

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Долеско Світлана Валеріївна

УДК 391:316.7(477)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦЬКОГО ОБРАЗУ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОГО КОСТЮМА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ С.В. Долеско

Науковий керівник:

Копієвська Ольга Рафаїлівна, докторка культурології, професорка

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Долеско С. В. Трансформація мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

У дисертації представлено результати комплексного дослідження українського народного костюма як символу художньо-творчого самовираження українського народу. Визначено, що його образно-стилістична структура відображає етичні, художньо-естетичні уявлення народу, його світогляд, менталітет, систему цінностей. У мистецькому образі українського народного костюма прослідковується комплексне втілення народних традицій, яскраво виражена духовна і матеріальна культура нації. Він увібрав у себе соціально-культурний досвід народу, який відкриває широкі перспективи для вивчення народної культури й побуту, етнічної самобутності, менталітету народу, особливостей традиційної художньої творчості, культурно-історичного процесу розвитку нації загалом.

Обґрунтовано, що, з огляду на євроінтеграційні та загальносвітові глобалізаційні процеси, коли розмиваються межі між культурами, втрачається національна ідентичність, під загрозу зникнення потрапляють надбання української народної культури, зокрема й український народний костюм. Розвиток інформаційних технологій та комунікацій «розмиває» межі територіальних кордонів, мов, етнокультур активізуючи процеси глобалізації політики, економіки та культури.

Доведено, що традиційний український костюм доволі детально вивчали протягом кінця XIX – початку XXI ст. історики костюма, культурологи,

етнографи та мистецтвознавці. Вони приділили значну увагу аналізу засобів асоціативно-образного методу, культурно-історичної візуальної репрезентації зовнішньої краси, дослідженню закономірностей формування народного костюма, його функціонуванню та еволюції як матеріального об'єкта, способам сучасного моделювання. Зокрема фундаментальні етнографічні праці Ф. Вовка, О. Воропая, Я. Головацького, Д. Яворницького, К. Матейко, Г. Стельмащук, Т. Ніколаєвої, Т. Кари-Васильєвої дають змогу простежити еволюцію традиційного костюма як елемента матеріальної культури крізь призму часу. Значення одягу та / або його елементів в родинній, календарній обрядовості, магії та народному лікуванні досліджено у фундаментальних працях: українських етнографів та істориків В. Милорадовича, П. Литвинової-Бартош, А. Марковича, Е. Казимира, П. Шекерик-Дониківа та ін.; сучасних науковців О. Босого, М. Маєрчик, В. Конобородської, Є. Гаврилюк, Р. Гузія, Н. Вархол, О. Федина та ін. У роботах цих дослідників представлена повноцінна структура функцій народного костюма і деякі аспекти символіки ритуального одягу. В узагальнених роботах з історії костюма Л. Білякович та В. Бойко його трактовано як частину матеріальної культури, тісно пов'язану з усім процесом її розвитку. Аналіз семіотичного аспекту культури та проблеми традиційних знакових стереотипів здійснено в наукових розвідках Г. Щербій, Н. Гурошевої. Окремі принципи семіотичного аналізу костюма середини XIX–XX ст. сформулювала О. Цимбалюк. Місце традиційного вбрання українців у сценічному костюмі дослідили І. Несен, В. Гурдіна, О. Косміна, О. Цимбалюк та ін. Роль перших осіб держави в популяризації та збереженні традиційного образу українського народного вбрання розкрито в працях М. Костельної, В. Чекалюк. Питанню розкриття принципів іміджу та гламуру в період сучасності присвячені праці Р. Безуглої. У контексті аналізу загальномистецьких тенденцій актуальними є напрацювання О. Афоніної та В. Карпова, які присвячені окремим аспектам теорії та практики сучасного мистецтва. Роль народного костюма в дизайн-практиках України знайшла відображення в дослідженнях О. Копієвської. Знаковий елемент національного костюма українського народу – вишиванку як

об'єкт україноцентричного наративу та національно-культурної ідентичності в інформаційному просторі дослідила Ж. Денисюк.

Виявлено, що попри глибокий науковий інтерес до вивчення українського народного костюма існує значний розрив у філософських і мистецтвознавчих знаннях про український народний костюм як етномистецьку традицію. Відсутнє чітке уявлення про нематеріальну складову народного костюма як про етнокультурне явище, одним із виявів якого є його мистецький образ.

Проаналізовано понятійно-категоріальний апарат роботи, запропоновано авторське визначення поняття «мистецький образ», під яким розуміємо репрезентацію в різних видах, формах і жанрах мистецтва ідейно значущих у конкретну епоху цінностей, що відображають світогляд людини в її єдності із Всесвітом. Відповідно мистецький образ українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. – це не тільки форми, звичаї, традиції виготовлення костюма або його елементів, які у візуальному відображенні передають інформацію про приналежність його носія до певної етногрупи, але й продукт діяльності професійних дизайнерів, який відображає видимі ознаки процесів дійсності та є результатом глобальних і локальних трансформаційних процесів сучасного буття. Запропоновано поняття «мистецький трансфер», під яким розуміємо особливий процес переміщення мистецьких цінностей від носія цієї цінності до інших за допомогою діалогової, інформаційно-комунікативної, пізнавально-евристичної та суспільно-перетворюючих функцій мистецтва. Доведено, що мистецький трансфер українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. залежить як від носія народних цінностей, так і від виробника та розповсюджувача (популяризатора), а саме: людей різних соціальних статусів, майстрів, дизайнерів, модельєрів, представників PR, івент-індустрій, політиків, лідерів думок тощо.

Встановлено, що в етностетиці українського народного костюма кінця XIX – початку XX ст. уособлено світоглядні позиції українців, взаємодію з іншими етносами, надбання кожного етапу розвитку народної матеріальної та духовної культури – матеріалів та технік створення й оздоблення вбрання,

позачасової семіотичної структури орнаментальних символів та знаків. Все це з урахуванням етнорегіональних відмінностей і соціальних ознак сприяло формуванню єдиного мистецького образу українського народного костюма, який і на початку XXI століття робить його впізнаваним у світі.

Досліджено значення українського народного костюма в світоглядній системі обрядово-звичаєвих традицій як фактор розуміння міфологічних уявлень. Доведено, що український народний костюм як спосіб психологічної, інформаційної та комунікативної адаптації людини в соціумі охоплює: соціально-економічні елементи різночасових, соціальних, гендерних та релігійних систем; офіційні християнські світоглядні моделі; архаїчні язичницькі ірраціональні знання предметного світу; сакралізацію народного костюма в обрядах переходу всього життєвого циклу; функціональну поліваріантність регулювання соціальної поведінки носіїв традицій, не обмежену часовими межами або ритуальним контекстом. Елемент народного костюма виступає як: предмет-сила, що виконує роль оберега, талісмана; предмет-провідник як джерело магічної сили; опозиції, якими люди з традиційним світоглядом наділили елементи одягу та зробили їх здатними до «самостійних» дій.

Виокремлено складові частини мистецького образу народного костюма, до яких належить візуально-матеріальна (складові костюма) та візуально-нематеріальна частина (образна знаково-символічна система). Доведено, що мистецький образ українського народного костюма є візуально зрозумілим проявом самобутності нематеріальної культурно-мистецької спадщини. Він зміг зберегти ґрунтовну етнокультурну інформацію, досвід народу, естетичні смаки та міжетнічні контакти.

Обґрунтовано, що ціннісно-поліфункціональний потенціал українського народного костюма є дієвим засобом встановлення мистецького діалогу. Доведено, що мистецький образ українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. здатний виконувати суспільно-перетворюючу функцію та пізнавально-евристичну – в контексті культурних практик, та інформаційно-комунікативну у формуванні української національної ідентичності.

Акцентовано, що наявні моделі культурно-цивілізаційної взаємодії в глобалізованому світі дали змогу розглядати мистецький образ українського народного костюма як вияв етнічної самобутності та національної ідентичності в сучасному загальносвітовому просторі та як засіб культурної дипломатії під час суспільного загострення та небезпеки, як-то російсько-українська війна (2022).

Доведено, що роль мистецького образу українського народного костюма у формуванні культурних та креативних індустрій кінця XX – початку XXI ст. залежить від зміни пріоритетів збереження матеріальної й нематеріальної культури та мистецтва; впливу світогляду дизайнера на переосмислення народного одягу в контексті сучасних модних течій; ролі представників української еліти, політиків, відомих медійних особистостей тощо.

Здійснена періодизація трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. як ціннісного та поліфункціонального феномену в контексті культурних та креативних індустрій: перший період (1990–2004 рр.) характеризується зверненням до традиційних цінностей, відродженням традиційних ремесел, становленням професійної модної індустрії; у другому періоді (2004–2013 рр.) український народний костюм став відображенням патріотичних тенденцій в суспільстві; у третьому періоді (з 2014 – і по теперішній час) став упізнаваний у світі завдяки виходу на міжнародні ринки великої кількості дизайнерів та модних брендів.

Досліджено вплив модної індустрії на трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. Акцентовано на зростанні індивідуальної свободи дизайнера і споживача як реакції на потребу суспільства в національній ідентифікації та соціокультурному оновленні, в збереженні та популяризації культурної спадщини.

Виявлено, що в кінці XX – на початку XXI століття мистецький образ українського народного костюма став одним з інструментів формування соціально-культурних ціннісних орієнтирів українського народу. Доведено, що

зі здобуттям незалежності України у суспільстві спостерігається підвищення значення цінностей самовизначення та традиційності.

Охарактеризовано такі соціально-культурні ціннісні орієнтири українців, взаємопов'язані з мистецьким образом вбрання: інтерес до матеріальної та духовної культури свого народу; потреба у повсякденному вжитку одягу в етностилі, що є ознакою національної ідентичності; масове вивчення наукової та науково-популярної літератури про традиційний український костюм; розвиток явища колекціонування традиційного вбрання; відродження та підтримка давніх технік декоративно-прикладного мистецтва; запровадження етностилу у вітчизняну модну індустрію.

Ключові слова: образ, мистецький образ українського народного костюма, мистецький трансфер, трансформація, ціннісно-поліфункціональний феномен, етномистецька традиція, етностетика, обрядово-звичаєві традиції.

SUMMURY

Dolesko S.V. Transformation of the artistic image of the Ukrainian national costume at the end of 20th century – beginning of the 21st century. – Qualifying scientific paper published as a manuscript.

Ph.D. dissertation in specialty 023 “Fine art, decorative art, restoration” – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

The dissertation presents the results of a comprehensive study of the Ukrainian folk costume as a symbol of the artistic and creative self-expression of the Ukrainian people. It was determined that its figurative and stylistic structure reflects ethical, artistic and aesthetic ideas of the people, their worldview, mentality, and value system. The artistic image of the Ukrainian folk costume features a complex embodiment of national traditions, clearly expresses the spiritual and material culture of the nation. It absorbed the socio-cultural experience of the people, which opens wide perspectives

for the study of national culture and lifestyle, ethnic identity, mentality of the people, peculiarities of traditional artistic creativity, as well as cultural and historical process of the nation's development in general.

It is substantiated that, in view of the European integration and world globalization processes, when the boundaries between cultures are blurred, the national identity is lost, the heritage of Ukrainian folk culture, in particular, the Ukrainian folk costume, faces a threat of disappearing. The development of information technologies and communications "blurs" the boundaries of territorial borders, languages, ethnocultures, activating the processes of globalization of politics, economy and culture.

It has been proven that the traditional Ukrainian costume was studied in detail during the late 19th – early 21st centuries by costume historians, cultural scientists, ethnographers and art historians. They paid considerable attention to the analysis of the means of the associative-figurative method, the cultural-historical visual representation of external beauty, the study of the regularities of the formation of the folk costume, its functioning and evolution as a material object, methods of modern modeling. In particular, the fundamental ethnographic papers of F. Vovk, O. Voropai, Ya. Holovatskyi, D. Yavornytskyi, K. Mateiko, H. Stelmashchuk, T. Nikolaieva, T. Kara-Vasylieva make it possible to trace the evolution of traditional costume as an element of material culture through the prism of time. The significance of clothing and/or its elements in family, calendar rites, magic, and folk medicine is explored in the fundamental papers of Ukrainian ethnographers and historians V. Myloradovych, P. Lytvynova-Bartosh, A. Markovych, E. Kazymyr, P. Shekeryk-Donykiv and others; modern scientists O. Bosoi, M. Maierchuk, V. Konoborodska, Ye. Havryliuk, R. Huzii, N. Varkhol, O. Fedyna, and others. Papers of these researchers present a complete structure of functions of the folk costume and some aspects of symbolism of ritual clothing. The generalized papers on the history of costume of L. Biliakovych and V. Boiko interpret it as a part of material culture, closely related to the entire process of its development. The analysis of a semiotic aspect of culture and the problem of traditional symbolic stereotypes was carried out in the scientific studies of H. Shcherbii

and N. Hurosheva. Separate principles of semiotic analysis of the costume of the mid 19th – 20th centuries were formulated by O. Tsymbaliuk. The place of Ukrainian traditional dress in the stage costume was investigated by I. Nesen, V. Hurdina, O. Kosmina, O. Tsymbaliuk, and others. The role of the first persons of the state in the popularization and preservation of the traditional image of the Ukrainian folk dress is revealed in papers of M. Kostelna and V. Chekaliuk. Papers of R. Bezuhla are devoted to the issue of revealing the principles of image and glamor in the modern period. Papers of O. Afonina and V. Karpov devoted to certain aspects of theory and practice of modern art are relevant in the context of the analysis of general artistic trends. The role of folk costume in the design practices of Ukraine was reflected in the studies of O. Kopiievska. The character element of the national costume of the Ukrainian people – vyshyvanka as an object of the Ukrainian-centric narrative and national-cultural identity in the information space was investigated by Zh. Denysiuk.

It was revealed that despite the deep scientific interest in the study of Ukrainian folk costume, there is a significant gap in philosophical and art history knowledge of Ukrainian folk costume as an ethno-artistic tradition. There is no clear idea of the intangible component of the folk costume as an ethno-cultural phenomenon, one of the manifestations of which is its artistic image.

The conceptual and categorical apparatus of paper is analyzed, and the author's definition of the concept of "artistic image" is proposed, by which we understand the representation in various types, forms and genres of art of ideologically significant values in a specific era, reflecting the worldview of a human being in his/her unity with the Universe. Accordingly, the artistic image of the Ukrainian folk costume of the late 20th – early 21st centuries is not only the forms, customs, traditions of making a costume or its elements, which in a visual display convey information about belonging of its wearer to a particular ethnic group, but also the product of the activity of professional designers, which reflects visible signs of the processes of reality and is the result of global and local transformational processes of modern life. The concept of "artistic transfer" is proposed, by which we understand a special process of moving artistic values from a bearer of this value to others using a dialogic, informational-

communicative, cognitive-heuristic and socially transforming functions of art. It has been proven that the artistic transfer of the Ukrainian folk costume of the late 20th – early 21st centuries depends both on the bearer of folk values and on the producer and distributor (promoter), namely: people of various social statuses, craftsmen, designers, fashion designers, PR representatives, event industries, politicians, opinion leaders, etc.

It has been established that the ethno-aesthetics of the Ukrainian folk costume of the late 19th – early 20th centuries embodies the worldview positions of Ukrainians, interaction with other ethnic groups, acquisition of each stage of the development of national material and spiritual culture – materials and techniques for creating and decorating clothing, the timeless semiotic structure of ornamental symbols and signs. All this, taking into account ethno-regional differences and social characteristics, contributed to the formation of a single artistic image of the Ukrainian folk costume, which even at the beginning of the 21st century makes it recognizable in the world.

The importance of the Ukrainian folk costume in the worldview system of ritual and customary traditions as a factor of understanding the mythological ideas is investigated. It has been proven that the Ukrainian folk costume as a method of psychological, informational and communicative adaptation of a human being in the society includes: socio-economic elements of multi-temporal, social, gender and religious systems; official Christian worldview models; archaic pagan irrational knowledge of the objective world; sacralization of folk costume in the rites of passage of the entire life cycle; functional multivariate regulation of social behavior of the bearers of traditions, not limited by time limits or ritual context. An element of a folk costume acts as: an object of power fulfilling the role of a protective amulet, a talisman; a conductive object as a source of magical power; oppositions with which people having a traditional worldview endowed the elements of clothing and made them capable of “independent” actions.

The constituent parts of the artistic image of the folk costume are singled out. They include the visual tangible (components of the costume) and the visual intangible part (figurative sign- and symbol-based system). It has been proven that the artistic image of the Ukrainian folk costume is a visually understandable manifestation of the

original intangible cultural and artistic heritage. It was able to preserve a thorough ethno-cultural information, people's experience, aesthetic tastes and inter-ethnic contacts.

It is substantiated that the value-based multifunctional potential of the Ukrainian folk costume is an effective means of establishing an artistic dialogue. It has been proven that the artistic image of the Ukrainian folk costume of the late 20th – early 21st centuries is able to fulfil a social-transformative function and a cognitive-heuristic function in the context of cultural practices, and an informational-communicative function in the formation of the Ukrainian national identity.

It is emphasized that the existing models of cultural and civilizational interaction in the globalized world made it possible to consider the artistic image of the Ukrainian folk costume as a manifestation of ethnic identity and national identity in the modern global space and as a means of cultural diplomacy during social aggravation and danger, such as the Russian-Ukrainian war (2022).

It has been proven that the role of the artistic image of the Ukrainian folk costume in the formation of cultural and creative industries of the late 20th – early 21st centuries depends on the changes in the priorities for preservation of tangible and intangible culture and art; the impact of the designer's worldview on the reinterpretation of folk clothing in the context of modern fashion trends; roles of representatives of the Ukrainian elite, politicians, well-known media personalities, etc.

The transformation of the artistic image of the Ukrainian folk costume of the late 20th – early 21st century was classified by periods as a valuable and multifunctional phenomenon in the context of cultural and creative industries: the first period (1990-2004) is characterized by a return to traditional values, the revival of traditional crafts, and the formation of professional fashion industry; in the second period (2004-2013), the Ukrainian folk costume became a reflection of patriotic trends in society; in the third period (from 2014 to the present) it became recognizable in the world thanks to the entry into international markets of a large number of designers and fashion brands.

The influence of the fashion industry on the transformation of the artistic image of the Ukrainian folk costume of the late 20th – early 21st centuries was studied. The

emphasis was placed on the growth of individual freedom of the designer and the consumer as a reaction to society's need for national identification and socio-cultural renewal, preservation and popularization of cultural heritage.

It was revealed that in the late 20th – early 21st centuries, the artistic image of the Ukrainian folk costume became one of the tools for the formation of the socio-cultural value benchmarks of the Ukrainian people. It has been proven that after gaining the Independence of Ukraine, the importance of self-determination and traditional values has increased in the society.

The following socio-cultural value benchmarks of Ukrainians, interconnected with the artistic image of clothing, are characterized: interest in the material and spiritual culture of the people; the need for daily use of clothes in ethnic style, which is a sign of national identity; massive study of scientific and popular science literature on traditional Ukrainian costume; development of the phenomenon of collecting the traditional clothing; revival and support of ancient techniques of decorative and applied art; the introduction of ethnic style into the domestic fashion industry.

Keywords: image, artistic image of Ukrainian folk costume, artistic transfer, transformation, value-based multifunctional phenomenon, ethno-artistic tradition, ethno-aesthetics, ritual and customary traditions.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані основні
наукові результати дисертації*

1. Долеско С. Український костюм як форма репрезентації літературного образу в творах Панаса Мирного. *Культура і сучасність*: альманах 2017. № 2. С. 118–124.
2. Dolesko S. Sign-symbolic nature of folk costume (on example of a belt). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 314–318.
3. Долеско С. Мистецтвознавчий трансфер українського народного вбрання у державних протокольних заходах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 84–89. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229560>.
4. Долеско С. Символічне значення українського народного костюма в живописі соцреалізму. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 2. С. 6–12. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.1>.
5. Долеско С. Роль українського народного костюму в портретуванні героїв п'єси «Лісова пісня» Лесі Українки. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2022. Т. 1. № 53. С. 101–105. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-13>.
6. Долеско С. Мистецький образ українського народного костюма в жанровому портреті українських художників (Російсько-українська війна 2022 р.). *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових праць. 2022. № 41. С. 40–47. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.263213>.
7. Долеско С. Мистецтвознавчий трансфер української народної сорочки в ХХІ столітті: глобалізація та ідентичність. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 3. С. 23–30. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.3>.

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

8. Долеско С. Козацький пояс. *Збірник наук. праць наук.-практ. конф.* (Київ, 27–28 квітня 2018 р.) / під заг. ред. В. В. Карпова. Київ : НАКККиМ, 2018. С. 110–113.
9. Долеско С. Народне мистецтво та сучасна мода в культурній глобалізації. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали міжнар. симп., м. Київ, 6 черв. 2019 р. Київ, 2019. С. 150–151.
10. Долеско С. Знаково-символічна природа народного костюма (на прикладі чоловічого поясу). *Синергія в культурному просторі сучасності* : зб. матеріалів: міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 29–30 берез. 2018 р. Київ, 2018. С. 82–85.
11. Долеско С. Тематизація українського народного костюму в мистецькому освітньому просторі. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. науково-практ. конф., м. Київ, 25–26 берез. 2021 р. Київ, 2021. С. 66–68.
12. Dolesko S. The significance of traditional Ukrainian clothing in official events (artistic transfer). *Trends in science and practice of today* : Proceedings of the XXIX International Scientific and Practical Conference, Stockholm, 26–29 July 2022. Stockholm, 2022. P. 33–35.
13. Долеско С. Особливості семантики синього та жовтого кольору в одязі українців в період російсько-української війни (2022 р.). *Міждисциплінарні дослідження: гуманітарні та природничі науки* : зб. матеріалів: наук.-практ. конф., м. Одеса, 22–23 лип. 2022 р. Одеса, 2022. С. 7–10.
14. Долеско С. Фахові знання та професійні навички куратора в мистецтві. *Дослідницька робота в сучасному світі* : матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 2 квіт. 2023 р. Київ, 2023. С. 193–197.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:

15. Долеско С. Креативні виклики у національному вбранні. *Культурологічний альманах*. 2020. № 14. С. 20–22.

16. Долеско С. Національний одяг як форма виразу української ментальності. *Український мистецтвознавчий дискурс* : колект. монографія. Рига, 2020. С. 114–128.

17. Dolesko S. Artistic potential and artistic resource through the prism of the complex of traditional Ukrainian clothes. *The European Journal of Arts*. 2021. № 1. P. 3–9.

18. Долеско С. Мистецький образ українського народного костюма в сучасному українському іконописі Олександра Охупкіна. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. № 2. С. 52–58. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-9>.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	25
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	25
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження	50
Висновок до розділу 1	65
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ КОСТЮМ ЯК ЕТНОМИСТЕЦЬКА ТРАДИЦІЯ	67
2.1. Етноестетика українського народного костюма кінця ХІХ – початку ХХ століття	68
2.2. Роль українського народного костюма в обрядово-звичаєвих традиціях українського народу	85
2.3. Мистецький образ українського костюма як засіб виразу етномистецької традиції	106
Висновки до розділу 2	112
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ КОСТЮМ ЯК ЦІННІСНО-ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	113
3.1. Суспільно-перетворюючі (компенсаторні) функції мистецького образу українського народного костюма: діалоговий підхід	117
3.2. Роль мистецького образу українського народного костюма у формуванні культурних та креативних індустрій кінця ХХ – початку ХХІ століття	146
3.3. Мистецький образ українського народного костюма в контексті формування соціально-культурних ціннісних орієнтирів кінця ХХ – початку ХХІ століття	176
Висновки до розділу 3	190
ВИСНОВКИ	191
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	197
ДОДАТКИ	
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації	222
Додаток Б. Ілюстрації	225

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Здобуття Україною незалежності в 1991 році, Революція на граніті, Помаранчева революція, Революція гідності, російсько-українська війна та, як наслідок, тимчасова окупація українських територій і водночас швидка інтеграція у світовий культурний простір призвели до появи гострої потреби в національному самовизначенні. З одного боку, виникло бажання звернутись до надбань минулого, до сталих традицій, а з іншого – відбувається осмислення сучасних процесів розвитку.

Український народний костюм – один із найважливіших виявів народної творчості та невіддільна частина давньої й сучасної культури українського народу. У його мистецькому образі прослідковується найбільше втілення народних традицій та багатовікового досвіду. У зв'язку із цим дослідження мистецького образу українського народного костюма має не лише соціальне, але й наукове значення, бо народний костюм значною мірою визначався конкретними історичними умовами життя народу, його культурними та побутовими потребами. Технологічні та художні прийоми виготовлення та оздоблення вдосконалювались століттями, частково зберігши до наших днів нашарування різних історичних епох, відображаючи генетичні та етнокультурні взаємозв'язки з мистецтвом інших народів.

Мистецький образ українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. – це не тільки традиційні форми, але й продукт діяльності професійних дизайнерів, художників, який містить у собі сучасні результати осмислення народної культурної спадщини. Для відображення його естетики важливим є аналіз історичного шляху розвитку народного костюма. Адже саме народний костюм є невід'ємною частиною сучасної культури, впізнаваним «обличчям» народу. Дизайнери та митці зазвичай звертаються до багатого та вельми гармонійного народного спадку українців, черпаючи нові ідеї для творчості.

Етнонапрям яскраво представлений у творчості дизайнерів одягу початку ХХІ ст. Передусім це пов'язано з тим, що будь-яке творче осмислення та

інтерпретація народних традицій віддзеркалюють національно-естетичні цінності суспільства, утверджують зв'язок поколінь, допомагають інтегрувати у форми та зміст сучасного традиційного костюма притаманні українській культурі образи фольклору, його часову й регіональну специфіку.

Досліджувана тема заслуговує на особливу увагу з урахуванням євроінтеграційних та загальносвітових глобалізаційних процесів. У цих умовах розмиваються межі між культурами, втрачається національна ідентичність, під загрозу зникнення потрапляють надбання української народної культури, зокрема й український народний костюм.

Чинники, які впливають на трансформацію українського народного костюма, зумовлені об'єктивними процесами, що впродовж останніх десятиріч відбуваються в Україні: зростає ступінь індивідуальної свободи особистості, виникає потреба в осмисленні національної ідентичності українців та сенсовизначення, збереженні та популяризації культурної спадщини.

Звідси випливає актуальність обраної теми дослідження – трансформація мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. на тлі сучасних соціально-економічних, інформаційних та політичних змін в Україні.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності закладу освіти. Дослідження є частиною комплексної теми «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер 011 8U001513).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Науковим завданням представленої дисертації є дослідження трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст., виявлення та осмислення основних факторів і компонентів його мистецького трансферу.

Мета дослідження – аналіз трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. як ціннісного та поліфункціонального феномену в контексті етномистецької традиції української народної культури.

Відповідно до мети визначено **завдання дослідження**:

- здійснити аналіз наукової розробленості, джерельної бази та понятійно-категоріального апарату дослідження, обґрунтувати методи дослідження;
- визначити та проаналізувати етностетику українського народного костюма кінця XIX – початку XX ст.;
- виявити роль і значення українського народного костюма в обрядово-звичаєвих традиціях українського народу;
- концептуалізувати мистецький образ українського костюма як засіб виразу етнічної мистецької традиції;
- довести суспільно-перетворюючі (компенсаторні) функції мистецького образу українського народного костюма в контексті діалогового підходу;
- виявити роль мистецького образу українського народного костюма у формуванні культурних та креативних індустрій кінця XX – початку XXI ст.;
- об’єктивувати мистецький образ українського народного костюма в контексті формування соціально-культурних ціннісних орієнтирів кінця XX – початку XXI ст.

Об’єкт дослідження – український народний костюм кінця XX – початку XXI ст. як мистецький феномен.

Предмет дослідження – трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період кінця XX – початку XXI ст., що пов’язано з метою дослідження.

Територіальні межі дослідження охоплюють територію побутування українського етносу, означену кордонами сучасної України, у яких можна

виділити кілька етнолокальних місцевостей: Слобожанщина, Причорномор'я, Волинь, Поділля, Середнє Подніпров'я, Полісся (Житомирське, Київське, Чернігівське, Новгород-Сіверське) та Карпатський регіон (Опілля, Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина, Буковина, Покуття, Закарпаття). Кожна із цих територій має власну яскраву етнографічну специфіку побутової культури, традицій та обрядовості, що не могло не відобразитися на формуванні комплексу народного костюма, його колористики, складових елементів, способів вдягання.

Методи дослідження. Методологія роботи ґрунтується на принципах історизму, об'єктивності, соціального підходу, альтернативності тощо. Принцип соціального підходу дав можливість розглянути трансформацію мистецького образу українського народного костюма в межах історико-культурних процесів з урахування суспільних та індивідуальних потреб. Для дослідження послідовності змін мистецького образу й концепцій формоутворення народного костюма початку кінця ХХ – ХХІ ст. застосовано принцип історизму.

Для розробки алгоритму поетапного опредметнення / розпредметнення структурних елементів народного костюма використано системний підхід. Соціальний підхід дозволив розглянути народний костюм як своєрідну мову міжкультурного та міжпоколінного діалогу. Мистецький образ народного костюма як ціннісно-поліфункціональний феномен досліджено на основі міждисциплінарного аналізу, з поєднанням культурологічного, мистецтвознавчого й аналітичного методів. Застосування методу компаративного аналізу дозволило визначити подібні й відмінні риси в українському народному костюмі та його елементах відповідно до визначених історичних етапів і трансформаційних процесів. Для дослідження історичних аспектів та соціально-політичних передумов послідовності зміни мистецького образу народного костюма і концепцій його формоутворення кінця ХХ – початку ХХІ ст. застосовано історичний та мистецтвознавчий метод. Для дослідження знакової системи народного костюма, що передає соціально-культурний досвід застосовано семіотичний метод. Винятково практичне значення для дослідження має метод польового спостереження і фіксації, використання якого полягало в

зборі етнографічного матеріалу в умовах безпосереднього отримання інформації про об'єкт дослідження від носіїв традиції.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що *вперше*:

– охарактеризовано потенціал українського народного костюма в контексті збереження національного мистецького образу. Серед чинників, які впливають на трансформацію мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. виокремлено такі, як: зміна пріоритетів збереження матеріальної й нематеріальної культури та мистецтва; вплив світогляду дизайнера на переосмислення народного одягу в контексті сучасних модних течій; роль представників політичної та культурної еліти;

– виявлено ієрархічно-структурні зміни українського народного костюма кінця XX ст. – початку XXI ст., зокрема спрощення його композиційної довершеності, зменшення технологічних засобів виконання елементів, та характерні взаємовиключення: надлишкової багат шаровості, барвистості та орнаментованості, або повної відсутності візуальної контрастності;

– сформульовано авторське визначення понять «мистецький трансфер», під яким розуміємо особливий процес переміщення мистецьких цінностей від носія цієї цінності до інших за допомогою діалогової, інформаційно-комунікативної, пізнавально-евристичної та суспільно-перетворюючих функцій мистецтва; «мистецький образ українського народного костюма» – це форми, звичаї, традиції виготовлення костюма або його елементів, які у візуальному відображенні передають інформацію про приналежність його носія до певної етногрупи; продукт діяльності професійних дизайнерів, який відображає видимі ознаки процесів дійсності та є результатом глобальних і локальних трансформаційних процесів сучасного буття.

Уточнено:

– значення мистецького образу українського народного костюма як ефективного інструменту реалізації діалогової функції в мистецтві, зокрема в кіномистецтві, фотомистецтві, виставковій діяльності та в інших культурних практиках;

– визначено основні періоди трансформацій мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. (1990-2004 рр., 2004-2014 рр., початок нового періоду з 2014 р.);

– охарактеризовано роль українського народного костюма та / або його елементів, зокрема вишитої сорочки як засобу культурної дипломатії України.

Набуло подальшого розвитку:

– взаємозв'язок трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. відповідно до тенденцій політичного та соціально-економічного життя в Україні, змін у світовій модній індустрії (новітні технології, екотренд, брендовість, консюмеризм та ін.).

Практичне значення дослідження. Основні ідеї та теоретичні висновки дисертаційної роботи можуть бути використані при тематичному наповненні таких освітніх компонент, як: «Мистецтвознавство», «Культурологія», «Дизайн-практики», «Етнополітика» та «Етнокультурологія».

Практичного значення набуло впровадження теоретичних положень дослідження в організацію, проведення циклу етномистецьких акцій та проєктів на базі Центру Української Культури та Мистецтва (Київ).

Теоретичні положення дослідження використано при реалізації проєкту ЄС Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам» (Academic Response to Hybrid Threat, WARN) 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SVNE-JP.

Особистий внесок здобувачки. Дисертація є самостійною роботою. Теоретичні положення, висновки й положення наукової новизни здобуто авторкою у результаті самостійних досліджень. Усі наукові публікації є одноосібними.

Апробація результатів дисертаційної роботи. Зміст дисертації обговорено та схвалено на засіданні кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Результати, одержані в ході дослідження, апробовано на 9 міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, 1 симпозіумі, 1 круглому столі, під час функціонування авторської творчої лабораторії та на 6 виставках, які організувала авторка дослідження:

Міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 07–08 грудня 2017 р., НАКККиМ); Міжнародна науково-практична конференція «Синергія в культурному просторі сучасності» (Київ, 28–29 березня 2018 р., КНУКиМ); Наукова конференція «Актуальні проблеми музейної та пам'яткоохоронної діяльності» (Київ, 12 квітня 2018 р., КНУКиМ); Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурний код військової символіки України» (Київ, 27–28 квітня 2018 р., НАКККиМ); Наукова конференція студентів, аспірантів та молодих вчених «Актуальні проблеми музейної та пам'яткоохоронної діяльності» (Київ, 17 квітня 2019 р., КНУКиМ); Міжнародний симпозіум, присвячений 50-річчю Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв «Культурні та мистецькі студії XXI ст.: науково-практичне партнерство» (Київ, 6 червня 2019 р., НАКККиМ); VIII Міжнародна науково-практична конференція «Управління культурними проектами та креативна індустрія» (Вінниця, 27 листопада 2020 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Філософія подієвої культури: історія та сучасність» (Київ, 25–26 березня 2021 р., КНУКиМ); Круглий стіл «Мистецтво у глобалізованому світі» (Київ, 25 травня 2022 р., НАКККиМ); XXIX Міжнародна науково-практична конференція «Trends in science and practice of today» (Стокгольм, Швеція, 26–29 липня 2022 р.); Науково-практична конференція «Міждисциплінарні дослідження: гуманітарні та природничі науки» (Одеса, 22–23 липня 2022 р.).

Матеріали дослідження апробовано під час функціонування авторської творчої лабораторії «Національне вбрання як чинник самоідентифікації». Один із важливих напрямів діяльності лабораторії – вирішення завдання етнічної приналежності людини шляхом візуального аналізу її образу на прикладі народного вбрання. Здобувачам закладів вищої освіти м. Києва було запропоновано ідентифікувати етнічну приналежність зображених на фото персонажів, згідно з їх вбранням.

Виставки, які були організовані та проведені на базі Центру Української Культури та Мистецтва (Київ): Всеукраїнська виставка «Бісер: Вчора. Сьогодні.

Завтра» (2017, 2018, 2019, 2020), «Ірина Свйонтек. Життя, присвячене мистецтву» (2017); «Мелодії барв Любові Романів» (2019).

Публікації. Основні положення та результати дослідження висвітлені в 18 одноосібних публікаціях, з них: 7 у виданнях, включених до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») в галузі культури та мистецтва зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; 7 праць апробаційного характеру, 4 публікації, які додатково відображають тему дослідження.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури (244 найменування), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 277 сторінок, із них 180 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Український народний костюм як елемент національної культури є унікальним явищем, яке має свої історичні джерела, традиції створення та використання.

Прискорений темпоритм сучасного життя, мінливість естетичних ідеалів і цінностей актуалізують збереження етнічних традицій у мистецтві. І, зокрема, в мистецтві народного костюма, оскільки традиційний одяг є важливим історико-етнографічним джерелом вивчення світогляду, взаємовідносин з іншими етносами, матеріальної та духовної культури народу, особливостей господарської діяльності, сімейно-побутової культури, естетичних смаків і художніх ідеалів. А у своїх кращих зразках є прикладом доцільності та єдності ідеалу краси, прийнятного в конкретному етнічному середовищі. Це зумовлює дослідження народного костюма в різних наукових дискурсах: філософському, історичному, культурологічному, етнографічному, мистецтвознавчому тощо – і пояснює глибоку зацікавленість художників, дизайнерів, стилістів, модельєрів етнокультурною спадщиною, зокрема й образами та конструктивними особливостями народного костюма як джерела генерування нових креативних ідей.

Історіографія дослідження українського народного костюма побудована за хронологічним принципом з метою здійснення фахового аналізу формування мистецького образу українського народного костюма. Виділено два основні періоди дослідження історіографії. Перший – ретроспективний, який містить два підперіоди: перший – від архаїчних часів до кінця XIX – початку XX ст. як верхньої хронологічної межі, коли традиційний український костюм був у щоденному вжитку майже на всій території України; другий – перша половина XX – кінець XX ст. як колоніальний період в історії України, у якому традиції

національного вбрання українців опинились під загрозою знищення внаслідок радянської державної політики. Необхідність ретроспективного аналізу історіографії об'єкта дослідження зумовлена тим, що різновимірне значення будь-якого мистецького твору може бути повністю осмислене тільки після зіставлення його з традиціями та звичаями народу, зокрема народною та календарною обрядовістю. Оригінальність, естетичну складову й технологічність народного костюма кінця XX – початку XXI ст. можна оцінити як порівняти його зі зразками народного костюма, який побутував на теренах України наприкінці XIX – на початку XX ст. *Другий період історіографії дослідження* – це хронологічні межі дисертації: кінець XX – початок XXI ст.

Тож дослідження ретроспективи формування комплексу українського народного костюма було розпочато з напрацювань, які базуються на реконструкції одягу архаїчних часів. Ґрунтовними є праці істориків, етнографів та археологів XIX–XXI ст., зокрема іноземних дослідників: А. Погожевої, Н. Гаген-Торн, Б. Рібакова, Д. Арциховського – та вітчизняних науковців, а саме: М. Відейка, О. Брайчевської, М. Брайчевського. Перші спроби відтворити трипільське вбрання за матеріалами антропоморфної пластики зробила Н. Бурдо. Специфіку формотворення вбрання середньовічної України дослідила І. Несен [131]. Вперше зовнішній вигляд скіф'янок описала Л. Клочко, яка у своїй дисертації «Скіфський жіночий костюм» узагальнила відомості про предмети із 300 жіночих поховань, які характеризують комплекс вбрання, способи оздоблення, матеріал і техніки виготовлення [95]. Однією з найвагоміших наукових праць слід вважати альбом-монографію З. Васіної «Український літопис вбрання», в основу якого покладено історичні реконструкції вбрання 11 000 років до н.е. – XIII ст. н.е. та систематизація наукових напрацювань XIX – початку XX ст. [190; 191]. Відтворення матеріальної культури засобами історичної реконструкції – це «не тільки результат, але також і метод вивчення костюма, адже в деяких аспектах він відповідає такому поняттю, як моделювання (макетування): перенесення характеристик одного об'єкта на інший» [79, с. 19].

Наступний період, який має значення для вивчення українського костюма, формування його етнічних елементів, окреслений *X — XIV ст.* та описаний у спогадах арабського письменника Ібн Федлана, візантійського історика Лева Диякона та інших авторів. Із-поміж решти писемних джерел, які зберегли до нашого часу інформацію давньоруського періоду, є «Повість минулих літ», «Іпатіївський літопис», «Слово про похід Ігорів», «Києво-Печерський патерик», «Лаврентіївський літопис».

При аналізі періоду *середини XIV–XVIII ст.* приділено увагу матеріалам іноземних авторів, які в різний час відвідали території побутування українського етносу: італійського дипломата Жільбера де Лануа; мандрівника М. Литвина (1550), який побачив та описав торгівлю хутрами, тканинами, дорогоцінним камінням та шовковим одягом; шведського посла Г. Веллінга (1656–1661), який відзначив «запаски, переткані білими нитками», та «довгі кожухи з великими смушевими комірами»; французького інженера Г. Л. де Боплана (1630–1648), який в «Описі України» згадує про весільне жіноче вбрання і ритуальний одяг Козацької доби. Окремі спостереження про український стрій описав П. Алепський (1654–1656). Інформацію про селянське вбрання Західної України та Поділля знаходимо й у німецького дипломата У. ф. Вердума (1670–1672). Спогади про вбрання українців представлені в напрацюваннях німецького лікаря та природознавця С. Г. Гмеліна. Важливим є свідчення англійського мандрівника й письменника, професора Кембриджського університету, аналітика Е. Д. Кларка. Чималу частину свого життя він присвятив дослідницьким поїздкам одна з них, пролягала через українські землі на початку XIX ст. Окремі відомості про побут населення Криму описав П. Сумароков. Відомості про одяг і способи носіння повсякденного та ритуального вбрання містяться в записах О. ф. Гуна [60] та щоденнику І. Долгорукого. Письменник і мандрівник В. Ізмайлов здійснив подорож до України, результати якої виклав у книзі, що містить подробиці про «зовнішній вигляд та ментальність українців початку XIX ст., передає цікаві подробиці, змальовуючи їх окремим, самобутнім, не схожим багато в чому на росіян, народом» та занотовує таку рису нашого

народу: «Українці люблять свою батьківщину і її славу, бо <...> слава ця завжди була тісно зв'язана з обов'язком патріотизму» [78].

Початком наукового вивчення традиційного народного костюма як складової матеріальної культури слід вважати першу половину XIX ст. У цей час з'являються перші етнографічні праці, які безпосередньо або опосередковано пов'язані з вивченням історії походження українського одягу, його ролі в обрядовості, народній медицині, у матеріальному й духовному житті народу.

Вагома роль у дослідженні українського народного костюма належить працям О. Шафонського, Я. Марковича, І. Георгі. У них міститься матеріал, який, попри описовий характер та відсутність у них наукової паспортизації компонентів одягу, має і на теперішній час значну наукову цінність.

