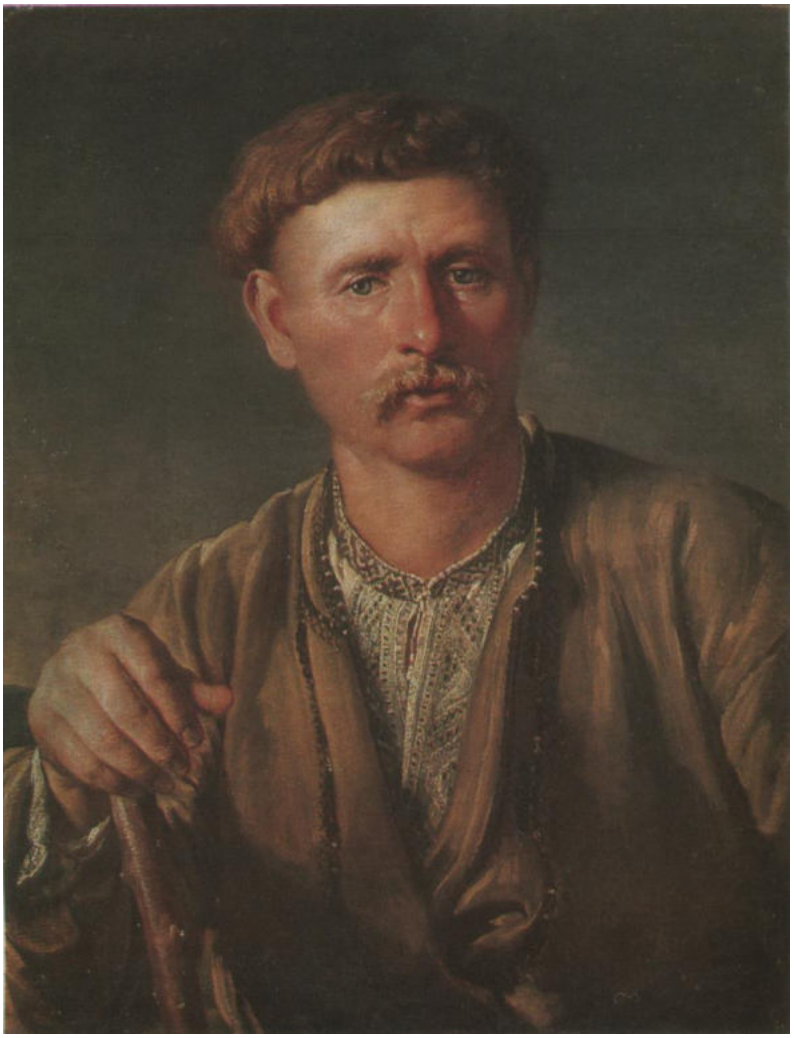


Рис. 2.3.7

Рис. 2.3.8

Рис. 2.3.9

Рис. 2.3.10

Рис. 2.3.11

Рис. 2.3.12

Рис. 2.3.13

Рис. 2.3.14

Рис. 2.3.15

Рис. 2.3.16

Рис. 2.3.17

Рис. 2.3.18

Рис. 2.3.19

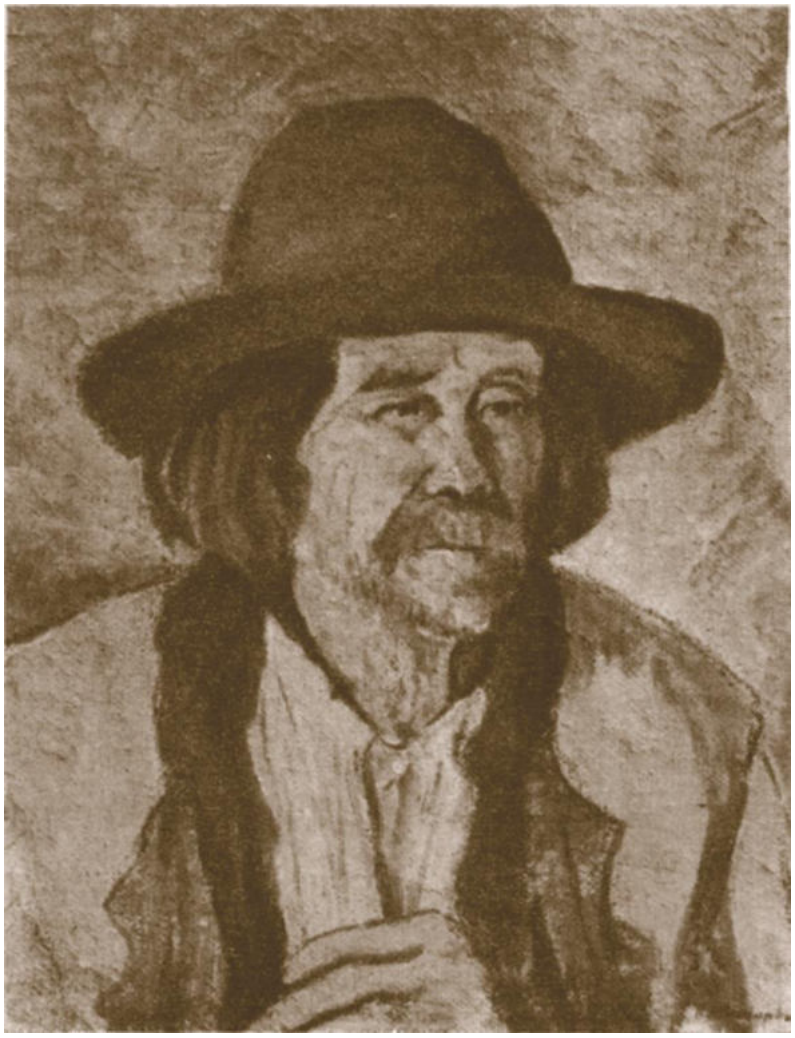


Рис. 2.3.20

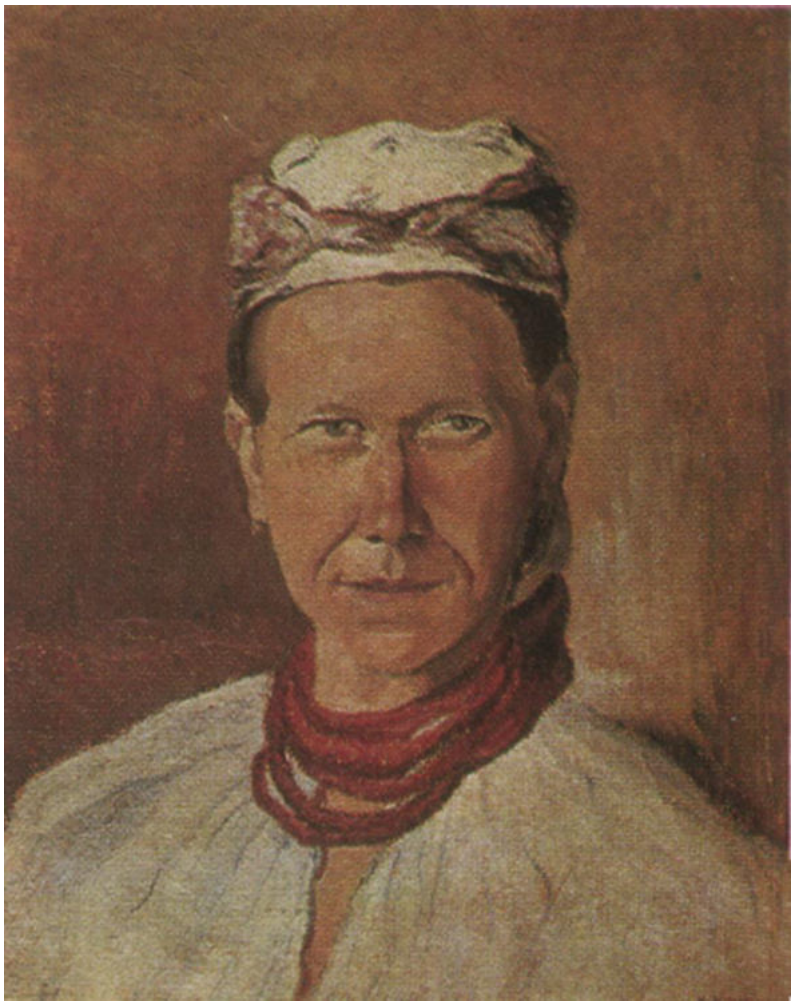


Рис. 2.3.21

Рис. 2.3.22

Рис. 2.3.23

Рис. 2.3.24