Серед праць, які вміщують розгорнуту інформацію про етнографічні пам'ятки *першої половини XIX ст.*, важливо акцентувати на дослідженнях О. Рігельмана. Автор активно цитує літописи та праці своїх попередників, зазвичай, не вказуючи першоджерело. Проте саме це цитування робить матеріал автора однією з перших спроб історичної систематизації. Ілюстрації до праці слід вважати хрестоматійними зображеннями українського костюма першої половини XIX ст.

Відомості про одяг козацької старшини, роль вбрання та його окремих елементів у дипломатичних відносинах містить праця Г. Кониського, архієпископа Білоруського [86].

Документально та етнографічно вбрання українців другої половини XIX ст. характеризують альбоми Де ля Фліза [198; 199], у яких автор зафіксував велику кількість легенд та свідчень про минувшину. Особливе значення мають малюнки, вміщені у IX альбомі, які відтворюють національний стиль, демонструють художню цілісність та розмаїття народного вбрання.

Окремої уваги заслуговують монументальні праці видатного українського історика, етнографа, фольклориста Д. Яворницького, який записав детальні розповіді спогадів нащадків запорожців про особливості повсякденного та святкового вбрання січовиків. Його називали одним із піонерів вивчення історії

повсякденності, які «в центр свого наукового пошуку ставили народ, його звичаї та побут» [1]. Але, на жаль, цю методику надалі не використовували як наукову, внаслідок чого була втрачена інформація про смаки замовників, техніку пошиття одягу тощо.

Якісно сприяють розширенню уявлень про зв'язок традиційного одягу українців з духовним життям, календарною та родинною обрядовістю праці О. Воропая. Важливе наукове значення має ґрунтовне дослідження Хв. Вовка «Студії з української етнографії і антропології», у якому автор приділив особливу увагу народному вбранню. Дослідник значно розширив класифікаційні ознаки українського народного одягу за призначенням: повсякденний (домашній, робочий, для вулиці), святковий, обрядовий (хрестильний – сорочка для немовляти для обряду хрещення; весільний, поховальний) тощо. Також поділив його на чоловічий та жіночий, зафіксував: 1) одяг верхньої половини тіла (оздоби, зачіска, покриття голови, верхній, плечовий одяг, білизна (одяг, який носять безпосередньо на тілі); 2) одяг нижньої половини тіла (верхній поясний одяг, нижній поясний одяг (білизна), взуття [42].

Окремі риси своєрідності образу народного вбрання фіксують польські дослідники XIX – початку XX ст.: К. Мошинський у праці «Слов'янська народна культура» (*Kultura ludowa slowian*, 1968) [232], Е. Руликовський у праці «Етнографічні записки з України» (*Zapiski etnograficzne z Ukrainy*, 1879) [239], та українські етнографи початку XX ст.: В. Білецька (1927, 1929), Б. Крижанівський (1927), І. Кульжинський (1827), Є. Рудницький (1928), Д. Щербаківський (1926). Їхні роботи не рівнозначні з огляду цілей і завдань, методологічних основ і суспільно-політичних поглядів самих авторів, але є надзвичайно цінними джерелами інформації для нашого дослідження.

Фундаментальні праці П. Чубинського, Б. Познанського, М. Сумцова, О. Афанасьєва-Чужбинського, О. Єфименко, П. Іванова, Я. Головацького значно розширюють наші уявлення про створення та функціонування народного вбрання українців кінця XIX – початку XX ст. Д. Зеленін у серії робіт «Нариси слов'янської філології й історії культури» здійснив порівняльний аналіз народної

культури східних слов'ян через опис одягу, взуття та способів їх виготовлення [244], вчений зробив припущення про київське походження карпатських українців-гуцулів [84].

Цінні відомості про одяг поліщуків знаходимо в працях дослідників Волині [182]. Комплект народного одягу Козелецького та Ніжинського повітів охарактеризував М. Степовий (1893). Особливе значення мають матеріали етнографічних записок П. Абрамовича про дитячий, чоловічий та жіночий одяг, використання різних елементів народного костюма у весільному обряді (особливо жіночих головних уборів) [1]. Ці записи є важливими для зіставлення особливостей еволюції традиційного мистецтва із сучасними тенденціями. Вони підкреслюють обрядову роль одягу в житті народу, фіксують повір'я, пов'язані з ним.

Однією з перших наукових праць, присвячених орнаментіці, є дослідження Олени Пчілки «Український народний орнамент: вишивки, тканини, писанки» (Київ, 1876). Альбом багаторазово перевидавали, але тільки в першому виданні є передмова автора з тлумаченням символіки, відмежуванням української орнаментики від російської, поясненням смислових навантажень геометричного орнаменту [193]. Особливості розвитку орнаментики як важливої складової українського народного костюма на початку ХХ ст. досліджували А. Міллер, Г. Павлуцький та М. Біляшівський.

Згодом вийшли альбоми із декоративно-прикладного мистецтва, зокрема про вишивки Полтавщини «Альбом українських узорів» (Київ, 1915), «Взори вишивок домашнього промислу на Буковині», які зібрав, намалював та обробив у період із 1902 до 1912 року інженер Е. Кольбенгаєр (Канада, 1974), а також збірки, у підготовці яких брали участь професійні художники, зокрема: К. Шероцький, С. Васильківський, М. Самокиш, Є. Прибильська та ін. Взірці вишивки автори збирали під час етнографічних експедицій, досліджували музейні колекції та приватні збірки. Серед митців-колекціонерів творів народного мистецтва були М. Бойчук, О. Кульчицька, О. Сластьон, А. Ждаха, В. Кричевський та ін. Тогочасні збірки мають дослідницьку цінність для

мистецтвознавчої науки загалом і для цієї роботи зокрема, з огляду на те, що взори були відібрані з автентичних творів, без чужорідної стилістики, які згодом, у тісній співпраці професійних художників та народних майстрів, народжували новації: використання традиційних технік, колористики та іконографії в промисловості ХХ ст.

Теорію художнього проектування народного костюма, трансформацію художніх типів, модулів структурної форми, декору та колористичної гармонії у свій час вивчала Т. Козлова. У своїх роботах вона досліджувала спорідненість народного мистецтва із сучасним дизайном кінця ХХ ст. у нових для того часу стилях історизму та етнофолкстилю. Її учні та послідовники окреслювали вибір і обґрунтування критеріїв та способів оцінки як інструменти дослідження процесу формування стилю в проектуванні костюма ХХ ст. Спробували узагальнити найбільш інформативні стильові риси, які можна вважати головними мірлами впізнаваності стилю. Прикладом є «образна система», яка складається зі статури та пропорції фігури людини, національної приналежності, ідейного змісту та вікової категорії.

У наукових працях І. Каллагової виділені образні характеристики костюма ХХ ст. та їхні особливості на підставі зміни психастенічного періоду на ювенільний. Я. Бистрова дослідила символічні функції, до яких вона відносить й естетичну функцію, втілену через систему символів в образах костюма. У її дослідженнях розкрито концепцію символіки костюма як презентанти еталонної естетики в контексті його історичного розвитку. В. Бойко видав працю, присвячену народним традиціям українського народу в сучасному одязі [17].

На ролі одягу в контексті окремих національних культур або ж як частини більш широкого етнографічного дослідження, що є одним із важелів патріотичного виховання, прикладом вірності високим національним ідеалам, наголошує багато дослідників. Зазвичай, це відбувається під впливом національно-визвольних рухів. Зокрема, український етнограф В. Шухевич, художниця О. Кульчицька, мистецтвознавець В. Скуратівський [167], німецький дослідник Г. Вейс, фінські науковці Т. Швіндт та У.Т. Сіреліус, ісландський

історик та етнограф Е. Е. Гудіонссон, польські дослідниці Б. Базеліх, Т. Карвіська та багато інших дослідників вивчали народний костюм у контексті національної самосвідомості [178].

Початок ХХ ст. ознаменувався спрощенням декору, технологій і відходом від традиційного мистецтва. Натомість відбулась поява примітивних зразків орнаментів із журналів, здебільшого це були чужорідні зразки. На протидію регресу в народному мистецтві професійні художники, мистецтвознавці й творчі працівники українських Будинків моделей почали приділяти увагу питанню вивчення та збереження народних традицій. У фахових періодичних виданнях «Радянське декоративне мистецтво», «Образотворче мистецтво», «Декоративне мистецтво СРСР» акцент був спрямований на висвітлення основних перспективних напрямів використання традиційних орнаментів в оздобленні одягу.

У мистецтвознавчих публікаціях середини ХХ ст. значну увагу приділено використанню художньо-технологічних засобів народного мистецтва. Аналіз праць дав змогу виокремити фактичну періодичність, пов'язану з певною уніфікацією українського декоративно-прикладного мистецтва, народного костюма, його елементів зокрема. Важливою в цьому ракурсі є робота Н. Манучарової, у якій вчена зробила огляд української художньої промисловості, доволі якісно описала історію заснування артілей, заводів та фабрик, осередків українських народних промислів. Авторка не тільки опрацювала практики впровадження традиційних форм у масове виробництво, але й окреслила новації в народному мистецтві. Визначальною тезою її праці стало поняття «майстер – колектив» [119].

Важливе значення для дослідження має колективна праця «Мистецтво оновленого краю» (1979) та роботи дослідників етномоди й діяльності українських будинків моделей. Зокрема, М. Костельної, яка відзначає мистецькі напрацювання М. Токар та їхнє значення для подальшого розвитку етнодизайну в другій половині ХХ ст. [106]; О. Федини (1996), яка здійснила художньо-образний аналіз весільного костюма Галичини кінця ХІХ–ХХ ст. та максимально

розкрила самотню образно-конструктивну форму в українській вишивці святкових строїв західного регіону України [195].

Під впливом інтенсивних соціально-економічних трансформацій у побуті міста й села, розквіту кустарних промислів з'являється значний інтерес до осмислення виробничої діяльності, зокрема ролі народного мистецтва. У роботах В. Фейгіна (1927) та П. Пеняка (1998) звернено увагу на сутність поняття і змісту промислу, вкладаючи виробничий, промисловий контекст розвитку народного мистецтва. Розгляд мистецького образу українського народного костюма не можливо здійснити без урахування особливостей виробництва не лише індивідуального, але й у промислових масштабах. Питанням розвитку легкої промисловості в Україні в нестабільних економічних і політичних умовах присвячені дослідження О. Луговського та О. Луговської (2007), І. Галика, Б. Семака (2014), Т. Гавриленко, І. Бродюк (2018). З огляду на те, що саме текстильна промисловість є одним із найбільших джерел забруднення довкілля в різних регіонах світу, на зміни, які відбулися в мистецькому образі українського народного костюма, мав вплив екологічний фактор виробництва. Питання екологічної сертифікації продукції текстильної та легкої промисловості досліджували А. Слізков, Н. Упірова (2015), Л. Дмитренко, Г. Кравчук (2016) та ін. Екологічна безпечність текстилю висвітлена в І. Галика, Б. Семака (2014) та І. Мартиросяна (2018).

Одяг є давньою та важливою складовою життя людини. Назви ж одягу чи його окремих елементів – вагома частина народної культури, яка через найменування елементів костюма визначає світосприйняття, образне мислення та художнє бачення народу. Тож в українському мовознавстві та етнографічній науці відомо чимало праць, присвячених вивченню назв одягу в окремих говірках, або таких, що порушують це питання побіжно. Зокрема, термінологічний словник українського одягу уклала К. Матейко (1996). Лексикон української орнаментики, а також вишивки, опублікував М. Селівачов (2009). Серед сучасних досліджень варто виділити праці Г. Гримашевич (2003) та Г. Хмари (2005).

Назви одягу, засвідчені в пам'ятках української мови XIV–XVIII ст., у своїй дисертації дослідила Г. Войтів [45]. Задля цього вона максимально залучила матеріали писемних джерел доби Київської Русі, української літератури XX ст. та діалектологічні дослідження. Вчена зробила порівняння із суміжними слов'янськими мовами, передусім білоруською, польською і російською, що дало змогу виявити особливості становлення та розвитку української системи назв елементів одягу в досліджуваній період.

Номінація елементів одягу та прикрас у говірках східного Поділля, які побутують у південній частині Хмельницької та Вінницької областей, частково в східній частині Тернопільської області, у південно-західних районах Київської, у західних районах Черкаської та Кіровоградської, на півночі Миколаївської й на північному заході Одеської областей, дослідила Г. Березовська [7].

Регіон Карпат як територія давнього безперервного слов'янського заселення і водночас полігон постійної інтенсивної інтерференції діалектів споріднених і неспоріднених мов викликає особливий інтерес науковців щодо вивчення назв одягу та його елементів. Їх вивчала Н. Пашкова (2000), а в угорських говорах Закарпаття – М. Дерке (2002). Збору та систематизації назв узорів вишивки на одязі присвятила своє життя І. Свйонтек (2008, 2011, 2013, 2014, 2015, 2016). Назви одягу в східностепових говірках Донеччини дослідила Н. Клименко (2001).

У другій половині XX ст. помітно розширились дослідження тематики етнорегіональної специфіки українського народного вбрання. Особливої уваги заслуговують фундаментальні праці провідних вітчизняних етнографів та мистецтвознавців Р. Захарчук-Чугай, Г. Стельмащук, О. Никорак, Т. Ніколаєвої, О. Косміної; монографії «Український народний одяг XVII–XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського» (1988), «Традиційний селянський одяг Київщини» (1986), «Історія українського костюма» (1996) та ін., що відзначаються комплексним підходом до вивчення локальних варіантів народного костюма, розкривають зміст, особливості образної структури, майстерність умільців, традиції (зокрема родові) тощо. Використання здобутку зазначених вище науковців дає

можливість з'ясувати образні характеристики костюма та виявити їхні особливості на підставі того, що мистецтвознавче дослідження народного костюма полягає в з'ясуванні чинників, які позначилися на формуванні його локальних особливостей, на визначенні традицій, які вплинули на розвиток нових форм костюма, сакрально-смисловому навантаженні оздоблення та участі елементів одягу в обрядодіях.

Аналіз джерельного матеріалу та його зіставлення з результатами польових пошуків засвідчує наявність у системі українських звичаїв та обрядів численних пересторог, заборон, охоронних обрядів з використанням одягу, що спрямовані на нейтралізацію негативних наслідків, застосування охоронних та лікувальних властивостей. Народні свята, традиції, державна політика святково-обрядової сфери, процеси сімейно-побутової та календарної обрядовості є в площині міждисциплінарних наук.

Серед робіт, присвячених звичаєво-обрядовим традиціям, варто відзначити монографію «Ритуал і тіло» М. Маєрчик, яка дослідила обряди переходу окремо та в порівнянні. Робота науковиці є принципово новим поглядом на вивчення питання та допомагає відкрити «семантику одного обряду через символічні коди іншого» [116, с. 50]. Проте на момент написання нашого дослідження не зафіксовано жодної комплексної наукової роботи, присвяченої ролі одягу в сімейній та календарній обрядовості, народній медицині та магії саме як об'єкта наукових інтересів.

Важливими для дослідження українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. є 1990-ті роки. Це час пробудження національної свідомості, відновлення інтересу до минувшини, переосмислення надбань матеріальної та духовної культури, усвідомлення коріння українського народу як одного з найдавніших етносів.

Результатом дбайливого ставлення до своїх традицій та атрибуту національної ідентифікації став навіть не сам народний костюм, а окремих його елемент – вишита сорочка як найбільш упізнаваний атрибут, що означає українців у світі.

У наукових працях початку 1990-х років відслідковано процеси поступового відходу від радянських стереотипів. Науковці висвітлювали особливості народного мистецтва України, приділяючи основну увагу новаціям і трансформаціям у ньому.

Саме в цей період дослідники почали звертати увагу на втрату культурного коду, семантики й естетичних критеріїв, які відповідають духовній культурі української нації. У ґрунтовних дослідженнях цього періоду порушено питання співвідношення професійного та народного мистецтва. Варто згадати праці таких авторитетних мистецтвознавців, істориків, етнографів, як Є. Антонович, Т. Кара-Васильєва, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич. Проблемами вивчення та аналізу образотворчого фольклору в сучасному професійному мистецтві переймалися у своїх публікаціях О. Петрова, В. Прахін, О. Стрижак, Г. Скляренко, Т. Орлова.

Початок ХХІ ст. – період активної виставкової діяльності й творчих пошуків. У цьому контексті на увагу заслуговує видання «Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен: альбом-каталог» (2002), презентація якого супроводжувалась виставкою творів сучасних українських майстрів ужиткового мистецтва.

Помітною подією у мистецтвознавчих колах стала монографія Т. Кари-Васильєвої та З. Чегусової «Декоративне мистецтво України. У пошуках «великого» стилю» (2005). Автори у спробі відтворити єдиний мистецький стиль в Україні здійснили глибокий аналіз процесів трансформації народного та професійного мистецтва протягом ХХ ст. Працями такого ж значення можна вважати видання «Історія українського мистецтва» (2006–2011), «Історія української вишивки» (2008), «Український костюм. Надія на ренесанс» (2005), монографію «Український *modusvestiendi* – спосіб зодягання» (2008). Слід виокремити видання «Історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара» (2006), яке містить унікальні історико-документальні світлини кінця ХІХ – середини ХХ ст. з різних регіонів України та понад 500 оригіналів і

репродукцій світлин Галичини та Буковини, а також близько 200 авторських малюнків І. Гончара (2007).

У мистецтвознавчих виданнях на межі ХХ–ХХІ ст. значну увагу дослідники приділяли співвідношенню звичаїв і новацій, висвітлювали основні процеси, присвячені збереженню народних традицій у костюмі. Окрім цього, порушували питання щодо обґрунтування необхідності інтерпретації народних традицій у сучасному вбранні. Варто окремо відзначити публікації О. Цимбалюк (1998), О. Косміної (1998), О. Федини (2006), Г. Щербія (2008).

У дисертаційних працях здійснено аналіз тенденцій, шкіл та національної специфіки костюма кінця ХІХ – початку ХХ ст. [180], розглянуто новації на основі народної спадщини у творчості професійних дизайнерів одягу [61], мистецько-образні особливості [109] та етномистецькі традиції народного костюма [202]. У докторській дисертації О. Голубця «Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст.» народне мистецтво розглянуто як важливу складову частину життя міста [56]. Дисертація Н. Король присвячена традиціям моделювання українського дитячого одягу в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. [102]. Комплексне дослідження М. Олійник порушує питання побутування українського народного одягу в міському соціокультурному вимірі. Авторка виокремила три основні періоди урбаністичного розвитку народного вбрання, що дало змогу більш системно підійти до аналізу джерельної бази [140].

Наукові здобутки, збагачені ілюстративним матеріалом та глибоким аналізом еволюції образів, розкривають історичні форми візуалізації моди. Серед таких робіт «Жіноча мода ХХ століття» (1977), «Ілюстрована енциклопедія моди» (1988), «Мода і стиль» (2002), «Мода ХХ століття» (2002), «Історія будинків моди» (2018).

Щодо аспектів, присвячених темі моди, варто згадати напрацювання Л. Білякович, до яких належить дослідження трансформації знакової системи гламуру в дизайні одягу ХХІ ст. [12] та аналіз циклічної динаміки моди [13]. О. Пенчук і Л. Білякович у колективній праці звернулись до розгляду інтерпретації костюма другої половини ХІХ ст. в розробці жіночого вбрання

другої половини ХХ – початку ХХІ ст. [11]. Специфіку консюмеризму описали Л. Северин-Мрачковська [163] та О. Космій [103]. Новітні підходи до презентацій колекцій одягу розкрито в публікації Л. Дерман [66]. Наукові праці Р. Безуглої присвячені таким взаємопов'язаним та актуальним темам у модній індустрії сьогодення, як створення іміджу, гламур та брендовість. Щодо останнього поняття, якщо взяти до уваги створення виробів сучасними дизайнерами (зокрема й в етностилі), вона зазначає, що «в межах маркетингових технологій бренд митця набуває рис міфу, що дозволяє припустити, що перетворення твору мистецтва на товар-бренд, нарратив, а потім на міф є системною особливістю розвитку будь-якого ринку» [5]. Ю. Ємець-Доброносова, аналізуючи праці Р. Безуглої, вказує на те, що науковиця приділяє значну увагу гламурному консюмеризму та ототожнює поняття гламуру з образом, стилем життя, брендом, розкішшю тощо, а «під час розгляду гламурної тілесності звертається до концептів габітусу, віртуальності, візуальності, моди й симулякру» [82].

При аналізі історіографічної бази початку ХХІ століття варто виокремити праці, присвячені вивченню видів декоративно-ужиткового мистецтва, дотичних до мистецтва костюма. Сучасний стан і тенденції розвитку мистецтва вишивки в художніх промислах України розкрила А. Варивончик. До таких належить її публікація, присвячена історії оздоблення вишивкою вбрання українців [24] та художнім промислам вишивальної специфіки [25]. Серед інших – хронологічно систематизовані наукові розвідки про особливості української традиційної вишивки в одязі 50-х років ХХ ст., роль української вишивки в моді 1960-х років та 1970-х років [243]. Тож А. Варивончик у своїх дослідженнях приділила особливу увагу вишивальному мистецтву як показнику художнього смаку та високого рівня майстерності українців, одягу як витвору мистецтва.

Вивчаючи історіографію початку ХХІ ст., дотичну до теми дисертації, окремо розглянемо напрацювання І. Несен, у яких представлений погляд на національне вбрання українського народу з огляду на його задіяність у театральному мистецтві. Зокрема, роль традиційного костюма в театрі

корифеїв [132], аналіз театральних образів А. Петрицького у виставах за мотивами творчого доробку М. Гоголя [133] та дослідження авангардного театального ескізу за матеріалами того ж А. Петрицького [134]. Також вчена на прикладі драми Лесі Українки «Камінний господар» розглянула специфіку сценічного костюма та проблеми українського театального символізму [235]. Такі дослідження є свідченням зацікавленості вітчизняних науковців у розгляді українського народного костюма в контексті його діалогової функції, де посередником між культурним надбанням народу та сучасністю є театральне мистецтво.

Однак, як засвідчив аналіз історіографії дослідження українського народного костюма, специфіка його як об'єкта духовної культурної спадщини не розкрита повною мірою. Тож варто зупинитися на історіографії проблеми мистецького образу в сучасному мистецтвознавстві окремо.

Поняття «мистецький образ» використовують у більшості гуманітарних наук: філософії, психології, естетиці, лінгвістиці, мистецтвознавстві й ін.

Концепції та теорії поняття образу науковці переважно розглядають або щодо його об'єктивного змісту, або суб'єктивного. Об'єктивістський підхід до теорії «образу» належить фундаментальним працям Платона, Аристотеля, Порфирія, Прокла, М. Сповідника, Бонавентури, І. Дамаського, Ф. Студита, А. Аврелія, Ф. Аквінського, Р. Святого-Віктора.

Теорія ренесансного розуміння образу належить М. Фічіно, Д. Бруно та Р. Декарту, наробки яких сприяли передачі пріоритету суб'єктивної раціональності людини як джерела буття та істини над об'єктивною сутністю. Д. Юм, І. Кант, Й. Фітхе, Ф. Шеллінг розвивали теорію «образу» романтизму, в основу якої було покладено культ почуттів людини. Послідовниками романтизму в Україні стали М. Костомаров, Я. Головацький та ін. «Образ» досліджували й філософи кінця XIX – середини XX ст. (Ж. Дерріда, М. Фуко, К. Коффка, М. Вертгеймер, У. Келер, Р. Арнгейм та ін.). Напрацювання згаданих вище діячів різних наук слугували для митців та науковців подальших періодів дороговказом для формування напрямів їхніх досліджень.

На початку ХХІ ст. багато уваги в науковій царині приділено питанням трансформації образу в професійному декоративному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ ст. (З. Чегусова, З. Тканко, О. Коровицький), кольору, орнаментатії, семантико-сакральному навантаженню (З. Чегусова, Г. Щербій, Н. Гурошева), аспектам національної ідентичності (М. Селівачов), гендерним та віковим ознакам костюма. У науковій публікації Ж. Денисюк вишиту сорочку розглянуто як об'єкт україноцентризму та національно-культурної ідентичності в інформаційному просторі сучасності [62]. Ще одна праця вченої присвячена репрезентації українських етнокультурних цінностей у постфольклорних текстах [64]. Окрема праця І. Несен розкриває питання семіотичних кодів костюма у виставах політичного театру періоду Радянської України першої третини ХХ ст. [234]. Образні та формально-конструктивні особливості костюма в дизайні жіночого одягу другої половини ХХ – початку ХХІ ст. дослідила Л. Білякович [14], ретроспективний огляд впливу етнічної культури на творчість дизайнерів одягу ХХІ ст. вивчала Г. Кокоріна [96], а О. Цимбалюк зробила спробу узагальнити за основними типологічними ознаками український народний костюм як загальнонаціональне культурне явище [203]. Увагу декоруванню текстильних матеріалів у створенні художнього образу костюма приділили Л. Білякович та О. Пенчук [11]. Окремого значення набули дослідження вітчизняних науковців, у яких автори звертаються до проблем мистецької образності костюма в широких часових межах. У такому контексті слід відзначити працю Л. Дихнич [70]. Для вивчення мистецького образу народного костюма українців значення мають і результати досліджень радянських етнографів Н. Лебедевої та Г. Маслової, які досліджували особливості виробництва й культуру використання народного одягу.

Художній образ у контексті культурологічної герменевтики розкрила О. Афоніна [217]. Також науковиця порушила питання теоретичних і практичних засад сучасного мистецтва [3], окремо приділивши увагу художнім прийомам «подвійного кодування» в синтезі мистецтв [4].

Тож у сучасному мистецтвознавстві поняття «мистецький образ» здебільшого представлено як суб'єктивний пізнавальний інструмент сприйняття художнього твору реципієнтом або як метафоричний, який має на меті розкрити втілений у творі намір митця. Безліч наявних інтерпретацій цього поняття зводяться до розуміння діалектичного процесу художньої творчості задля розкриття мистецького твору споживачем. Аналіз феномену сутності мистецького образу, діалектичного за своєю природою, досить мало досліджений як у сучасній вітчизняній філософській, так і в мистецтвознавчій галузі.

Водночас варто згадати наукові розвідки В. Карпова, присвячені мистецтву нейроарту, оскільки на початку ХХІ ст. саме це поняття за своєю суттю є найближчим до розуміння поняття «мистецький образ». З огляду на те, що новий часовий період потребує якісно нових поглядів на мистецтво, суттю нейроарту є заглиблення в людську підсвідомість та продукування мистецьких образів образотворчою мовою. Тобто матеріальним втіленням нейроарту є художня творчість. Зокрема, вчений зазначив, що «нейроарт уявляється як процес біологічного перетворення реальності в уявні внутрішні образи, що утворюються в людському мозку на основі функціональних можливостей нейронних мереж, відображення внутрішніх мислевих дій та психологічних переживань у нових образах» [89, с. 3]. З метою формування новітніх поглядів на актуальні мистецькі напрями вчений також висвітлив мистецтво нейроарту в ракурсі естетичного перетворення світу реальності [90] і представив статтю «Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій» [91].

Для розуміння мистецького образу українського вбрання в трактуванні сучасності варто звернутись до наукових напрацювань, присвячених мистецтву ХХІ ст. в його різноманітних вимірах. Дослідження трансформаційних процесів в українських культурних практиках здійснила О. Копієвська [101]. Окрема роль у її працях відведена аналізу місця національного вбрання українців у вітчизняних дизайн-практиках [100]. Також вчена приділила увагу питанню трансформації суб'єктності в культурних практиках України [230].

Тож комплексне опрацювання історіографії проблем трансформації мистецького образу українського народного костюма дало змогу окреслити напрями та шляхи дослідження, які полягають у ретроспективному розгляді теми з метою виявлення спадковості української етнокультури. Актуалізувалася необхідність детального осмислення історичних етапів та їхнього узагальнення, яке має забезпечити систематизацію локальних історичних складових мистецького образу українського народного костюма та показати взаємозв'язки між ними й міжетнічними, гендерними чи соціальними відносинами в одному періоді. Також варто проаналізувати вплив соціально-політичних, економічних та інформаційних змін у суспільстві, які певною мірою впливали на трансформацію мистецького образу українського костюма.

Характеристика джерел.

Для дослідження мистецького образу українського народного костюма було залучено широку джерельну базу, яку можна розділити на такі групи: візуальні, писемні, речові (зокрема археологічні), ілюстративні, матеріали польових досліджень тощо. Кожна з груп має свої підгрупові градації.

До групи *візуальних джерел* ми відносимо ті, які передають інформацію через зорові образи: художні малюнки, живопис, фотографії, кінострічки та відеоматеріали. Вагомим джерелом для дослідження є кінематограф, у якому психоемоційний стан героя, його місце в суспільстві показано через використання впізнаваних етнічних елементів українського традиційного костюма. Прикладом є художні фільми другої половини ХХ ст.: «Обережно, бабуся!» (1961, реж. Н. Кошеверова); «Королева бензоколонки» (1962, реж. О. Мішурін, М. Літус), «Дежавю» (2006, реж. Т. Скотт) та ін.; кіносеріали початку ХХІ ст.: «Одного разу під Полтавою» (2014-2023, реж. А. Бурлака), «Останній москаль» (2015-2017, реж. С. Горов), «Скажене весілля» (2018, 2019, реж. В. Климчук; 2021, реж. Л. Левицький) та ін.

Наступна група, яка має важливе значення, – *писемні джерела*. Їх доцільно розмежувати на первинні та вторинні.

Первинні писемні джерела варто розділити на три підгрупи. До першої – належать нормативно-правові акти, офіційні записи, законодавчі акти, постанови та розпорядження органів влади, планово-звітна, статистично-описова документація. Наприклад, докладні відомості про одяг дають нам описи та реєстри козацького майна, юридичні й інші службові акти, що містять інформацію про українське народне вбрання XV–XVIII ст. До другої підгрупи писемних джерел належать монографії, дисертації, наукові розвідки. Третя підгрупа – це термінологічні, діалектні, історичні, етимологічні, фразеологічні, тлумачні та стилістичні словники української мови, зокрема: термінологічний словник українського одягу (К. Матейко), лексикон української орнаментики (М. Селівачов) та інші лексикографічні праці, які розкривають понятійно-категоріальний апарат дослідження.

До писемних джерел вторинного значення відносимо ті твори, у яких домінує авторська позиція і які є зразком суб'єктивного джерела. Вони становлять три підгрупи:

– *перша підгрупа* таких джерел – літературні (художні) твори, які містять опис народного костюма та його мистецького образу. Найбільш яскраво та самобутньо його розкривають І. Нечуй-Левицький, П. Мирний [75], М. Коцюбинський, Леся Українка [72]. Майже всі їхні твори – це важливі літературно-етнографічні джерела, які разом з описом одягу героїв твору одночасно висвітлюють і його етнопсихологію. Окремі свідчення про моду свого часу залишили й такі письменники, як Г. Квітка-Основ'яненко, М. Старицький (комедія «За двома зайцями»), О. Ільченко (роман «Козацькому роду нема переводу») та ін. Допоміжними усними джерелами до аналізу літературних творів є надбання української народної творчості. Інформація про одяг є в легендах, казках, піснях, прислів'ях, приказках, загадках тощо;

– *друга підгрупа* складається з таких документів, як мемуари, щоденники, автобіографії, записки тощо. Їх слід розділити на ті, що містять спогади іноземців, які в різний час відвідали Україну, і на ті, які написали українці-сучасники. Принципова різниця полягає в тому, що на свідчення іноземного

автора, безумовно, впливатиме його політичний та суспільний статус, поверхневі знання про звичаї та ментальність українців. Однак такі джерела мають важливий інформаційний потенціал як такі, що відображають бачення сучасника тих чи інших історичних подій в Україні.

Відомості про реальні історичні обставини функціонування народного костюма кінця XIX – на початку XX ст. містяться в спогадах іноземних мандрівників Ж. д. Лануа, М. Литвина, Г. Веллінга, Г. Л.д. Боплана, П. Алепського, У. ф. Вердума, С. Г. Гмеліна, Е. Д. Кларка та українських діячів культури та мистецтва: М. Грінченкової, М. Садовського, Л. Старицької-Черняхівської, Г. Житецького й ін. Однак розглядати їх як джерела біографічних та історичних досліджень можливо лише за умови критичного аналізу.

Деякі джерела несуть у собі подвійне значення, наприклад, не тільки як писемне, а здебільшого як ілюстративне джерело інформації. Такими є «Ізборник Святослава» (1073), у якому зображено князівську сім'ю [107, с. 8] та «Радзивіллівський літопис»: кольорові мініатюри, розміщені в ньому, формують уявлення про одяг панівних верств давньоруської держави;

– *третья підгрупа* – це цифрові матеріали (*інтернет-сторінки*), оскільки інтернет став одним з найпопулярніших ресурсів отримання та поширення інформації для загалу через зручність, простоту та доступність пошуку інформації. Для розуміння суспільної думки щодо українського одягу або його елементів в умовах сучасності опрацьовано особисті інтернет-сторінки мистецтвознавців та істориків мистецтва в соціальних мережах, офіційні сторінки засобів масової інформації, сайти та сторінки в соціальних мережах виробників українського одягу, музеїв, організаторів масових заходів тощо.

Для аналізу трансформацій у мистецькому образі українського народного вбрання мають значення *речові джерела*. Вони в предметній формі зберігають інформацію, яку можна розмежувати за формою, змістом, часом і місцем походження.

Значна частина речових джерел належить до *археологічних джерел*, яка має неабияке значення для нашого дослідження як така, що зберігає інформацію про історичні процеси в дописемний період, на яких ґрунтується ретроспектива дослідження. Але за майже цілковитої відсутності археологічних зразків одягу або його елементів у зв'язку з недовговічністю тканин основним джерелом для реконструкції вбрання архаїчної доби на території України є характерні зразки антропоморфної пластики раннього, середнього та пізнього етапів трипільської культури, керамічний посуд, елементи декоративного розпису, прикраси та незначні рештки тканин. Дослідження цих артефактів дало змогу охарактеризувати канони мистецького стилю епох, які сформували естетичні особливості народного костюма в майбутні періоди. Дослідження кімерійсько-скіфо-сарматської доби відзначається уже підтвердженими артефактами залишків одягу, прикрашеного багатоколірними вишивками як невіддільної (декоративної, сакральної) частини чоловічого й жіночого вбрання. Але органічні залишки є незначними й дають відомості лише про структуру волокна, фактуру та колір тканин. Тож основні знання про епоху отримано зі зразків декоративних засобів оздоблення одягу та різноманітних прикрас.

Зображення на кераміці, зброї, зразки ювелірного мистецтва та писемні джерела дали можливість визначити локальні центри виробництва, території розповсюдження, зв'язки між племенами та роль в ансамблі одягу декоративних елементів, а через матеріал виготовлення – соціальне середовище застосування, зробити припущення про ритуальні, захисні властивості окремих оздоб, знайти аналоги в Передній Азії, порівняти з такими самими виробами Північного Причорномор'я, які мають своєрідні риси, що свідчать про місцеве перероблювання. Для дослідження трансформації мистецького образу українського народного костюма ці відомості переважно допоміжні, але дають змогу реконструювати картину існування ремесел того часу, представити відомості про ткацтво, фарбування тканин, способи обробки шкіри та волокон тощо. Про соціальне життя жінок, силует, крій та знакові функції жіночого

вбрання розповідають знахідки нашивних бляшок, аплікацій та вивчення варіантів їх сполучень.

Артефактами Х–ХІ ст., які свідчать про спадковість певних мистецько-образних якостей об'єкта дослідження (у вигляді геометричного узору: сітка, ромби, «еси», подвійні кружечки), є так звані «кам'яні баби», знайдені на території сучасних південноукраїнських земель; шите «чільце» з поховання біля с. Городниці над Дністром; тканини, що збереглися у вигляді невеликих фрагментів, добутих під час розкопок Десятинної церкви в Києві; фрески Софії Київської. Їхні стильові ознаки збереглися до наших днів та наявні в сучасних народних вишивках.

Для дослідження формування костюма і його окремих елементів проаналізовано музейні збірки: Національного музею народної архітектури та побуту України (м. Київ), Національного музею українського народного декоративного мистецтва (м. Київ), Художньо-меморіального музею О. Кульчицької (м. Львів, філія Національного музею у Львові імені А. Шептицького), Ковельського історичного музею (м. Ковель, Волинська обл.), Одеського історико-краєзнавчого музею (м. Одеса), Рівненського обласного краєзнавчого музею (м. Рівне) та його філіалу – Сарненського історико-етнографічного музею (м. Сарни, Рівненська обл.), Конотопського міського краєзнавчого музею ім. О. М. Лазаревського (м. Конотоп, Сумська обл.), Донецького краєзнавчого музею (м. Донецьк), Полтавського краєзнавчого музею (м. Полтава) та ін. Основним джерелом вивчення особливостей крою, мистецького оздоблення, принципів територіальних та локальних особливостей стали районні та місцеві краєзнавчі музеї. Так було досліджено колекції одягу в музеях смт Любеч, м. Бахмач та м. Новгород-Сіверський (Чернігівська обл.), смт. Літин (Вінницька обл.), м. Коростень (Житомирська обл.), с. Космач, с. Солотвино, с. Кути та с. Вербіж (Івано-Франківська обл.), смт Гусятин та м. Борщів (Тернопільська обл.), м. Бровари (Київська обл.) й ін.

Також проаналізовано колекції з музеїв США: Музей мистецтва Метрополітен (*The Metropolitan Museum of Art*), Центр костюма Анни Вінтур

(*Anna Wintour Costume Center*), Колекція костюмів Бруклінського музею (*Brooklyn Museum Costume Collection*). Однак отримані відомості скоріше допоміжні, ніж основні. Це пов'язано з тим, що атрибуція творів, які зберігаються в цих музеях, відбувалася зі слів дарувальників і не було враховано особливості суспільно-політичної ситуації на теренах України кінця XIX – початку XX ст.

Вагомим джерелом для дослідження мистецького образу українського народного костюма є колекції одягу Першого будинку моделей м. Києва, діяльність, мистецько-творчий потенціал та ресурс якого став об'єктом дослідження істориків моди, зокрема Г. Кокоріної [96].

Для аналізу трансформацій мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. опрацьовано: приватні збірки народного одягу І. Перевертнюка, В. Щибрі, М. Шкрібляка, І. Свйонтек, В. Матковської, Є. Геник, Р. Шимчук та ін.; покази мод, які відбулися протягом 1997–2021 років: «UkrainianFashionWeek» (м. Київ), «Fashion Скарбниця» (м. Чернігів), «Mercedes-BenzKievFashionDays» (м. Київ), «LvivFashionWeek» (м. Львів), Вишиванковий фестиваль (показ стилізованого українського вбрання, м. Одеса), показ українського вбрання з колекції В. Наконечної та В. Найди (м. Дженкінтаун, штат Пенсильванія, США) та ін.; фестивалі «Країна мрій» (м. Київ), «Лудине фест» (м. Косів, Івано-Франківської обл.), «Борщ'їв» (м. Борщів, Тернопільської обл.), Парад вишиванок (м. Київ), «Ukrainian People Fashion Show-2021» (м. Київ) та ін.

Вивчено досвід роботи таких народних майстрів, як: Л. Шустерман, О. Костюченко, І. Залізнюк, О. Сахро, Р. Шимчук, М. Симчич, Л. Драгомирецька, О. Шкрібляк, Є. Геник, І. Свйонтек, Л. Романів та ін. Проаналізовано колекції одягу професійних українських дизайнерів: В. Кін, Ю. Магдич, В. Гресь, Л. Пустовіт, О. Караванської, LiliBratus, Х. Рачицької, Л. Чернікової, О. Серебрової та ін. Досліджено колекції торгових марок: «Зерно», «Стьожка», «Ріто», «Svitlo», «Foberini», «VarenykyFashion», «Вільні люди», «2kolyory», «Svarga» та ін. Проаналізовано використання народного

вбрання, його елементів або реплік у сценічному та повсякденному вбранні зірок шоу-бізнесу: О. Сумської, Джамали, К. Осадчої, Т. Кароль, М. Єфросиніної, О. Потапенко (Потапа), О. Скічка, О. Полякової, М. Хоми (Dzidzio) та ін. Окрему увагу приділено вбранню в етностилі Президентів України та їхніх родин, громадських та політичних діячів, інтелігенції на офіційних заходах та пересічних громадян у повсякденному та святковому вжитку.

Наступна група – *ілюстративні джерела*. Вона містить у собі основи, необхідні для аналізу трансформації мистецького образу українського народного костюма, засвідчує особливості розвитку орнаментики як важливої складової нематеріальної культурної спадщини та складається з чотирьох підгруп:

– *до першої підгрупи* таких джерел слід віднести альбоми із декоративно-прикладного мистецтва та періодичні видання. У межах цієї підгрупи проаналізовано видання, у яких матеріал ілюстративного характеру може бути використаний для системного аналізу: альбоми «Український народний орнамент: вишивки, тканини, писанки» (1876, 1912), «Альбом образцов вышивок» (1889), «Альбом українських узорів» (1915), «Взори вишивок домашнього промислу на Буковині» (1974); журнали, у яких публікували схеми для вишивки та креслення конструкцій одягу, створених у будинках моделей: «Нова хата» та «Жінка» (перша третина ХХ ст.), «Радянська жінка» (середина ХХ ст.) «Краса і мода» (1970–1988); журнали початку ХХІ ст., присвячені різним видам рукоділля: «Дім і сім'я» (з рубрикою рукоділля з 2011 р.), «Майстерня вишивки», «Українська вишивка», «Diana»; закордонні журнали («Burda» й ін.). Важливою для дослідження є інформація з періодичних видань, які сприяли формуванню наукових підходів до вивчення українства: «Киевская старина», «Киевский телеграф», «Правда», «Полтавские губернские ведомости» та ін.;

– *до другої підгрупи* ілюстративних джерел входять поштові листівки. А надто ті, які створені в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. та користувались значним попитом як в Україні, так і за її межами. Вони відображають типи українського костюма досліджуваного періоду, згідно з гендерним, етнорегіональним поділом. Хоч у науковий обіг введено чимало фотодокументів, у яких

зафіксовані характерні типи українців та особливості їхнього традиційного вбрання, але колекції поштових листівок та світлин XIX – початку XX ст. переважно потребують більш ретельного наукового аналізу;

– *третьою підгрупою* виділена фотографія як технічний винахід XIX ст., що вивела наукові знання на якісно новий рівень, здатний з максимальною точністю відтворити навколишню дійсність і стати окремою ланкою ілюстративних джерел. Цінність такого документального матеріалу для нашого дослідження полягає в тому, що саме світлина не тільки зберегла для нас сторони життя окремо взятих людей, але й дала змогу дослідити історію суспільства, виокремити історичні моменти змін, які відбувалися в комплексі українського народного вбрання;

– *четверта підгрупа* ілюстративних джерел – це твори образотворчого мистецтва: іконопис, книжкові мініатюри, жанровий та портретний живопис. Для комплексного аналізу досліджено твори українських художників, що зберігаються в Національному музеї «Київська картинна галерея» (Київ), Національному художньому музеї України (Київ), Національному музеї імені А. Шептицького (Львів), Чернігівському обласному художньому музеї імені Г. Галагана (Чернігів) та ін. Роботи, які зберігаються в державних музеях та приватних колекціях за межами України, вивчено за офіційними друкованими або електронними каталогами. Також проаналізовано художні альбоми, які реалістично відобразили побут українського народу, його обрядовість. Серед них: альбоми Т. Шевченка (1976, 1984), «Український живопис. Сто вибраних творів» (1985), «Українське народне весілля у творах українського, російського та польського образотворчого мистецтва XVIII–XIX ст.» (1968). Окремі відомості про народний одяг XVII–XVIII ст. знаходимо на картинах, що зображують козака Мамаю. На іконі «Страшного суду» в с. Трушевичях на Галичині (XVI ст.) наявне зображення шинкарки в народному костюмі. Для порівняльного аналізу з метою виявлення трансформацій мистецького образу українського народного костюма досліджено живописні роботи сучасних художників: М. Пітчук, І. Цип'яка, Т. Колісник, К. Білетіної, М. Добровольської,

Ю. Камишного, І. Калюжної – у жіночому портретному живописі періоду воєнних дій росії проти України у 2022 р. [73].

Окрему групу джерел становлять матеріали, зібрані нами в результаті польових досліджень. З 2012 року матеріали польових науково-пошукових досліджень зберігаються в електронному форматі (відео, фото, аудіозаписи), друкованому вигляді (робочі зошити) та матеріальному (зразки вишивок, ткацтва, плетіння, прикрас, аксесуарів, костюма або його елементів, які були придбані в носіїв традицій або ними подаровані) в архіві та фондових зібраннях Центру Української Культури та Мистецтва (Київ). Станом на 2022 рік нараховується понад 1250 файлів загальним хронометражем понад 1500 годин відеозапису, майже 3000 фотографій в електронному вигляді, понад 250 аудіозаписів (тривалістю майже 4500 годин), понад 500 одиниць зберігання матеріальних артефактів, майже 1000 файлів сканованих документів (фото з родинних архівів; зразки традиційних орнаментів на міліметровому папері, які перемальовували жінки одна в одній, так трансформуючи традиційний орнамент). Результати польових досліджень стали в пригоді для практичної перевірки теоретичних гіпотез.

1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження

Дослідження трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. ґрунтується на принципах історизму, об'єктивності, соціального підходу, альтернативності тощо.

Принцип соціального підходу дав можливість розглянути трансформацію мистецького образу українського народного костюма в межах історико-культурних процесів з урахування суспільних та індивідуальних потреб. Тобто мистецький образ народного костюма розглянуто як частину духовної та матеріальної культури, що тісно пов'язана зі всіма процесами її розвитку. Зокрема, простежено трансформаційні процеси, що відбувались із мистецьким образом костюма після здобуття Україною незалежності. Для дослідження

послідовності змін мистецького образу й концепцій формоутворення народного костюма початку кінця ХХ – ХХІ ст. застосовано принцип історизму.

Для розробки алгоритму поетапного опредметнення / розпредметнення структурних елементів народного костюма, з метою дослідження трансформації його мистецького образу в сучасних культурних практиках що репрезентують поєднання традиції та інновацій, використано системний підхід. Його застосування дало змогу розглянути мистецький образ українського народного костюма як цілісну множину його елементів у сукупності трансформаційних відношень і зв'язків з ними. Соціальний підхід дозволив розглянути народний костюм як своєрідну мову міжкультурного та міжпоколінного діалогу.

Мистецький образ народного костюма як ціннісно-поліфункціональний феномен водночас відображає соціальний, матеріальний, естетичний, культурний рівень розвитку суспільства, що передбачає його багаторівневе дослідження на основі міждисциплінарного аналізу, з поєднанням культурологічного, мистецтвознавчого й аналітичного методів.

Застосування методу компаративного аналізу дозволило визначити подібні й відмінні риси в українському народному костюмі та його елементах відповідно до визначених історичних етапів і трансформаційних процесів. За допомогою методу порівняння розглянуто досліджуваний об'єкт як окреме етнокультурне явище з його унікальними характерними рисами; виокремлено мистецькі образні ознаки й зіставлено їх, визначено спільні та відмінні ознаки.

Для дослідження історичних аспектів та соціально-політичних передумов послідовності зміни мистецького образу народного костюма і концепцій його формоутворення кінця ХХ – початку ХХІ ст. застосовано історичний та мистецтвознавчий метод.

Народний костюм за допомогою знакової системи, закодованої в його структурі, передає соціально-культурний досвід, важливий як для етносу, нації, так і для всього людства. Особливої актуальності набуває семіотичний метод з його унікальним функціональним діапазоном. Матеріали, крій і декоративні елементи одягу, наприклад, добирали залежно від їхнього функціонального

призначення. У результаті костюм наділяли певним змістом, завдяки якому здійснювалась, зокрема, і комунікація в традиційному суспільстві, реалізовувалися функції, про які йшлося вище. Для вирішення поставлених завдань застосовано метод семіотичного аналізу.

Метод дедукції дав змогу визначити наукову траєкторію осмислення трансформації мистецького образу українського костюма в його національній пріоритетності для популяризації українського в глобальному та локальному вимірах.

Мистецтвознавча наука досліджує феномен мистецтва загалом та вивчає окремі його аспекти, як-то: мистецький досвід того чи іншого народу, його звичаї, традиції, специфіку культури через окремі зразки мистецтва. Водночас у мистецтвознавстві значну роль відведено історичному значенню культурної спадщини для прийдешніх поколінь. Тож для аналізу мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. та його трансформацій важливим джерелом інформації є численні матеріали, отримані нами безпосередньо від носіїв традицій способом особистого спостереження, опитування та моделювання. Тож винятково практичне значення для дослідження має метод польового спостереження і фіксації, використання якого полягало в зборі етнографічного матеріалу в умовах безпосереднього отримання інформації про об'єкт дослідження від носіїв традиції.

Важливою складовою дослідження є організація польових мистецтвознавчих експедицій для визначення архаїчних форм народного костюма, які, хоч і трансформовані, але залишилися впізнаваними на початку XXI ст. Для нашого дослідження важливим є насамперед відокремлення ролі й значення народного костюма або його елементів в побуті сільського та міського населення; його використання в обрядодіях кінця XX – початку XXI ст.

Необхідним дослідницьким кроком є також визначення сучасних / збережених умінь і навичок виготовлення, використання за призначенням, територіальних меж побутування народного костюма. Не менш важливим є аналіз мистецького образу з погляду проникнення запозичень.

Особливо це помітно на прикордонних територіях України, де компактно проживають українці та представники національних меншин (угорці, румуни, поляки, білоруси й ін.). У цьому випадку проаналізовано проникнення сучасних запозичень від сусідніх культур, вивчено фактори, що вплинули на ці перетворення та визначили новітній мистецький образ українського народного костюма досліджуваного періоду.

Для організації польових досліджень, реалізованих протягом 2010–2019 років у Вінницькій, Волинській, Житомирській, Івано-Франківській, Київській, Львівській, Полтавській, Сумській, Тернопільській, Чернівецькій та Чернігівській областях, застосовано три фундаментальні методи: кущовий, маршрутний і метод персоналізованого пошуку.

Кущовий метод передбачав як основний відправний пункт місце проведення того чи іншого масового мистецького заходу. Це були, зокрема, фестивалі, тематичні свята, дні населених пунктів тощо. Наприклад, фестиваль «Лудине-фест», що відбувся 7–8 липня 2012 року в м. Косові Івано-Франківської обл. Подія, присвячена демонстрації традицій весільної обрядовості гуцулів, об'єднала велику кількість майстрів народного мистецтва (носіїв місцевих традицій), громадських діячів, туристів та мешканців довколишніх населених пунктів. Тож такий приклад доводить, що фестиваль можна використовувати як основну локацію для збору первинного (базового) матеріалу. Водночас у межах експедиційної роботи відвідано найближчі села, про які під час фестивалю вже було зібрано основний матеріал для перевірки або доповнення вже наявного матеріалу.

Але якщо дослідницький маршрут є складним і ресурсовитратним, кущовий метод себе не виправдовує. У такому випадку в межах експедиційної роботи використано маршрутний метод. Його застосовано під час експедиції Чернігівською областю з метою дослідження особливостей народного костюма Поліського краю.

Використання методу персоналізованого пошуку дало змогу більш глибоко дослідити доробки окремих носіїв мистецьких традицій, таких як

Є. Геник (м. Коломия, Івано-Франківська обл.), І. Свйонтек (м. Івано-Франківськ) та інших митців. Важливого значення для розкриття теми дослідження набула мистецька творчість таких всесвітньовідомих українських мистецьких династій, як: родина Шкрібляк-Прокоп'юк (с. Яворів, Івано-Франківська обл.), Саєнків (м. Борзна, Чернігівська обл. та м. Київ), Пілюгіних (смт Решетилівка, Полтавська обл.). Такі експедиції були здійснені по всій території України, а результатом стали культурно-мистецькі проекти, реалізовані нами на базі Центру Української Культури та Мистецтва (м. Київ): серед них – виставка творів родини Саєнко-Майданець (2012), «Сиву давнину шануємо, над сучасністю працюємо, про майбутнє дбаємо...» (2013), виставка традиційних решетилівських гобеленів (2014), «Обереги Ніни Саєнко» (2014), «Слов'янська легенда» (2016), «Орнаменти буття» (2016), виставка авторських гобеленів Ольги Пілюгіної (2016), «Культурний простір Донеччини: Людмила Огнєва. Українське вишиття» (2016), персональна виставка вишитих сорочок Інни Залізнюк (2016), «Ірина Свйонтек. Життя, присвячене мистецтву» (2017), «Мелодії барв Любові Романів» (2019).

Всього було здійснено близько 30 досліджень методом персоналізованого пошуку, понад 100 експедицій маршрутним і кущовим методами. До ареалу дослідження увійшла майже 1 000 населених пунктів.

Понятійно-категоріальний апарат дослідження.

Одним із ключових понять дослідження є «мистецький образ», послідовний підхід до визначення якого дав змогу усвідомити формування, використання та трансформацію українського народного костюма, його розуміння, застосування його в сучасній сімейній / календарній обрядовості та під час державних свят.

Аналіз образу народного костюма як мистецького феномену, його творча інтерпретація, з'ясування умов трансформації кінця ХХ – початку ХХІ ст., передбачають врахування соціокультурних передумов його виникнення, специфіки формування і функціонування, особливостей еволюції в контексті розвитку української культури, визначення патріотичного потенціалу на

сучасному етапі та необхідність окреслити місце й значення українського костюма як комунікативного інструменту в мистецькому діалозі культур.

Розуміння поняття «образ» як відображення видимої реальності почало формуватися в дискурсі античної філософії. Образ, будучи відображенням об'єкта в людській свідомості, об'єднує об'єктивне (предмет, який викликав образ, існує незалежно від людини) і суб'єктивне (власне образ, який створила людина). Однією з найбільш ранніх згадок про художньо-творчу природу речей навколишнього світу є філософська праця «Поетика» Аристотеля. Розкриваючи поняття «мімезис» як фундаментальний засіб мистецтва філософ пише, що художник здатен зробити зображення кращим, ніж воно є насправді. Мистецтво зображує не тільки (і не стільки) те, що є, але й те, що має бути.

Німецький філософ Г. Гегель у «Лекціях про естетику» вперше концептуалізує образ як естетичну категорію. Розкриваючи поняття прекрасного й сенс мистецтва, він пов'язує художню творчість з науковим пізнанням. На переконання мислителя, метою мистецтва має бути не лише формальне слідування того, що вже існує, внаслідок чого можна продукувати не мистецькі витвори, а звичайні речі [228].

Якщо взяти до уваги значення «образ» як «ейдос» то слід звернутися до ейдетики, як методики, що належить до сфери психології та означає здатність дуже точно відтворювати образи предметів за їх відсутності, наголошуючи на важливості в такому контексті ейдетичних первісних наскельних зображень. Оскільки саме образ є моделлю мислення людини, вчені досліджують мистецькі знаки як прояви саме ейдетичного мислення [92].

Образ допомагає «перемикати» свідомість, сприяє переходу з одного стану в інший, бере участь в зберіганні, ідентифікації та репродукуванні інформації, виконує функцію посередника в процесі фіксації досвіду, виконує символічну функцію в спілкуванні людини зі своїм внутрішнім світом. До складових образу належать чуттєвість, значення та особистий смисл [221].

У широкому контексті перетин і взаємодію складових образу вивчає і загальна психологія. Вужчі напрями, як, наприклад, психологічні аспекти знаків

та знакових систем, їх розвиток, функції в процесі онтогенезу та філогенезу людини, взаємодію знаку і його значення, досліджує психосеміотика. Генезис, будову і функціонування індивідуальної системи значень, конфігурацію індивідуальної свідомості, семантичну специфіку, індивідуальні знання та значення – психосоматика. Кроскультурна психологія, культурологія та інші суміжні науки спеціалізуються на дослідженні особливостей образу зовнішнього культурного середовища, де ключовим є його мистецький потенціал. Саме тому для уточнення ключових мистецтвознавчих категорій ми звертаємося до розуміння мистецького образу.

Визначення поняття «мистецький образ» слід віднести одночасно до кількох категорій людського буття, які мають власні часові трансформаційні процеси: світогляду, цінностей, ідеалів та до предметно-практичної діяльності. Проте комплексного дослідження мистецького образу українського народного костюма в мистецтвознавстві досі не проведено. Тож ми не можемо використовувати поняття «мистецький образ», не встановивши його значення для мистецтвознавчого аналізу. У цій роботі вперше зроблено спробу проаналізувати мистецький образ на прикладі народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. як такий, що перебуває у свідомості не абстрактної людини, а носія / носіїв тієї чи іншої культури, етносу, громадян одної держави. Отже, всі складові образу будуть занурені в площину мистецького потенціалу та ідентифікації особистості через український костюм або його елементи.

Мистецький образ народного костюма ми розглядаємо одночасно в кількох вимірах: оптичному, інформативному, ментальному та вербальному як невіддільну частину актуальної свідомості, створюючи його цілісну систему, визначаючи рівень взаємопроникнення конкретного, усвідомленого, понятійного, чуттєвого та абстрактного, що узагальнює мистецький образ.

Будь-яка художня мова, зокрема й «пластична», здатна створювати багатозначні тексти, які допускають різні інтерпретації. Особливу роль виконують знаки-символи, що створюють мистецький образ. Вони уособлюють більш узагальнений та смисловий зміст, який не обмежується рамками

представленого, так званого видимого об'єкта. Мистецький образ не виникає з «нізвідки», а бере свій початок із суб'єктивних психологічних, емоційно-чуттєвих, зорово-слухових асоціацій митця, до яких може підключатися і раціональне мислення. Художники різних видів мистецтва протягом століть оперували цим «набором» для надання твору високоемоційного звучання. Як показує практика, синтез цих асоціацій, що формують мистецький образ, актуальний і понині. Так мистецькі образи природного і соціального середовища виступають предметним контекстом, за допомогою якого утворюються культурні смисли. Завдяки середовищним контекстам досягається різноманітність елементів смислової реальності у свідомості. За допомогою просторово-часового контексту смисли структуруються в систему – художньо-проектну модель світу.

Розглядаючи спільність мистецького образу народного костюма та підходів нейроарту, наголосимо, що В. Карпов найґрунтовніше з українських науковців розкрив поняття образу в нейроарті. Це дало можливість стверджувати, що мистецький образ українського народного костюма та система творення образів, приналежних до нейроарту, об'єднані одним і тим самим принципом – підсвідомого потягу людини до творчої діяльності, до народження нових образів мовою різних видів мистецтва. Такі образи є віддзеркаленням світу, що оточує людину. Наприклад, у випадку з мистецьким образом українського народного вбрання в орнаментах вишивки уособлені обриси довколишньої природи, що дійшло й донині та є проявом образної пам'яті українського народу. Аналізуючи специфіку нейроарту, В. Карпов зазначив, що «такий тип образної пам'яті зберігає інформацію у вигляді ситуаційного семантичного поля: досить «потягнути» за будь-який кінець, щоб випадкова асоціація дозволила «розмотати» цілісний образ» [89, с. 24–25].

Мистецький образ як комунікативний феномен є предметом міждисциплінарного дослідження. У цьому контексті варто розглянути гламур як нову ознаку мистецького образу українського народного костюма періоду сучасності. У дослідженнях Р. Безуглої виокремлено естетику гламурного образу

наділену ознаками певної симулятивності, завдяки тому, що вона базується на наявності системи так званих «порожніх» знаків (симулякрів, за Ж. Бодрійяром), які й формують відповідний ефект гламуру та не несуть у собі жодних інших смислів, окрім формування в оточення враження достатку, престижу, успішного життя носія гламурного стилю. Вчена зазначає, що образ гламуру на сьогодні є так званим «обличчям» політичної та шоу-бізнесової еліти [6].

Також слід згадати, що формування композиційного простору костюма відбувається за допомогою категорій композиції: ритм, нюанс, контраст, симетрія – асиметрія, статика – динаміка. Головними компонентами передачі смислового змісту народного вбрання виступають колір і форма.

Мистецький образ українського народного костюма – це репрезентація у різних видах, формах і жанрах мистецтва, ідейно значущих в конкретну епоху (спочатку сакральних, згодом духовних), цінностей життя, у розкритті людського етносвітогляду, у найбільш загальному вигляді – людини із Всесвітом. У мистецькому образі українського народного костюма виділяємо три основні рівні його існування: образ-задум, твір і образ-сприйняття. При переході суспільства з одного в інший історичний період змінюються загальнонаціональні цілі та завдання. Відповідно до цього, відбувається трансформація функціонально образних процесів, ідентичних сприйняттю або не сприйняттю антиципації. На нашу думку, звернення до змісту образу дає змогу з'ясувати питання, як відбувається трансформація мистецького образу народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Поняття «трансформація» етимологічно пов'язане з лат. «trans» (над, понад, за, через, по той бік, пере), є достатньо складним, багатогранним та неоднозначним і містить візуально-просторовий компонент – переміщення. Традиційно трансформація позначає зміну чого-небудь, перетворення систем різного масштабу, глибини, спрямованості, спричинені внутрішніми або зовнішніми факторами. В українській мові слово «перетворення» має корінь, який вказує на наявність творіння, а в його підтексті – як поворот і можливість розгляду з інших позицій. Тобто префікс «пере» підкреслює моменти переходу в

інший стан, в іншу форму творення, зміну, але передбачає при цьому, впізнаваність інваріантного компонента. Трансформація містить у собі те, що передається, і те, як здійснюється це передавання, тобто комунікативно-трансляційно-транс mutaційний спосіб, у середині та поміж поколіннями, взаємодію людей у межах тієї чи іншої культури на підставі відносного, загального розуміння та інтерпретації накопичених у минулому цієї культури змістів і значень [196, с. 396].

Соціокультурну реальність, яка формується в сучасному світі, науковці означають як транскультуральну, а транскультурність розглядають не лише як принцип функціонування соціуму, а й епістемологічну модель [219], що відповідає становленню вже глобалізованого цифрового соціуму. Українська культурологиня О. Копієвська, осмислюючи трансформаційні процеси в культурних практиках України, пов'язує їх з феноменологією культурної матриці, яка існує в нерозривному взаємозв'язку з базовими культурними практиками, видозміна яких, на думку вченої, може призвести до зникнення культурної ідентичності, втрати особливих рис культурної ментальності [101]. Семантичне поле згаданих понять утворює логічний теоретико-практичний ланцюг, за допомогою якого розкривається вплив різних чинників на зміну змістового наповнення мистецького образу.

Трансформацію об'єкта дослідження ми пов'язуємо з поняттям «*мистецький трансфер*», за основу осмислення якого звертаємося до концепції культурних трансферів М. Еспанья, а також досліджень мистецтвознавиці М. Левицької, яка визначає введення методів культурного трансферу у сферу мистецтвознавчих досліджень. Так, досліджуючи культурний трансфер в історії цивілізацій, французький історик М. Еспанья наголошує на важливості участі різноманітних зацікавлених у такому процесі сторін. При цьому українська дослідниця М. Левицька наголошує на необхідності розширити уявлення про нові методи в сучасному мистецтвознавстві, зазначаючи при цьому на важливості застосування теорії культурного трансферу для вивчення та інтерпретації українського мистецтва, його локальних мистецьких явищ [111].

Теоретичні концепції з осмислення культурного трансферу дали змогу нам сформулювати авторське розуміння поняття «мистецький трансфер», під яким розуміємо невербальну передачу інформації за допомогою діалогового та інформаційно-комунікативного потенціалу мистецтва. Тож мистецький трансфер українського народного костюма – це невербальна передача інформації про українську етнічну естетику, світогляд, патріотизм, духовні цінності; знання, пов'язані зі створенням складових мистецького образу українського народного костюма (одяг, взуття, прикраси, зачіски тощо); техніки оздоблення (вишивання, ткацтво та ін.); традиції використання одягу в сімейних та календарних народних звичаях; способи комплектування та одягання (буденний, святковий, ритуальний, діловий, вечірній, дипломатичний стиль).

Інформативну функцію мистецького трансферу українського народного костюма виконує сам костюм, його окремі елементи, техніки оздоблення, орнаментика тощо. Характерною ознакою останньої є її універсальність та специфічність для вираження архаїчних світоглядних установок українського етносу й сучасних культурних процесів. Інтерпретація орнаментики, з одного боку, зумовлена природженим смаком українців, які створювали орнаменти та, навіть коли перевищували узорі, завжди творчо осмислювали їх, щоб уникнути цілковитого копіювання попередніх зразків. Таке бажання до індивідуальності – одна з головних етноментальних ознак українського народу. З іншого – орнаментика залежить від особливостей сучасної культури, нових еталонів краси тощо. Традиційні культурні, національні, етнічні стандарти трансформуються у XXI ст. під впливом моди, консьюмеризму, брендовості, які зумовлюють появу певних нових орнаментально-символічних форм. Наприклад, під впливом безплатних паперових додатків зі схемами орнаментів вишивки до гліцеринового мила компанії «Брокар», що мали попит серед українців, наприкінці XIX ст. в моду ввійшли нескладні квіткові узорі. У 2000-х роках популярними стали орнаменти з яскравими маками, волошками, соняшником, а з 2014 року – лапаті братчики, орхідеї та гіперболізовані брокарівські троянди.

Передача такої інформації відбувається через використання українцями елементів українського народного вбрання під час сімейних, релігійних та державних свят; одяг використовують як ознаку приналежності до українського етносу. У дипломатичних відносинах одягання елементів українського народного костюма (найчастіше – вишитої сорочки) представниками інших культур демонструє повагу до українського народу та сприймається українцями як підтвердження підтримки України в боротьбі за збереження нації. Такий мистецький трансфер особливо відчутний під час повномасштабної російсько-української війни.

Розглядаючи процеси популяризації українського народного костюма крізь призму його ціннісного значення в його глобальному і локальному вимірах, ми наголошуємо на винятковому значенні мистецького трансферу українського народного вбрання, його елементів, які залежать як від носія народних цінностей, так і від виробника та розповсюджувача (популяризатора), а саме: людей різних соціальних статусів, майстрів, дизайнерів, модельєрів, представників PR, івент-індустрій тощо.

У такому контексті слід зазначити, що одним із чинників трансформаційних процесів, особливо важливим для українського народного костюма, його елементів, є поява індивідів (дизайнерів і модельєрів) з множинною, динамічною, «плинною» або «гібридною» ідентичностями, які визначаються особистим вибором і способом мислення кожного індивіда. Проблема полягає в тому, що, з одного боку, долається обмеженість етнічної однобічності, але з іншого – втрачається почуття цілісності і винятковості етнічного сприйняття світу. У цьому аспекті все активніше розвивається тема індивідуальності, зокрема й національної / етнічної ідентифікації, як дизайнера, так і споживача, а спектр використовуваних етнічних джерел народного костюма, трансформація його структурних елементів та стилізація як сукупність художніх прийомів, за допомогою яких на основі першоджерела створюються нові, оригінальні твори, розширюють межі його сприйняття. Втіленням цих процесів став етнічний стиль, що визначився як глобальний і довгостроковий

тренд. Невипадково в сучасних вітчизняних і світових виданнях модної індустрії особливою популярністю користуються терміни «етностиль», «етно-шик», «етно-екзо», «етнофолк» тощо.

В дослідженні народного костюма вважаємо за необхідне звернутися до таких вихідних понять і їх співвіднесеності, як «етнос – етнічний», «нація – національний», «народ – народний», що знаходимо в дослідженнях Ф. Горовського, О. Картунова, М. Дмитрієва, Ю. Семенова та інших науковців. У багатьох словниках поняття «етнос» є синонімом «нації», а «народ» визначається як населення держави, в іншому випадку – є синонімом «етносу» та «нації». Хоча ці два поняття не обмежують спільноту людей кордонами певної країни. З огляду на це, стає зрозумілим, чому поняття, які окремі науковці розглядають як синонімічні, викликають розбіжності в науковій літературі. Тож у нашому дослідженні поняття «етномистецький», «етнофолкстиль», «етностиль», «етнодизайн» використано в значенні «етнос-етнічний» як мистецький термін спільноти людей, яка історично сформувалась та має соціальну цілісність, основу на спільній культурі, мистецтві, мові, релігії та історії незалежно від державних кордонів сучасності або їх міграції протягом формування етносу [27].

Означення вбрання як «народного», «традиційного» та «національного» потрібно розмежувати крізь призму інформації про походження вбрання, зв'язок з історичними, соціальними та культурними процесами, які їх сформували. Тож поняття «традиційний» і «народний» одяг у роботі використано синонімічно в такому визначенні: одяг народу, який протягом історії свого формування та побутування набув виражених етнічних ознак, став основою для створення національного мистецького образу, але зберіг регіональні відмінності, є репрезентантом українців у світі та водночас уособленням етнорегіональної окремішності всередині країни. Поняття «національний» у нашому дослідженні використовуємо як костюм, що постає як символ української громадянської нації, походить від традиційного народного костюма з багатовіковою історією; однак не має яскраво виражених локальних особливостей, а максимально поєднує в собі регіональні відмінності, створюючи єдиний національний

мистецький образ, який відрізняє українську націю в глобалізованому середовищі. Ще одним фактором, який відрізняє поняття «народний костюм» та «національний костюм», є те, що перший – це результат світогляду та життєдіяльності народу, тобто колективний твір, який створений під впливом різних факторів, передусім природно-кліматичних, соціально-економічних. Надалі, під впливом інших культур, розвитком технологій тощо, дійшов до кінця XIX – початку XX століття з чітко вираженими регіональними особливостями в крої, колористиці, орнаментиці й інших ознаках. А «національний костюм» – трансформаційна форма «народного», яка виникла внаслідок консолідації суспільства та через потребу утвердження української національної ідентичності в глобалізованому світі наприкінці XX – на початку XXI ст. У створенні такого костюма за основу взято народні традиції та звичаї, але в його інтерпретації вже з'являються дизайнери одягу, які переосмислюють його значення, форми та сенси під впливом власних світоглядних позицій, світових модних трендів, враховують нові цінності суспільства (зокрема екоцінності).

Важливим для розкриття теми є поняття *автентичне*. Для його означення в цій роботі беремо за основу розуміння «автентичного» в традиційному мистецтві як синоніма «оригіналу». Тобто того, яке йде від носія культури, виготовлено ним особисто, або сучасного, заснованого на першоджерелах, що точно відтворює фольклорні зразки минулого, проте може мати авторський стиль, техніку, ідею [169, с. 10].

Слід наголосити, що в сучасному мистецтвознавстві розробленість дослідницького інструментарію є недостатньою, і, як наслідок, відсутня однозначна інтерпретація таких базових понять, як одяг / костюм / вбрання, декор / орнамент / оздоба, аксесуари / прикраси й ін. Особливої уваги заслуговує деталізоване осмислення різниці між цими поняттями та їхнє функціональне значення з огляду на те, що одяг виконує матеріальну функцію захисту тіла. Тобто домінує утилітарна функція, а поняття «костюм» містить ще й певне його смислове навантаження.

Не зайве звернути увагу на такі загальні поняття, як костюм, вбрання (убрання), одяг (одежа, одіж), стрій, наряд; застарілі: шати, лати, риза, плаття; діалектні: ноша, лудіння, лудинє. Сучасні запозичення – «аутфіт» (комплект одягу, взуття, прикрас); «лук» («аутфіт» та зачіска, візаж, манірність); «прикид» (спрощений «аутфіт»). Варто зазначити, що сучасні запозичені, відроджені (застарілі) та діалектні поняття не мають активного вжитку через те, що вони є синонімами загальноприйнятих. Проте досить часто дослідники історії костюма використовують їх як антоніми, що призводить до певних розбіжностей, а іноді навіть і до протиріч щодо їх значення. Тому доцільно зазначити, що в нашому дослідженні використання таких понять, як «одяг», «стрий», «вбрання», «наряд» є синонімічними, що означають сукупність тканих, шкіряних, хутряних та інших виробів, які вдягають на тіло. А поняття «костюм» використовують як комплекс одягу, взуття, прикрас, спосіб їх поєднання тощо, враховуючи способи носіння та ієрархічність їх розташування. Відповідно поняття «мистецький образ українського народного костюма» – це звичаї, традиції виготовлення костюма або його елементів, які у візуальному відображенні передають інформацію про приналежність його носія до певної етногрупи.

Основними критеріями спільності та локальної відмінності мистецького образу українського народного костюма виділимо такі: матеріал і техніки створення, крій, колорит, оздоблення, спосіб носіння та комбінування за призначенням.

Поняття «нематеріальна культурна спадщина» в дослідженні вжито відповідно до визначення цього поняття як «звичаї, форми показу та вираження, знання, навички, що передаються від покоління до покоління, постійно відтворюються спільнотами та групами під впливом їхнього досвіду, оточення, взаємодії з природою, історії та формують у них почуття самотності та наступності, сприяючи таким чином повазі до культурного розмаїття і творчості людини» (п. 16 ч. 1 ст. 1 Закону України «Про культуру»). Поняття «матеріальна культурна спадщина» використано як синонім до поняття «культурні цінності» – як «об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне,

етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню» (ст. 1 Закону України «Про музеї та музейну справу»).

Проведений аналіз дав змогу виявити характерні особливості понятійно-категоріального апарату дослідження мистецького образу українського народного костюма. Виявлено, що формування та становлення народного костюма тісно пов'язано із соціально-економічними та культурними умовами життя людей і, як наслідок, зміни у житті суспільства призводять до розширення змісту понять або їх зміни. Понятійний апарат перебуває в постійному оновленні на основі міждисциплінарних досліджень минулого і сучасності.

Висновки до розділу 1

У першому розділі проаналізовано історіографію, що висвітлює окремі аспекти дисертаційної роботи та визначає чинники, які впливають на трансформацію мистецького образу українського народного костюма. З огляду на те, що дисертація є мистецтвознавчим дослідженням, під час роботи з джерельною базою виявлено, що на теперішній час народний одяг, його елементи, техніки виконання і традиції використання достатньо ґрунтовно висвітлено в наукових розвідках попередніх періодів як об'єкт матеріальної та духовної української культури. Водночас відзначено загальний науково-практичний інтерес науковців та представників мистецької спільноти XIX – початку XXI ст. до українського народного костюма як об'єкта дизайну та проектної культури.

Проаналізовано й засвідчено, що в наукових розвідках простежено основні етапи розвитку костюма та його окремих елементів, вплив кліматично-географічних, соціально-економічних чинників на формування вбрання українського народу. При вивченні історіографії дослідження акцентовано на зусиллях науковців сучасності щодо вивчення взаємозв'язку розвитку форми та змісту костюма зі стилем історичного періоду, реакції вбрання на зміни суспільного життя. Виявлено, що це відбувається внаслідок зростання ролі

народного костюма в суспільних процесах сьогодення. Наголошено на тому, що наукові розвідки присвячені розробці теоретичних концепцій та підходів до всебічного вивчення феномену народного костюма українців.

Водночас окреслено проблематику фактичної відсутності наукових праць, присвячених вивченню українського народного костюма та його мистецького образу як етномистецьку традицію та ціннісно-поліфункціональний феномен, його ролі в мистецькому трансфері, обрядово-звичаєвих традиціях, у формуванні креативних індустрій та в контексті формування соціально-культурних ціннісних орієнтирів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Встановлено відсутність досліджень вчених періоду сучасності, присвячених впливу засобів масової інформації та лідерів суспільної думки на мистецький образ народного костюма. У підсумку, після аналізу джерелознавчої бази постала необхідність ввести в науковий обіг нові напрацювання, що висвітлюють аспекти трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Здійснено аналіз джерельної бази, з урахуванням видової приналежності джерел: опрацьовано етнографічні, мистецтвознавчі та історичні монографії й колективні видання, фольклорні збірки, юридичні та службові документи, ілюстрації, фото- та відеоматеріали, періодичні видання, інтернет-джерела тощо. Окрему увагу при дослідженні бази джерел приділено матеріалам етнографічних експедицій, музейним та приватним колекціям вбрання як джерелам, що мають виняткову цінність для дисертаційної роботи.

Охарактеризовано низку дослідницьких методів. Серед них – метод теоретичного дослідження, метод компаративного аналізу, системний метод та метод формалізації, історико-мистецький, історико-соціальний та історико-типологічний методи, семіотичний аналіз тощо. Важливу роль відіграв метод польового спостереження і фіксації, маршрутний та кущовий методи, метод персонального пошуку. У сукупності ці методи сприяли успішному вирішенню проблематики дисертації. Відповідно до цього, викладено та доведено тезу про суспільну затребуваність нових наукових напрацювань.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ КОСТЮМ ЯК ЕТНОМИСТЕЦЬКА ТРАДИЦІЯ

Унікальний мистецький образ українського народного костюма пройшов багатовіковий шлях свого розвитку, зміг успішно подолати трансформаційні процеси й дійти до XXI ст. дещо зміненим, але не втраченим для українського народу. Його формування відбувалося внаслідок трансформацій в історико-культурних, політичних та суспільно-економічних устоях, з опануванням українцями нових вмінь, освоєнням технологій, під впливом інших культур, міграції, моди та ще завдяки великій кількості різноманітних факторів.

Щоб дослідити трансформацію мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст., важливо проаналізувати його етномистецькі риси, які були сформовані станом на кінець XIX – початок XX ст., коли повний комплекс українського народного костюма був у щоденному вжитку на переважній території України. Слід окреслити низку факторів, які впливали на його трансформації протягом 1920–1990 років як періоду, коли українська культура зазнала значних утисків внаслідок нищівної радянської політики. У цьому контексті має значення не лише утилітарно-побутова, природно-кліматична чи етнорегіональна складова, але й економічна (реміснича), соціально-політична, культурна тощо. Тобто ті чинники, які безпосередньо впливають на формування, трансформацію та збереження не лише одягу як етноідентифікатора українського народу, об'єкта матеріальної культури, але й на його мистецьку складову, образну систему.

Однак при розгляді теми слід взяти до уваги, що споконвіку український народний костюм задовольняв не лише естетичні та матеріальні потреби людини, а і її духовні запити. Саме з духовними цінностями пов'язані принципи організації мистецького образу народного костюма через внутрішню структурну єдність. Зміни в соціально-економічних устоях, матеріальних можливостях, релігійні трансформації в суспільстві змінювали межі держави, поселення

етносу, проте незмінними протягом тисячоліть лишалися традиції, звичаї та вірування, пов'язані з обрядодіями життєвого та природнього циклів. Однією з важливих складових ритуалів був саме український народний одяг у комплексі, окремі його елементи або дія, пов'язана з ними.

2.1. Етноестетика українського народного костюма кінця XIX – початку XX століття

Початком формування специфічних рис українського народного костюма слід вважати період середини XIV – першу половину XVI ст., коли відбувається майже повне зникнення давньоруського художнього стилю через активні іноземні запозичення. Період другої половини XVII–XVIII ст. можна назвати таким, у якому економічне та культурне піднесення в Україні остаточно сформували нові стильові ознаки українського народного костюма, його мистецького образу: одяг все виразніше набирав локальних особливостей та соціальних ознак різних верств населення. Ці фактори вплинули й на формування комплексів одягу. Основою становлення мистецького образу українського народного костюма переважної території України став *костюм запорізького козацтва*: буденний – простий та зручний; парадний – розкішний і ошатний [150]. Кінець XVIII – перша половина XIX ст. вирізняється активним економічним розвитком та змінами в суспільно-політичному житті. Стрімко розвиваються товарно-грошові відносини, відбувається активна урбанізація. У місті, під впливом загальноєвропейських тенденцій, комплекс вбрання поступово починає змінюватись і віддаляється від традиційних народних форм, але в сільській місцевості народний костюм ще демонструє значну життєстійкість.

Суспільне життя у XIX – на початку XX ст. характеризується територіальною роз'єднаністю, з одного боку, та завершенням формування української нації – з другого. Саме в цей період відбуваються доволі радикальні зміни в мистецькому образі українського народного костюма. Зникнення чи

поява різних елементів у ньому були зумовлені не тільки культурним розвитком, але й доцільністю їх використання в нових умовах життя. Регіональні строї, попри свою образну схожість, мали відмінності в колористиці, способі носіння, силуетах крою, поєднанні складових частин. Костюм набув виразних загальнонаціональних рис, зберігаючи окремі локальні та регіональні відмінності, зумовлені природно-кліматичними, соціально-економічними умовами та впливом сусідніх держав, у складі яких свого часу перебувала Україна.

Для аналізу мистецького образу українського народного костюма кінця XIX – початку XX ст. за основу взято історично-етнографічні регіони України; для узагальнення – природно-історичні області; для визначення унікальних і неповторних локальних особливостей – назви місцевостей побутування або точні географічні назви. Якщо територія побутування окремого елемента або його комплексу виходить за межі одного історико-етнографічного регіону чи перебуває на межі двох або більше природно-історичних областей, використано терміни-географічні орієнтири, а для уточнення – назви етнічних груп.

Розглянемо основну складову жіночого і чоловічого вбрання – *сорочку*, яка до початку XXI ст. є незмінним елементом та основою мистецького образу українського народного костюма. Українську традиційну сорочку вирізняє її колір основи – білий. Матеріалом для виготовлення було лляне, конопляне домоткане полотно або суміш конопляного з лляним / бавовняним. За кроєм можна визначити три основні типи:

- *тунікоподібні*. Крій визначають за способом з'єднання пілок полотна на плечі. Її різновид – *сорочка «з бочками»*;

- *сорочки з у́ставками* (прямими плечовими вставками, «поликами»), які розширюють плечову частину, різнилися за способом пришивання цих уставок: до основного полотна по пітканню або пришиті по основі. Рукава таких сорочок здебільшого були прямими з підрукавними клинами або без них. Комір викладений, рідше трапляється стоячий;

– під впливом міської моди наприкінці ХІХ ст. з'явилася *сорочка «до талійки»* – з кокеткою-талійкою на ширину спинки, до якої пришивали передне та задне полотнища. Але, окрім крою, вона різнилася і використанням типів тканин: стан (опліччя) – з кращої якості тонкого полотна, а нижня частина (підточка) – з більш грубого. Цей вид сорочок має найбільшу варіативність крою. Наприклад, розріз-пазушка може бути посередині, спереду чи збоку, на одному з плечових швів або на спині. Комір – стоячий, викладений, пишно зібраний на вузьку обшивку, без коміра з круглим, чотирикутним, рідше овальним вирізом. Рукава вільні, з манжетами або зібрані на нитку [8, с. 113; 9; 123, с. 47–53].

Основними техніками декорування сорочок були *вишивання, мережування та узороткання*. Сорочка не тільки мала естетичне чи оберегове значення, але й була своєрідною ознакою соціального чи сімейного стану. Так, дівчата та молоді жінки свої сорочки пишно оздоблювали, старші жінки – значно скромніше.

Одними з найдавніших технік оздоблення є *заволікання, низь (занізування, низінка), стебнівка, верхоплут, кучері, мережання, вирізування, виколювання, ажурні мережки («лучка», «прутик з настилом», «греченка», «ляхівка»), обміт, «зерновий вивід», «солов'їні вічка», «кучерявий стьоб» (крученка), настілування (гладь, гапт, ланцюжок, позаголок), «коса гладь» (тобто нитку кладуть похило до ниток основи), «пряма гладь» або лиштв'я*. У найкращих зразках вишивки, які дійшли до наших часів, бачимо поєднання кількох технік одночасно. Уже на початку ХХ ст. популярною стає менш складна техніка – хрестик.

Якщо узагальнити характеристики сорочок щодо оздоблення, то можна визначити такі особливості.