Рис. 2.3.25

Рис. 2.3.26

Рис. 2.3.27

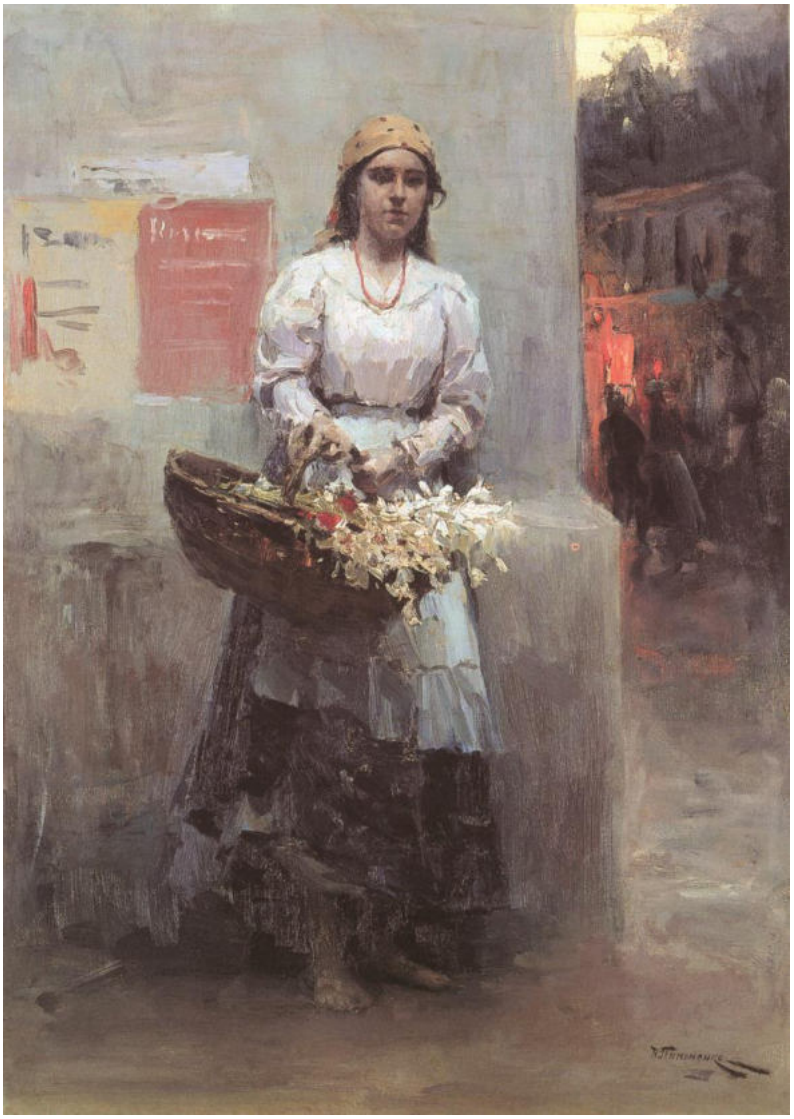


Рис. 2.3.28

Рис. 2.3.29

Рис. 2.3.30

Рис. 2.3.31

Рис. 2.3.32

Рис. 2.3.33

Рис. 2.3.34

Рис. 2.3.35

Рис. 2.3.36

Рис. 2.3.37

Рис. 2.3.38

Рис. 2.3.39

Рис. 2.3.40

Рис. 2.3.41

Рис. 2.3.42

Рис. 2.3.43

Рис. 2.3.44

Рис. 2.3.45

Рис. 2.3.46

Рис. 2.3.47

Рис. 2.3.48