До початку ХХ ст. на всій території України переважав геометричний або рослинний згеометризований орнамент. Оздоблювали переважно на рукавах, уставках, морщинках, на плечовій та нагрудній стороні сорочки. На Поділлі вишивали центральні мотиви з ромбів, горизонтальних ліній, а між ними – трикутники, заповнені скісними лініями або у вигляді завитків. Локально на рукавах вишивали з тридільним композиційним розташуванням орнаменту –

косими смугами або ж чергуванням елементів у шаховому порядку. Основне тло вишивки – чорне з незначним додаванням червоного чи жовто-оранжевого кольору, зашите щільним густим настилом. Для виділення окремих елементів використовували золоті або срібні нитки. На Буковині жіночі сорочки вирізняються багатою вишивкою сухозлісткою та бісером, шовком, вовною, заплоччю, металевими лелітками, золотими й срібними нитками, переважають темні кольори, а в усьому ансамблі одягу домінує червоний колір. На Дніпропетровщині примітним елементом чоловічої сорочки є ажурні манишки, прикрашені білим узором, а жіночої – чотирикутний шийний викот. Орнаментака Полісся зберегла більш архаїчні мотиви: ромби, восьмикутні зірки тощо. Чоловічі сорочки мали крій косовороток з манишкою, траплялися сорочки з уставками й відкладним коміром. Відмінність Тернопільщини – чорні вишивки зі згущеним стібом та високим рельєфом. Для Північного Прикарпаття характерним був тип з'єднання двох країв полотна мережкою на штучно підкладених грубих нитках, місця стику маскували кіскою в техніці скісної гладі, а краї обробляли зубчиками верхоплуту.

Особливою виразністю славилися решетилівські сорочки з геометричним або геометризованим рослинним орнаментом, виконані «білим по білому» у 5–8 техніках оздоблення одночасно й клембівські сорочки з різнокольоровими мережками.

Регіон, у якому майже кожне село навіть на початку ХХІ ст. має свої локальні особливості в колористиці та орнаментиці, – територія сучасної Івано-Франківської області: *космацькі* сорочки – осіння гама кольорів, дрібний хрестик, зашитий густим без просвіту настилом; *верховинські* – переважно сині та фіолетові кольори; *пістинські* – темно-червона гама. Загалом регіону притаманний геометричний орнамент, ніби взятий з різних геометричних зубців, кривуль, хрестиків, ромбів та інших архаїчних форм. Але, як і з кольором, локальна орнаментака унікальна чи не в кожному окремому селі: *косівські* – випуклі розетки, виконані червоними або чорними вовняними нитками

вузликовою технікою, або низинка для дрібного тонколінійного геометричного узору; *с. Старі Кути й с. Тюдов* – рослинний орнамент.

Далі слід розглянути жіночий *поясний одяг*, який майже до кінця XIX ст. зберіг багато архаїчних рис, про що свідчить наявність незшитих елементів: *горботки, двоплатові запаски, одноплатові обгортки, плахти, дерги, опинки, фоти*.

Двоплатові запаски одягали поверх сорочки та зав'язували одну спереду (попружка), а іншу – ззаду (запаска). Колірне забарвлення мало локальні особливості осередків їх виготовлення: *космацькі* – помаранчево-червоні, *верховинські* – коричневі, *пістинські* – виткані чорними нитками на червоному тлі з геометричним візерунком. На решті території Карпатського регіону переважали запаски від світло-червоного до чорно-вишневого забарвлення. Святкові запаски перетикали сухозлісткою.

Одноплатові обгортки – це суцільне вовняне полотно, зазвичай чорне або темно-червоне (бордове), яким обгортали стан, підв'язували крайкою, а в деяких місцевостях ще й одягали зверху запаску. Мав значення напрям обгортання: зліва направо – молодиці, а дівчата – навпаки.

Узорчаті вовняні плахти з різними орнаментальними мотивами обгортали навколо стану, на поясі перев'язували крайкою, спереду прикривали фартухом. Незаможні жінки носили півплахти. Плахти класифікували за кольором основи: *напільна* – червоні та сині, носили переважно молодиці; *синятка* – синя основа, іноді з білою ниткою, її вбирали частіше літні жінки; *червонятка* (червчатка) – червона основа, переткана білими й жовтими нитками для молодих дівчат. За орнаментом виділяли *картати* та *стовпати* [8, с. 114]. За технікою виготовлення поділяються на *човникову* на Чернігівщині та *переборну* на Київщині й Полтавщині: обидві техніки могли бути двосторонніми [123, с. 70].

У кінці XIX ст. в народному костюмі з'являється *спідниця*. Спочатку її виготовляли переважно з домотканого полотна, а згодом і з художніх фабричних тканин: кашеміру, сатину, ситцю, вовни й ін. На лемківській стрій поява яскравих фабричних тканин вплинула найбільше: лемкинні масово застосовували

фабричні тканини з дрібним орнаментом. Спідниці оздоблювали декоративними швами, вовняними косичками, оксамитовими чи шовковими стрічками. В ужиток прийшли баєві спідниці, прикрашені китичками-перчиками або по низу стрічками; строкаті широкі та ін. На більшій частині території України були поширені спідниці полотняні або вибійчані, зібрані у зборки [123, с. 79–83]. На початку ХХ ст. спідниця остаточно витіснила з ужитку всі незшиті види одягу.

Поясний одяг у чоловіків – штани – виготовляли майже до кінця ХІХ ст. з домотканого полотна, а пізніше – з фабричного. Вони різнилися лише способом вшивання клина між штанинами та його формою: прямокутною або трикутною. На західних та північних землях України переважно носили вузькі штани. На Буковині разом з полотняними та суконними ще побутували шкіряні штани. На Лівобережжі, Катеринославщині та частково на Поділлі чоловіки носили конопляні штани з глибоким квадратним дном і широкими штанинами. Шаровари, зазвичай, побутували в місцях відгінного господарства, але вже на початку ХХ ст. вони вийшли з ужитку повністю.

Нагрудний одяг – це переважно безрукавки, які прикривають груди й спину, довжиною до талії, стегон, подекуди – до коліна. Мають такий поділ за матеріалом: суконні, полотняні, хутряні, комбіновані. За кроєм – прямоспинні, приталені, з відрізним низом, вставними клинами.

На Закарпатті безрукавка-бунда (камзоля) була короткою, до талії, із широкою горловиною, оздоблена сукном, сап'яном або чорним смушком, а передню частину вишивали переважно гладдю. Її шили з одного шматка полотна. На Прикарпатті побутували темно-коричневі суконні прямоспинні лейбики на гудзиках, з кишнями. Пройми обшивали кольоровими вовняними шнурами. Із приталених безрукавок найвідомішою є *камізелька*. Її шили «до стану» з білої бавовняної тканини та оздоблювали вишивкою.

Із середини ХІХ ст. з'явилася *кірсетка* (*керсетка*, *корсетка*, *горсетка*, *горзетка*): відрізний ліф та нижня розширена від талії частина (інколи з «вусами»). Вона набула поширення переважно на центральних та східних територіях України. Шили спочатку з домотканого, а згодом з покупного

матеріалу: оксамиту, сатину, ситцю, вельвету, шовку або бавовняних тканин. Фабричні тканини принесли зміни не тільки в колірне різноманіття, але й у фасон кірсетки: спинку шили з двох деталей (полтавську із шести), кількість «вусиків» збільшується, святкові варіанти виготовляли з тонших фабричних матеріалів на підкладці. На Подніпров'ї характерними були кірсетки з глибоким вирізом горловини, щоб видно було вишивку на сорочці. Із початку ХХ ст. камізельки західних регіонів були витіснені приталеними кірсетками з фабричних тканин, а на центральних територіях України на зміну кірсетці прийшов жилет. Сільська мода почала наближатися до міської. На Середньому Подніпров'ї провідне місце посіла крамна *юпка*.

Яскравим зразком нагрудного одягу, який зберігся і до початку ХХІ ст. як візитівка Карпатського регіону, є *кептар*. Його шують з однієї овечої шкіри, вони прямі або розширені до низу; рідше із двох шкур, і тоді деякі мають підкроєні бочки. Кептар може бути з коміром або без нього; кишені накладні або прорізані; застібається кептар на гудзики, гачки, ремінці або зав'язується на китиці. Об'єднує всі локальні особливості кептарів багатство оздоблення, симетричне розташування орнаменту та шви, які завжди декорують. Враховуючи кліматичні та географічні умови Карпатського регіону, кептар став постійним літнім і зимовим одягом бойків, лемків, покутян, буковинців та гуцулів. Жіночі кептарі майже не відрізняються від чоловічих. Для оздоблення використовували вовну, бляшані кільця (кружельця), різнокольорові вовняні гудзики, плетений шнурок, стилізовані квітки, мідні капслі, кольоровий сап'ян, бісер, а іноді й смужки хутра. Найбагатше прикрашали передні поли, шви та плечі. Кептарі оздоблювали настільки багато, що гуцули їх називають «писаними».

Найпоширеніші види українського народного *верхнього одягу* мають прямоспинний крій, розширений до низу. Основним матеріалом його виготовлення були сукно й полотно. Бідніші робили з конопляної нитки на основу (порт) і вовняну на поробок. Таке сукно називали *портяне*, а одяг – *портянкою*. Заможні люди використовували на основу й поробок овечу вовняну нитку. Серед суконного вбрання основною моделлю є плащові форми: *гуля* з

білого або сірого домотканого полотна без рукавів, що застібалася на металеві чепраги, з'єднані ланцюжками або шнурами; *манта* – широкий плащ з капюшоном, носили поперх кожуха у негоду. Більш складним за кроєм верхнім одягом була *чуганя (чуга)* у лемків. Це плащ з коричневого сукна, великим чотирикутним коміром, який спадав на плечі і міг бути довгим, аж до пояса та слугував капюшоном. Чуга мала довгі, зашиті внизу рукава.

На Буковині побутував прямоспинний, виготовлений із домотканого сукна, довгий з клинами *чугай (саріка)* зі стоячим коміром. На Закарпатті – *космата* або *коцьова гуня* з доморобного ворсистого сукна (на лицьову сторону вплетені довгі пасма вовни) із цільнокроєними рукавами. Носили її наопашки. У районі Карпат і Прикарпаття вдягали й сердаки з червоного або чорного сукна, переважно тунікоподібної форми з клинами по боках. Як і більшість видів верхнього одягу, *сердак* був елементом чоловічого і жіночого гардероба, оздоблений по коміру, подолу, рукавах.

У північних і західних областях України носили верхній одяг, відрізний по талії, нижня частина якого збиралася у складки. *Свита з вусами* – розширена за допомогою клинів з боків і ззаду; *свита з рясами* – відрізна в талії спинка, вставка окремого полотна зібраного густою збіркою; *свита з рясами й прохідкою* – з рясними боковими вставками. За локальними особливостями крою побутували такі свити: *кобеняки, сіряки, опанчі*.

Органічним елементом народного костюма, поширеним по всій Україні, був кожух та кожушок. Оздоблювали їх фарбованими вовняними нитками, гарусом або вишивкою не тільки по коміру, низу, передніх пілках чи рукавах, але й по спині [10, с. 67]. Серед іншого верхнього одягу були *полотнянки, короткі каптани, лейбики, кабати, сукмани, юпки* тощо.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у моду входять прості й навіть дещо примітивні зразки верхнього одягу: *спенсери, бунди та каптани*. Оскільки в цей період різко впав рівень достатку сільського населення, такий одяг набув популярності, бо був доступний за ціною, якщо купувати готовий, а вартість вихідної сировини дозволяла пошити такий у домашніх умовах. Наприклад,

«*московичка*» – суконний піджак на підкладці, утеплений ватою; «*плюшка*» та «*полька*» – стьобаний, ватний, трапецієподібного крою; «*духи*» – з оксамитової, частіше чорної, тканини буденний, а «*дошка*» – святковий одяг; «*бобрики*» – вбрання, перешите із солдатської шинелі. За таким самим принципом шили й інші варіанти верхнього одягу, які набули поширення в реаліях повоєнного часу: *куфайки, фуфайки, пінжаки, короташі, бобки* та ін. [48].

Варто окремо згадати й *пояс* – здавна обов'язковий елемент українського строю. Поширені назви – *крайка, окравка, попружка, черес, баюр*. Вони були шкіряні, плетені або ткані з вовни, коноплі чи льону. Багатші верстви населення використовували привозні (персидські) пояси або місцевого виробництва із шовку, інколи переткані золотою чи срібною ниткою. Бідніші люди часто використовували звичайну мотузку. На Буковині чоловіки підперезувалися вовняним поясом, а зверху накладали ще й короткий шкіряний, окований мідними бляхами. У Карпатському регіоні були поширені шкіряні пояси – *череси*, шириною до 45–50 см на 3–5, а часом і більше, пряжок з ремінцями. Декорували їх тисненням, набивними *бобриками, бовтицями*, металевими «*прострілами*». На початку ХХ ст. популярними стали пояси *букурійки*, які оздоблювали бакунтовими гудзиками-бобриками та гравірованими пряжками [204].

Способи зав'язування поясів залежали від віку, регіону, соціального становища та від форми одягу: спідниці підперезували так, щоб кінці були ззаду, на верхньому одязі – підтикали з боків. Чоловіки частіше обмотували кілька разів по талії. Найбільш поширені кольори тканих і плетених поясів – зелений і червоний. На кінцях оздоблювали торочками, китицями, бахромою тощо.

У ХІХ ст. поширені були такі типи *взуття*: *чоботи, черевики, личаки, постолы й ходаки*. Шкіряне взуття було ознакою багатства власника, на відміну від взуття з лози, соломи, кори, мотузки та ін., тобто виготовленого з тих природних матеріалів, які завжди були «під рукою». Їх побутування залежало від рельєфу місцевості, кліматичних умов та комплексу одягу. У Карпатах та на Прикарпатті популярними були *постоли (морщинці)* – чотирикутний шмат

змоченої шкіри, загнутий на кінцях і зшитий так, щоб нога заходила якомога глибше. На краях через спеціальні отвори протягували ремінці, якими густо обмотували ногу. Відомі й закаблучені постолі з гострим заверненням попереду. У XIX ст. широковживаними стали виворотні чоботи. Святкові чоботи виготовляли із сап'яну жовтого (*жовтинці*), червоного (*червонинці*), зеленого кольору (*зеленинці*). Або ж передки були чорними, а халяви – жовтими (*чорнобривці*, *чорнохалявці*). Орнаментально вистрочували закаблучки, каблучки прикрашали мідними підковками [87, с. 134–136]. Оздобленню взуття приділяли не менше уваги, ніж вишивці: аплікація кольоровою шкірою, ажурне вирізування, вибивання каплями. Різноманіття декоративних елементів, варіацій їх розташування, багатство крою та колірне забарвлення робили взуття невід'ємним елементом українського народного костюма.

Головні убори можна класифікувати за статево-віковими ознаками: жіночі, дівочі, чоловічі, парубочі; за матеріалом: суконні, хутрові (шапки), солом'яні (капелюхи); за формою: конічні, циліндричні, півсферичні; за призначенням: буденні, святкові, обрядові, весільні. За головним убором можна визначити соціальну приналежність та сімейний стан.

Дівчата переважно носили вінки, стрічки, обручі. Найвідомішим головним убором заміжньої жінки була *намітка* (*убрус*, *перемітка*, *плат*, *рантух*, *завій*), яку носили самотійно або в поєднанні з іншими головними уборами. Тканину для неї використовували найтоншу, найякіснішу. Кінці прикрашали так званими перемітковими узорами (тканими або вишиваними). Частіше орнамент був горизонтальним тридільним.

Локальні відмінності з'являлись переважно в способі зав'язування: на Покутті – півколом; на Прикарпатті рясували над чолом; на Поліссі клали плоско; на Поділлі й північній Одещині – спереду. На західному Поліссі намітку складали п'ять разів по довжині та зав'язували вузлом на потилиці так, щоб кінці спадали по плечах аж до стану. На Одещині при зав'язуванні намітки один кінець лежав на плечах, а другий звисав на груди. На Чернігівщині носили «склендячку» (коротку намітку) у поєднанні з очіпком. На Галичині була поширена *бавниця* –

невеликий шмат полотна, який значно багатший на оздоблення, ніж намітки інших районів: між широкими ясно-червоними смугами шовком мережили дрібний геометричний орнамент жовтого, синього, зеленого та червоного кольорів. На Прикарпатті – намітка-чуба: її завивали та обкручували навколо голови так, щоб вузол був над чолом. На Західному Поділлі середню частину, яка вкривала чоло, рясували в дрібні складки, обводили нею підборіддя, обгортали двічі навколо голови та зав'язували на шиї. Буковинські намітки пов'язували так, аби довге полотнище вільно стелилося на плечах [123, с. 26–128]. Крім описаної намітки, побутували й *убруси*, *півки* – довге прямокутне полотно, яке накидали на голову та закріплювали ззаду. На Поділлі інколи клали на голову широке простираadlo, зав'язане навколо чола зі спущеними кінцями аж до колін.

Окремої уваги заслуговує *кибалка* (*гибалка*, *хомевка*, *химля*) – круги, виготовлені з ліщини, соломи чи паперу, обмотані полотном, на яке прикладали волосся та закривали очіпками (збірниками). Носили й *капори* – невисокі шапочки, які зав'язувалися ззаду стрічкою, а зверху вдягали низько насунуту на чоло хустку. Наприкінці XIX – на початку XX ст. у широкий вжиток входить хустка. Частіше її зав'язували на підборідді.

Чоловічі головні убори різноманітні за формою та матеріалом, але значно простіші за жіночі в способах носіння та оздоблення: кругла *шапка-кізянка* циліндричної форми, низька, виготовлена з чорної овчини, інколи із суконним верхом; *мазниці* – циліндричні смушеві шапки із суконним верхом, із розрізом збоку; *шоломки та магерки* – валяні шапки з білого або сірого полотна; *баранкові шапки*, *клетані* (суконна шапка, обрамлена лисячим хутром), *кучми* (чорні баранячі з гострим верхом), *шлики* (суконні, круглі з хутровою опушкою); сірі овечі шапки, із суконним верхом, всередині підбиті телячою шкірою, яку стягували стрічками ззаду, – «*шапка на завісах*»; вовняні або напіввовняні ковпаки в горизонтальні смуги жовтого, червоного та синього кольору – «*каптурки*», або «*гамерки*»; *солом'яні брилі* (капелюхи); плетені в зубці або рівною стрічкою та повстяні капелюхи – *керсани* [122, с. 54–55]. Фетрові

капелюхи мали високі завернені береги та багате різноманітне оздоблення: «писані» мідні бляхи, різнокольорові шнури, пір'я, а інколи – китиці круглих волічкових дармовисів. На Покутті, Буковині, Поділлі та Наддніпрянщині береги капелюха прикрашали герданами, павичевим пір'ям, паперовими й волічковими квітами та пацьорками. На початку ХХ ст. почали носити картузи з чорного та кашкети із синього чи зеленого сукна.

Унікальними та своєрідними були *прикраси голови*. На урочисті події дівчата плели віночок із соломи та покривали сусальним золотом – «*віночок золотий*», а в будень вдягали «*віночок сухенький*» – червону стрічку з квітами безсмертника. «*Віночок збираний*» – густо наморщена стрічка, перенизана намистинами з дутого скла. «*Згардочка з волочкою*» – плюшева вишита нитками та намистинами стрічка [50, с. 172–209].

У селах Північної Буковини дівчата одягали «*фес*» (налобник) зі смужки червоної тканини, прикрашеної стрічками та вишитої бісером. У свята вдягали «*кодун*» – маленьку коронку з квітів та намиста з пучком пір'я або тирси по центру. На Покутті було модним декорувати зачіску бісерними силянками, стрічками, орнаментованою тасьмою. На свята на Закарпатті дівчата вдягали вінки зі штучних або живих квітів, оздоблених намистом, фольгою, битим склом тощо. Молоді гуцулки прикрашали голову вовняною пряжею жовто-червоних кольорів, якою обмотували коси.

Український народний костюм неможливо уявити без *жіночих прикрас* – традиції, яка сягає своїми витокami до мистецтва стародавніх слов'ян. Особливої уваги заслуговують шийно-нагрудні прикраси – комплекти з двох-п'яти видів, що компонувалися в колористичне та фактурне наповнення комплексу й створювали образне навантаження всього мистецького образу українського народного костюма. Розташування прикрас завжди підпорядковували чіткій послідовності окремих складових елементів. Намисто – основа комплексу шийно-нагрудних прикрас. Зазвичай, його вдягали багато та жоден ряд не мав перекривати інший, а лише підкреслювати його, утримувати відчуття розміреності та розважливості.

Без сумніву, на всій території України найпопулярнішими були прикраси з коралів («добре намисто», «щирі коралі», «мудре намисто») та їх імітацій. Найчастіше – червоного, сірувато-рожевого та червоно-рожевого кольору. Розмір низок у комплексі збільшувався від верхнього до нижнього ряду. У низці намистини завжди розміщувалися від найдрібніших по краях до найбільшої у центрі, яка була обтягнута обручем із мідної або срібної бляшки. На Середньому Придніпров'ї коралові намистини перенизували пустотілими металевими «пуговицями» або «рифами».

Кількість коралових низок свідчила про соціальне становище власниці: найбідніші намагалися мати хоч дві-три, а багатші жінки до п'ятнадцяти. Збереглися спогади мандрівника Г. ф. Оттона Україною на початку XIX ст., який у с. Поповка, що на Чернігівщині, вирішив випити кави. Автор пише, що будинок коштує не більш ніж 10 руб і якби той впав, то він би й в руках його втримав, але при тому відзначає: *«Сколь не великую тесноту претерпевает хозяйка в такой клеточке, однако ж никогда не откажет удовлетворению своих прихотей, на пример, шейной ея уборы з настоящих и подделанных кораллов, часто стоит гораздо более, нежели весь дом»* [60, с. 42].

Другою за популярністю прикрасою є *намисто з бурштину*. На відміну від коралового намиста, одягали лише одну низку бурштинового, але часто її довжина сягала 80 см.

У козачок, міщанок та багатших селянок Прикарпаття та Середнього Придніпров'я мало попит *гранатове намисто*. Зазвичай, його носили кількома рядами, кожен із яких нанизаний однаковими намистинами або чергуванням більшої-меншої. *Баламути* – намисто, яке любили заможні дівчата. Воно часто ставало весільною прикрасою.

Зі штучних матеріалів найдорожчим було намисто з різнокольорової смальти, з венеційського різнокольорового скла (*венеційка*), із вкрапленнями іншого кольору або золота, яке завозили з Італії, та намисто з дутого скла. Бісерні прикраси – *гердани*, *силянки* (*сильованки*, *силенки*), *плетінки*, *драбинки*, *шлейки* (*ліци*), *кризи* та ін. Металеві – *колокільця*, *згарди*, *шелести* та ін. Крім штучних

матеріалів для виготовлення прикрас, використовували й природні: плоди шипшини, гороху, ліщини. Було в ужитку й намисто з океанських чи морських білих мушель. Воно не слугувало окремою прикрасою, а йшло лише в комплекті з іншими.

Наприкінці XIX ст. розповсюдження набувають імітації: корали зі смальти, скла, фарфору; бурштин зі скла; намисто з марганцевого скла, що замінило гранатове [50, с. 40–55]. Ще одним видом прикрас є шовкова стрічка, яку прив'язували під шиєю, інколи її прикрашали купованою брошкою. Комбінування комплексів шийно-нагрудних прикрас і способи носіння мали свої певні регіональні особливості. У святковому та весільному вбранні молодих жінок і дівчат могло бути до двадцяти п'яти низок. Хрестики на прикрасах часто були дерев'яні, кістяні або скляні.

На Чернігівщині ряди намиста йшли від шиї, а низка з дукачами займала нижній ряд. На Західному Поліссі прикраси з металу майже відсутні, а важливою відмінністю слід вважати використання вишитого комірця сорочки, який викладався на прикраси та був частиною комплексу. На Поділлі прикраси клали видовженим півовалом від підборіддя до пояса й відкривали призбирані плечі сорочки. Низки зі скляного намиста (частіше – дутого) укладали тісно одна до одної біля шиї. Завдяки цьому в комплексі прикрас подільських жінок існувало два види: шийні та нагрудні, як окремі елементи, які доповнювали одне одного. Поверх комплексу прикрас укладали намисто з монет, яке візуально мало відділити шийні прикраси від нагрудних, та як обов'язковий елемент – хрестик на шовковій стрічці. До початку XX ст. були поширені «дукачі» – «образки», у які між двома обрамленими скельцями складали фольгу із зображенням святого [50, с. 140–167].

На Північній Буковині основою комплексу прикрас були монети «салби», намисто зі скла, комірці з бісеру, ажурні сітчасті кризи. Основною шийною прикрасою на Гуцульщині були згарди, шелести, «писані пацьорки», «венетіанка», бісерні прикраси. Металеve намисто складалося з хресто- або дископодібних підвісок, часто з пустотілими дзвіночками, або ж із монет.

Центром композиції, зазвичай, був важкий, масивний хрест, який опускали значно нижче від усього набору шийних прикрас. На Бойківщині були популярними й прикраси з бісеру, нашитого на полотно: «драбинка», «ширинка», «ланка», та бісерні комірці – *пелерини-«кризи»*.

Завершальним акордом українського жіночого строю є сережки: круглої форми без підвісок; із зображенням метелика; у вигляді місяця; срібні пустотілі «дуті» сережки; з підвіскою у формі банта; латунні з підвісками-кульками або розетками з великими червоними чи бірюзовими скельцями в центрі, доповнені краплеподібними підвісками.

У багатьох місцевостях України для виготовлення скроневих прикрас використовували пір'я свійських птахів. Найбільшої популярності такі прикраси набули на Харківщині та Київщині. За своєю будовою вони нагадували гуцульські чільця. На Поділлі куряче, гусяче та селезневє пір'я частіше фарбували та вплітали у вінки.

Загалом вишуканий природний смак допомагав українкам підкреслити в костюмі привабливість жіночої постаті. При цьому вбрання було зручним та практичним. Оздоблення, яке мало не тільки регіональні чи місцеві відмінності, різнилося в кожній речі високою мистецькою якістю. Повторювати (перевищувати) узор було соромно, тому кожна дівчина вигадувала його на свій смак. Цим українки доводили високе естетичне відчуття та прагнення мати індивідуальний стиль.

Наприкінці XIX ст. відбулися революційні зміни в сучасному чоловічому вбранні, а в жіночому – лише на початку XX ст.: з'явилися короткі, зручні для роботи жіночі сукні й близький до сучасного чоловічий костюм. Зміни не оминули й села, де фабричні тканини почали витісняти домоткані, а з ними поширилась і мода на міські «фасони». Об'єктивною причиною цього став саме фабричний матеріал, який був ширшим від домотканого, що давало можливість по-новому розкроювати тканину для пошиття одягу.

Етнічні традиції навіть у час прискореного процесу переходу на масовий промисловий випуск готового одягу не стали чинником звернення до

загальноєвропейського стилю вбрання, особливо в сільського населення. Однак професіоналізація виробництва масового одягу, поява такої галузі моди у ХХ ст. сприяли переходу до стандартів та еталонів індустріально-урбаністичних типів комплексів вбрання, що спричинило стрімкий відрив від розвитку традиційного костюма, суттєво зменшивши території його побутування.

Мистецький образ українського костюма міського населення швидко втрачав своє народне коріння. Якщо сільське населення зберігало локальні особливості, то населенню міст був притаманний майже однотипний стиль на всій території України, що зумовлено доступністю готового одягу та умовами праці в шахтах і на заводах.

Жіночий стрій став простішим у крої, сорочка – коротшою, рукава вужчими й часто коротшими. У святковому вбранні використовували приталені блузки зі стоячим комірцем, широкими рукавами, фалдами ззаду та ситцеві спідниці. Голову пов'язували хусткою.

У чоловічому одязі теж відбулися зміни. У буденному вбранні все ще була полотняна сорочка, але у святкові дні поверх неї часто вдягали другу із ситцю або сатину й переважно темного кольору. Обов'язковим елементом чоловічого міського строю став костюм-трійка: штани, піджак і жилетка. Зимовий одяг частіше був на ваті типу піджака «московки», а основним головним убором – картуз. Паралельно з побутовим відбувався процес формування так званого робочого одягу, який мав відповідати характеру й умовам виробництва. Саме в ньому збереглося найбільше доцільних і практичних елементів селянського вбрання.

На початку ХХ ст. одяг міщан – це переважно традиційні форми народного костюма, але із запозиченнями елементів шляхетського та взірців тогочасної моди. Чоловіки носили сорочки з тонкого полотна. Рукава були переважно з подвійними плечима-прирамками, дудами або з лиштвами на зап'ясті; суконні штани з кишнями. У західних областях носили *плюндри* – шкіряні штани; капоту, рукавичні півжупанчики, чимари (чемерки), лисячі півшубки, тулупи, шуби, бекеші, овечі кожухи тощо. Верхній одяг гарно оздоблювали. Але

особливим елементом одягу був жупан, який і характеризував матеріальне становище його власника. Зазвичай він був білого кольору, до колін, з вузькою талією, стоячим коміром, шитий з фабричної дорогої тканини, прикрашений червоним сукном. Локальною особливістю міщанського верхнього одягу є колористичне рішення. У Миколаєві та на Львівщині переважали жупани та опанчі блакитного кольору з червоними нашивками. У Яворові носили зелені капоти чи тулупи. У Кутах полюбляли сині жупани та чорні сердачки. У побут увійшли куртки та *чекмани*. Головним убором були «шапки на завісах» (із суконним верхом), а влітку – кайстрові капелюхи. Популярністю користувалися чоботи угорського та руського виду. Жіноча сорочка – переважно лляна або перкалева, зі «шлярочками» при зап'ясті; довга, до самих п'ят, спідниця з кольорового атласу або золототканих тканин у багатших жінок; шовкова керсетка на підкладці; панчохи; чобітки на підборах, цімежки (високі черевички); куцбайки – спідниці, пошиті разом з керсеткою; хустки та рантухи (переважно західні райони); натуральне намисто, дукачі, срібні та золоті сережки, персні.

У результаті аналізу формування комплексу народного костюма, який був у щоденному вжитку українців в кінці XIX – на початку XX ст., слід зазначити, що в процесі історичного розвитку в Україні сформувалися загальнонаціональні художні риси, які на основі сталих традицій визначили спільність / спорідненість мистецького образу народного костюма. Ці особливості, відбиваючи стилістичну різноманітність, характерну для етнорегіонів України, стали основними матеріальними та сакральними ознаками єдиного мистецького образу українського народного костюма означуваного періоду.

2.2. Роль українського народного костюма в обрядово-звичаєвих традиціях українського народу

Для розуміння процесів, які сформували мистецький образ народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст., необхідним є дослідження ролі, функцій, глибини та принципності використання елементів одягу у святково-обрядовій сфері. Осмислення ролі українського народного костюма в таких звичаєво-ритуальних явищах як сімейна / календарна обрядовість, лікувальна / любовна магія, ворожба, забобони, вірування та в обрядах переходу має особливе місце в дослідженні мистецького образу українського народного костюма. Однотипні обрядодії та предмети одягу-атрибути, зафіксовані в різних куточках України наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., ґрунтуються на прадавніх уявленнях, зокрема про можливість самостійного існування душі. Тривале збереження цих традицій зумовлено особливостями їхнього формування. Метою підрозділу передусім є розкриття значення та ролі українського народного костюма та / або його елементів у народних звичаях та обрядах як найдавніших і найважливіших формах вияву духовності етносу в контексті слов'янської й, як наслідок, української культури.

Мистецький образ українського народного костюма в закодованому, символічному вигляді зберігає систему етичних, соціальних та моральних цінностей. Концепція принципової схеми комплексу жіночого ритуального вбрання в контексті родючо-оберегової ідеї сформувалась ще за часів трипільської культури де кожен елемент одягу має своє визначене та непорушне місце, стабільні ознаки зі сфери духовних цінностей народу. Це стало одним зі складових мистецького образу українського народного костюма, який сформувався до кінця ХІХ й існував майже до початку ХХ ст. на переважній території України. Одяг був своєрідним індикатором рівня соціалізації людини як одиниці в суспільстві та власної соціалізації протягом життя.

Одяг не лише виконував захисну, естетичну та оберегову функції, але й був символічним «репрезентантом тіла на рівні культури», тобто «одяг і був самим

тілом» [116, с. 141]. Цю версію підтверджують назви деяких видів одягу. Наприклад, руки – рукави, рукавиці; чоло – чільце; ноги – ногавиці; перст – перстень; людина – лудине та ін.

Хоч існують дослідження локальних варіантів обрядів та звичаїв окремих регіонів України в різні часи, але досі немає узагальненої праці про структурні, світоглядні, вербальні одиниці комплексу вбрання, його атрибутику та символіку у звичаях та ритуалах, охоронних й очищувальних обрядодіях, ритуальних заборонах. Винятком є робота «Ритуал і тіло» М. Маєрчик [116], яка вказала, що одяг має значення в ритуалах.

У сімейній і календарній обрядовості, народній медицині та магії народний костюм (як окремі елементи, так і комплекс вбрання) або дії з ним відіграють важливу роль. Має значення *одяг як комплекс*: поєднання елементів, надмірне-недостатнє, вбирання-оголення, нове-старе, кокономорфність; *окремі елементи*: сорочка, пояс, верхній одяг, взуття, прикраси; *дії, пов'язані з одягом чи його елементами*: шити – пороти, різати – рвати, застібати – розстібати, зав'язувати – розв'язувати, підперізувати – розпоясувати, переодягати.

Визначення «*обряд*» та «*ритуал*» у нашому дослідженні використано як синоніми, що визначають форму народних звичаїв, які відповідають високому ступеню сакральності, супроводжують значимі події в житті людини та є стабільними формами, що перебувають переважно в жіночому підпорядкуванні. «Свято» – урочисте відзначення особистих або соціальних подій. Визначення понять «*традиції*» та «*звичаї*» вживаються синонімічно, як правило, що означає норму поведінки, загальноприйнятий порядок, який зберігається в національній культурі тривалий час через міжпоколінну передачу досвіду.

Традиції та обрядовість виконують адаптивні, пізнавально-світоглядні, інтегруючі та комунікативні фундаментальні функції майже на всіх етапах життєвого циклу людини: у дитинстві, юності, сімейності, у стосунках дітей-батьків, щорічних календарних ритмах життя, трудових, соціальних та гендерних відносинах. Із часом вони асимілювалися і в деякі схеми суспільно-

державного життя, а саме до державних, громадських та професійно-трудова свят, що увійшли до календаря та офіційно-державницьких подій.

Український народний костюм був невіддільною частиною обрядодій. Звичай наділяти матеріальні предмети, а особливо одяг або його окремі елементи, надприродними магічними властивостями, є загальноприйнятою давньою традицією. Народна обрядовість є складним поліфункціональним комплексом. Охоронні функції тут тісно переплітаються із соціальними.

Одяг у системі традиційної обрядовості об'єднує матеріально-предметну та ідеально-духовну сфери життя. Вироби, створені власноруч, відображали життєвий досвід людини та сукупність її уявлень про світ, були «хранителями» світоглядної інформації. Міфологічна семантика елементів одягу протягом тривалого часу доповнювалася та розкодовувалася в сімейній, календарній обрядовості, народній магії та медицині.

Отже, одяг відповідає утилітарно-практичним та ідейно-символічним критеріям. Кожен елемент українського народного костюма має подвійну приналежність: реальну та символічну. Зміст предметних символів залежить від архаїчних уявлень, які базуються на імітативній, контактній або іншого типу магії. Це дає змогу уникати хаотичності та невпорядкованості. Тобто будь-яке відхилення від сталого обрядового процесу є неприпустимою нормою. Речі-знаки є маркерами просторово-часових та соціально-ієрархічних сакральних відносин. Найсильнішими та найдієвішими з погляду магії є речі, які є найважливішими та найпотрібнішими для людини. У комплексі українського народного костюма сакралізованими «першоречами» є: *сорочка, пояс, головні убори, верхній одяг, взуття, прикраси та значно рідше всі інші елементи одягу.*

Значимість одягу в обрядовій практиці зумовлена архаїчними уявленнями про надприродні магічні сили, якими може керувати людина. Речі наділяють здатністю «живих» предметів, що вміють лікувати, оберігати, збагачувати, комунікувати тощо. Їх використовують як талісмани, обереги, амулети та як провідники, пов'язані предметним світом християнських релігійних уявлень і духовних значень язичницьких вірувань: *анімізму* (кожна річ має душу); *фетишизму*

(віра в амулети, обереги та талісмани як речі, наділені надможливостями); *тотемізму* (вірування про зв'язки людей, рослин, тварин, дій).

У народній філософії зберігається вірування про важливість проходження людиною протягом життя всіх обрядів переходу: народження – дитинство – парубоцтво / дівоцтво – одружений / заміжня – батько / матір – дід / баба – смерть – потойбічне життя. Із давніх язичницьких вірувань такий цикл відповідає замкнутому колу, який означає стабільність життя. Обрядами переходу заведено вважати ті, які є взаємними метафоричними трансформаціями та змінюють статус особи або групи осіб через виконання певних ритуальних дій [116, с. 39]. Розглянемо детальніше деякі з обрядодій, у яких вагому роль відведено окремим елементам костюма.

Сімейна обрядовість, або ж обряди родинного циклу, – це тріада обрядів переходу: «народження – одруження – смерть», а вони відповідно теж мають власні підпорядковані обряди: *родильна*: для жінки – передпологові обряди, пологи, післяпологова обрядовість; для дитини: народження – життя до хрестин – хрестини; *весільна*: передвесільні обряди (сватання, заручини, запросини) – весільна – післявесільна обрядовість (прилучення молодої до родини чоловіка); *поховальна*: передсмертна / смерть – похорони – жалоба – шанування пам'яті.

Передпологові ритуали завчасно були орієнтовані на охорону здоров'я вагітної й майбутньої дитини та мали здебільшого раціональний і забобонний характер. Наприклад, потрібно було зняти прикраси з поліжниці, розв'язати вузли, розплести волосся. Ці прості обряди й донині застосовують у пологових будинках як такі, що мають полегшити перейми.

Позитивна магічна сила частіше передавалася через дотик або нетактильну дію. Наприклад, аби стимулювати родову діяльність у породіллі, під голову їй клали шапку, «що піп носить», або розстеляли червоний пояс, через який жінка мала переступити. Для полегшення переймів розвішували біля породіллі одяг її чоловіка [20, с. 53; 175]. Відгомонам цієї традиції у XXI ст. можна вважати партнерські пологи, коли чоловік знаходиться з дружиною під час народження спільної дитини. Відповідно, як і мама, тато бере участь у житті дитини з

моменту її народження. Сучасні психологи доводять, що присутність чоловіка на пологах полегшує моральний стан жінки, заспокоює та зменшує страждання від болю.

Народження – це перший ритуальний обряд у житті кожної людини, який вважається найскладнішим за своєю структурою, як «три різні переходи: матері, батька та дитини» [116, с. 207]. Традиційно до народження одяг не готували наперед, а в момент появи дитини на світ її загортали в сорочку одного з батьків. Частіше – у сорочку батька. Вірування пов'язано з тим, що сорочка, яку носив батько, – це його тіло, тож немовля, якого прийняли в неї, матиме з ним тісний зв'язок [85, с. 29; 125, с. 230]. Використовували й інший батьківський одяг, який був під рукою [87, с. 209].

Перший одяг та пелюшки для немовляти робили переважно з тканин, які вже були в ужитку: «вони мовби несли інтегративну семантику апробованості, верифікованості» [116, с. 169]. Зазвичай, це були грубі тканини, наприклад, підтички з материнських сорочок, але й існувало вірування, що перший одяг немовляти має бути з використаного одягу батьків, бо інакше на дитині все життя «рватиметься одяг» [242, с. 88].

Першу сорочку дитині шили «до виводу» або на хрестини. Це була проста за кроєм одежа: перегнутий навпіл шмат уживаної тканини з отвором для голови на згині. Рукава не формували та не зшивали боки. У тих варіантах, де зшивали боки, залишали дірочки під ручками, «щоб ангелики туди вилітали» [85, с. 37]. Проте в деяких місцевостях хрестили дитину в батьковій сорочці, ніби нове народження людини, хрещеної з батьківського «тіла». У такому обряді спостерігається об'єднання переходів: дитина прийшла в матеріальний світ з матиного тіла (біологічне народження), а в духовний – з батькового (духовне народження) [116, с. 209].

Важливе місце серед перших речей немовляти посідає дароване хрещеними крижмо. Цей білий шмат тканини має в житті обдарованої дитини побутове, раціональне та оберегове значення: з крижма шили одяг, який дитина зношувала, або онучі для хлопця-солдата, щоб живий повернувся, чи наволоку

для дівчини, щоб щасливо жила в шлюбi [19, с. 146]. Традиція дарувати крижмо збереглася й до ХХІ ст. У нього загортають немовля, приймаючи його з хрестильної купелі, а опісля зберігають все життя як оберіг, наділений Божою благодаттю, що охороняє дитину від «пристріту», допомагає в лікуванні безсоння, криклів тощо. На ньому вишивають ім'я дитини, дату народження або хрестин, а також хрест як символ християнства.

Весільні обряди – це система, яка має глибокі історичні корені, пов'язані драматично-ритуальними діями з елементами театральності. У них відображені менталітет та пріоритети народу, мораль, світоглядні уявлення, народна філософія та етичні норми, сформовані протягом століть. Проте, незалежно від різноманіття форм, весільні обряди мають свою закономірність та структуру, які організовують перехід людини з одного стану в інший. Для них характерні такі особливості обрядодій з участю одягу, як переодягання, надмірне одягання, покривання тощо.

Весільний обряд, як і родильний, теж має три фази, а кожна з них – свою низку обрядів: *передвесільна обрядовість*: сватання, оглядини, заручини та ін.; *весілля*: запросини, обдарування, розплітання коси, перевезення посагу, презви, рядження та ін.; *повесільні обряди*: шанування батьків молодими, прилучення невістки до родини чоловіка та ін.