Рис. 2.3.49

Рис. 2.3.50

Рис. 2.3.51

Рис. 2.3.52

Рис. 2.3.53

Рис. 2.3.54

Рис. 2.3.55

Рис. 2.3.56

Рис. 2.3.57

Рис. 2.3.58

Рис. 2.3.59

Рис. 2.3.60

Рис. 2.3.61

Рис. 2.3.62

Рис. 2.3.63

Рис. 2.3.64

Рис. 2.3.65

Рис. 2.3.66

Рис. 2.3.67

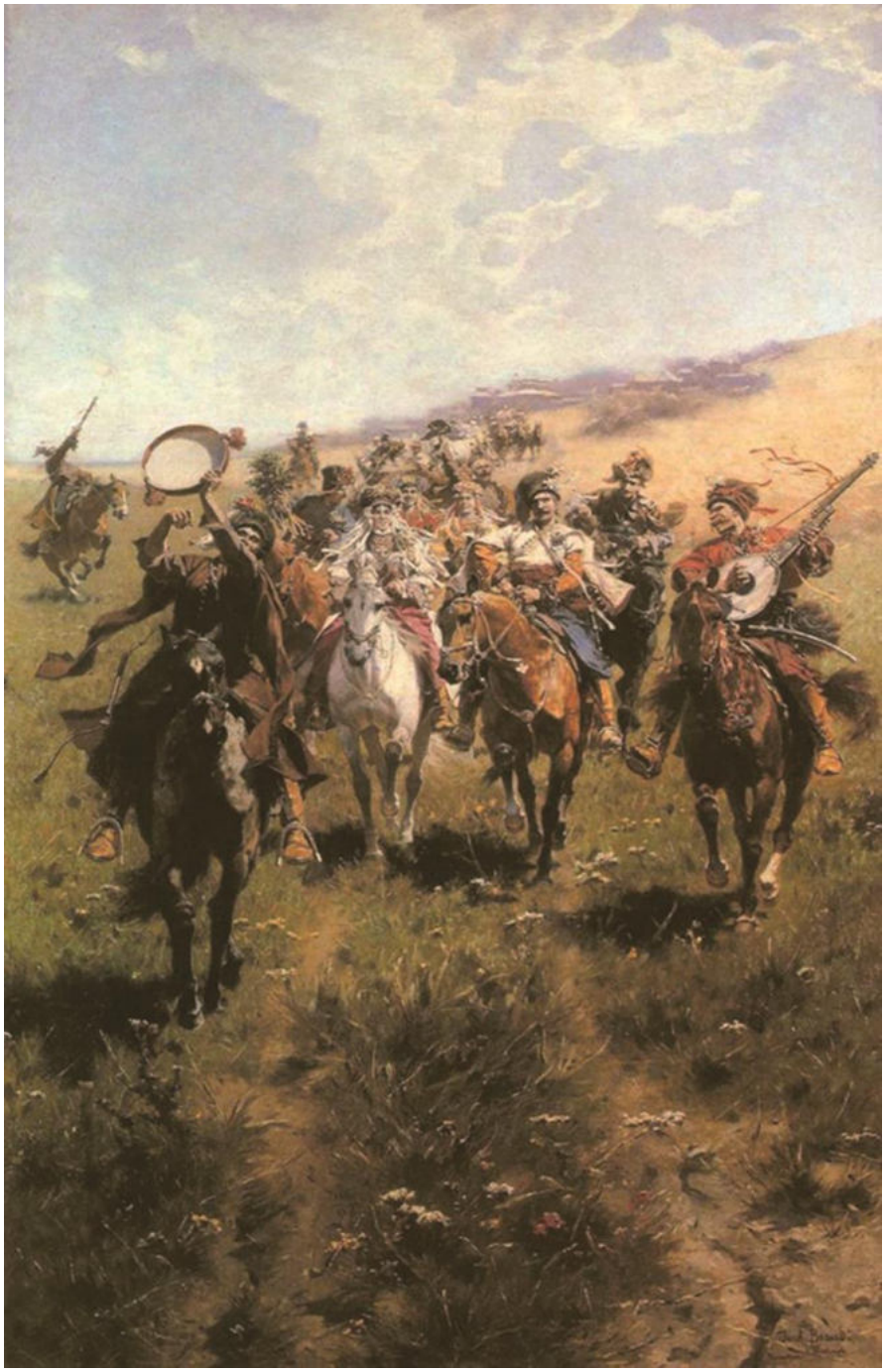


Рис. 2.3.68

Рис. 2.3.69

Рис. 2.3.70

Рис. 2.3.71

Рис. 2.3.72

Рис. 2.3.73

Рис. 2.3.74

Рис. 2.3.75

Рис. 2.3.76

Рис. 2.3.77

Рис. 2.3.78

Рис. 2.3.79

Рис. 2.3.80

СЕМАФОР
ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ
ЗБІРНИК
ЧИСЛО
1
КОЛОБОК
МАЛЮНКИ
СЕРГІЯ КОНОНЧУКА
КИЇВ·1929

Рис. 2.3.81

Рис. 2.3.82

Рис. 2.3.83

Рис. 2.3.84

Рис. 2.3.85

Рис. 3.1.1.

Рис. 3.1.2.

Рис. 3.1.3.

Рис. 3.1.4.

Рис. 3.1.5.