Роль та функції одягу у весільній обрядовості варто розглянути через сталі обрядодії з їхньою участю. До шлюбного життя готували всі нові речі. Тема «нового» моделює окремі ритуали весільного обряду як їхнє символічне народження в новому соціальному статусі. Дівчина готувала придане протягом усього дошлюбного періоду – дівоцтва. Коли батьки хотіли відмовити сватачам через вік дівчини, то не казали, що вона занадто молода для шлюбу, а відповідали, що та ще не нашила сорочок та рушників [212; 213, с. 101]. Крім них, у приданому були свити, кожухи та інші елементи одягу.

Кількість одягу – це певний символ багатства, що був одним із важливих соціальних маркерів. Імовірно, саме тому у весільному обряді прослідковується традиція надмірної одягнутості.

В окремих актах весільної обрядовості елементи костюма – символи (хустки, сорочки, пояси, кожухи та ін.) виступають магічним обереговим покривалом. Ритуал покривання обрядових осіб полою одягу реалізовував ідею «видимо-невидимо» та означав покровительство. Такі обряди відомі в усій тріаді весільної обрядовості: через закриття / приховання молодої у весільних ритуалах реалізовувалася ідея «невидимості» або «впізнання» нареченої. Наприклад, жартома саджали замість молодої іншу дівчину й покривали її наміткою, а старший боярин викупував у неї за гроші місце для справжньої нареченої [49]. У повесільному обряді на другий день молоду покривали наміткою або хусткою, а розкриття її означало остаточне (видиме) приєднання молодої до роду чоловіка. Отже, накривання молодої у весільному обряді полою одягу певної обрядової особи-представника нової родини означало, що тепер вона під захистом у своєму новому соціальному статусі заміжньої.

Амальгамою прадавніх народних традицій є кульмінаційний обряд покривання голови нареченої, який у весільному обряді стоїть поруч з одним із типологічних елементів весільної звичаєвості – розплітанням коси – найважливішого, незмінного весільного обряду. Покривання наміткою або хусткою – завершальний епізод весільного обряду. Бути «покритою» синонімічно означає бути заміжньою. Часто покривання голови нареченої було багатошаровим: очіпок, хустка або намітка та ще й шапка молодого [43, с. 204].

Відгомонам традиційного головного убору нареченої в сучасності є фата – сітчаста прозора тканина, що кріпиться до віночка та поєднує в собі традиційний весільний дівочий віночок та серпанок. Хоч вона й прийшла у весільний обряд наприкінці XIX ст., але її використання у XXI ст. повторює канонічні ритуальні смисли. Фата має бути новою, не позиченою в когось, а також її нікому не можна позичати після весілля. А головне – це елемент багатошаровості весільного вбрання, який поєднує віночок та вуаль, яка замінила серпанок [116, с. 107–108, 195].

Здавна надавали важливого оберегового значення весільному поясу наречених, який використовували в обрядодії для

підперезування / розперезування. Це міг бути класичний традиційний пояс або річ, яка виконувала його символічні властивості: мотузка, намітка, хустка або рушник.

Багато вишитий рушник у ролі обрядового пояса використовували широко на всій території України під час весільних обрядів, його вважали мотивом сприяння щастю і захисту. Найчастіше це були білі довгі пояси з вишитим або тканим орнаментом червоного кольору. Пояс або елементи одягу, які виконували його роль, були для людини оберегом, що захищав власника від вроку, порчі, чарів та нечистої сили. Такий пояс, який готувала молода для молодого, мав примножити його чоловічу силу. За традицією, молода дружина дарувала чоловікові червоний пояс як найсильніший, з огляду на колір, оберіг від наговорів та чарів чужих жінок. А коли молодята вперше після весілля відвідували батьків дружини, то вони дарували зятю свій пояс, підкреслюючи його приналежність і до свого роду.

За звичаєвою вимогою переодягання є найбільш сталою частиною весільного ритуалу та навряд чи має прагматичне значення, скоріш – сакральне, з використанням гендерно значущого одягу відповідно іншої статі.

Після весілля молодий перевдягався у вбрання, яке готувала молода (пошите, придбане за її кошт), а свій одяг віддавав матері. Проте молода теж переодягалась, але у свою нову одягу з посагу (крім чобіт, які дарував на весілля молодий) [113, с. 170]. Не всі весільні ритуали переодягання мають сакральний зміст. Обряд «цигани», у якому когось з учасників переодягали в протилежну стать, є просто бешкетом, еротичним жартом [116, с. 196].

Деякі весільні традиції, пов'язані з одягом, збереглися й до початку ХХІ ст., наприклад, готування нового одягу, але змінилися підходи та смислове навантаження. Переважно в сільській місцевості зберігся звичай знімати фату та накривати голову нареченої хусткою, але така традиція залишилася лише як данина минулому, бо ж заміжні жінки у ХХІ ст. вже не покривають голову після заміжжя. Серед сталих забобон, яких переважно достримуються молодята на початку ХХІ ст. – це те, що весільну сукню, фату, туфлі та обручку не дають

приміряти подругам ані до, ані після весілля; наречений вперше має почачити наречену у весільній сукні – в день весілля. До новітніх весільних традицій слід віднести наявність в костюмі молодої підв'язки, яку з її ноги знімає наречений, кидає її неодруженим чоловікам, присутнім на весіллі. Прийнято вважати, що холостяк, якому вдалося зловити підв'язку нареченої, знайде щастя, удачу і незабаром успішно одружиться.

Новітньою весільною традицією можна вважати виготовлення парних весільних комплектів для нареченої та нареченого. Зазвичай, виконують в одному кольорі та з однаковим орнаментом. Також у період війни росії проти України (з 2022 р.) значного поширення набули весілля, що вирізнялись особливим дрескодом молодят. Наречений, що служить у лавах Збройних сил України, вбраний у військову форму (подекуди у вишитій сорочці або одяг у стилі мілітарі з вишивкою), а наречена – у вишитій сорочці або сукні з елементами традиційної вишивки (Б. Рис. 1). Парні весільні комплекти пропонують такі виробники сучасного українського народного одягу як ТМ Svarga, Helena mia, галицька мануфактура вишивки АРТ-ЛЕВ, майстрині Н. Петруник, О. Рушінець, Т. Палій та ін. Окремий напрям весільних суконь в етностилі є в колекції О. Полонець (Б. Рис. 2). Якщо ще в кінці ХХ ст. колір весільної сукні переважно був білий, що на початку нового століття – кольорові весільні сукні вражають своєю палітрою – від ніжних пастельних кольорів до червоного чи чорного кольору.

Похоронна звичаєвість українців зберігає виняткову консервативність в етногенезі, ритуалістиці та семіотиці у всьому спектрі звичаєво-ритуальних реалій, пов'язаних зі смертю, похованням і вшануванням пам'яті. Поховальні обряди залежать від того, чи хрещена людина, чи пішла із життя за власним бажанням (самогубство), одружений / заміжня, відьма тощо. До *передпоховальних* обрядів належать підготовчі, траурні, охоронні. *Похоронні* – прощання та поховання. *Післяпохоронні* – поминальні, очищувальні. Звичайі початкової стадії похоронного обряду пов'язані з підготовкою небіжчика до процесу переходу, приведенням мерця в належний зовнішній вигляд, щоб позбутися ознак

належності до світу живих: знімання старого одягу, обмивання, переодягання в нову одягу, зав'язування рук і ніг тощо.

Одяг як частина обрядовості відіграє неабияку роль і в поховальному обряді. За віруваннями, кожен постане перед Богом та воскресне в день Страшного Суду в тому вигляді, у якому він помер / його поховали. Тож вбирали небіжчика зазвичай у святкове вбрання, яке, за традицією, готували «на смерть» заздалегідь. Розмитість ідеї – «у якому одязі померлий воскресне», у тому, у якому помер чи в якому ховали, – призвела до подвійних норм одягання: у разі раптової агонії родичі накидали на груди помираючого нашвидкуруч зібраний одяг [208, с. 258].

Переодягання та підкладання «нового» пов'язано з віруванням, що це певним чином полегшить тілесні та духовні страждання помираючого. Крім сповіді, причастя та / або оливопомазання в передсмертні хвилини зазвичай людину перевдягають у чисту білизну та перестеляють постіль. Наприклад, на Поліссі помираючого накривали його вінчальним одягом, а сорочку підкладали під голову. На Північній Лемківщині при важкій смерті дитини її накривали спідницею чи шлюбною запаскою матері [59, с. 330–331, 333].

Передчасна смерть вважалася покаранням за гріхи. Однією з характерних і, безумовно, архаїчних звичаєвих рис, пов'язаних з «відновленням» світопорядку повного кола життєвого циклу, є поєднання в одному обряді інших. Так, у поховальному обряді виконували незавершені ритуали, які відповідають поняттю «незжитий вік». Наприклад, неодружених чи незаміжніх вбирали у весільний одяг та атрибути при похованні. Так люди намагалися з'єднати розірвані ланки життєвого ланцюга, надати померлому ритуального значення переродження, вже означеного по-іншому.

Звичаєво-обрядова практика використання речей, які пов'язані з небіжчиками, мають неоднозначний та часом полярний характер застосування. Наприклад, елементи костюма, які контактували з померлим, наділені умиротворяючою силою та можуть зробити людей сліпими, глухими або німими (передати живій людині властивості небіжчика) [58, с. 40]. Є вірування, що

використання цих речей у господарському вжитку загрожує смертю когось із родичів або худоби, неврожаєм або стихійним лихом. Заборонено використовувати для обрядження небіжчика одяг живих осіб (щоб не накликати на них смерть) [55, с. 204].

Скоріш із забобонних, аніж із практичних міркувань, відзначимо перестороги, пов'язані з пошиттям одягу для померлого: не різати й не зарублювати полотно, а роздирати його і лише сфастригувати (зметати); не в'язати вузли на нитках, якими зшивають одяг, щоб «душа вільно йшла», щоб «не перев'язати» дорогу в потойбіччя; не пришивати щось на одяг, уже вбраний на небіжчика; поховальний одяг заведено зшивати не чорними, а білими нитками [172, с. 344]; перед покладанням у труну або вже в труні небіжчикові обов'язково розв'язували всі вузлики, якими були зв'язані руки й ноги, послабляли ремінь, якщо такий був, розстібали всі гудзики, аби за віруваннями, «відкрити» шлях на «той» світ. Отже, практикування «недороблювання» одягу для мерця (використання давніх технологічних способів крою, уникання вузлів) було так званою консервацією архаїчних побутових звичаїв та прагненням до розділення одягу «живих» і «померлих» [98, с. 63].

Поховальний одяг українців не був суто похоронним і мало відрізнявся від традиційного крою. Особливості переважно були у відсутності окремих елементів та в колірному вирішенні. Через економічну необґрунтованість не використовували верхній одяг і чоботи. За верхній одяг покійнику слугували кептарі та камізели. У деяких місцевостях у новому кожусі ховали молодих парубків, проте така традиція не була поширеною. Винятком із загальноукраїнських поховальних обрядів був поліський звичай класти небіжчикові кілька комплектів одягу, але навіть там «сірак та бунду нидають» [208, с. 257]. Взутими, як правило, ховали заможних господарів. Рідше – жінок та дівчат. Частіше взуття було умовне: постоли, полотняні «капці» («калігви» – на швидку руку пошиті з білого полотна панчохи, «штрімфлі»), або ж ноги обмотували полотном.

Часто використовували елементи збереженого весільного вбрання: сорочку або перемітку. У гуцулів побутувало вірування, що найбільш щаслива людина та, яка померла у вінчальному вбранні. Тому, коли смерть була очікуваною, нерідко мерця вбирали у збережені «до смерті» елементи весільного строю [177]. У повний весільний комплекс вбирали лише незаміжніх та неодружених зі всіма весільними атрибутами: барвінковим вінком, весільною хусткою, а на руку вдягали перстень з воску. Тож саме через таку традицію до нашого часу не збереглася велика кількість зразків народного одягу, а особливо весільного.

Домінантним кольором поховального одягу гуцулів та лемків був білий, оскільки вважали, що чорну одягу покійник у потойбіччі постійно буде прати [26, с. 287]. А за іншим віруванням, білий колір одягу потрібен для того, аби душа була чиста. Подекуди на Бойківщині була чорна оздоба на комірці, рукавах або крайці. На Гуцульщині був звичай пов'язувати на шию мерцю чорну хустку або підперізувати небіжчицю чорно-білим поясом [16, с. 146].

Спеціального траурного чи жалобного костюма в українців до початку ХХ ст. не існувало. Ознаками жалоби була відсутність чи, навпаки, обов'язкова наявність тих чи інших елементів одягу або кольору. У скорботі жінки не вдягали яскравого вбрання та прикрас передусім червоного та рожевого кольору. Дівчата замість червоних брали голубі або зелені стрічки та чорне намисто, Жінки зав'язували чорні хустки. Заборона використовувати в жалобному одязі та прикрасах червоний колір пов'язана зі світоглядними опозиціями «світлий – темний», «білий (червоний) – чорний» як фундаментальні протиставлення «живий – мертвий». Одяг у траурі був переважно повністю білого кольору або ж білим був окремий обов'язковий елемент (наприклад намітка).

Чорний колір здавна був жалобним у євреїв, арабів, греків, римлян та інших неслов'янських народів. Проте під впливом певних світоглядних уявлень та християнських традицій цей звичай закріпився в обрядовій сфері більшості народів Європи, а в Україні його почали застосовувати вже на початку ХХ ст. спочатку серед городян, а згодом і в селянському середовищі.

У ХХ ст. була проведена державна кампанія зі створення та впровадження нової громадянської поховальної обрядовості замість традиційної релігійної. Особливий успіх вона мала в міському середовищі як такому, яке є більш сприйнятливим до нових традицій внаслідок низки причин. Одна з них – система пропаганди та неможливість у міських умовах проведення традиційних обрядів через робочий ритм життя та особливості побуту.

У містах створили умови, коли тіло померлого безпосередньо після встановлення факту смерті потрапляє в морг, де без участі родичів проводиться його підготовка до поховання. Змінилися і способи поховання. Крім інгумації, широкої популярності набули кремація, екопоховання та ресомація. Проте більшість ритуалів поховального обряду залишилися у ХХІ ст. як вияв звичаєвої традиції та забобонного страху порушити канони потойбічного життя. Наприклад, готування нового одягу для померлого. Але дотримання таких вимог нині має переважно етичне, траурне, а не охоронне значення: їхнє порушення вважається зневагою мерця, гріхом та ганьбою. Сталість такої традиції прослідковується у Законі України «Про поховання та похоронну справу», у якому визначено, що самовільне знімання одягу з тіла (останків, праху) є наругою та завдає «образи рідним та близьким померлого, виявом зневаги до суспільних, релігійних принципів та традицій в цій сфері» [154].

Далі згадаємо низку прикладів застосування окремих елементів народного костюма під час різних етапів календарної обрядовості українців, у якій головні убори, прикраси та зачіски ще з архаїчних часів пов'язані з культом родючості.

Явища переходу в обрядах родинного циклу та календарній обрядовості мають деяку відмінність: у родинних обрядах – здійснюється раз і назавжди, а в календарних – системно. Наприклад, на свято Водохреща дівчата вмивалися свяченою водою, а після цього витирали обличчя червоними хустками, «аби щоки червоні були» (Житомирська обл.), «щоб бути красивими і багатими» (Херсонщина) [20, с. 51]. Після свята Миколая щовечора відбувались вечорниці, де дівчата займались рукоділлям, зокрема прями починки, шили сорочки, вишивали рушники на придане. На Святвечір, перед Різдвом, відбувались

обрядодії, пов'язані із шапкою. Наприклад, господиня вдягала шапку собі на голову, у ній обходила все подвір'я, обкурювала ладаном все майно й худобу [49, с. 32, 557].

Важливу роль елементи вбрання відігравали в обрядах, що стосувались приходу весни. Наприклад, селяни під час сівби в полі, вбирались у сорочки, у яких вони здійснювали причастя під час останнього говіння в церкві. Співаючи на вулиці веснянок або граючи в гаївки, дівчата вдягали білі вишиті сорочки, голови прикрашали вінками, завітчували волосся квітами [49, с. 213, 239].

Важливо окремо розглянути елементи українського народного костюма, які мали поліфункціональне побутове призначення та виконували семантико-сакральну роль у різних обрядах сімейного циклу. До категорії елементів одягу з надприродними властивостями найчастіше належали сорочка, пояс, хустка, кожух, взуття. Мали значення обряд, час та учасник обрядодії (вік, стать та соціальний стан до / після обряду переходу).

У комплексі чоловічого та жіночого костюма пояс був одним з перших елементів ще з архаїчної доби та мав головне місце: бути підперезаним – характерна особливість способу носіння, імовірно, пов'язана із сакральними смислами. У системі українського вбрання пояс виконує не лише утилітарні та представницькі функції, але й інтегративні дії в родильній, шлюбній, поховальній обрядовості, застосовується для захисту від нечистої сили, використовується в народній медицині та служить оберегом. Міфічно-поетична символіка традиційного українського пояса у звичаєво-обрядовій сфері передусім застосовувалась у магічно-ритуальних актах ворожби. Орнаментика та колористика походили з первісного мистецтва магічних знаків-оберегів. У трипільців пояс був пов'язаний з культом родючості. В архаїчних суспільствах пояс асоціювався з ідеєю дороги [222].

Сорочка та пояс як два необхідні предметні символи «живого» світу визначали дитину як людину. Існували традиції обвивати дитину до хрещення червоним поясом, а потім ним же обв'язувати молодих, які йдуть на вінчання [121, с. 343]. У період сучасності, забираючи немовля з пологового

будинку, його замотують у ковдру, плед, пелюшку чи «конверт» і обв'язують зверху блакитною чи рожевою стрічкою, залежно від статі дитини. Це як прояв осучасненого варіанта української традиції перев'язування немовляти поясом.

Про вагітну казали, що має дитину «за поясом», коли жінка вже «на днях», то знімала пояс, що мало символізувати готовність до народження, «відкривання» пологових шляхів. Тобто в народних уявленнях пояс був «ключем», який відмикав пологовий шлях та «легкий порід» [116, с. 185]. Підвішений або розтягнутий від дверей до столу пояс / рушник моделював дорогу, яка має полегшити пологи та допомогти дитинці легше вийти на світ. Зняти пояси мали всі учасники рідильного обряду: чоловік, і баба-повитуха та інші учасники, якщо такі були присутні.

Обряди предметного оперізування як фольклорна метафора уособлювали: віру в захисне магічне коло, яке традиційна магія використовує проти нечистої сили; лікувальний засіб у знахарстві; універсальний оберіг із символічно-магічними властивостями. У народі існувало повір'я, що бути непідперезаним – означає долучитися до нечистої сили; зняти пояс – долучитися до потойбічного світу або опинитися на межі. Непідперезаними уявляли демонів, русалок та смерть. Є і низка інших забобонів, зокрема: матері перев'язували червоною крайкою спеленану дитину, коли вперше виносили її на вулицю, щоб *не врочили*; після виносу тіла небіжчика з хати ворота обв'язували червоним поясом, «щоб слідом за померлим не пішла з двору худоба» [80, с. 214, 352].

Традиційний пояс або елемент, який його замінює при оперізуванні, створює магічне коло, що, за віруваннями, сприяло родючості, багатству та недоторканності людини злими силами, гарантувало захист від небезпек зовнішнього світу, давало змогу зробити людину «невидимою» для нечистої сили, хвороби та вберегти її. Пояс виступає атрибутом і дівочих гадань, як медіатор теперішнього-майбутнього.

Традиційна хустка, переважно білого кольору, є обов'язковим елементом усіх ритуалів сімейної обрядовості та наділена універсальними магічно-захисними й відгінними властивостями. Нею пов'язували голову, накривали

хліб. У передвесільному ритуалі дівчина перев'язувала хусткою руку своєму судженому або підносила її сватам на хлібі на знак згоди на шлюб [18, с. 31]; близька заміжня родичка засватаної пов'язувала парубкові на ліву руку вишиту дівчиною хустку; під час вінчання руки молодят зав'язували хусткою чи наміткою, щоб міцна була сім'я [20, с. 106]; під час обдарування молодих на весіллі вони брали подарунки через хустку (аби уникнути контакту з обрядовими предметами, які, за віруваннями, можуть бути «наговореними»); батьки, частуючи молодих, подавали склянку, обгорнену хусткою [215, с. 117].

У давніші часи хустка, яку вишила кохана дівчина, мала захищати козака на чужині від злого ока та нечистої сили. Її носили в нагрудній кишеньці, а якщо козака підстерігала смерть, то хустину використовували в поховальному обряді: для покривання обличчя небіжчика, «щоб хижі птахи очей не довбали, козацької крові не випивали» або стелили на сідло коня, який супроводжував козака в останню путь [167, с. 486]; дівчина дарувала нареченому вишиту хустку в знак вірності; хустку дарували хлопці на пам'ять матері або привозили як гостинець коханій дівчині; молода дарувала хустку старостам нареченого, весільним боярам, свашкам. Тож хустка закріплювала створення нових сімейно-родових обрядів переходу, її використовували як предмет оберегових пересторог і в лікувальній магії (хустка мерця). А в похоронній процесії учасникам пов'язували руку, аби вберегти їх від панівної навколо сили смерті.

Щодо верхнього одягу, то він має окреме значення у весільних обрядах. Вивернутий кожух, «волохатий й кучерявий» як антитеза до «голового й убогого», має сакральне значення в обрядодіях: символізує плодючість, багатство і щастя. До містичного єднання родового символічного ряду слід віднести обрядодії зі ставанням або сидінням обрядових осіб на вивернутому кожусі. За віруваннями, такі ритуали сприяли збереженню родини, стимулювали родючість. Ці традиції містять відгомін архаїчних світоглядних уявлень та первісних міфологічних мотивацій: від тотемної тварини (точніше, її шкіри), через вивернутий кожух, і до весільного рушника, який і донині стелять у РАГСі.

Взуття має свою окрему сторінку у віруваннях українців. Але, зазвичай, не саме взуття, а дії з ним. Маємо згадки, як повчали дітей: «Хто ходить в одному черевіку, в того помре мама» [242, с. 416; 85, с. 39]. Образ недовзутості розуміли як існування водночас по обидва боки світів: взута нога – світ людей, боса – потойбіччя. Під час весілля побутував звичай дарувати нареченій чоботи. У такий подарунок накидали жито, солодоші, дрібні гроші. Наречена мала бути взутою в чоботи під час виконання різних весільних справ, наприклад коли запрошувала гостей на весілля [113, с. 89]. У ХХІ ст. теж існують обряди, пов'язані зі взуттям. Так є традиція посеред весільного святкування викрасти одну туфлю в нареченої. Однак цей ритуал вже не має сакрального змісту, а лишився як відгомін прадавніх вірувань про недовзутість обряду переходу.

Символічно-обрядові функції сорочки тісно пов'язані з найдавнішими світоглядними уявленнями. Ідею магічно-охоронного впливу, пов'язаного з умовним одягом, вбачаємо в уявленні, що коли дитина народилася з плівкою на голові («сорочечкою», «чепцем»), то буде мати довге та щасливе життя.

Культурно-символічний зміст і ритуально-магічні функції сорочки молодої відображають давні ритуально-світоглядні явища предметів, які мають певну сакралізовану магічну небезпеку для людини, що віщує невдачу, бідність тощо. Тому дії спілкування обрядових осіб із сорочкою молодої мають помітні застережні особливості. Найбільш небезпечною вважалася сорочка після дефлорації. Тож усі дії з сорочкою стосувалися застереження мінімізувати особистий контакт з нею: загортання в полик свитки / сорочки / кожуха, хустку, пояс, перев'язування червоними нитками чи інші дії. Наприклад, коли дружка забирає сорочку нареченої після першої шлюбної ночі, щоб показати батькам молодої або бабам, то він її перев'язує червоною стрічкою або загортає в полу [215, с. 116]. Проте відомі випадки використання весільної сорочки як оберегового матеріалу, наприклад, нею покривали віко хлібної діжі.

Щодо головних уборів, то, для прикладу, у чоловіків голова мала бути завжди покритою, бо вважалося, що чесному чоловікові гріх по-іншому ходити. За традицією, чоловік мав знімати шапку в хаті після того, як переступить поріг,

у церкві та на похоронах. Ця традиція частково дійшла до наших днів: у правилах церковного, ділового та дипломатичного етикету передбачено, що чоловіки завжди знімають головний убір у приміщенні.

Первісне обрядове значення вбачаємо й у традиції дарообміну одягом як символічно-магічний акт розподілення долі в соціумі. Одяг у цьому обряді сприймається не як матеріальне, а як елемент сутності, магічного скарбу. Найбільше таких традицій зафіксовано у весільній обрядовості, а найчастіше героїнею обряду виступає наречена.

Синонімічні обрядові дії простежуються й у використанні крижма, намітки, фартуха, хустки, пояса. Така варіативність використання в обрядовій практиці названих вище елементів костюма дає підставу зробити припущення про використання їх як предметів архаїчної контактної магії, які наділяли нову родину надприродною силою і заступництвом.

Зафіксовані повір'я, коли елемент одягу здатен передавати свої позитивно-продукуючі здатності. Наприклад, вагітна жінка біла своїм фартухом корову, щоб та успішно спарувалася. Фартух нареченої теж наділявся позитивною магічною силою: молода набирала в нього кашу й обсипала двір, город і худобу, щоб родило все живе навкруги [53, с. 332]. Використання одягу в лікувально-магічних обрядодіях ґрунтується на вірі в демонологічне походження всіх хвороб, а народна медицина за своєю суттю передусім спрямована на боротьбу зі злими духами. Тож викидання, спалювання, вигання, вивішування, переодягання та потоплення одягу, який торкався хворого, перетворюється в магічний ритуал апотропеїчної, парціальної, контактної або катарсичної магії. Тобто лікувальний метод застосовували не до самого хворого безпосередньо, а до частини одягу, який йому належить.

Про магічну властивість одягу стабілізувати та зцілювати говорять народні вірування. Наприклад, хвора на пропасницю людина мала покупатися в річці зранку, зняти із себе сорочку, потопити й повернутися додому голою [187, с. 24–27], лихоманку лікували вивішуванням сорочки на дереві. Від криклівців (плаксів) дитину потрібно було повністю переодягнути в інший одяг. Повним

переодяганням лікували й сухоти, але одяг не знімали, а розривали на ганчір'я, моделюючи незворотність процесу [125, с. 34]. Коли в дитини боліла голова, то її обв'язували поясом / рушником, у якому вінчалась її мати [85, с. 37]. У боротьбі з нечистою силою, щоб позбавитися від Марі, яка мучить вночі душу, потрібно побити її поясом. За звичаєм, побутування якого зафіксовано в різних місцевостях України, безпліддя лікували одяганням на жінку сорочки багатодітної матері. І навпаки, цей вид вбрання використовували для того, аби перервати небажану вагітність. Або ж коли жінка вже не хотіла мати більше дітей, то сорочку або її частину спалювали разом із сім'ям; вірили, що такі дії спричинять повну неплідність [242, с. 63–64].

Існували такі способи «лікування», як «відноси» – коли хворобу від однієї людини передавали іншій: сорочку або іншу частину одягу хворого несли на роздоріжжя та залишали, а той, хто підіймав цей одяг, «перебирав» на себе хвороби. Речі, які торкалися небіжчика та здатні умертвляти живу людину, за віруваннями, могли умертвити й духів. Майже немає відомостей про використання заговореного для порчі одягу, проте його як інструмент захисту від вроків використовували на всій території України. Тож знахарське лікування – це комплекс символічних, психологічних та архаїчних обрядів, які містять риси певної театралізованості, циклу символічно-магічних дій та замовлянь, які передусім діють на нервову систему хворого як заспокійливі, антистресові «ліки». Уявлення про небезпечність особистих речей хворого певно пов'язана з первісним ритуально-психологічним світоглядним розумінням духовного світу: одяг людини – це її друге тіло, тож позбувалися сорочки як другого предметного рукотворного тіла.

Отже, український народний костюм, як і його окремі елементи, набували статусу сакралізованого предмета-знака, який міг взяти на себе магічну силу, і її використовували в сімейних та календарних ритуалах, народній медицині (знахарстві), ворожбі тощо як провідника «надприродного».

Цікавими є факти покривання елементами одягу атрибутів торгових відносин. Вони мають дещо відмінні від родинної чи календарної обрядовості

дії. Наприклад: купуючи корову, покупчиня клала гроші у фартух, а продавець брав їх через полу піджака, «щоб водилося» [20, с. 144].

Встановлений тоталітарний режим в кінці 1920-х років взяв під контроль усі сфери соціально-побутового життя, а традиційна обрядовість отримала жорстку регуляцію. Тобто була такою, що могла завдати шкоди ідеологічному впливу та зміцненню радянської влади на теренах України. Календарна (релігійна) обрядовість викликала протидію радянської влади, тож почалась активна антирелігійна політика. Проте народну обрядовість вдалося зберегти навіть у часи сталінських репресій, хоча до середини 1930-х років було скасовано вільний підхід до святкування подій, які належать до сімейної обрядовості: народження, весілля, похорони. Офіційні урочистості покликані були продемонструвати єдність передусім «братніх» народів та окреслити уніфіковані загальнорадянські традиції святкування, нівелюючи національну ідентичність. Однак викоринити традиційну сімейну обрядовість було не під силу навіть потужній радянській системі. Тож влада була змушена запровадити свята-двійники (наприклад хрестини – звіздини), комплекс родильної обрядовості був трансформований в урочисту реєстрацію новонароджених, тріада весільної обрядовості звузилася до урочистої реєстрації шлюбів, а поховальна обрядовість стала громадянською панахидою.

У підсумку зазначимо, що майже всі обряди сягають своїх витоків ще до часів язичництва. Українці й понині залишаються полірелігійними (язичники-християни). У ХХ ст. атеїстична комуністична партія всіляко намагалася заборонити, скасувати й науково обґрунтувати недоцільність і забобонність народних ритуалів, але й на початку ХХІ ст. більшість із них «живі». Основними носіями обрядів залишилися мешканці сільської місцевості.

Розглянутий у підрозділі фактаж засвідчує роль українського народного костюма у світоглядній системі сімейної, календарної обрядовості, магії, народній медицині, забобонах та інших віруваннях як спосіб психологічної, інформаційної та комунікативної адаптації людини в соціумі, який містить: *соціально-економічні елементи* різночасових, соціальних, гендерних та

релігійних систем; *урбаністичні*, значною мірою деформовані, процеси матеріального буття в образно-символічному характері елементів традиційного українського народного одягу, який наповнювали духовним змістом; офіційні християнські *світоглядні моделі* кінця XIX – початку XXI ст.; архаїчні *язичницькі ірраціональні знання* предметного світу, коли рукотворні елементи народного костюма перетворювалися в суб'єктів «живої» комунікації; *сакралізацію* народного костюма або окремих елементів як атрибутів зберігання та передачі світоглядної, ідеологічної, естетичної та знакової інформації в обрядах переходу всього життєвого циклу; *функціональну поліваріантність* регулювання соціальної поведінки носіїв традицій, не обмежену часовими межами або ритуальним контекстом.

Закономірність дій з елементами костюма в календарних та сімейних обрядах оформлюється в самостійну систему «взуття – пояс – головний убір», пов'язану з порядком світобудови «низ – середина – верх». Таке розуміння Всесвіту говорить про існування в ритуалах інтертекстуальних зв'язків: семантичне навантаження одного обряду яскраво і чітко визначається лише через зіставлення його з тотожним навантаженням в іншому.

Проведений аналіз дає змогу окреслити розуміння міфологічних уявлень категорії «надприродного» на предметне середовище. Елемент народного костюма виступає як: *предмет-сила*, що не допускає зовнішнього магічного впливу, виконує роль оберега, талісмана; *предмет-провідник*, який визначається як джерело магічної сили; «живе – неживе», «природне – надприродне», «звичайне – священне» – це *опозиції*, якими люди з традиційним світоглядом наділили елементи одягу та зробили їх здатними до «самостійних» дій. Закономірність дій з елементами костюма в календарних та сімейних обрядах оформлюється в самостійну систему «взуття – пояс – головний убір» (низ – середина – верх) – таке розуміння Всесвіту говорить про існування в ритуалах інтертекстуальних зв'язків: семантичне навантаження одного обряду яскраво і чітко визначається лише через зіставлення його з тотожним навантаженням в іншому.

2.3. Мистецький образ українського костюма як засіб виразу етномистецької традиції

Розглянувши український народний костюм у вимірі матеріальної та духовної культури, можемо стверджувати, що його існування перебуває одночасно в площині матеріальної та нематеріальної культурної спадщини України. Якщо до матеріальної належить безпосередньо кожен окремий елемент костюма, то виготовлення, одягання та використання в побуті та в обрядодіях цілісного комплексу костюма або його окремих елементів становить нематеріальну частину культурної спадщини. Про це свідчать звичаї та обряди, зафіксовані в народних віруваннях; участь елементів одягу в обрядодіях, які пов'язані із взаємодією людини з природою; форми показу та вираження етноприналежності; знання та навички виготовлення одягу, його оздоблення, зокрема техніки вишивання.

Мистецький образ українського народного костюма перебуває в площині нематеріальної культурної спадщини ще й за тією ознакою, що народний костюм як артефакт культурного простору українці визнають як символ власної етноідентифікації, який своєю наявністю характеризує його носія як українця.

Наступною ознакою є те, що знання про нього передаються від покоління до покоління, мають безперервність відтворення та формують у суспільстві почуття самотності й зв'язку з попередніми історичними епохами. У звичаях, обрядах та святкуваннях простежується стійкість і циклічність, із застосуванням елементів костюма.

Знання та практики виготовлення народного одягу безперервні завдяки спадкоємності традиційних технік виготовлення складових частин костюма, його символічному наповненню, матеріалу й колірній гамі.

Традиції вишивання окремих елементів вбрання в цьому контексті можна охарактеризувати як найбільш стійкі, оскільки в них уособлено світоглядні наративи українського народу.

Отже, розглянувши етномистецькі риси українського народного костюма та його роль у світоглядній системі українців на прикладі окремих елементів костюма, які використовують в обрядодіях, ми констатуємо важливість осмислення визначеної проблематики через мистецький образ українського народного костюма, який сформувався на кінець XIX – початок XX ст. як такий, повний комплекс якого відповідав світоглядам та архаїчним віруванням українців. Такий ракурс дослідження дав змогу стверджувати про існування спільних рис традиційних форм і доповнень, взаємну підпорядкованість призначення та спільний мистецький образ народного костюма по всій території України, з урахуванням локальних відмінностей.

Спільність визначається передусім в елементах, які становлять основу українського традиційного костюма: сорочка, пояс, незшивний жіночий одяг, головні убори. Попри відмінності його моделювання в різних історико-етнографічних регіонах України спільним є єдиний технологічний принцип виготовлення. Зокрема, це раціональне застосування принципу крою з найменшими затратами матеріалів. Річ, виготовлена за таким принципом, не була обмежена у варіантах, була функціональною та збагачена додатковими елементами.

Наступний спільний принцип – це формування костюма в єдиний ансамбль через систему структурної єдності з окремих елементів. Кожен із них має своє чітко визначене місце – як генетично та етично єдине водночас. Важливою мистецькою характеристикою костюма українців є декоративна варіативна мальовничість, що відображає високий рівень володіння різними техніками оздоблення одягу.

Безперечно, комплекс народного костюма ґрунтується на принципі ієрархічності та канонічній стійкості творення образу, відповідаючи основним естетичним та етичним принципам українського світогляду. Композиційна довершеність накладання одягу та його елементів розрахована на круговий огляд, що створює цілісний, впізнаваний мистецький образ.

Костюм у всіх регіонах України був комунікативним елементом, який відображав вікові, гендерні відмінності, сімейний стан, характеризував суспільну приналежність носія (містяни, селяни, феодали, торговці тощо). Особливо яскраво розкриває він структуру суспільства передусім через якість, склад, ціну матеріалу й варіативність декоративного оздоблення. Кліматично-природні умови життя також мали вплив на форми й типи верхнього одягу та взуття. Збереглося багато різних кроїв, варіантів оздоблення та способів носіння.

Традиційний народний костюм є найважливішим елементом матеріальної та духовної культури українського етносу і таким, що представляє складну семіотичну систему, структурну єдність якої забезпечує набір знаків: зорових, інтонаційних, чуттєвих та ін. Знаки розрізняють за способом сприйняття костюма загалом, так і окремих його елементів. Фердинанд де Соссюр відзначав, що «знак є <...> двостороння психічна сутність», яка «пов'язує не річ і її назву, а поняття і образ» [227]. Тож мистецький образ українського народного костюма слід розглядати як соціокод, який фіксує певні характеристики конкретної культури й водночас є посередником між типами культур різних хронологічних періодів та різних етносів, здійснюючи комунікацію, трансляцію і засвоєння певної, значущою для конкретної культури інформації.

Формування мистецького образу українського народного костюма кінця XIX – початку XX ст. відбувалося під впливом не тільки політично-соціальних умов, але й розвитку загальноєвропейських стильових тенденцій: ренесанс – як повернення до історичних традицій язичницьких вірувань; бароковість – в оздобленні та техніках вишивки, виразному срібному й золотому гаптуванні, наявності узорчатих тканин; рококо – зі своїми «прозорими» вишитими елементами; класицизм – із плавністю форм і зверненням до традицій античності; модерн – як експеримент з формами та геометрично-абстрактними малюнками.

У мистецтві традиційної української вишивки уособлений світогляд українського народу, система його світогляду й вірувань, де провідну роль відіграє оберегова функція. У системі вишитих орнаментів виділені геометричні,

рослинні, зооморфні та антропоморфні символи. Наприклад, геометричні – це клас знаків, що втілює / відображає модель світу, «ключ» до розшифрування закодованого національного орнаменту й малюнка українського костюма, який складається впродовж генези українського етносу. Язичницькі мотиви поєднуються із християнськими, системи символів і знаків постають своєрідними маркерами етнічної специфіки певного регіону, виявляють його індивідуальність, неповторність та унікальність.

Однак для української знаково-символічної орнаментики вишивки період кінця XIX – початку XX ст. став переломним: так звані «брокарівські», або «мильні», візерунки та простий хрестик прийшли на зміну традиційним геометричним орнаментам і складним технікам вишивання. Ця трансформація мистецького канону замінила символічне навантаження на образотворче й залишилась однією з найпопулярніших до початку XXI ст. Масове захоплення чорно-червоними узорами та новою технікою поступово з міста перейшло в село й за досить короткий термін знецінило (подекуди й знищило) класичні взірці з локальними художніми особливостями, які формувались у кожній місцевості протягом багатьох століть. Тож домінуючою тенденцією наступних періодів стало нівелювання самобутніх локальних традицій.

І. Гончар, Олена Пчілка, М. Біляшевський, Я. Риженко, Д. Щербаківський, Д. Яворницький та багато інших діячів стали на захист збереження традицій. Почався період активного створення колекцій українських старожитностей та збірок традиційних узорів вишивання. Вагому роль у збереженні, популяризації та відродженні українського народного костюма зіграли й художники, які їздили до мистецьких осередків, брали участь у роботі артіль, співпрацювали з народними майстрами, очолювали майстерні та сприяли подальшому розвитку українського народного та професійного мистецтва.

Попри те, що мистецький образ традиційного костюма кінця XIX – початку XX ст. зазнав значних видозмін під впливом стрімкої урбанізації, технологізації, «брокарівщини», саме цей часовий проміжок для нашого дослідження становить значний інтерес. Оскільки найкращі зразки вбрання

зазначеного було збережено завдяки потужній діяльності представників української інтелігенції. Доцільно стверджувати, що саме їхня просвітницька й збиральницька робота дала змогу сформуванню уявлення про мистецький образ українського костюма.

Очевидно, що він складається з *візуально-матеріальної частини* (безпосередньо сам костюм) та *візуально-нематеріальної (образної)*, за якою стоїть система знаків, символів, що передбачають наявність вищого, глибшого розуміння трактування зовнішніх форм. До *візуальної-матеріальної частини* належить:

- сорочка як основний елемент українського строю, білого або натурального лляного (невібіленого) кольору, збагачена яскравими кольорами вишивки на Центральному Подніпров'ї, Волині, Поділлі, Буковині та монохромними білими на Поліссі та Полтавщині;

- наявність геометричних орнаментальних мотивів та композицій, які стали основою східнослов'янського узору. Основними є ромби, розетки, зірки, вужі, хрести та похідні від них фігури, геометризовані рослинні орнаменти, що дають різні художні ефекти через техніки їх виконання, комбінації орнаментів, які отримали свої сталі назви: «ружа», «зірка», «ключі», «вітряки»;

- пояс як обов'язковий елемент комплексу вбрання;

- завершальні акценти: зачіски, прикраси голови, комплекс шийно-нагрудних прикрас, сережки, перстні тощо.

Візуально-нематеріальна (образна знаково-символічна система) складова включає:

- колористичні рішення окремих елементів одягу та їх поєднання в комплексі. Візуальна контрастність досягається завдяки додаванню загальному образу кольорових плахт, поясів, прикрас тощо;

- декоративна мальовничість оздоблення та знаково-символічне навантаження орнаментики, яка заснована на етнічних традиціях як формі міжпоколінної передачі віковичного досвіду;

- різноманітні форми вияву в системі конструктивних і технологічних засобів виконання елементів вбрання;
- декоративно-художні прийоми й техніки вишивання, оздоблення та опорядження;
- узори для вишивання прості за задумом, обдумані, стримані. Переважно це геометричний або геометризований орнамент;
- кольори у вишивці (від найпопулярнішого кольору до менш поширених): червоний, чорний, білий, жовтий (і відтінки), синій (і відтінки) й інші кольори;
- варіативність поєднання компонентів одягу, взуття, прикрас та способи носіння;
- місце та роль костюма та / або його елементів у звичаях та віруваннях про їх надприродну силу, використання в обрядодіях, приналежних до різних життєвих циклів людини та календарному циклі.

Характерною ознакою відмінностей мистецького образу українського народного костюма є регіональна (локальна) культурно-мистецька специфіка його створення, виразності та використання. Перед сучасною мистецтвознавчою наукою актуалізується питання про можливе визначення національного мистецького образу українського народного костюма, його зразка, який може складатися із найбільш яскравих елементів (загальних спільних рис).

Підсумовуючи, зазначимо, що теоретично обґрунтованою є теза про те, що саме мистецький образ українського народного костюма є візуально зрозумілим проявом самобутності нематеріальної культурно-мистецької спадщини. Попри прийняття зовнішніх впливів, він зміг зберегти ґрунтовну етнокультурну інформацію, досвід народу, естетичні смаки та міжетнічні контакти. Зокрема, з раннього середньовіччя багат шаровість жіночого строю та велика кількість незшитих елементів проіснували майже до кінця XIX ст., і після появи доступних фабричних тканин досить повільно виходили з ужитку.

Висновки до розділу 2

У другому розділі дисертаційної роботи розкрито формування специфічних рис українського народного костюма, проаналізовано його етномистецькі риси та сформовано ствердження про локальні відмінності та спільні риси в існуванні традиційних форм та доповнень.

Досліджено, що підґрунтям формування мистецького образу українського костюма є принцип ієрархічності та канонічної стійкості творення образу, відповідно до засад українського світогляду. А композиційна досконалість накладання одягу, його елементів розрахована на круговий огляд його цілісного мистецького образу. Охарактеризовано особливість народного костюма як комунікативного елемента, що транслює вікові та гендерні відмінності, сімейний стан і соціальне становище носія.

Описано складові частини мистецького образу народного костюма. Це візуально-матеріальна (костюм) та візуально-нематеріальна частина (образна знаково-символічна система). При дослідженні враховано регіональну специфіку створення, виразності й використання вбрання як ознаку відмінності в мистецькому образі народного костюма.

З огляду на те, що мистецький образ народного костюма в закодованому, символічному вигляді зберігає систему етичних, соціальних та моральних цінностей українського народу, актуалізовано питання важливого значення народного костюма в звичаєво-обрядових традиціях. Доведено, що український народний костюм, не втратив свого архаїчного значення й у XXI ст. – в сакралізації обрядодій, які супроводжують перехід у родильних, весільних та поховальних обрядах, а також у календарній обрядовості. Важливими характеристиками слід вважати й спосіб виготовлення українського народного костюма, дарообмін ним, його оздоблення та участь у обрядодіях. Також зроблено висновок, що мистецький образ українського народного костюма та його трансформації залежні від світоглядних позицій, сімейної та календарної обрядовості, магії та народної медицини, вірувань українського народу.

РОЗДІЛ 3

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ КОСТЮМ ЯК ЦІННІСНО-ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Виокремлення та аналіз функцій мистецького образу народного вбрання українців як ціннісно-поліфункціонального феномену є одним зі складників дослідження костюма. Це зумовлено як змінами, що відбуваються на сьогодні в осмисленні поняття образу, так і трансформацією мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Внаслідок своєї універсальності, цінності належать до об'єктів гуманітарного пізнання (У. Віндельбанд, Г. Ріккерт). Характеристика, класифікація та ієрархія цінностей пов'язана з філософським вченням про природу і спосіб буття цінностей (І. Кант) на основі, якої у ХІХ ст. сформована теорія цінності (Г. Лотце, А. Майнонг). Питанню естетики в мистецтві присвячені сучасні західні дослідження М. Хайдеггера, Ж. Марітена, Ж. Дерріда, Ж. Дельоза, У. Еко), та вітчизняні В. Крошенка, П. Гаврилюка, В. Іванова, В. Баленко, М. Станкевича (етноестетика), О. Вячеславової, Я. Поліщука та ін.

При вивченні мистецького образу українського народного костюма як цілісно-поліфункціонального феномену кінця ХХ – початку ХХІ ст. застосовано аксіологічний підхід як визначник теорії цінностей. Зокрема аксіологічні основи мистецтва досліджували В. Ільїн, Р. Інгарден, О. Рудницька, В. Франк, К. Шевчук. Враховуючи те, що цінності реалізуються в мистецтві в образно-символічній формі, доцільним є й використання методу семіотичного аналізу для вивчення смислів та функцій системи знаків та символів.

Образ наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. привертав увагу дослідників культури і її цінностей, а розроблені методи дослідження надалі використовувалися в різних гуманітарних науках. Зокрема в структурній лінгвістиці (Ф. де Соссюр), етнолінгвістиці (О. Потебня), соціолінгвістиці

(Е. Сепір), психоаналізі (Ж. Лакан), в аналітичній психології щодо символів-архетипів несвідомого (К. Г. Юнг), структурній антропології (К. Леві-Строс).

О. Шпенглер у своїх працях спростовує наявність єдиної загальнолюдської культури, а натомість стверджує існування окремих культур, в основі яких є власний самобутній «прафеномен» як «спосіб переживання» життя.

Попри наявність великої кількості різноманітних досліджень, присвячених проблемам функцій мистецтва, з одного боку, і цінностям, з іншого, проблеми реалізації цінностей в мистецтві все ще недостатньо вивчені. Звернення до проблеми дослідження формування та становлення мистецького образу українського народного костюма стає особливо актуальним з огляду на те, що народний костюм є невіддільною частиною формування сучасної культури України, бере активну участь в процесах об'єднання нації в складних соціально-політичних умовах.

У цьому руслі одним із надважливих мистецьких процесів є відображення цінностей, сформованих протягом всього періоду становлення нації. Тож під час вивчення специфіки цінностей виникає необхідність узгодити два протилежних, але однаково важливих в даному контексті бачення – об'єктивного (безумовне сприйняття цінностей як абсолютної істини, яка не підлягає сумніву) та суб'єктивного (сприйняття цінностей з огляду на їхню відносність).

Такий підхід передусім розкриває ключову проблему, пов'язану з функціями мистецтва та доводить, що ці функції безпосередньо пов'язані з панівними світоглядними цінностями народу, сформованими протягом тисячоліть та виявляє глибокий взаємозв'язок між традиційними для українців світоглядними позиціями та функціями мистецтва, що має теоретичне і практичне значення для дослідження трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Поява, існування та підтримка цінностей сприяє формуванню нації. Разом з тим, переоцінка національних цінностей як неминучий процес перехідних періодів, призводить до розпаду традиційного суспільного організму, коли в

динамічному глобалізованому світі на зміну багатівіковим духовним цінностям приходять матеріальні цінності, уособлені в формі моральних і правових норм.

Трансляція світоглядних цінностей відбувається переважно за допомогою різних видів людської діяльності як спосіб створення, розвитку та збереження національних культурних цінностей. Український народний костюм та, зокрема, його мистецький образ, є характерним зразком розвитку та збереження цінностей та подальшої трансляції наступним поколінням – тобто, мистецьким трансфером. У цьому сенсі мистецтво трактується як один зі способів вивчення довколишньої реальності, де природні й соціальні аспекти нерозривно пов'язані з системою цінностей.

У мистецькому образі українського народного костюма цінності реалізуються в образно-символічній формі як особливий спосіб пізнання світу, в якому явища природної та соціальної реальності нерозривно пов'язані зі світоглядом нації. Сформований мистецький образ українського народного костюма на кінець XIX ст., його майже повне знищення протягом XX ст., відродження в кінці XX ст. і трансформації, які відбувалися з ним протягом кінця XX – початку XXI ст. є нічим іншим, як феноменом перехідного періоду розвитку культури.

Причиною та підґрунтям цих трансформацій є переосмислення цінностей суспільства в конкретний період його існування. Актуальним є дослідження ціннісних криз як процесів, коли усталені цінності відкидаються під час бурхливих життєвих змін, а нові ще не встигають розвинутися і набути загальнозначущий статус. Такі перехідні періоди розвитку суспільства супроводжуються зміною домінуючого світогляду та високим ступенем невизначеності і фрагментарності ціннісних експериментів.

Особливий науковий інтерес до теми кризи культури відбувся на зламі XIX і XX ст. Зокрема, німецький філософ Г. Зіммель розглядав соціально-культурний розвиток як розрив між спустошеними культурними формами і їхнє відокремлення від змісту у суспільному процесі та перетворення в самодомінантні ігрові форми. Його сучасник А. Швейцер стверджував, що при

зміні парадигм «етнічне питання – це суттєве та безсумнівне, а матеріальне – менш суттєве та досить сумнівне в розвитку культури» [241].

Мистецький образ українського народного костюма (як і сам народний костюм) на зламі однієї парадигми та виникнення іншої був одним з яскравих виразів зміни культурних епох через переосмислення форм культури й функцій мистецтва кінця XIX – початку XX ст., коли народний костюм був у щоденному вжитку переважної кількості українців та завжди сприймався через призму традиційних цінностей як неодмінна умова буття, і кінця XX – початку XXI ст. – період коли звернення на народного костюма стало свідомою спробою тих, хто його вдягав, заявити про свою приналежність до цінностей українського народу саме через вбрання.

У свою чергу, дослідження культурних цінностей нерозривно пов'язано з символізмом як явищем, яке властиве всім культурним феноменам, а для культурної філософії XXI ст. є особливо характерним. Тож, якщо поняття образу в мистецтві є усталеним та різнобічно вивченим, то його прояв як у формі мистецького образу українського народного костюма найбільш яскраво уособлений у символіці.

Процес дослідження цінностей через мистецький образ українського народного костюма пов'язаний із необхідністю вивчення специфіки втілення цих цінностей передусім в народному мистецтві через його функції, та дозволяє створити теоретичну і практичну базу для виявлення особливостей функціонування ціннісного світогляду українців в XXI ст.

До пріоритетних функцій мистецького образу народного костюма українців належить ряд суспільно-перетворюючих функцій, які існують в тісній взаємодії між собою. Це естетична, освітньо-виховна, пізнавально-евристична, інформативна та інформаційно-комунікативна функції мистецького образу українського народного костюма. Системна цілісність цих функцій визначає наукові підходи до осмислення образу як феномену культури. Вони комплексно сприяють формуванню ідентичності української нації на початку XXI ст. завдяки застосуванню різних інструментів та підходів. Це, наприклад, застосування

першими особами держави традиційного костюма або його елементів в офіційних заходах різного рівня. Або ж, у культурних і мистецьких практиках. Важливу роль мистецький образ вбрання відіграє і в контексті національної креативної економіки та вітчизняної модної індустрії. Усе це в комплексі сприяє формуванню ціннісних орієнтирів сьогодення.

3.1. Суспільно-перетворюючі (компенсаторні) функції мистецького образу українського народного костюма: діалоговий підхід

Упродовж останніх десятиліть посилюється суспільний запит на мистецький діалоговий підхід, який визначає унікальність та неповторність мистецтва як шлях до порозуміння. Його засади ґрунтуються на філософсько-антропологічній категорії «діалог». Вона, з одного боку, є людською свідомістю, а з іншого – формою її реалізації. Тож важливо знайти й розкрити особливості діалогового підходу в реальному житті різними соціальними групами, у різноманітних просторах та ситуаціях через мистецький образ народного вбрання.

Діалог передусім є інструментом збереження та передачі знань, зростання поваги людей до мистецького розмаїття, а народний костюм як мистецька мова відповідає за відтворення та репрезентацію в образній формі матеріальної та нематеріальної культурної спадщини України. Український народний костюм, «завдяки своїй символічній змістовності, виконує роль носія ознак ментальності українського народу, сформованої під впливом ряду природно-географічних, соціально-історичних та духовно-культурних чинників. Ці ознаки втілені в образно-стилістичній структурі та символічно-семантичному навантаженні, значній кількості структурних елементів, із видовими й регіональними відмінностями. Отже, український народний костюм варто сприймати як своєрідну «мову», що розшифровує ментальну ідентичність української нації» [74].

З урахуванням світових глобалізаційних процесів та євроінтеграції України найвразливішими до уніфікації є нематеріальні культурні ресурси. До

них належить і мистецький образ народного костюма як відтворення духовної культури для широкої громадськості. Через варіативність локальних особливостей українського вбрання костюм є відображенням історичної ментальності та розширює можливості у вихованні широких верств населення сприйняття мистецького розмаїття. Крім того, з'ясування сутності поняття «мистецький діалог» дає змогу виділити ще не розв'язані на сьогодні питання потенційного використання об'єктів культурного надбання у сферах, які потребують більш детальних та глибоких мистецтвознавчих, культурологічних, історичних та етнографічних наукових досліджень. В умовах глобалізації проблема взаєморозуміння культур необхідна як чинник взаємозбагачення та взаємопроникнення традицій, звичаїв, способу життя. Глобалізація прагне до єдиної мови мистецького діалогу, яка спрощує проблеми діалогової комунікації, проте створює небезпеку знищення етносоціальної ідентичності в міжкультурному просторі.

Дискурс як вербальна форма об'єктивізації свідомості перебуває в постійному зв'язку із соціокультурними й іншими факторами, але у вітчизняному мистецтвознавстві наукове дослідження проблеми лише розпочинається. Тож розгляд етномистецьких рис українського народного костюма в історико-мистецтвознавчому дискурсі в підрозділі проведено на основі підходів та концептуальних досліджень, які здійснили вітчизняні та зарубіжні науковці, що представляють практичну цінність та є вагомим внеском до осмислення мистецького діалогу. Серед таких праці В. Карпова [126], А. Лимар [112], В. Личковаха [115], концепція соціально-конструктивістського дискурс-аналізу Е. Лакло і Х. Муфф [231], критичний дискурс-аналіз Н. Фейрклау [223; 224] та ін.

Почнемо з основного поняття, яке можна вважати самозрозумілим. Дискурс (*discursus*), тобто «розмова про щось», «міркування», означає і процес роз'яснення та розуміння. Це один з видів комунікативних інструментів, не обмежений у прояві: усний, писемний, образотворчий, змішаний та ін.

У працях сучасної філософії феномен діалогу розглядається на історико-літературному та культурологічному матеріалі та чітко простежується принцип «життя-діалог». Наукові концепції переважно ґрунтуються на тому, що гуманітарне знання про об'єкт та процес його пізнання засновані на ідеї комунікативності та діалогічності як принципі людського словесно-мовного мислення, що розширює свідомість у духовних пошуках. Тобто людина різними вербальними способами протягом усього свого життя бере участь в діалозі – це й означає жити.

Мистецький діалог – система суспільних суперечливих та індивідуальних мистецьких або соціальних образів, які характеризують певне суспільство. Необхідність діалогового підходу формується при визначенні проблемної ситуації, коли виникає потреба в осмисленні змін. Мистецький діалог за допомогою народного костюма окреслює фундаментальні цінності, норми, моделі поведінки, основні смисли та життєві орієнтири народу. Головними тут є духовні орієнтири. Мистецький образ українського народного костюма – це своєрідна художня мова, через яку він візуально транслює свій зміст, розкриває діалогове значення. Мистецький діалог варто розглянути з погляду його мети, методики ведення та змісту.

Методика ведення мистецького діалогу залежить від присутності чи відсутності держави як сторони діалогу. І якщо на галузевому рівні участь держави є бажаною, то на національному – обов'язковою. Важливою є форма тристороннього діалогу «споживач – мистецька інституція – держава» для обговорення суспільно важливих та широкомасштабних реформ. Місце мистецької інституції можуть замінити або доповнити громадські організації, суспільні групи, носії духовної культури. Тристоронній діалог важливо розпочинати до ухвалення будь-яких реформ, але культурно-мистецьких передусім. Бо саме цей напрям відповідає за збереження історичної пам'яті народу та забезпечує національну безпеку країни.

Зміст мистецького діалогу на державному рівні насамперед визначається національними інтересами, реаліями соціально-економічного та політичного

життя. Тому він може змінюватися на різних етапах розвитку. Проте важливо тримати єдиний історичний вектор на збереження національної ідентичності.

Мистецький діалог відповідає цілям, завданням та функціям культурної політики держави та допомагає узгодити різні запити й протиріччя соціальних груп. Він є методом узгодження культурно-мистецьких інтересів широких верств населення. Діалог культур через мистецтво може бути визначений як один із принципів побудови системи естетичного виховання, основою принципів викладання гуманітарних предметів або ж передавати собою різноманітні культурні цінності. Тому важливо розібратись у суті появи таких цінностей, специфіці людської свідомості тощо.

Способом ведення мистецького діалогу можуть стати консультації, переговори або питання, які тривалий час не знаходять відповіді, або риторичні питання, що мають на меті лише обмін інформацією без наміру впливати чи змінювати ситуацію.

Один із векторів мистецького діалогу – міжнародний. Тож з можливих варіантів міжнародного діалогу як складової міжнародної політики України є співпраця з ЮНЕСКО. У майбутньому це сприятиме збереженню такого вияву культурної спадщини, як традиційне вбрання українців. Зокрема, задля цього в Україні було проведено цикл міжнародних навчальних семінарів із практичної реалізації положень «Білої книги з міжкультурного діалогу» Ради Європи в культурній політиці на регіональному і місцевих рівнях. Один із них відбувся в Центрі Української Культури та Мистецтва (2012). У передмові до Білої книги з міжкультурного діалогу вельмишановного Тері Девіса, Генерального секретаря Ради Європи (2004–2009), сказано: «Міжкультурний діалог є потребою нашого часу. У світі, дедалі більш розмаїтому й непевному, мусимо розмовляти через етнічні, релігійні, мовні та національні бар'єри, щоб досягти суспільної злагоди й запобігти конфліктам» [156].

У 2008 році Україна приєдналася до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО [155]. Інституцією для імплементації положень Конвенції став Український центр культурних досліджень, було сформовано

експертну раду при Міністерстві культури України, започатковано Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини (НПЕНКС) та створено віртуальний музей нематеріальної культурної спадщини, унікальність якого «полягає в об'єднанні наявних культурних та дослідницьких ініціатив, сприянні максимальному розповсюдженню знань про традиційну культуру українців, збільшення зацікавлених осіб у знайомстві з культурним надбанням нашого народу та вивчення традицій, що сприятиме формуванню єдиного культурного простору України» [41]. Станом на липень 2023 р. до НПЕНКС України включено 74 елементи. Серед яких – кролевецьке переборне ткацтво (м. Кролевець Сумської обл.), технологія виконання вишивки «білим по білому» (м. Решетилівка Полтавської обл.), борщівська народна вишивка (с. Борщів Тернопільської обл.), технологія створення клембівської сорочки «з квіткою» (с. Клембівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.), традиційні жіночі прикраси із бісеру на Прикарпатті, традиція і технологія вишивки жіночої сорочки на Гадяччині та ін.

Українська культура й досі залишається незвіданою для переважної більшості пересічних українців, тому такий діалог потрібен не лише на міжнародному, а й на місцевому рівні. Тож серед функцій мистецького діалогу слід виділити такі, як узгодження соціальних інтересів, розв'язання політичних чи регіональних суперечностей, створення суспільної злагоди й гармонізації в суспільстві.

Із 2014 року починається новий контекст формування українського культурного простору. Економічна та суспільно-політична ситуація всередині країни та на міжнародній арені зупинила певні позитивні зрушення. Стрімка децентралізація, з одного боку, сприяла збільшенню регіональної ініціативи, а з іншого – зумовила послаблення централізованої політики. Ці процеси унеможливили організацію нових приватних галерей, антикварних салонів та музеїв, спричинили зменшення виставкової діяльності та призвели до редукції художньо-мистецького життя загалом, до зниження активності культурної дипломатії не тільки зі сторони європейських країн, але й усередині країни.

Після вторгнення росії в Україну (2014) більш гостро постали питання консолідації нації на основі традиційних цінностей. Певною мірою це пов'язано з масовою міграцією внутрішньо переміщених осіб з окупованих територій. У 2017 році, з отриманням Україною безвізового режиму з ЄС, розпочалася масова еміграція українців в Європу. Цей процес набув майже катастрофічних обсягів з лютого 2022 року через початок повномасштабної війни росії в Україні. Із того часу традиційний костюм українського народу та, зокрема, вишита сорочка, стали національним ідентифікатором українців у світовому просторі та ефективним засобом ведення мистецького діалогу, а мистецький образ костюма — своєрідною художньою мовою, що сприяє веденню цього діалогу.

Діалогові функції мистецького образу українського народного костюма в кіномистецтві.

Одним із видів мистецтва, який став діалоговим посередником між українцем та його знаннями, ставленням до традиційного народного костюма, є кінематограф.

Радянські кінострічки стали не лише засобом агітації та пропаганди рішень партії та уряду, а й знаряддям формування в суспільстві уявлень про меншовартість етноприналежності. Образи недолугості та «малограмотності» в радянських фільмах уособлювали персонажі у вишиваних сорочках. А образи «героїв» втілювалися в особах пролетарів, червоноармійців, селянської бідноти, які підтримували ідеї комуністичної партії в сучасному, масовому, фабричному, уніфікованому вбранні. Персонаж у вишитій сорочці – підступний, зрадницький, часом жалюгідний та комічний. А комуністи, навпаки, були щирими, вірними, простими, чесними, відвертими й цілеспрямованими. Режисери намагалися сформувати зневажливий образ представників нації та зобразити безперспективність боротьби за національну ідентичність. Психологічний портрет носія етнічної культури не витримує жодної критики. Під цю агітаційну «м'ясорубку» потрапили не лише українці, але й інші «братні» народи. Таке приниження народного мистецтва в кінематографі контрастує з поняттям «високого» мистецтва, завдяки чому виникає припущення існування в цьому

напрямі державної політики з метою представлення національної культури у вияві так званої «шароварщини», неповноцінності.

Серед яскравих прикладів таких кіногероїв: шахрай Маслов «За вітриною універмагу» (1955), кар'єрист Ігор Дерябін у фільмі «Висота» (1957), бюрократ-боягуз Фікусов у комедії «Жених з того світу», (1958), підлабузник Конкін у фільмі «Водій мимоволі» (1958), завідувач будівельної контори Чулков у фільмі «Обережно, бабуся!» (1960), серед «алкоголиків і дармоїдів» був і персонаж у вишитій сорочці в трилогії «Операція «И» та інші пригоди Шурика» (1965) й ін¹. (Б. Рис. 3). Отже, радянський кінематограф протягом 70 років впевнено формував національний образ через героїв у вишитих сорочках як символ неповноцінності, залежності від зовнішньої підтримки та безперспективності збереження національної ідентичності. Водночас в українському комедійному кіно образ героя в українській сорочці хоч і підпорядковувався загальній політиці допопуляризації етноприналежності, але був наділений і позитивними рисами як, наприклад, начальник бензоколонки Панас Петрович фільмі «Королева бензоколонки» (1962)².

На протидію негативно етновираженій течії на кіностудіях у Москві та Ленінграді в українському кінематографі режисери працювали в зовсім іншому кінематографічному напрямі. У другій половині ХХ ст. вийшли фільми С. Параджанова («Тіні забутих предків», 1964), Ю. Ілленка («Білий птах з чорною ознакою», 1970; «Криниця для спраглих», 1965), Л. Осики («Захар Беркут», 1971), І. Миколайчук («Вавилон ХХ», 1979) та ін. Зірками та проповідниками всього українського стали видатні актори І. Миколайчук та Л. Биков, Л. Кадочникова й А. Роговцева, Б. Ступка та К. Степанков. Цей період в українському кінематографі заведено називати «українське поетичне кіно», яке вивело на

¹ Кіностудія «Мосфільм»: «За вітриною універмагу», «Висота», «Жених з того світу», «Операція «И» та інші пригоди Шурика»; Кіностудія «Ленфільм»: «Водій мимоволі», «Обережно, бабуся!».

² Кінофільм «Королева бензоколонки» знято на Національній кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка.

перший план не лише візуальну виразність, але й етнографічні мотиви. Сюжети пронизані українським фольклором. Режисери вдумливо підійшли до створення образів українців не лише через продуманість костюмів, але й опрацювання найдрібніших деталей, які особливо добре простежуються у фільмі «Тіні забутих предків». Фільм може слугувати візуальним посібником з етнографії Карпатського регіону (Б. Рис. 5). Тож можна впевнено констатувати, що режисери, які працювали на Київській кіностудії ім. Довженка, максимально зберігали у своїх роботах автентичність та етноунікальність українського народу.

Кінематографічна традиція депопуляризації українців через мистецький образ народного костюма простежується від радянського до пострадянського кінематографа. Наприклад, телесеріал «Одного разу під Полтавою» (2014–2021), де два головні герої (Юрчик та кум) показані як ледачкуваті, хитрі, малоосвічені особи. Ця зверхність до персонажів в українському вбранні в сучасному кінематографі, висміювання традицій та менталітету є проявом українофобії та антиукраїнізму. Таке явище є неприйнятним за будь-яких умов. Але якщо в часи тоталітарного режиму подібний прояв нетолерантності був частиною радянської політики, то в часи незалежності ці настрої розпалюються в межах геополітичних проєктів (Б. Рис. 4.а).

Так само глузливо показані й головні герої серіалу «Останній москаль», який, хоч і отримав безліч критики [22; 28; 162; 207; 211], але, за словами пресслужби телеканалу 1+1, кінопродукт став найрейтинговішим на телебаченні протягом 2009–2015 років [176]. Про це свідчить статистика переглядів серіалу³ та продовження історії його головних героїв у серіалі «Великі вуйки» (Б. Рис. 4.б–в).

У фільмі «Скажене весілля» (2018) голова родини, директор районного краєзнавчого музею Василь Середюк, представлений переважно в традиційній українській вишитій сорочці і тим самим, за задумом режисера, підкреслює свою

³ На сайті Youtube каналу 1+1: перша серія за 4 роки зібрала близько 3,5 мільйонів переглядів.

етнонаціональну ідентичність, а його діалоги свідчать про те, що він обрав для себе європейський вектор. Однак сюжет тримається на упередженнях і дискримінаціях. Головний герой дозволяє собі неpolitкоректні висловлювання до іншого героя фільму – вірменина Ашота, якого називав «чурчхелою». Фільм частково був профінансований коштом державного бюджету й отримав багато негативних відгуків. Зокрема, кінокритик, член експертних комісій Держкіно та Українського культурного фонду Я. Підгора-Гвядзовський у виданні «Детектор Медіа» написав, що телесеріал «встановив нову планку огиди, яку українці неодмінно мусять відчувати до себе, спостерігаючи на своїх же телевізорах ніби за своїм же витвором. <...> Тоді дуже чітко нам продемонстрували, як ми маємо почуватися і як до нас ставляться росіяни – як до цілковитих селяків, забитих тлустих аграріїв, безкультурних ретроградів, похованих у темному минулому неосвіченості, а рятівником може бути лише розумний москвич» [148]. Однак вже у 2019 році виходить фільм «Скажене весілля-2» [2]. Продовження теж отримало чимало негативу. Зокрема, кінокритик І. Грабович написав, що «фільм одразу енергійно стартує у бік дешевого ярмаркового дійства, у якому персонажі обов'язково мають себе вести як не зовсім адекватні істоти» [166] (Б. Рис. 4.г).

Однак, попри професійну критику, у 2020 році фільм «Скажене весілля-3» рішенням Ради з державної підтримки кінематографії був визначений переможцем у 14-му конкурсному відборі кінопроектів Держкіно. «Це стало можливим завдяки підтримці <...> Міністерства культури та інформаційної політики України, Державного агентства України з питань кіно та Підкомітету Верховної Ради України у сфері кінематографа та реклами» – зазначено на офіційному сайті Держкіно України [97].

На таких прикладах стає зрозумілим, що в період, коли питання національної ідентичності стає ключовим маркером у глобалізаційних процесах, коштом державного бюджету фінансуються фільми, що тримаються на стереотипах українців щодо власної меншовартості, які були закладені ще в радянському кінематографі. Саме через мистецький образ українця в народному костюмі сучасні режисери кіно та серіалів підкреслюють неповноцінність та

відсталість українців навіть у той час, коли Україна з 2014 року перебуває в стані війни з росією.

Водночас слід згадати й про позитивні прояви українського відеомистецтва початку XXI століття, що покликане популяризувати мистецький образ українського костюма. Варто відзначити проєкт «Спадок», який з 2017 року завдяки серії коротких відеороликів привернув увагу українців до регіональних особливостей вбрання, викликав повагу та гордість в українців щодо багатства та краси народного одягу. Проєкт став колаборацією Українського інституту історії моди, компанії FILM.UA, співачки Росави та режисера й оператора Олексія Гуза [171].

Тож діалогові функції народного вбрання українців у кіноіндустрії мають великий потенціал задля збереження національної ідентичності українського народу на нинішньому етапі історії.

Пізнавально-еврестична функція українського народного костюма в контексті культурних практик кінця XX – початку XXI ст.

Український народний костюм у XXI ст. виступає засобом передачі вікового досвіду народу та світогляду. Тож пізнавально-еврестична функція українського народного костюма полягає в передачі навичок мислення, знань про традиційні ремесла та обрядово-звичаєві традиції через культурні практики. Тематизацію культурних практик у науковому дискурсі дослідила О. Копієвська. Зокрема науковиця обґрунтувала поняття «культурна практика» як «предметно-практична діяльність людини/людей, пов'язана зі створенням або поширенням культурних продуктів. Культурна практика зумовлена сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, а відтак мислиться, репрезентується та реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-сміслового горизонту» [101, с. 72]. Майданчиками для культурних практик можуть стати музеї, галереї, виставки, фестивалі, а посередниками в діалозі – засоби масової інформації, митці-носії українського мистецтва, політики, публічні особи-лідери суспільної думки. Важливо налагодити діалог та окреслити культурні обрії, які пересічний українець ще не осягнув, розширити

його культурно-інформаційний та духовний простір, щоб запобігти розчиненню традиційного українського в чужорідних культурних просторах.

Музеї можуть стати не лише важливими діалоговими майданчиками, але й центрами пропаганди науково-популярних історико-етнографічних знань про етнічну самобутність нації, зміцнити взаєморозуміння між українцями. Це можливо зробити через музейні колекційні та науково-дослідні фонди, а точніше, через їхню інтеграцію в сучасний науково-освітній процес.

Реаліями 1990-х років в Україні стали духовна криза та культурна розгубленість. Відкриття перших приватних галерей, мистецьких центрів та музеїв не сприяли швидкій відповіді на мистецькі діалогові запити часу. Недавній, доволі тісний діалог з радянським мистецтвом відійшов на другий план, а події перших років незалежності України не спонукали українців розпочинати новий діалог з митцями та мистецтвом. Новації у виставковій діяльності, експерименти в експонуванні задовольнили передусім високоінтелектуальні та культурні потреби фахівців та шанувальників мистецтва, але не пересічного громадянина.

На початку XXI ст. виник хаос мистецьких форм, активне втручання у творчість зовсім нових електронних засобів інформації та спілкування, що призвело до певної розгубленості як серед митців, так і серед масових споживачів культурного продукту.

Помаранчева революція сприяла активізації запиту на сучасні культурні практики. У 2005 році була заснована перша (і на час написання цієї роботи – єдина) приватна культурно-мистецька інституція – Центр Української Культури та Мистецтва (Київ). Основною метою її діяльності стало відродження, збереження та популяризація різними засобами матеріальної та нематеріальної культурної спадщини українського народу, налагодження активного діалогу «митець – споживач» та передача знань (традиційних ремесел, або ж – видів декоративно-прикладного мистецтва, серед яких і різні техніки створення та декорування елементів костюма) прийдешнім поколінням для збереження безперервності мистецьких традицій. Головним механізмом культурних практик

інституції є організація виставкових проєктів – як персональних, так і колективних – з метою демонстрації сучасних та старовинних мистецьких творів.

Основою мистецького трансферу в межах кожного виставкового проєкту стало проведення лекцій, семінарів, майстер-класів, організація прямого діалогу між митцем-носієм традиції та споживачем. Крім того, експозиція завжди реалізовується в діалоговому контексті. Кожен проєкт та його окрема частина супроводжується фотографуванням, подекуди – і відеофіксацією. Архівні матеріали про проєкти систематизовані та представлені на офіційному сайті установи [201]. Налагоджено міжнародний культурно-мистецький діалог з культурними центрами Чехії, Японії, посольствами Польщі, Литви, Естонії, Угорщини та інших країн.

У 2011 році за підтримки Міністерства культури України через державне підприємство «Національний туристичний офіс» демонстрація зразків українського мистецтва за участі Центру Української Культури та Мистецтва стала основним у діалоговому підході та популяризації України у проведенні Чемпіонату Європи з футболу «Євро-2012». У межах проєкту було організовано мистецьке представлення України в Японії, Сирії, Німеччині, Англії та інших країнах. Серед репрезентованих видів мистецтва – кіно, театр, образотворче та декоративне мистецтво. Основою стало представлення українських народних костюмів, що викликало неабиякий інтерес у відвідувачів міжнародних туристичних виставок.

Знаковим є проєкт мистецького діалогу через народний костюм, який організував Центр Української Культури та Мистецтва спільно з посольством Литви в Україні у 2013 році: «Литовська національна спадщина. Традиційне мистецтво костюма». Протягом семи днів литовські майстри демонстрували в будинку цієї інституції демо-класи з традиційного ткацтва, в'язання та плетення литовських поясів. Інтерактивний практичний діалог відбувався під час виставки реконструйованих литовських народних костюмів [114] та старовинних українських народних костюмів. Відвідувачі заходу побачили відмінності та взаємопроникнення народних культур (Б. Рис. 6).

Такі культурні практики є прикладом міжнародного мистецького діалогу які сприяють врегулюванню можливих непорозумінь через відмінність культур. Діалог як інструмент взаєморозуміння здатен просувати реформи, зменшувати соціальну напругу, підвищувати ефективність громадської, культурно-мистецької, соціально-просвітницької та політично-економічної діяльності.

Культурна практика – це рівноправний й аргументований мистецький діалог, який орієнтований на реальні зміни або, навпаки, на збереження стабільності в суспільстві. Саме із цією метою в Центрі Української Культури та Мистецтв у 2011–2022 роках започатковані та успішно реалізуються щорічні колективні виставково-мистецькі проекти, про які слід згадати детальніше.

Всеукраїнська виставка «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра» (2012–2021) спрямована на репрезентацію історії бісерного мистецтва в Україні, показ сучасних тенденцій у роботі з бісером від найвідоміших майстрів періоду сучасності. А також проект демонструє дитячу бісерну творчість, що є свідченням спадкоємності поколінь в мистецькому середовищі. З-поміж іншого, щороку демонструється «старовинне українське вбрання та прикраси з бісеру з приватних колекцій українських родин» [30]. Протягом 9 років десятки тисяч відвідувачів дізнались про історію бісеру, побачили старовинні та сучасні бісерні вироби – традиційні українські прикраси й вишиті сорочки, вивчили техніки роботи з бісером, створювали вироби з бісеру, які стали родинними реліквіями (Б. Рис. 8).

Всеукраїнський виставково-мистецький проект «Сонячний Великдень» (2012–2020) крізь великодню атрибутику демонструє розмаїття образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва українського народу, залучає родини до вивчення звичаїв і духовної спадщини українського народу. Із 2012 року українському народному костюму та його елементам у межах проекту приділено особливу роль – висвітлити їхнє значення в обрядодіях, пов'язаних з Великодніми святами [37]. У 2013 році у межах проекту реалізовано виставку творчості мистецької династії карпатського роду Шкрібляк-Прокоп'юк «Сиву давнину шануємо, над сучасністю працюємо, про майбутнє дбаємо...».

Українські народні костюми в сучасному авторському виконанні експонувалися разом зі зразками різьби по дереву, ткацтвом, вишивкою, фотографіями краєвидів Карпат та, найголовніше, архівними родинними світлинами. Такий підхід до експонування дав змогу відвідувачам побачити спадкоємність традицій та простежити взаємозв'язок орнаментики й колірної гами виробів із природними особливостями Карпатського краю. Це передусім переважання геометричних орнаментів, що уособлюють гірський рельєф і специфічні обриси дерев (смерек, ялиць тощо). Щодо кольорів, то домінують зелений, коричневий, жовтогарячий, що резонує з традиційними кольорами карпатської природи [36].

Ретроспективна виставка «Орнаменти буття» майстрині з Коломиї Євгенії Геник вразила відвідувачів своєю масштабністю та розмаїттям виробів, створених унікальною вишивальницею. Серед них: жіночі та чоловічі вишиті сорочки. Життєвий і творчий шлях майстрині співзвучний з тим, що пережила українська культура в буремні часи ХХ ст. Є. Геник побувала у засланні, долала численні незгоди та, попри все, працювала, рухалася вперед, зберігаючи українські традиції декоративно-прикладного мистецтва та несла їх у майбутнє. Виставка зібрала творчий доробок майстрині за останні 70 років. Найстарша представлена робота датується 1946-м роком (Б. Рис. 7).

Кожен із зазначених вище проєктів представляє як традиційний український костюм, так і його окремі атрибути або репліки, що викликають значний інтерес у відвідувачів. Так демонструється актуальність цих старовинних та сучасних взірців для українців. Отже, народний костюм як важливий державо-консолідуючий чинник у традиційних суспільствах заснований на національних принципах є одним з інструментів, який відображає історичний світогляд нації.

Підтвердженням цього є поширення моди на традиційне українське вбрання або його елементи на прикладі одного з перших масових заходів, який мав на меті згуртувати українців, підкреслити етнонаціональну ідентичність, – це «Вишиванкова хода» у Запоріжжі (1990) (Б. Рис. 9.а). Згодом такі ходи почали проводити частіше із нагоди національних або громадських свят: «Марш у

вишиванках», «Парад вишиванок», «Вишиванкова хода» на День Незалежності України та ін. (Б. Рис. 9.б–д). Особливе відношення до традиційної української вишитої сорочки як про пам'ять предків, символ національної ідентичності, способу ідентифікації себе як українців у світі спостерігається під час російсько-української війни. Знаковою стала акція українських айтівців і ІТ-компаній, які не лише розмістили в соціальних мережах світлини у вишиванках, але й написали про значення цього елемента українського народного костюма в особистому та суспільному житті. Однак навіть без підписів світлина дівчини у вишитій сорочці у бомбосховищі – промовисто говорить про війну, яка вкрала молодість і весну (Б. Рис. 10).

Привернути увагу до фізичної культури через організацію патріотично-родинного свята вдалося майстру спорту міжнародного класу з легкої атлетики О. Кузіну. Його ініціатива «Забіг у вишиванках» асоціюється в пересічних українців (учасників та глядачів) зі створенням позитивного іміджу України у світі, символізуючи незалежність країни та збереження нації (Б. Рис. 11). У 2006 році за ініціативи студентки Л. Воронюк була започаткована акція «Всесвітній день вишиванки», з 2010 року акцію підтримали на рівні органів місцевого самоврядування, а у 2011 році було встановлено рекорд за кількістю людей у вишитих сорочках одночасно в одному місці [185].

Знаковим є і міжнародний фестиваль етнічної музики «Країна мрій», започаткований О. Скрипкою у 2004 році. Фестиваль відбувається як народне гуляння-ярмарок. У програмі: музичні виступи, книжковий вернісаж, ярмарки, виставки та майстер-класи народних ремесел, простори з національною кухнею. Крім того, серед щорічних заходів – танцювальні вечірки в стилі етно-диско, традиційні українські вечорниці. Переважна кількість відвідувачів цих культурних практик дотримується дрес-коду. Це традиційна вишита сорочка або одяг з елементами етностилю (Б. Рис. 12.а).

Популярним явищем культурних практик у міській культурі стали локальні фестивалі, такі як «Лудинє фест» (м. Косів, Івано-Франківська обл.) (Б. Рис. 12.б), «У Борщівському краї цвітуть вишиванки» (м. Борщів,

Тернопільська обл.) (Б. Рис. 12.в), Всеукраїнський фестиваль народної творчості «Ярмаринка» на Національному Сорочинському ярмарку (с. Великі Сорочинці, Полтавська обл.), всеукраїнський фестиваль національних культур «Дружба» (м. Миколаїв), відкритий фестиваль традиційної народної культури «Кроковес коло» (м. Харків), Міжнародний фестиваль культури «Гребінчині вечорниці» (с. Мар'янівка – м. Гребінка – м. Київ), «Вишиванковий фестиваль» (м. Одеса), «Дзвони Лемківщини» (урочище «Бичова» поблизу м. Монастириська, Тернопільська обл.), «Живий вогонь» (м. Вінниця, м. Хмільник та с. Якушинці, Вінницька обл.), «Трипільське коло» (сmt Ржищів, Київська обл.) та інші заходи.

Значущу роль у популяризації українського народного вбрання відіграє фотомистецтво. А саме проекти періоду сучасності, які були створені в команді професіоналів: дизайнерів, етнографів, мистецтвознавців. До таких задумів, образи яких стали впізнаваними, належить фотопроєкт І. Гайдая «Українці. Початок III тисячоліття», спільний проєкт етногалереї «Спадок» та Національного музею народної архітектури та побуту України «Традиційний ранок українців» (Б. Рис. 13.а).

Особливе значення для популяризації народного костюма мали фото- та відеопроєкти Українського інституту історії моди, створеного за підтримки родини Володимира, Гліба та Катерини Загорій. Протягом 2015–2017 років було реалізовано такі проєкти, як «Витоки Red & White» та «Витоки Black & White» (2015); «Щирі», «EthnoVogueUa Men», «EthnoVogueUa Women» (2016); «Спадок» (2017). Для створення фотовиставок було задіяно велику кількість колекціонерів, мистецтвознавців, етнографів, майстрів та реконструкторів українського народного костюма. Так, свого часу в проєктах брали участь Б. Петричук, В. Проволовський, В. Щибря, Г. Яровенко, І. Перевертнюк, Д. Гриджука, Л. Сівцева-Климук, М. Скаженик, Н. Хоменко, Н. Чабанюк, О. Воловодовський, О. Дідик, О. Скрипка, Ю. Мельничук, родина Афанасьєвих (колекція «Відкрита скриня») та ін. Серед відомих учасниць проєкту «Щирі» – Тіна Кароль, Джамала, С. Вітвіцька, М. Падалко, М. Єфросініна, О. Фреймут, А. Роговцева з донькою та онукою (Б. Рис. 13.б–в).

Інформаційно-комунікативна функція мистецького образу українського народного костюма у формуванні української національної ідентичності.