Рис. 3.2.1

Рис. 3.2.2

Рис. 3.2.3

Рис. 3.2.4

Рис. 3.2.5

Рис. 3.2.6

Рис. 3.2.7

Рис. 3.2.8

Рис. 3.2.9

Рис. 3.2.10

Рис. 3.2.11

Рис. 3.2.12

Рис. 3.2.13

Рис. 3.2.14

Рис. 3.2.15

Рис. 3.2.16

Рис. 3.2.17

Рис. 3.2.18

Рис. 3.2.19

Рис. 3.2.20

Рис. 3.2.21

Рис. 3.2.22

Рис. 3.2.23

Рис. 3.2.24

Рис. 3.2.25

Рис. 3.2.26

Рис. 3.2.27

Рис. 3.2.28

Рис. 3.2.29

Рис. 3.2.30

Рис. 3.2.31

Рис. 3.2.32

Рис. 3.2.33

Рис. 3.2.34

Рис. 3.2.35

Рис. 3.2.36

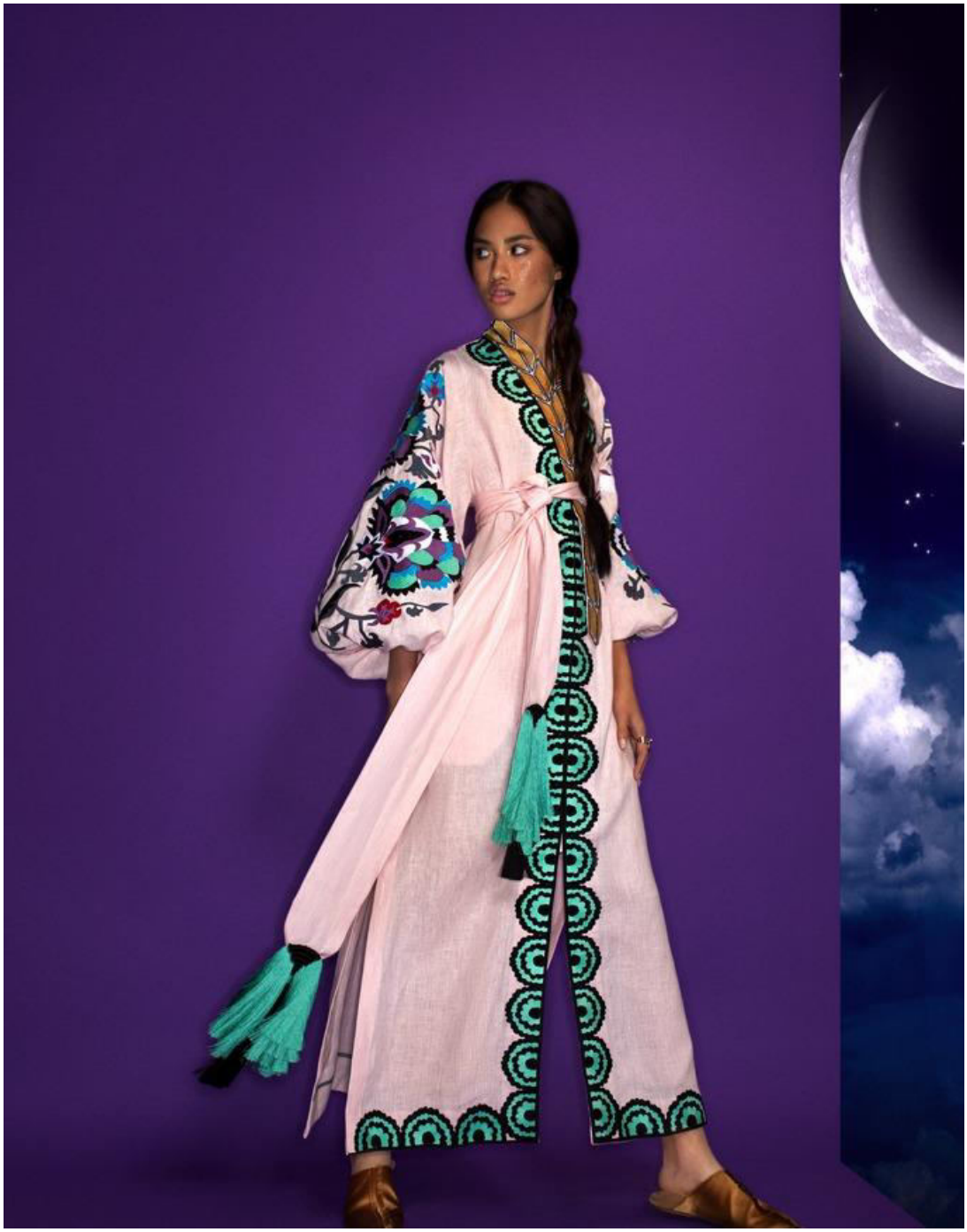


Рис. 3.2.37

Рис. 3.2.38

Рис. 3.2.39

Рис. 3.2.40

Рис. 3.2.41

Рис. 3.2.42

Рис. 3.2.43

Рис. 3.2.44

Рис. 3.2.45

Рис. 3.2.46

Рис. 3.2.47

Рис. 3.2.48

Рис. 3.2.49