Актуалізація елементів українського костюма в сучасному житті українців викликана соціальними та політичними трансформаціями, які переживала Україна з кінця ХХ ст. і по сьогоднішній день. Тож питанню утвердження національної ідентичності та національно-патріотичних почуттів в останнє десятиліття приділено значну увагу.

Відповідно до Закону України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» визначено поняття української національної ідентичності як «стійке усвідомлення особою належності до української нації як самобутньої спільноти, об'єднаної назвою, символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних цінностей, зокрема українською мовою і народними традиціями» [153].

Під час реальної національної небезпеки, як-то війна, спостерігається активне, подекуди навіть підсвідоме (не підкріплене знаннями) зростання інтересу українців до одягання елементів традиційного народного одягу. Причому не лише в тилу, але й на передовій. Народний костюм як основа етнічної самобутності та національної ідентичності українців є проявом самоусвідомлення особистості, її приналежності до певної етноспільноти як носія традиційних цінностей, притаманних конкретній нації, що суголосно з національною ідеєю.

Інформаційно-комунікативний потенціал українського народного костюма, який є одним з найяскравіших, найбільш упізнаваних у Європі, слід розглянути через призму його символіки та мистецького образу. Слід визначити важливість відновлення народного костюма та поширення етноелементів у сучасній моді як важливого чинника національної ідентифікації українців в Україні та світі як у мирний час, так і під час війни.

В Україні відновлення фольклорних мотивів в одязі збіглося з «відлигою». Саме 1960-ті роки майорять яскравими прикладами використання народного одягу як ознакою демократичних переконань і прагненням до національної самоідентифікації: В. Симоненко, Л. Лук'яненко, В. Чорновіл, Є. Сверстюк, О. Бердник та інші діячі, які за часів радянської влади одягали українську вишиту сорочку як символ їхніх революційних поглядів. Це було одним із проявів початку національно-визвольного руху. Але шістдесятники, на відміну від модних панянок, використовували не елементи українського стилю, а автентичні українські вишиті сорочки та сердаки. Жінки доповнювали свій образ намистом, хустками, а чоловіки відпускали «козацькі» вуса.

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років, у період боротьби за незалежність України, проукраїнська інтелігенція одягалася в українські строї. Також використовували окремі елементи: кептарі, хустки, гарасівки тощо. Традиційні елементи одягу стали такими ж важливими символами, як і жовто-блакитні стрічки, а зі здобуттям незалежності народні мотиви стали домінантними в колекціях одягу українських дизайнерів. Саме цей період слід вважати початком утвердження української національної та громадської ідентичності: духовні цінності набули нового, давно забутого значення.

Завдяки безперервному побутуванню народних традицій українці зберегли відчуття національної окремішності, змогли відродити зденаціоналізовану еліту, створити нові національно-мистецькі традиції та пронести через покоління сталі норми, які є свідченням життєстійкості народної складової. Тож наприкінці ХХ ст., у добу незалежності, українці увійшли з чітким розумінням своєї етнічної приналежності та гордості за свою Батьківщину.

У 1990-х роках (зокрема 1990 рік як час Революції на граніті) з посиленням руху за суверенітет України зросло зацікавлення минулим свого народу, прагнення до незалежності та самобутності. Актуальність використання мотивів народного одягу в повсякденному та святковому одязі посилилося зі здобуттям незалежності України у 1991 році.

Кризова ситуація в суспільстві, зумовлена інтеграційними процесами, що полягали в переході від однієї соціальної системи до іншої, поглибилась тим, що зі зміною соціально-психологічного клімату в суспільстві змінилося й ставлення до самоідентифікації його громадян. Яскраво проявилася потреба в національній ідентичності як природна реакція людей при ламанні їхніх старих стереотипів і незнаходженні нових. Повернення до традицій народного костюма уособлювало відданість національним цінностям, можливість самовираження тощо. На початку 1990-х років ще не створювали масові колекції дизайнерського одягу, тому українці використовували переважно елементи традиційного строю без певних інтерпретацій. Зазвичай, це був один предмет – вишита сорочка (як для чоловіків, так і для жінок). В умовах дефіциту матеріалів та навичок у пошитті й вишиванні традиційних сорочок молодь переважно використовувала автентичні, старовинні, так звані «бабусині». Отже, українці задовольняли не лише патріотичні запити, але й утилітарні потреби – урізноманітнювали свій гардероб на тлі загальної стандартизації одягу.

У період Помаранчевої революції (2004–2005) та Революції гідності (2013–2014) політики й лідери суспільної думки, члени їх родин для публічних заходів та виступів часто обирали вбрання з елементами українського національного етностилю, навіть попри те, що це була пізня осінь та зима, що ускладнювало появу в традиційному вбранні чи його окремих елементах. Цим вони підтверджували свою приналежність до української нації.

У 2022 році, з початком повномасштабної війни росії на території України, українська вишита сорочка набула особливого, навіть сакрального значення серед широких верств населення. Сорочка з модного та стильного аксесуара стала символом незламності. Український народ почав відповідати російському агресору на вимогу «демілітаризації» зброєю на фронті, а на вимогу «денацифікації»⁴ – українською сорочкою в тилу, на передовій та на міжнародній арені. Окремого об'єднавчого значення набула акція «Вишиванка на фронт». Із

⁴ «Демілітаризація» та «денацифікація» – ці терміни вжив володимир путін як мету російського вторгнення в Україну 24.02.2022 р.

перших днів воєнної агресії росії на території України серед першочергових речей, що передавали на фронт, була традиційна українська вишита сорочка.

Гаслом Дня вишиванки у 2022 році стало «Вишиванка – духовна броня українців!» (Б. Рис. 14.1–2). У межах акції було організовано збір коштів на виготовлення таких «тактичних вишиванок» та розпочато виробництво. Оскільки ці речі мають бути зручними, то це були бавовняні футболки кольору «хакі», з машинною вишивкою з українським узором та тризубом. Ці футболки, хоч і далекі за своєю суттю від традиційної української сорочки, але стали духовною бронею для захисників та захисниць і підвищували мотивацію боронити мирне життя, українську мову, культуру, історію [149].

У м. Коломия (Івано-Франківська обл.) волонтери ініціювали акцію «Одягни захисника у вишиванку». Серед зібраних виробів були вишиті жіночі й чоловічі сорочки, сукні та футболки для захисників і захисниць. Волонтери центру звернулися до військових у відео: «Дорогі наші захисники, хай ці вишиванки, як материнська любов, оберігають вас і вдень, і вночі. Будьте здорові і щасливі. Повертайтеся живими» [173] (Б. Рис. 15). Бійці з фронту публікували в соціальних мережах свої фотографії у вишитих сорочках, які отримували від волонтерів. Переважно публікації склалися з двох світлин: одна – у традиційній вишитій сорочці у мирний час, а інша – з передової [144] (Б. Рис. 16).

Для багатьох із тих українців, які стали біженцями внаслідок війни (2022), стало очевидним важливе значення української традиційної вишитої сорочки як знаку приналежності до свого народу. А також як символічного оберега, що посилює зв'язок з рідною землею, незалежно від того, де людина зараз перебуває. Вимушена еміграція стала для багатьох тим чинником, який дав розуміння того, що український народ – сильний духом, а сорочка є виявом цього національного духу.

Роль перших осіб держави у популяризації народного костюма та збереженні його мистецького образу.

Розгляд питання національної ідентичності в контексті мистецького трансферу не можливий без аналізу ролі, яку відіграють перші особи держави в

збереженні традицій, зокрема українського народного костюма. Першочергово йдеться про імідж Президента як складову його особистого політичного іміджу, який визначає сприйняття державного лідера громадськістю та місце очільника держави в національній свідомості. Передусім це важливий аспект сприйняття України у світі. Дослідження ролі українського народного вбрання в іміджі перших осіб держави та публічних членів їхніх родин є важливим для розуміння стану збереження і популяризації української культури та мистецтва.

Питання створення та значення іміджу глави держави розкрили в наукових працях С. Денисюк (2007), В. Корнієнко (2009), О. Коробов (2013), А. Гузак (2014) та ін. Зокрема, В. Чекалюк зазначає, що «імідж країни, репрезентований у ЗМІ, залежить від існуючого іміджу перших осіб та лідерів, а також від представників еліти, насамперед від Президента. Обраний народом, лідер відіграє провідну роль у політичному житті країни і формуванні її іміджу» [206]. Однак імідж перших осіб держави через народний костюм як визначальний візуальний чинник досі не досліджений у наукових працях. Тому ми послуговувалися переважно інформацією, яка є в засобах масової інформації, на офіційних сайтах та сторінках політиків у соціальних мережах.

Над створенням іміджу Президента України працює значна кількість фахівців, серед яких – стилісти, іміджмейкери, дизайнери тощо. Їхнє завдання – сформувати візуальний імідж політика так, щоб він працював на утвердження атмосфери довіри суспільства до нього та зміцнював переконання в правдивості та непохитності його рішень. З огляду на значну роль комплексу національного українського костюма, його елементів або реплік в офіційному стилі Президентів України та членів їхніх родин періоду незалежної України, варто детально проаналізувати приклади використання етностиллю першими особами держави.

Перший Президент незалежної України (1991–1994) Л. Кравчук під час свого президенства не використовував цей елемент у своєму образі під час участі в офіційних заходах. Але вже після того, як він склав президентські повноваження, вишита сорочка стала постійним атрибутом його гардеробу. Зазвичай, він поєднував її з діловим костюмом (Б. Рис. 17). Л. Кучма (1994–2005)

не використовував елементи українського народного вбрання в офіційних та дипломатичних заходах, надаючи перевагу класичному діловому стилю одягу під час президенства та після складання повноважень.

Під час політичної кризи осені 2004 року, на хвилі Помаранчевої революції до влади прийшов В. Ющенко (2005–2010) – політик із яскраво вираженою проукраїнською політикою. За часів його президенства український народний костюм мав значне поширення, про що свідчать тодішні заходи: виставки, фестивалі, музичні події, соціально-мистецькі акції. Значну підтримку отримали виставки музейних та приватних колекцій народного одягу і його елементів. Свою національну позицію, повагу до багатовікової історико-культурної спадщини України президентська родина всіляко підкреслювала через власний візуальний імідж. Його суть – яскрава етнолінія в гардеробі. Передусім це використання прикрас, вишитої сорочки або ж іншого вбрання з елементами традиційного українського народного оздоблення.

Зокрема, В. Ющенко, який є колекціонером українських старожитностей, мав у своїй збірці чималу кількість старовинних вишитих сорочок. Але під час участі в публічних заходах подружжя Ющенків віддавало перевагу сучасним зразкам етностилу від українських народних майстрів та професійних дизайнерів. Наприклад, беручи участь у святкових заходах до Дня Незалежності України (24.08.2007), президентська родина взяла участь у молебні. Президент із дітьми були вбрані у вишиті сорочки, а перша леді – у світлу сукню з елементами традиційної вишивки [110]. У творчій акції «Ніч Незалежності» (24.08.2008) Президент був у білій сорочці, густо зашитій геометричним орнаментом сірого кольору, а Перша леді – у старовинній вишитій сорочці, підперезана поясом-крайкою [120] (Б. Рис. 18-20).

Після полишення посту Президента України В. Ющенко з родиною продовжили опікуватись надбаннями української культури. Для прикладу, у Національному заповіднику «Софія Київська» було проведено виставку «Основи» (2014) з колекції приватного Музею української спадщини В. Ющенка. Зокрема, було гідно представлено текстиль, одяг, рушники кінця

XVIII – початку XX ст. Під час відкриття проєкту родина Ющенків була вбрана в одяг з елементами українського етностилю [214]. Л. Гасиджак на сайті ресурсу «Prostir. Museum» із повагою описує внесок В. Ющенка в збереження та пропагування культурно-мистецьких надбань українського народу: «...саме тоді вишита традиційним орнаментом сорочка стала найпрестижнішим святковим одягом. Саме тоді з'явилося багато псевдоколекціонерів українських старожитностей, які «тримаючи ніс по вітру» вміють змінювати захоплення і вподобання, але й тоді ж ті самі старожитності отримали гідну ціну на ринку і оцінку та визнання в мистецькому середовищі» [54].

У 2017 році в Національному музеї історії України до Дня вишиванки було відкрито виставку «Естетика символу: жіноча сорочка». Частина експонатів надійшла з унікальної приватної збірки В. Ющенка. На відкритті виставки він зазначив: «<...>сьогодні традиції не шануються, тому, щоб відбудувати країну, потрібно повернутися до спільності, яка закладена у вишитих сорочках» [88].

Наступним Президентом України став В. Янукович (2010–2014), який залюбки приймав у дарунок українські вишиті сорочки, але вкрай рідко носив їх публічно [184].

На президентській посаді його змінив П. Порошенко (2014–2019), який прийшов до влади, як і В. Ющенко, на революційній хвилі. Так само як і при кожному національному пожвавленні, він став авторитетним провідником моди на українське. Необхідно зазначити, що саме етностиль став провідною лінією у формуванні офіційного іміджу президентської родини. Це стало символом вияву поваги П. Порошенка та членів його сім'ї до історико-культурної спадщини України та прагнення до пропагування її на загал як в Україні, так і за її межами. Це сприяло цілісному сприйняттю Президента, першої леді та їхніх дітей як дружної родини, де поважають минуле свого народу, шанують його звичаї й традиції. Під час офіційних заходів як міжнародного, так і загальнодержавного або місцевого рівня доволі часто президентська родина була вбрана саме в одяг з елементами українського етностилю, який створили українські дизайнери [146]. Один з найяскравіших мистецьких образів – на святкуванні ювілейного,

25-го Дня Незалежності України (2016). Образи першої леді, її доньок та сина привернули значну увагу українців. М. Порошенко була в шовковій сукні ніжно-блакитного кольору, у жакеті – крою традиційної керсетки, а на рукавах традиційний рушниковий орнамент – Дерево. Як зазначили дизайнери української дизайн-студії «SVITLO» С. Кубрак та Н. Шевчук, вони намагались передати в сучасному образі силу традицій та показати безперервний зв'язок поколінь [124] (Б. Рис. 21–22).

Як і В. Ющенко, П. Порошенко після припинення президентських повноважень продовжив дотримуватись принципів популяризації історико-культурних надбань українців через увагу до вишитої сорочки як знакового елемента традиційного українського костюма. Наприклад, до Дня вишиванки у 2020 році він звернувся до українського народу зі словами: «Зараз, коли реванш стукає у двері нашого дому, потужні символи, що єднають, особливо цінні. Прапор, герб, гімн, мова, вишиванка роблять нас єдиною нацією, є джерелом сили предків, символом нашої боротьби за світле майбутнє. Ми одягаємо вишиванку, щоб показати – ми єдиний сильний непереможний народ. У нашому серці – Україна» [160]. На своїй офіційній сторінці в мережі «Інстаграм» П. Порошенко продемонстрував фото з дружиною Мариною з хештегом під ним «#ОдягниВишиванку», таким чином підкресливши значимість вишитої сорочки для консолідації суспільства [145].

Президент України В. Зеленський (2019 – чинний Президент України на момент написання дисертаційної роботи) протягом допрезидентського періоду не вдягав (принаймні публічно) вишиту сорочку як національний символ. Після перемоги на президентських виборах у 2019 році В. Зеленський привітав українців з Днем вишиванки, але він був одягнений не в традиційну вишиту сорочку білого кольору. Натомість вона була чорного кольору, з вишитим геометричним орнаментом синього кольору. Наступного, 2020 року, через соцмережі президентська родина звернулася до українців з вітальним словом. Володимир Зеленський – у білій вишиванці з чорно-бежево-білим геометричним орнаментом; Олена Зеленська – у синій блузі, декорованій аплікаціями у вигляді

«медуз» від бренду «Etnodim». Внаслідок чого в суспільстві виникла гостра реакція на вбрання першої леді, яке не мало жодного стосунку до традиційної сорочки ні технікою оздоблення, ні колірною гамою, ані символічним навантаженням (Б. Рис. 23.а).

У 2021 році в День вишиванки Президент був одягнений в українську вишиванку з косим коміром, а його дружина – у вишиту сорочку з квадратним вирізом. У соціальних мережах велика кількість українців розкритикувала такий вибір першого подружжя держави. Водночас цей сміливий крок Президента став надзвичайно повчальним задля того, аби українці трохи більше почали цікавитись культурою та історією свого народу, бо такий крій сорочок був притаманний Дніпропетровщині та Чернігівському Поліссяю наприкінці ХІХ та подекуди до початку ХХ ст. (Б. Рис. 23.б).

На День Незалежності України у 2020 і у 2021 році Президент був у класичному чорному костюмі, а Перша леді у білому вбранні. У 2020 році до довгої білої спідниці Перша леді одягнула традиційну білу вишиту сорочку, вишиту біллю (Б. Рис. 24), а у 2021 році білу сорочку класичного ділового стилю, але з вишивкою колосків пшениці навколо талії (Б. Рис. 25).

У 2022 році на день вишиванки О. Зеленська розмістила на своїй сторінці у Фейсбуку фотографію в білій сорочці з синіми рукавами. Вишивка білого кольору на рукавах і синього на основі. В. Зеленський був одягнутий у сорочку з вишивкою пастельних відтінків зеленого, коричневого та рожевого кольорів. Тканина для сорочки зеленого кольору відтінку «хакі»⁵. Тобто кольору військової форми відповідно до воєнного стану. На офіційній фотографії добре видно, що під сорочкою – футболка зеленого кольору. Тобто така ж, як і в українських захисників на фронті. Таке поєднання військового та народного одягу в образі Президента засвідчило, що вишита сорочка в період війни є ключовим елементом образу українців та водночас фактором, що об'єднує націю (Б. Рис. 26.а).

⁵ Вишиванка Velych у стилі мілітарі від компанії «Етнодім».

Світлина Володимира Зеленського в цій сорочці є особливою в історії збереження та значення української вишитої сорочки для українців. Із моменту початку війни (24.02.2022) Президент країни навіть під час прийому перших осіб інших держав, під час виступів у парламентах інших країн, був в одязі в стилі мілітарі. Першим публічним винятком зміни образу став День вишиванки-2022⁶. Другий раз, з моменту початку повномасштабної російсько-української війни, Президент з'явився в публічному просторі не в стилі мілітарі в День Державного Прапора (23.08.2022). Сорочка з авторською вишивкою білоруської художниці Руфіни Базлової від бренду Indroshiv. На виробі, який одягнув Президент України, зображено важливі символи сучасної української історії: танки, БТри, колоски пшениці та українці, які тримаються за руки [200]. Перша леді була вбрана у білу вишиту біллу традиційну українську сорочку (Б. Рис. 26.б).

У 2023 році В. Зеленський привітав українців з Великоднем у сорочці чорного кольору від ТМ ETNODIM з вишитими тризубами (Б. Рис. 26.в). На день Вишиванки Президент був одягнений у традиційну українську вишиту сорочку кольору «хакі». У дописі, який опублікував Президент на своїй сторінці Telegram він акцентує, що на його сорочці поєднання символів української та кримськотатарської культури свідчить про єдність народів у боротьбі за життя⁷. Перша леді у блузі світло-жовтого кольору (Б. Рис. 27).

Український народний костюм як засіб культурної дипломатії.

Комплекс українського вбрання та його окремі елементи на всіх історичних етапах розвитку України відігравали ключову роль не лише в повсякденному й святковому житті українців, інтелігенції, політиків, а й у дипломатичних стосунках з іншими державами. Особлива роль тут відводилась дороговартісним тканинам, хутру та окремим елементам вбрання, які були предметами дарування та означення українства у світі. Так, серед дарів гетьману

⁶ День вишиванки – щороку в третій четвер травня. У 2022 році на 19 травня припав третій четвер місяця.

⁷ У 2023 році День вишиванки, який традиційно відзначають у третій четвер травня співав з Днем боротьби за права кримськотатарського народу, який щорічно відзначається 18 травня.

Б. Хмельницькому згадується, як турецькі послы від Імператора піднесли «дулеймань, похожій на мантию съ горностайными опушками всѣ тѣ подарки были въ бумажныхъ мышкахъ и чехлахъ, покрытыхъ шелковою матерією съ золотыми и серебряными цвѣтами. Послами Московскими представлены подарки, состоящіе въ дорогихъ мѣхахъ собольихъ и другихъ и въ косякахъ разныхъ парчей и матерій, Отъ стороны Польской выставлено въ подарки нѣскольکو поставокъ тонкихъ суконъ и нѣскольکو десятковъ дорогихъ поясовъ» [86, с. 96] та від короля польського Владислава Четвертого «бунчукъ въ жемчугахъ и горностайная мантия» [86, с. 86].

Українська діаспора по всьому світу, зберігаючи свої традиції, виконувала й певні дипломатичні місії. Наприклад, є така згадка, що «з нагоди великого свята у Гайд-Пярку в Нью Йорку Ліга української молоді у Спол. Державах приготувала в дарунку для през. Рузвельта народню чудово-вишиту сорочку, яку вручили президентові панна Анна Задорожна й Іван Кухарський. Сорочку вишила панна Марія Лаврик з Честеру» [188].

Український народний костюм, його елементи становлять частину міжнародних дипломатичних відносин й у сучасній Україні. Так, у 2008 році В. Ющенко під час зустрічі з легендарним співаком П. Маккартні подарував йому вишиту сорочку, виконану в техніці «білим по білому» [117].

У липні 2016 року, під час візиту прем'єр-міністра Канади Д. Трюдо в Україну, політику з-поміж інших подарунків подарували й традиційну вишиту сорочку торгової марки FOBERINI [197]. У 2018 році, до 92-ї річниці з дня народження королеви Сполученого Королівства Великої Британії Єлизавети II, офіційна українська делегація подарувала їй вишиту сорочку, яку виготовили майстрині з Решетилівки [39]. Під час візиту на Фанар офіційна українська делегація Православної Церкви України як дар вручила Вселенському Патріарху Варфоломію українську вишиту сорочку, а останній «у свою чергу обдарував кожного паломника подарунками та уділив своє благословення» [129].

У 2020 році, до Дня вишиванки, Президент В. Зеленський із дружиною презентували очільникам кількох країн світу сорочки. У супровідному листі

ззначалось «Україна 21 травня⁸ Україна відзначає День вишиванки – свято, покликане берегти та шанувати давні традиції нашого народу. Вишиванка – самобутній код нашого етносу із зашифрованими в оригінальних орнаментах оберегами та символами. Зі щирим серцем хочемо поділитися з вами частинкою української історії та автентики» [71]. Ця подія мала на меті продемонструвати увагу Президента та першої леді України до української сорочки як характерного символу нації та розуміння важливості приділення їй уваги на державному й міжнародному рівні. Такі символічні подарунки отримали лідери Сполучених Штатів Америки, Французької Республіки, Канади, Республіки Польща, Турецької Республіки та інших країн.

Але не тільки дарування вишитих сорочок є важливим дипломатичним кроком, а й вдягання їх тими, кому презентовані ці вироби, що є ознакою поваги та підтримки України іншими державами. Із початком повномасштабної війни росії проти України всесвітньовідомі зірки на знак підтримки України вдягли українську вишиту сорочку або ж сукні з елементами української вишивки. Серед них – Діта фон Тіз, Хелен Міррен, Демі Мур, Мей Маск, Сальма Хаек, Кетрін Зета-Джонс та ін.

Тож підтримка України через вдягання її національного символу – це частина світової дипломатії. Лідери, політики та відомі люди інших країн неодноразово вдягали українські вишиванки в підтримку України та її цінностей, але особливого розмаху це набуло у 2022 році, коли Україна опинилася в стані війни. На День вишиванки на своїх офіційних сторінках у соціальних мережах відомі політики в українських вишиванках: спікерка Сейму Литви Вікторія Чміліте-Нільсен, пані посол Великої Британії в Україні Мелінда Сіммонс, Президентка Єврокомісії Урсула фон дер Ляєн, Президентка Європейського парламенту Роберта Метсола, прем'єр-міністр Канади Джастін Трюдо з дружиною, Керівник групи підтримки України в Єврокомісії Пітер Вагнер та ін. (Б. Рис. 29).

⁸ День вишиванки – щороку в третій четвер травня. У 2020 році на 21 травня припав третій четвер місяця.

Перша леді України Олена Зеленська під час дипломатичної поїздки в США у липні 2022 року віддала перевагу одягу в етностилі, щоб підкреслити значимість своїх слів під час виступу в американському Конгресі, коли закликала світ надати українцям ще більше зброї аби захистити рідну землю, а під час вшанування пам'яті загиблих 11 вересня 2011 року була вдягнута в білу вишиту сорочку (Б. Рис. 28).

Тож, підсумовуючи підрозділ, необхідно зазначити, що зі здобуттям Україною незалежності в 1991 році в діалоговому контексті відбулися кардинальні зміни. Свобода слова, послаблення адміністративного диктату, вільний доступ до інформації, легалізація національних явищ та ліквідація обмежень у творчості сприяли оновленню та актуалізації українського мистецько-культурного діалогу, створенню нових культурних практик. На державному рівні відбулися важливі зрушення щодо налагодження міжкультурного діалогу, ухвалено низку законів, які якісно змінили та сформуvalи нові пріоритети державної культурної політики.

Аби розкрити зазначені вище аспекти, у підрозділі проаналізовано специфіку мистецького діалогу через культурні практики з використанням українського народного костюма та його елементів. Виявлено, що найбільш ефективним інструментом для реалізації діалогової функції в мистецтві є саме народний костюм, а надто його мистецький образ, зокрема в кіномистецтві, фотомистецтві, виставковій діяльності та інших культурних практиках. Однак проведений аналіз дав змогу засвідчити, що такий вид мистецтва, як кіно навіть у XXI ст. не позбувся стереотипу меншовартості українців, де при цьому традиційне вбрання використовують подекуди для підтримки цього стереотипу.

Виявлено, що на теперішній час явним є масштабний патріотичний потенціал вбрання українського народу, що особливо проявилось із початком повномасштабної війни росії проти України в лютому 2022 р. У цей період саме вишита сорочка стала ознакою приналежності до українського народу для кожного з українців, які змушені були залишити свої домівки та стати внутрішньо переміщеними особами чи отримати статус біженця за кордоном.

3.2. Роль мистецького образу українського народного костюма у формуванні культурних та креативних індустрій кінця XX – початку XXI століття

Суспільно-політичне життя України у XX ст. не передбачало можливостей збереження національної ідентичності та культурної унікальності. Спостерігалось явище масового споживання продукції індустріального виробництва, що досить стрімко призвело до зменшення (нівелювання) етнічних ознак у матеріальній та духовній культурі одягу. Відмова від мистецького образу традиційного комплексу вбрання була не на користь появи нового, це була відмова як така. Одяг «поза модою» відповідав духу комуністичного побуту. Мистецька образність відійшла на другий план, поступившись вимогам функціональності, простоти та зручності.

У народній вишивці швидко стиралися локальні особливості. Масове виробництво одягу призводило до поширення все більш спрощеного та «безликого» мистецького образу народного костюма через уніфікацію орнаментики й колористики. Помітною стала тенденція до примітивізації орнаменту, зникнення локальних особливостей. Варіативність стильових особливостей поступово ставала загальноукраїнською.

В індустрії радянської моди відбулося формування моделювання костюма з етноелементами «братніх народів» у створенні штучного образу «радянської людини» [102]. У професійному декоративно-прикладному мистецтві здійснено спроби осучаснити народне мистецтво, знайти нове масштабне застосування народним формам: відійти від копіювання / повторення традиційних орнаментів, натомість доповнити знаково-символічний лексикон української орнаментики новими зображеннями, предметами та знаряддями праці [181, с. 105]. Народні традиції знайшли своє відображення у вбранні від Київського будинку моделей – у колекціях Г. Мепена.

Розкрити потенціал інспірації народного мистецтва та відобразити самотність архетипів українських етнорегіональних мотивів вдалося у другій

половині ХХ ст. в результаті творчих пошуків М. Токар, С. Заблоцької, В. Шелест, В. Маркопольської, А. Топінко, М. Біласа, у співпраці з відомими вченими-етнографами Д. Фіголь, А. Будзан [21], С. Сидорович [165], К. Матейко та ін.

Фольклорний стиль набув своєї популярності в умовах масової стандартизації одягу як противага промислового тиражуванню. Головними ознаками стилю стало: застосування натуральних тканин; простота крою; використання строкатих, картатих та набивних тканин із фольклорним малюнком; різноманітність у поєднанні елементів одягу; індивідуальне оздоблення: вишивка на комірцях або манжетах тощо; використання окремих елементів (хустка, червоне намисто тощо).

На початку 1980-х років відбулися мистецькі експерименти в напрямі «ретрофольклоризму», які розпочали період повернення до духовної складової народного костюма, спроби ще раз переосмислити знаковість та символізм у народному мистецтві. Народні традиції та здобутки виявилися актуальними для суспільства, тож прояви стилізації за рахунок яскравості, багатшаровості та багатства декору поступилися своїм місцем закономірностям, закладеним в основу народного мистецтва.

Фольклорний напрям почав тяжіти до простоти конструкцій і пропорцій, виражених форм та обмежень декоративних елементів, чистих кольорів тощо [105, с. 38]. Спільно з модельєрами почали працювати соціологи та мистецтвознавці, щоб наблизити художньо-образні особливості мистецького образу українського народного костюма до соціально-психологічних потреб споживачів, але державне «планування» все ще гальмувало розвиток моди, це послаблювало використання етнічних народних мотивів так, щоб своєчасно реагувати на запити суспільства й часу.

Мистецький образ українського народного костюма, усупереч радянській протидії, засвідчив свою життєздатність та дійшов до кінця ХХ ст. в дещо зміненому, але не втраченому вигляді. Однак єдиний мистецький стиль та образ українського народного костюма наприкінці ХХ ст. був відсутній. Українці

намагалися використати народні мотиви так, щоб підкреслити свою індивідуальність, пропагувати народні традиції через власне бачення цього стилю.

Народний костюм в контексті національної креативної економіки.

Самодостатність окремої нації визначається в часи сьогодення повагою до надбань матеріальної і духовної культури, їхньою підтримкою на державному рівні, включенням до системи національної економіки. У контексті традиційного костюма – до креативних індустрій, наприклад виробництво сучасних варіацій вбрання, застосування окремих технік декоративного мистецтва⁹. Зі здобуттям Україною незалежності, внаслідок економічної кризи, через втрату ринків збуту готової продукції, проблем із постачанням сировини для виробництва, нестачу деталей для модернізації обладнання в Україні відбулось згорання роботи переважної більшості промислових виробництв та підприємств, зокрема підприємств легкої промисловості. Вони не витримали ринкової конкуренції з готовими виробами Китаю та країн Сходу, які масово заповнили ринок та не змогли достатньою мірою відновитися, стати провідними та конкурентоспроможними протягом років незалежності України. Безумовно, економічні кризи 1996, 2008, 2014, 2022 років, які призводили до різкого знецінення національної валюти – гривні – відіграли неабияку роль, але основні чинники містяться в іншій площині.

Виробництво народного одягу безпосередньо пов'язане з розвитком креативних індустрій та народним ужитковим мистецтвом. Кризова ситуація в легкій промисловості, яка виникла наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., була спричинена передусім різким скороченням сировинної бази, застарілими виробничими фондами, які є досить енерговитратними, і, як наслідок, прослідковується залежність від імпортової сировини. Це призвело до високої

⁹ КВЕД 74.10 (Спеціалізована діяльність із дизайну) включений в перелік видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій розпорядженням КМУ від 24.04.2019 р. № 265-р. Цей клас включає моделювання текстильних виробів, одягу, взуття, дорогоцінних прикрас та інших модних товарів.

собівартості виготовлення виробів народних художніх промислів, яка зумовила їхню низьку конкурентоспроможність на тлі відверто дешевих товарів, імпортованих з країн Сходу. Передусім Китаю – країни, що веде найбільш агресивну світову політику щодо імпортування власних товарів та сировини. До факторів, які вплинули на погіршення ситуації в розвитку народних промислів, слід віднести й загальну «тінізацію» економіки України: високий рівень контрабанди товарів легкої промисловості, і як наслідок – недостатня інвестиційна складова в економіку України. Ці фактори стали основними, що спричинили гальмування розвитку легкої промисловості та народних художніх промислів наприкінці ХХ ст.

Найбільша технічна криза в промисловості почалася ще у 1990-х роках. Наприклад, на Дарницькому шовковому комбінаті бракувало барвників – друкували лише чорно-білі візерунки. Із-поміж інших проблем, через які вишукані рисунки та ескізи переставали бути високохудожніми у виробництві, були: непрофесіоналізм граверів, калькувальників, колористів, друкарів, які змінювали кольори та спрощували орнамент для полегшення друку; недосконале технічне обладнання, внаслідок чого неможливо було відтворити складні елементи та передати яскравість кольорів через всмоктування фарби, відбитки неякісних калюк тощо. Водночас відбувся і занепад національного ремесла з виготовлення українського одягу, який характеризується не тільки періодом так званої «технічної кризи», що активно припадає на 1990-ті роки, але й складним політично-історичним періодом кінця ХХ століття, який виявив неабияку потребу в переосмисленні значення традиційних автентичних форм в українському народному костюмі.

Стан текстильної промисловості як однієї з найдавніших галузей виробництва, безумовно, мав вплив і на художні народні промисли. Без державної підтримки легкої промисловості та народних промислів були знищені економічні зв'язки, що призвело до поступової ліквідації виробничо-художніх об'єднань. Українські підприємства намагалися налагодити співпрацю з іноземними. Але, зазвичай, художники займались не творчою роботою, а

технічно доопрацьовували незакінчені розробки, які згодом друкували за кордоном на якісному обладнанні.

Народні промисли змогли відродитися раніше, у формі діяльності індивідуальних майстрів, аніж промислові виробництва. Передусім через те, що реміснича праця відрізняється від промислової насамперед індивідуальною роботою, яка не потребує капітальних початкових інвестицій. Виробництво одягу, взуття, прикрас, майстерність вишивання, ткацтва – це традиції, витоки яких у прадавніх часах, а знання про них передавалися від покоління до покоління і дійшли до XXI ст. як унікальний нематеріальний культурний спадок. Способи й технології виготовлення сировини, готових виробів та їхнє оздоблення вдосконалювалися тисячоліттями. Інша причина – суспільний попит на індивідуалізм потребував унікальної, характерної авторської техніки виконання, неповторного стилю в одязі та прикрасах. Кожна річ була індивідуальним діалогом «майстер – споживач». Ремісників називали «майстрами», «художниками», «митцями» та «умільцями». До традиційних українських ремесел належать: кушнірство, ткацтво, вишивання, бісероплетіння, золотарство, гутництво, кравецтво, різьбярство, плетіння з соломки та ін.

Відродження національного ремесла з виробництва українського народного костюма і його елементів датуємо 2004 роком, коли стрімко зросло індивідуальне виготовлення одягу ручної роботи. Народні промисли вишивального спрямування, які стали відроджувати в усіх областях України, були орієнтовані на збереження в орнаментиці регіональних відмінностей. У сучасних виробках переважно копіювали традиційні українські узорні вишиття, не трансформуючи їх. Велика кількість майстрів різного віку та напряду творчої діяльності працювали як індивідуально, так і в мистецьких династіях. Серед митців були як ті, які здобули фахову освіту, так і ті, які перейняли вміння від попередніх поколінь свого роду. Помітним стало регіональне розмежування в напрямках декоративно-прикладного мистецтва.

Попри існування на початку XXI ст. формальної Національної спілки майстрів народного мистецтва України, було відсутнє дієве об'єднання майстрів

із повним реєстром та чітким поділом на напрями. Тож майстри працювали доволі відокремлено, зберігаючи власну унікальну регіональну традицію. Варто згадати про деяких із них. Зокрема, це династії митців: родина Лашко (Наталія, Ілля) із м. Кам'янець-Подільський [34], Сеїт-Аметови з Криму (Амет, Ельміра, Абдюль) [29], мистецький рід Шкрібляк-Прокоп'юк (Михайло, Олена) з Івано-Франківської обл. [36]. Індивідуальні майстри – Л. Сумер (мистецтво роботи з бісером) з м. Києва [35]; О. Білоус (вибійка), м. Київ; Л. Романів (вишивка, бісероплетіння), м. Київ [32]; Л. Ковальчук-Шустерман (вишивка), Київська обл. [38], О. Костюченко (вишивка, вибійка), м. Чернігів; Визнаними майстринями вишивки Центральної України є Н. Вакуленко, Н. Мамалига, Н. Химиченко, В. Ленда, В. Власенко [136], Н. Іпатій, І. Залізнюк (вишивка); одними з найвідоміших майстринь в'язання є С. Рогаль та Н. Дмитренко [52]; у техніці батику – Л. Лукаш. Із-поміж майстрів Східної України – Л. Огнева (вишивка) [31]. Серед майстрів Західної України, які у своїх творах максимально зберігають регіональний колорит та формотворення, слід відзначити І. Бердаль-Шевчик (бісероплетіння), М. Чулак (бісероплетіння), Д. Стасюк та Д. Новак (вишивка бісером), О. Сахро (вишивка, авторські прикраси, сумки) [183], М. Симчича (вишивка) [33], Б. Петричука (реставрація, реконструкція, вишивка), О. Русінець (вишивка) та ін. (Б. Рис. 30, 68–74).

Нові економічні умови змусили майстрів стати не лише творцями, але й успішними продавцями та промоутерами своєї продукції. Виробники індивідуального українського одягу почали продавати свої речі самостійно, без посередників, через інтернет-ресурси, на численних фестивалях, виставках та ярмарках, де їх купує безпосередньо споживач. Найпопулярнішим та водночас постійним місцем, де можна купити українську традиційну сорочку, вишиту вручну, є ринок в с. Кути (Івано-Франківська обл.).

З 2014 році в Україні знайшли переломлення й поширення тенденції, пов'язані з революційними ідеями світу моди з метою привернення уваги споживачів до гуманітарних та етичних питань, які пов'язані з виробництвом та споживанням одягу їх улюблених брендів. Перша акція із закликом від

споживачів «хто виробляє мій одяг» (*#WhoMadeMyClothes*) була орієнтована на запит від споживачів до виробників, щоб спонукати бренди одягу до відкритості, прозорості та соціальної відповідальності¹⁰. Працівники швейних виробництв, які підтримали цю акцію, публікували у відповідь світлини з виробництва з хештегом «я виробляю твій одяг» (*#IMadeYourClothes*). Хоч в Україні не було актуалізовано питання етики щодо виготовлення одягу, але українських майстрів такий рух спонукав до початку створення власного імені, який був одночасно й проявом відкритості, а головне – якості виконаної роботи. Український споживач одягу в етностилі вже прагнув купувати одяг від майстра.

У 2015 році новою метою модної революції став захист екології. У модній індустрії активніше почали застосовувати правило «3R», яке з'явилося у світовому маркетингу ще у XX ст.: Reduce, Reuse, Recycle (зменшення кількості відходів, повторне використання матеріалів, перероблення відходів). Суспільна дискусія щодо складу тканин отримала загальнонаціональні масштаби не лише в Україні, але й у світі. Такий екологічний тренд привернув увагу суспільства до шкідливого впливу виробничих процесів легкої промисловості на навколишнє середовище та проблему надспоживання. Гасла модної революції, які спершу були декларативними, фактично зробили свій соціальний внесок у збереження екології. Тепер філософія покупок одягу та аксесуарів почала підпорядковуватись як власним смакам покупця чи новим стилям моди, так і новим екоцінностям, як, наприклад, увага до складу тканини. Світова тенденція змусила й українських виробників враховувати водночас вимоги та потреби українського суспільства, спонукала їх стати частиною світових (зокрема європейських) течій. В Україні гаслами модної революції стали не лише загальносвітові, як, наприклад, «споживай грамотно», але й ті, які були підкріплені патріотичними почуттями на хвилі Революції гідності: «купуй

¹⁰ Fashion Revolution – реакція світової спільноти на трагедію в Бангладеші 24 квітня 2013 року. В цей день сталася техногенна аварія в місті Савар, і в результаті зруйнувався комплекс, де містилися п'ять швейних фабрик. Кількість загиблих у цій трагедії становила майже 1 000 осіб.

українське» та «made-in-ukraine». Ці заклики стали не тільки формальною декларацією, але й масштабним суспільним рухом, який дав змогу активно створювати нові торгові марки одягу, взуття, аксесуарів, відкривати технологічні виробництва. З'явилося все більше виробників одягу, взуття та аксесуарів в еко-та етностилі. У червні 2014 року відбувся перший фестиваль «У пошуках Made in Ukraine», згодом було зареєстровано інтернет-платформу «Made in Ukraine. Каталог українських компаній та виробників», яка об'єднала понад 8 000 підприємств, що створюють український продукт, зокрема 43 підприємства, які виготовляють національний і патріотичний одяг.

Світові тенденції екологічності внесли свої корективи в смаки та вподобання українців щодо покупки готового одягу та в розвиток новітніх технологій його виробництва. Український бізнес відреагував на це досить швидко. З'явилися українські виробники ексклюзивних тканин, які почали робити повнокольоровий, якісний друк на натуральних тканинах: шовку, льоні, бавовні, віскозі. Серед найпоширеніших новітніх технологічних методів друку почали застосовувати такі, як: *сублімаційний, шовкотрафаретний, DTG цифровий, ультрафіолетовий друк, друк термолітками*.

Із появою нових технологій український народний костюм (зокрема традиційна українська сорочка) набув нового вигляду: крім сорочок з мережуванням, вишивання та узоротканням, з'явилися сорочки з принтуванням. Вони не отримали великого попиту серед вибагливих українців як готовий виріб, але як основа майбутнього виробу знайшли свого покупця. Жінці залишалося лише зашити принтований малюнок нитками або бісером, щоб отримати вишиту власноруч сорочку. Такий новий продукт вигідно конкурував за ціною та популярністю і з готовими виробами вишитими машинним способом у промислових масштабах, і з індивідуальними виробами народних майстрів або відомих дизайнерів чи брендів. Найчастіше друковані узори почали використовувати для друку на трикотажних футболках, які в широкому розумінні отримали назву «вишиванки».