Рис. 3.2.50

Рис. 3.2.51

Рис. 3.2.52

Рис. 3.2.53

Рис. 3.2.54

Рис. 3.2.55

Рис. 3.2.56

Рис. 3.2.57

Рис. 3.2.58

Рис. 3.2.59

Рис. 3.2.60

Рис. 3.2.61

Рис. 3.2.62

Рис. 3.2.63

Рис. 3.2.64

Рис. 3.2.65

Рис. 3.2.66

Рис. 3.2.67

Рис. 3.2.68

Рис. 3.2.69

Рис. 3.2.70

Рис. 3.2.71

Рис. 3.2.72

Рис. 3.2.73

Рис. 3.2.74

Рис. 3.2.75

Рис. 3.2.76

Рис. 3.2.77

Рис. 3.2.78

Рис. 3.2.79

Рис. 3.2.80

Рис. 3.2.81.

Рис. 3.2.82.

Рис. 3.2.83.

Рис. 3.2.84.

Рис. 3.2.85.

Рис. 3.2.86.

Рис. 3.2.87.

Рис. 3.2.88.

Рис. 3.2.89.

Рис. 3.2.90

.

Рис. 3.2.91.

Рис. 3.2.92.

Рис. 3.2.93.

Рис. 3.2.94.

Рис. 3.2.95.

Рис. 3.2.96.

Рис. 3.2.97.

Рис. 3.2.98.

Рис. 3.2.99.

Рис. 3.2.100.