Першою серед українських дизайнерів, хто використав тканини з нанесеним традиційним українським орнаментом для створення колекції одягу в етностилі, була Р. Богуцька. Згодом принтовані орнаменти використовувала О. Караванська. Першою повноцінною колекцією одягу в українському етностилі, яка на 100% складається з принтованих тканин, стала дебютна колекція «Рідна» (RIDNA) від акторки Ольги Сумської, створена за мотивами картин відомої української художниці Катерини Білокур. Кожна сукня колекції має свою назву відповідно до назви картин художниці. Високоякісний друк на шовку та шифоні, авторське художнє переосмислення українського живопису, гарний смак та відчуття стилю молодої дизайнерки – усе це стало основою для появи нового напрямку українського етностилу, заснованого на традиції українського живопису, а ціна на вироби робить їх доступними в середньому сегменті¹¹ (Б. Рис. 31.в).

Але водночас у контексті світового глобального потепління прихильники збереження екології пропагують використання синтетичних тканин як таких, що є більш екологічними при створенні нових речей, можуть бути перероблені після використання на нові матеріали для виробництва. Ідеться про безпечну утилізацію продукції після її використання. Ще одним аргументом на користь синтетичних матеріалів є відмова від сировини тваринного походження. Отже, проблема екології та захисту навколишнього середовища як нова культура, яка стоїть на захисті довкілля, спонукає використовувати синтетичні замітники натуральних тканин. Популярними стають такі матеріали, як *акрил*, *віскоза*, *модал*, *мікрофібра*, *ліоцел*, *екохутро*. Отже, підвищення екосвідомості стає новим трендом, який безпосередньо впливає на трансформації, що відбуваються і з традиційним українським одягом.

На вплив екоцінностей на суспільну філософію споживання відреагували й вітчизняні виробники народного одягу. В український етностиль ввійшло штучне хутро, зменшилася кількість бавовняного одягу, але традиції одягання

¹¹ Від 4 000 до 7 000 грн (екв. 110–200 євро). Ціни вказані станом на вересень 2022 року.

виробів з льону виявилися настільки стійкими, що повного витіснення синтетичними тканинами натуральних у сегменті виготовлення одягу в етностилі не відбулося. Прихильники збереження традицій у створенні українського народного костюма надають перевагу натуральним тканинам (вовна, бавовна, шовк, льон, конопляна тканина та ін.).

Річ на ринку стала дорожчою за аналогічний товар іншого виробника не лише через бренд, але й через екологічну політику бренду чи індивідуального виробника, як-то впровадження новітніх сучасних технологій, що сприяють найбільшій безпеці екології. Увага до продукції зростає за допомогою не прямої реклами, а інформаційних приводів, як, наприклад, проведення виробником заходів з екологічних питань. Зокрема, такі бренди як «SVITLO» та «Folk мода» у рекламних та маркетингових акціях роблять акцент на тому, що їх вироби виготовлені з тканин з урахуванням екотрендів сучасності.

Наступний чинник, який вплинув на розвиток промисловості та народного ремесла, – зниження купівельної спроможності населення, внаслідок дії таких факторів, як зростання комунальних платежів та оподаткування, інфляція тощо.

Ще одним чинником, який, безумовно, зупинив розвиток народних промислів, є ситуація з пандемією SARS-CoV-2 (Severe Acute Respiratory Syndrome Coronavirus 2), або Covid-2019. Першочергово це спричинило загальносвітову кризу через закриття кордонів, відсутність туристичних потоків. Протягом 2020–2021 років було скасовано фестивалі та ярмарки творів декоративно-ужиткового мистецтва, які для більшості майстрів були основними майданчиками для презентації та реалізації своїх товарів. З іншого боку, відсутність масових заходів зменшила потребу широких верств населення одягати український народний костюм.

У 2022 році виробництво ручної роботи продовжило зберігатися та розвиватись переважно в галузях обслуговування індивідуальних вимог споживача, орієнтуючись на потреби, які не може задовольнити масове виробництво. Сорочки з натуральних тканин і з ручною вишивкою стали переважно ексклюзивними виробами.

У підсумку зазначимо, що трансформація мистецького образу українського народного костюма тісно пов'язана з політичною та соціально-економічною ситуацією в Україні, революційними змінами у світовій модній індустрії. Тож можна стверджувати про те, що мистецький образ українського народного костюма, хоч і зазнає змін при цьому, але зберігає свою стійкість, де важливу роль відіграють майстри декоративного мистецтва, які зберігають техніки його створення та декорування.

Вплив модної індустрії на трансформації мистецького образу українського народного костюма.

Прагнення українців до демонстрації національної ідентичності надало особливої актуальності таким термінам, як «етнодизайн», «етностиль», «етномода». З одного боку, це об'єктивний процес, а з іншого – вплив на процеси української модної індустрії знакових світових дизайнерів високої моди, чії колекції, інспіровані народним мистецтвом певних регіонів та етносів, стали зразками для наслідування.

Кінець ХХ ст. – початок ХХІ ст. залишиться в історії світової моди, як такий, що вивів етнічний стиль на високий рівень. Крістіан Лакруа, Ів Сен Лоран, Жан-Поль Готьє, Джон Гальяно, Кензо, Фріда Джанніні, Валентино та багато інших всесвітньовідомих модельєрів не оминули у своїх колекціях етномотиви. Найчастіше відомі дизайнери надихалися культурою Азії, Африки, Японії, Куби, Північної та Східної Європи, росії [179, с. 17] (Б. Рис. 32–36). Окремо введені етноелементи базувалися на детальному дослідженні традицій культур, у яких запозичували зразки етнічної моди. Тому нові етнотенденції були сучасними та впізнаваними й посіли гідне місце в повсякденному жіночому гардеробі.

Наступні три періоди варто умовно назвати «міжреволюційними», такими, що спричинили кардинальні зміни в суспільно-політичному, економічному, а головне – у культурному житті українців. Всі суспільно-політичні перетворення тією чи іншою мірою впливають на культурно-мистецьку сферу та приносять нові ідейні сенси, відбувається заміна лідерів думок як на політичній арені, так і в культурному середовищі. Зокрема, це дизайнери одягу, які одними з перших

реагують на суспільні настрої в післяреволюційний період. Однак якщо політика – це мистецтво слова, то народний костюм як національний символ є мистецтвом образу.

Перший період – це час між Революцією на граніті (жовтень, 1990) та Помаранчевою революцією (листопад, 2004). 1990-ті роки вирізняються високим рівнем безробіття, інфляцією, зародженням приватного капіталу, масовою еміграцією та пошуком національної ідеї. У жовтні 1990 року, як перший крок до незалежності, відбулась Революція на граніті. У цей час ще немає масового виробництва елементів українського народного вбрання, а традиції виготовлення залишилися далеко не в усіх куточках України. Тож поодинокі вишиті сорочки (переважно) – це автентичні артефакти минувшини.

Становлення модної індустрії позначене поширенням еkleктичних напрямів: поєднання історизму, деконструктивізму, футуристичного мінімалізму тощо. Втрачається взаємозв'язок дизайнерів із масовим виробництвом одягу. Науковці починають вивчати процеси, які впливали на трансформацію українського етнічного стилю, через призму радянської «планової» моди та більш ґрунтовно досліджувати історико-мистецтвознавчі відомості.

Промислові виставки кінця ХХ ст. втратили своє ідеологічне та мистецьке значення і набули нового, економічно обґрунтованого, торгового спрямування. У листопаді 1997 року в Україні відбувся Український тиждень моди (Ukrainian Fashion Week) як перший професійний захід на території Східної Європи [216]. У цей період простежується певний сплеск індивідуалізму в моделюванні одягу, виокремлення індивідуальної творчої манери дизайнера, поява авторської моди, яка прийшла на зміну масовим модним віянням. З 2000 року починає роботу виставка «Handmade Expo» [226], у квітні 2010 року – виставка «Рукоділья. Бізнес і Хобі» [229].

Індивідуальне виробництво розпочали провідні українські дизайнери О. Караванська, Р. Богуцька, Л. Пустовіт, І. Каравай та ін. Кожна з них відрізняється своєю етноорієнтованістю. Наприклад, Р. Богуцька активно

використовує у своїх колекціях вироби з хутра та шкіри, а І. Каравай вирізняють роботи з багатим модерновим етнічним та фольклорним декоруванням.

Із-поміж вітчизняних виробників одягу в етностилі періоду незалежної України визначне місце посідає модний дім RITO, який у 1992 році заснувала Т. Абрамова. Він став першим, який налагодив виробництво промислового трикотажу в етностилі. «<...> від «радянських» комплексів неповноцінності RITO швидко позбавився завдяки досвіду продаж в Європі та Канаді» [77]. «У кожній колекції дизайнери розставляють стилістичні акценти, натхнені різноманітними темами – від мистецтва модерну до етнічних мотивів» [238].

На початку ХХІ ст. чітко окреслилися сучасні риси індивідуального дизайну, який звертається до людини через мистецький образ народного костюма. Починається епоха, коли науково-технічний прогрес йде в ногу з традиційною художньою діяльністю, а інформаційний – значно випереджає її.

Складність і масштабність змін у практиці дизайнерів одягу в сучасних економічних умовах розвитку вимагали нових підходів до використання і трансформації мистецького образу українського народного костюма.

Пристосування та запозичення елементів крою, колористики та оздоблення одягу від інших культур дали можливість виходу на світовий ринок, проте призвели до формування дещо хибного уявлення світової спільноти про українську культуру. Через це відбулася втрата впізнаваності українського народного костюма, його «обличчя». Аналіз модних колекцій українських дизайнерів свідчить, що в цей період зросла тенденція до створення нового збірного мистецького образу народного костюма. Збільшення кількості торгових марок виробників українського вбрання в етностилі стало хорошим знаком, але потребувало певного коригування фахівцями (зокрема етнографами та мистецтвознавцями).

Водночас відбувались численні спроби зберегти народний костюм як символ національної культури й самобутності, наблизити до сучасності, стилізувавши його. Були спроби створити загальнонаціональний костюм, який буде сучасним за формою, але традиційним за смислом, пов'язаний з минулим,

об'єднаний різними етнорегіональними особливостями та водночас буде символізувати українську націю, представляти її в інших країнах, дасть змогу українцям бути впізнаваними на тлі світових глобалізаційних процесів. Таке завдання на себе взяли майстри декоративного мистецтва (особливо це стосується вишивання), які намагалися зберегти головний елемент українського строю – вишиту сорочку в традиційному автентичному виді. Це своєрідна реакція на спробу врятувати свою етнічну самобутність в умовах глобалізації. Тобто створення нових мистецьких образів українського народного костюма – цілком закономірний процес у перші роки незалежності країни. Однак не можна стверджувати, що відбувся процес збереження народного костюма. Це насамперед були спроби створити його новий мистецький образ, з використанням того пробразу костюма, який сформувався на кінець XIX ст.

Другий період розпочався на хвилі Помаранчевої революції (листопад 2004 р.) і тривав до Революції гідності (листопад 2013 р.). Помаранчева революція привнесла в національний стиль синьо-жовті кольори, стрічки, камуфляж тощо. Поширення набувають українські орнаменти, передусім – геометричні та квіткові. Водночас орнаменти вишивок, притаманні рушникам, узорі писанок чи ткацтва з'являються на одязі. У лексикон сучасного українця входить слово «вишиванка», яким починають називати все, що містить вишивку або друкований орнамент.

Помаранчева революція та її лідери дали поштовх суспільству для звернення до традиційного мистецтва. Президентом став В. Ющенко, який разом із родиною пропагував любов до всього українського: традицій, звичаїв (зокрема одягу). Перша леді К. Ющенко з моменту інавгурації стала провідником етнічної моди. Народна сорочка легко й гармонійно інтегрувалась у сучасний костюм. Почався новий період трансформації мистецького образу народного костюма.

Вишита сорочка залишилася найбільш впізнаваним елементом комплексу вбрання українців як у буденному вжитку, так і в офіційних заходах, театральних постановках, виступах танцювальних колективів. Однак манера й спосіб носіння, форма, колорит та орнаментика, які формувалися протягом століть, почали

змінюватися настільки швидко, що інколи це все почало втрачати будь-який зв'язок з традиційним українським мистецтвом. Водночас з'явився неабиякий інтерес до значення символів у вишивках. І, як наслідок, естетичність поступилася псевдоінформативності. Такі швидкі трансформації пов'язані передусім із пришвидшеним інформаційним обміном та стрімкою модою, яку привнесли політичні події, пов'язані з революційно-патріотичними настроями в суспільстві.

Саме в цей час стало популярним носити автентичні речі з колекції власної родини («з бабусиної скрині») або ж куплених на так званому етно-секонд-хенді (старовинні вишиті сорочки, продаж яких став масовим явищем) та одягання доступних недорогих зразків одягу виробництва країн Сходу.

Етнографи, митці, дизайнери на основі зразків традиційного одягу різних регіонів України розробили свій сучасний погляд на українське вбрання, з урахуванням сучасних умов життя, нових видів матеріалів. Актуальні зразки дизайну залюбки почали використовувати у своєму гардеробі перші особи держави, політики, громадські діячі, інтелігенція, зірки естради, кіно, театру та пересічні українці під час родинних та державних свят. Не копійовані, а творчо переосмислені мотиви можна побачити в колекціях торгових марок «Шляхетний одяг», «Зерно», «Стьожка», «RITO», «Творчої майстерні Оленки Дідик», творчої майстерні «Куделя» та ін. (Б. Рис. 30, 37–40). Майже одночасно відбулась поява колекцій сучасного українського народного костюма. Серед перших вітчизняних дизайнерів, що звернулись до цього напрямку, були Р. Богуцька, О. Караванська, Л. Пустовіт, О. Полонець, К. Пшеченко, З. Ліхачова, Х. Рачицька, бренд «Етнодім» (Б. Рис. 41–45). Новий мистецький образ українського народного костюма, який створили провідні дизайнери, мав легше орнаментальне навантаження. Це передусім пов'язано з трансформаціями в смаках сучасних українців. Зокрема, Р. Богуцька, представниця львівської дизайнерської школи, створює образи, орієнтовані на круговий огляд, доповнені шовковими хустинками та взуттям (Б. Рис. 42.1).

При створенні нових зразків елементів костюма зазвичай його переосмислювали, звертались до реплікації, стилізації та імітації. Один із найпопулярніших методів та водночас найбільш творчоємний – метод асоціації. Тобто, взявши за основу традиційний орнамент, крій та основні складові мистецького образу українського народного костюма, створювали нове, вишукане вбрання, яке візуально нагадувало першооснову. Такий костюм «намагається порушити існуючі правила, в його основу покладено суцільні контрасти, протиріччя, гротеск. У своїх кращих зразках він має на меті кидати виклик оточенню, демонструючи свою несхожість» [164].

Переосмислення українцями свого місця в глобалізованому світі нівелювало досягнення української культури в минулому, відображало здобутки та втрати. Зразки сучасного українського мистецтва, серед якого й народний костюм, у професійному дизайні почали орієнтуватися переважно не на народнокультурні традиції, а на пряме запозичення орнаментики з кераміки, килимів, декоративного розпису на вишивку. Часом це було навіть не запозичення, а пряме копіювання. При цьому не завжди в межах національної культури. Водночас вдягатися в сукні вітчизняних дизайнерів стало модно, стильно, престижно.

З'являється все більше народних майстрів, які вишивають сорочки, активізується приватне колекціонування, яке могло б стати дієвим механізмом зі збереження мистецького образу українського народного вбрання. Однак сучасне колекціонування втратило наукову складову та набуло рис «модного тренду», на відміну від колекціонування старожитностей кінця XIX – початку XX ст., коли дбайливе ставлення до колекційних речей передбачало передусім вивчення особливостей вбрання, його виду та регіональну систематизацію. В Україні досі не сформовано законодавство про приватні колекції. Тож хаотичний обіг речей, що становлять мистецтвознавчу цінність, призводить до їхнього знищення. Заможні колекціонери скуповують ці речі для своїх приватних колекцій, які за своїм багатством експонатів іноді перевершують фонди державних музеїв. Але чи не найгірше, до чого призводить недбале приватне

колекціонування, – неможливість дослідити науковцями повний пласт історико-культурної та мистецької цінності колекцій українського народного костюма. Тисячі стародавніх зразків вишитих сорочок, рушників та решти артефактів, які опинилися в межах приватних володінь (колекцій) та, по суті, виявилися відчуженими в держави, систематично руйнуються внаслідок неналежних умов зберігання.

Динамічний технічний розвиток і стрімкі зміни в політичному й суспільному житті призвели до значних трансформацій у мистецькому образі українського костюма. Цьому сприяли не тільки політичні передумови, але й пришвидшення процесу обміну інформацією, наприклад поява інтернету та його масове використання уже станом на 2010 рік. На зміну усталеним формам вивчення народних традицій прийшли знання з інтернету, які часто не перевірені, не підтверджені фактами. З'явилась неправдива інформація про традиції українського народу. Вітчизняні дизайнери переважно не приділяли значної уваги вивченню народних звичаїв і традицій, не запрошували фахових мистецтвознавців до створення колекцій з елементами етностилу, а все частіше користувались неперевіреними відомостями. Отже, в усвідомленні пересічного українця будь-яка сорочка з вишивкою стала синонімом української традиційної сорочки, а в широкому понятті – «вишиванкою».

У зв'язку зі здорожчанням вишитого руками виробу починається масове виробництво сорочок з машинною вишивкою. Одяг перетворився з дорогих речей, які берегли, на речі, які знецінюються. Їх відрізняв масовий дизайн, що є нетиповим для українського традиційного костюма. Вихід на ринок товарів із геометричним орнаментом, схожим на український, мав значний успіх. Так з'явилися трикотажні футболки з вишитим машинним способом орнаментом, а частіше – квітами (сонях, мак, барвінок, волошки, пшениця тощо), нашита стрічка або малюнок, нанесений за допомогою фотодруку.

Мода на орнамент, схожий на український, поширилася і на шкарпетки, рукавички та навіть білизну. Нанесення орнаментів на автомобілі, чашки, сумки чи інші речі стало модною тенденцією. Найпоширенішим елементом

«українського» етностилію стали речі із зображенням маку, а чорний колір сорочок (футболок та ін.) – новим віянням. Вінки почали вдягати вже не за віковими ознаками, а масово, використовуючи як модний аксесуар. Найпопулярніші – з маками.

Відбувся процес комбінування автентичних елементів народного вбрання із сучасними віяннями моди. У творчій інтерпретації українського традиційного орнаменту та крою дизайнери намагалися дотриматися особливої ошатності ансамблю, використати високоякісні натуральні тканини, зокрема: вовну, шовк, льон. Фахівці почали приділяти більше уваги й дитячому святковому та повсякденному одягу з елементами етностилію [102; 135, с. 55].

Варто зазначити, що в суспільному житті означуваного періоду відбулись динамічні трансформації, які торкнулися як матеріальних, так і духовних його сторін. Це відповідно мало значний вплив і на мистецький образ українського народного костюма. У цьому контексті доцільно згадати *консюмеризм*. Це один із феноменів сучасного суспільства, що виник у другій половині ХХ століття як реакція на динамічні трансформаційні процеси в житті людини, пов'язані з бурхливим розвитком науково-технічного прогресу. Завдяки цьому на перший план вийшло задоволення матеріальних потреб. Натомість загальнолюдські духовні цінності почали втрачати свою актуальність.

Консюмеризм, за словами О. Космій, має два значення: «У першому розумінні – це рух громадян за розширення прав споживачів і посилення впливу на продавців і виробників. У другому значенні – це специфічний тип відносин, що формує особливу культуру суспільства споживання. <...> У наш час консюмеризм усе частіше стає аналогом надспоживання. Для людини з такою залежністю товари втрачають свою значущість і стають символом належності до певної групи» [103].

Л. Северин-Мрачковська зауважує, що «під впливом «ідеології» консюмеризму більшість людей купує свій товар не з метою задоволення нагальних життєвих потреб, а заради можливості вираження власного соціального статусу й підтвердження високого рівня достатку» [163]. Тобто

консюмеризм стоїть на межі між матеріальною та нематеріальною сферами життя людини, чинить значний вплив на формування людської ідентичності. Це призводить до того, що, внаслідок прагнення сучасної людини вказувати свою приналежність до тієї чи іншої соціальної групи за допомогою матеріальних благ, зникає поняття ідентичності. Отже, втрачає свої унікальні образи й комплекс традиційного костюма українського народу.

Одним із виявів консюмеризму є поняття «брендовості», що на теперішній час набуває значних обертів. Це можна означити як сліпе слідування людей за товарами «брендової» торгової марки або ж дизайнера. У такому випадку спостерігаємо неконтрольоване бажання людей мати в себе певну річ (елемент гардероба) та демонструвати її іншим як ознаку власної статусності, модного іміджу, фінансової приналежності до певної соціальної або етнічної групи людей. У цьому контексті Р. Безугла так трактує суть образу, іміджу та бренду: за її словами, слід розрізнити ці поняття. Вчена зазначає, що, хоч поняття «імідж» (*image*) з англійської мови трактується як образ, зображення і відображення, це поняття уособлює собою штучний образ. Він «формується в суспільній або індивідуальній свідомості засобами масової комунікації та психологічного впливу. Поняття «бренд» (від англ. brand – «тавро») має декілька основних трактувань: бренд – це відома марка, що ідентифікує та позитивно представляє в зовнішньому просторі певний об'єкт (предмет); це певний позитивний «образ», комплекс уявлень, думок, асоціацій, емоцій, ціннісних характеристик про продукт (предмет, об'єкт, послугу тощо) у свідомості споживача, що свідчить про високу якість і відповідну репутацію власника» [5].

Отже, схильність у період сучасності до брендовості, посилена увага до модного іміджу спричинили зміщення акценту з етноіндивідуальності на «модний стиль». Це призвело до втрати яскравих етнічних ознак в одязі, як риси індивідуального зовнішнього вигляду (власного стилю, не скутого мінливими модними тенденціями). А надто ця тенденція поширилася серед молоді. Не стали винятком й українці, оскільки сліпо слідують за інтернет-блогерами та іншими відомими особистостями – так званими «іконами стилю», які формують смаки в

суспільстві, де матеріальне переважає над духовним. Отже, у бажанні бути «модними», «в тренді», «актуальними» зникає повага до надбань народного мистецтва українського народу, унікальних взірців декоративно-прикладного мистецтва та сталого мистецького образу українського народного костюма.

Втрата індивідуального етностилю в одязі відбулася на початку ХХІ ст., коли потреба в національно вираженому вбранні випередила можливості професійних дизайнерів, народних майстрів та виробництв забезпечити ці потреби у відповідному асортименті одягу й аксесуарів. Індустрія моди була вимушена швидко відповідати на запити суспільства. Тож розробка нового сучасного етностилю відбувалася настільки стрімко, що стали спостерігатись етнозапозичення інших культур, які відомі світові дизайнери вже вивели на світові подіуми. Головною проблемою в цьому процесі стала відсутність у дизайнерів фахової мистецтвознавчої освіти, а також той фактор, що до розробки нових моделей костюмів в етностилі не були залучені історики моди, мистецтвознавці та етнографи. Новий етностиль віддалився від українського та став еkleктичним не лише в орнаментиці, але й у фасонах одягу. Одяг став яскравим, сучасним – тож швидко знайшов відгук у суспільстві. Українці, довіряючи імені дизайнера, почали масово переймати нові зразки стилю, вважаючи ті чи інші тенденції беззаперечним прикладом для наслідування та приводом «осучаснити» своє, традиційне. Це значною мірою стосувалось і сфери моди, де одним із основоположних принципів є культ подібності.

Якщо повернутись до періоду другої половини ХХ ст., то помітно, що в умовах значного дефіциту товарів українці прагнули, навпаки, підкреслити свій індивідуалізм, намагались бути не схожими на інших. Задля цього попит мали речі ручної роботи, створені за допомогою різноманітних видів декоративно-ужиткового мистецтва. Із-поміж них – в'язання спицями та гачком, вишивка, бісероплетіння. Майже кожна українська родина мала власну швейну машинку, за допомогою якої створювали неповторні моделі вбрання для кожного члена родини.

Із часом поняття «бренду» вийшло на перше місце, витіснивши собою поняття індивідуальності. Із розвитком соціальних мереж у суспільстві зросло й бажання наслідувати стиль відомих осіб – лідерів суспільної думки в різних сферах життя. Модні поради від публічних особистостей сприймаються як непорушні канони, яких необхідно дотримуватись неухильно, нехтуючи при цьому власним індивідуалізмом, особливостями фігури тощо.

Таке бажання звичайних людей бути максимально схожими у своєму стилі на кумира є типовим для сьогодення. Із психологічного погляду це прояв механізму етичного наслідування. Ю. Чаплінська визначає його сутність у перейманні та відтворенні індивідом нових форм поведінки, способів діяльності оточення, особливостей характеру тощо [205].

Інший дослідник О. Романовська підтверджує, що «причиною виникнення моди є «закони наслідування», що лежать в основі життєдіяльності суспільства. Якщо звичай – це наслідування предкам, то мода – наслідування сучасникам». Вона зазначає, що до основних рушійних сил, за допомогою яких мода здійснює вплив на поведінку людей, є механізми спрощення, стереотипізації, ствердження, повторення, роздрібнення, терміновість, сенсаційність. Зокрема, вона трактує поняття ствердження так: «Ствердження як маніпуляційна ознака лише запевняє нас в тому, як ми будемо чудово себе почувати, оволодівши модною цінністю чи приєднавшись до модного товариства. Ми впевненіше почуватимемося, і всі нас оцінюватимуть лише за псевдостатусом» [161].

Консюмеризм, брендовість, наслідування – це нові ціннісні орієнтири, що змінюють моду на речі. Наслідки приходу в Україну таких світових тенденцій стали добре відчутними в Україні в наступному міжреволюційному періоді, коли мистецький образ українського народного вбрання виявився не достатньо стійким до таких гібридних суспільних загроз. Етнообраз поступився місцем «образу-бренду».

Третій період стрімких трансформацій в образі українського народного костюма розпочався після Революції гідності у 2014 році. Одна з перших професійних колекцій цього періоду в етностилі «Висока мода. Осінь, 2014»

(*Haute Couture Fall 2014*) для показу в Нью-Йорку в Національному мистецькому клубі (*The National Arts Club*) належить дизайнерці О. Караванській. У 2015 році вона заснувала лінію «Дизайнерська вишиванка» (*Vyshyvanka Couture*), яка згодом отримала назву «Вишиванка. Висока мода» (*Vyshyvanka Haute Couture*) «як спосіб повернути в життя старовинний український традиційний костюм – шляхом переосмислення та відтворення його як сучасного, модного і такого, який є поза часом» [68; 142].

На початку ХХІ століття нагрудний та верхній одяг, який за своїми формами, кроєм, оздобленням спирається на традиції, ввійшов у моду завдяки таким дизайнерам, як Р. Богуцька, торговим маркам «Зерно», «Сьожка», «Карпатські гуні» та ін. (Б. Рис. 37–40, 59). Втім художньо-предметні форми, конструкції, колір, орнаментику, відчуття етнічної культури дизайнери намагаються адаптувати до сучасних тенденцій. Тобто, з одного боку, зберегти «генетичну пам'ять», а з іншого – додати художньо-філософський сенс глобалізаційних процесів та створити власну оригінальну ідею, співзвучну образному мисленню сучасного українця. Це явище можна охарактеризувати як комбінацію минулого із сьогоденням у сучасній моді, що знайшло свій відгук у вподобаннях переважно молоді.

Народний костюм перестав бути комплексом одягу, а його окремі елементи втратили свою роль та значення. Наприклад, у ХХІ столітті пояс перестав виконувати естетичну та духовну функцію українського народного костюма. Його застосування виконує переважно утилітарну функцію, але зі значним розширенням форм та гама кольорів порівняно з попередніми періодами (Б. Рис. 66).

Взуття з вишивкою стало модним доповненням сучасного стилю. Значно розширився модельний ряд: мюлі, туфлі, ботильйони, мокасини, сліпери, кросівки, черевички, броги, балетки, босоніжки, лофери, чоботи та ін. Однак сучасний образ, зазвичай, розглядають у комплекті «взуття+сумочка», тож дизайнери розробляють лінійки модних аксесуарів. Серед дизайнерів, які виготовляють святкові аксесуари преміум-класу – А. Марчук, О. Сахро,

Р. Богуцька. Для щоденного вжитку – О. Земнухов, бренд «RUZHA handmade bags» та ін. (Б. Рис. 64–65). Стилисти та модні блогери почали створювати поради щодо поєднання сучасності з національним одягом.

Однак надмірне захоплення українських дизайнерів на початку ХХІ ст. етнічними мотивами, постійний конкурентний пошук оригінальності та новизни, зміни у функціональності, пропорційності та конструктивності зайшли занадто далеко в переосмисленні багатовікових надбань народної культури. І, як наслідок, з аполітичного етнографізму виникло тотальне, хоч і несвідоме, заперечення етнічних відмінностей між українською та іншими культурами.

У 2015 році під гаслом «Альтернатива» (#Haulternative), з метою захисту екології, боротьби з надмірним споживанням (консюмеризмом), відбулися масштабні світові акції, які мали довгостроковий вплив і на українських виробників та споживачів одягу як частину світової модної індустрії. У межах цих акцій споживачам пропонували навчитися ремонтувати свій одяг, купувати / обмінювати вживаний одяг; не поспішати викидати речі, бо мода на стиль «вінтаж» циклічна; навчитися виготовляти одяг самостійно (шити, в'язати), отже, створювати власний стиль. В YouTube популярні влогери почали знімати методичні рекомендації, як правильно обирати й купувати вживаний одяг. До акції долучилися голлівудські кінозірки, європейські політики та ще багато відомих, а головне – заможних людей, які своїм прикладом, використовуючи довіру прихильників до їх власного іміджу, популяризували аскетизм, заощадливість щодо речей щоденного вжитку (переважно одягу та взуття).

В Україні цей тренд збігся з патріотичними настроями в суспільстві, новою хвилею відродження народних традицій і, зокрема, народного костюма. Тож нова «мода» створила напрям українського етнодизайну, коли для створення нових речей почали використовувати не просто старі, вживані речі, а здебільшого унікальні зразки декоративно-прикладного мистецтва, які є невідновлювальним культурно-мистецьким ресурсом. Дизайнери одягу, маючи значний авторитет у суспільстві, почали бездумно знищувати безцінні зразки українських вишивок (переважно зі старовинних сорочок та рушників),

вставляючи їх в елементи сучасного одягу. Приклади автентичних вишивок або ткацтва почали з'являтися в колекціях таких дизайнерів, як О. Караванська та В. Гресь (Б. Рис. 46.а–б). Вжиток невідновлюваного матеріалу (як-то зразків старовинних вишивок або ткацтва) у створенні або стилізації сучасного одягу призвело до втрати першоджерел – взірців одягу. А це означає, що в науковому просторі унеможлиблюється повноцінне вивчення та систематизація цього виду матеріальних пам'яток. Проблема знищення автентичних речей набуває що далі, то більш катастрофічних обсягів. Етнологиня О. Косміна поширила заклик «Я не ношу автентіку» та закликала до дискусії українське суспільство й професійних дизайнерів одягу. Відгуком на бездумне використання старовинних взірців вишивання та ткацтва у створенні нового одягу став рух серед українських користувачів соціальних мереж з хештегами #яненошуавтентіку #янеріжуавтентіку.

У межах виставки «In Progress. Дрес-код України доби Незалежності»¹², відбувся мистецький батл між етнологінею О. Косміною та дизайнеркою В. Гресь. Дискусія на тему «Зберігати не можна перешивати. Традиційний народний одяг в сучасній моді» відбулася навколо того, чи використовувати автентичні зразки ткацтва та вишивки в сучасному вбранні, чи не використовувати їх, завершилася тим, що науковиця та дизайнерка залишилися кожна при своїй думці. Однак помітним є факт: надалі в колекціях В. Гресь не спостерігалося застосування старовинних зразків вишивки або ткацтва.

Майстри, що використовують ткани килими для костюмів, кролевецькі рушники для оздоблення суконь, елементи стародавніх сорочок для прикрашання взуття чи одягу різних видів, формують поганий смак та неповагу до минулого широким верствам населення. Нівелюючи важливість матеріальної культурної спадщини, вони перетворюють її на товар, на вторсировину.

Однак тенденція етностилю з використанням автентичних зразків під самовиправданими аргументами «давати нове життя старим речам»

¹² Місце проведення: Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал», липень – серпень 2017 року.

спостерігається і донині. Ательє Elise' (Київ) пропонує сучасний одяг (бомбер, кардиган, сукню) із уставками зі старовинних вишитих рушників. Автори ідеї називають це «український вигляд» (*#ukrainianlook*). Зі «старих бабусиних» рушників нові «стильні вишиванки» робить і Лілія Коновал. Дизайнерка вважає, що унікальність нових етновшиванок можлива через пряме включення в них старовинних рушників, які є неповторними за своїми візерунками. Бренд «Мурашка» (*Murashka*), намагаючись знайти модель «одягу поза часом», яка буде модною і сучасною, теж використовує в одязі зразки старовинних вишивок (Б. Рис. 46.в, 47.в–г).

Застосування невідновлювального матеріалу для створення одягу в сучасному українському «етностилі» спостерігається у виробках таких брендів, як SVITLO, Etno Chic Studio, дизайнерки одягу Л. Титко, О. Караванської, Охана О-Vas та ін. Автентичні вишивки трапляються і на сучасному взутті та сумках. Викрійка сукні з раритетної вишиванки з'явилася й на сайті журналу BURDA (Б. Рис. 46–47). Дискусійна боротьба мистецтвознавців із такими тенденціями є нерівною. Українська державна політика, яка б могла протидіяти знищенню культурно-мистецького надбання в умовах вільного цифрового інформаційного простору та значної довіри простого люду до імені дизайнера, є низькоякісною та неефективною. Великим авторитетом користується інформація з інтернету, натомість не приділено увагу бібліотечним та архівним фондам.

Основні тенденції щодо трансформації мистецького образу українського народного костюма переважно формується в Києві, де так звані промоутери – зірки кіно та естради, політики, громадські діячі; звичайні споживачі – переважно міське населення, яке протягом кількох поколінь було, на відміну від сільського, дещо віддалене від традиційної культури, мови, фольклору, мистецтва (зокрема й від традиційного костюма) вживлювали в масове середовище нові тренди. У цій ланці «дизайнер – промоутер – споживач» були втрачені головні елементи – мистецтвознавець та майстер. Тобто відсутність у дизайнерів та споживачів знань про традиційний український костюм призвела до стрімких кроків відходу від традиційного. Саме цей факт, на нашу думку, є

вирішальним у тому, що національне патріотичне відродження народного костюма набуло характерних рис арабського, мексиканського і переважно російського народного стилю.

З'являються нові імена українських дизайнерів: В. Кін, Ю. Магдич, торгові марки «FOBERINI», «2KOLYORY», «VarenykyFashion», майстерня вишитого українського одягу «Вільні люди» та ін. (Б. Рис. 48–55). Особливість мистецького образу українського народного вбрання цього періоду проявляється в контрастному поєднанні запозичених копійованих форм та крою, у комбінуванні елементів одягу, в окремих виробках та деталях, які не притаманні українському мистецтву, але з декларуванням цими брендами того, що це саме українське традиційне мистецтво. Наприклад, ТМ «VarenykyFashion», намагаючись наділити одяг «сакральним змістом», використовує за основу полотно чорного та червоного кольорів, а в описі своїх виробів акцентує на символізмі не лише орнаментики, але й у техніках оздоблення [152] (Б. Рис. 48), а ТМ «Вільні люди» у своїх авторських трансформаціях мистецького образу українського народного костюма виготовляють кольорові «вишиванки» з котиками, ластівками, півниками, червонокнижними тваринами та рослинами [151], а з початком російсько-української війни до орнаментів вишивки на сорочки додали мотиви, які перегукуються з реаліями воєнного часу: літак «Мрія», чоловічі та жіночі фігури, одягнені у піксельну форму та ін. (Б. Рис. 49.1–2). ТМ «Foberini» робить акцент на вишивці на грудях [225] (Б. Рис. 50). Водночас дизайнери торгових марок «2Kolyory» та «Svarga» намагаються привносити якомога менше змін у колористику, крій та техніки декоративного оздоблення українських сорочок та одягу в етностилі (Б. Рис. 51–52). Одяг для дітей переважно копіює зразки дорослого, а колекції є постійними у торгових марок «АРТ ЛЕВ», «Вже-вже», «Svarga», «VarenykyFashion» та ін. (Б. Рис. 53).

Пошук сакрального зайшов настільки далеко, що архітектор В. Підгірняк «розкодував» прадавні символи, у які наші предки нібито зашивали тексти й зокрема особисті імена – це ніби такий перший QR-код нації. Ідея стала настільки популярною, що був створений навіть онлайн сервіс, який закодує слова в

орнаменти вишивок (Б. Рис. 54), в результаті спостерігається таке явище як маніпуляція сакральними змістами для просування виробниками одягу в етностилі своїх виробів на ринку (Б. Рис. 48–52, 62–63).

Однією з перших колекцій так званих «вишиванок» Ю. Магдич була круїзна колекція 2015 року, у якій дизайнерка представила «стилізовану українську вишивку», крій кімоно та яскраві насичені кольори (фуксія, лимонний, фіолетовий та ін.). У 2016 році Ю. Магдич презентувала колекцію «зимових вишиванок» з оксамиту. У колекції були мінісукні з кроєм типової російської косоворотки, кафтани й комбінезони смарагдового, червоного, бордового, блакитного, сірого та фіолетового кольорів. Того самого року відбувається дебютний показ колекції «Litopys», лейтмотивом якої, за інформацією на сайті дизайнерки, стала княгиня Ольга. Основними кольорами були червоний, чорний, шоколадний, гірчичний, лавандовий, блакитний та жовтий. На вишитих сукнях дизайнерки було використано орнаменти вишивок зі збірки В. К. Далматова [67], а елементи крою явно запозичені з англійського традиційного кейпа, російського кафтана, арабської абаї та японського кімоно. Провідниками нового стилю стали зірки естради, зокрема Джамала, Тіна Кароль, Злата Огнєвіч, О. Сумська, М. Бурмака, Т. Тополя, А. Дербін, І. Сатхар та ін.

Довіра пересічних українців до відомих людей шоу-бізнесу та політики, думки «фахового» дизайнера призвели до масового використання елементів переважно російської орнаментики на сукнях, які почали асоціюватися саме з традиційною українською культурою, розмиваючи тим самим візуальну межу між російським та українським мистецтвом. Тож колекції так званих «вишиванок» від дизайнерки стали популярними та тиражованими. Зокрема, на обкладинці журналу «Теленеделя» (новорічний випуск 2015–2016) співачка Тіна Кароль позує в традиційному англійському кейпі (пальто) з вишитими птахами з людськими головами, які теж запозичені зі збірки того самого В. К. Далматова. Тут слід зауважити, що міфічні птахи з головою жінки Сирін, Алконост, Гамаюн не є елементами традиційної української культури. Про запозичення російського стилю підтверджує і сама дизайнерка у своєму дописі у

твіттері, де Ю. Магдич рекламує такий самий кейп, як на Т. Кароль, але оскільки інтернет-сторінка дизайнерки розрахована на східний ринок, він чорного кольору з білим орнаментом, що є популярним поєднанням кольорів у жінок Сходу (Б. Рис. 56). У речах із цим дизайном на публіці з'явилися й інші зірки шоу-бізнесу України.

Сукня, у якій співачка Джамала вийшла на червону доріжку музичного конкурсу Євробачення, що відбувся в Києві, – це копія сукні, яка зберігається в Музеї мистецтва Метрополітен (*The Metropolitan Museum of Art*) як типовий зразок російського мистецтва середини XIX ст. [218].

Парад вишиванок «ВишиванкаDAY» (16.05.2019), влаштований телеканалом «Україна» спільно з Ю. Магдич, став яскравим зразком підміни понять про традиційний мистецький образ українського народного костюма. У прямому ефірі ведучі показу озвучували найпоширеніші міфи про українську вишивку, її традиції та історію. Цим вони народжували нові міфи, наприклад про традиційну українську вишивку фаянсовими нитками.

Однак через довіру пересічних українців до телебачення та відомих осіб, які виходили на подіум у сукнях Ю. Магдич, а також широке висвітлення в засобах масової інформації цього показу утвердився хибний висновок, що будь-який вид вбрання: туніка, абая, сукня, сорочка, топ, спідниця, сарафан чи будь-який інший – це українська народна «вишиванка» лише за однією ознакою – наявністю вишивки незалежно від крою, кольорів, технік та орнаментів.

У контексті образу дизайнерки, завдяки успішній популяризації імені якої через вкрай суперечливі висловлювання Ю. Магдич про «українськість» її виробів, її вбрання має попит в Україні та за її межами. Тож Ю. Магдич – це яскравий зразок імені-бренду, яка, використовуючи сучасні маркетингові технології, спочатку створила свій образ як фахівця з українського мистецтва, а вже потім, відповідно до авторитету дизайнерки, всі речі, створені під її ім'ям, почали асоціюватися з традиційними українськими. Для більшої достовірності своїх слів, Ю. Магдич «обличчями» бренду для рекламних кампаній свідомо обирала переважно відомих осіб, за якими вже на той момент закріпився стійкий

проукраїнський патріотичний імідж. У цьому контексті варто згадати напрацювання Р. Безуглої. Вчена, описуючи такий образ-бренд, зазначає, що він ідентифікує та представляє оточенню як мистецький виріб, так і безпосередньо митця. Цей діяч мистецтв відповідно, завдяки підтримці такого позитивного сприйняття соціумом, досягає популярності, користується значним авторитетом та довірою споживачів [5].

Однак негативні наслідки такого необдуманого порушення усталених форм у моделюванні та оздобленні одягу в українському народному стилі ми можемо спостерігати вже у 2019–2023 роках. Передусім це відбулося через впровадження модних тенденцій без глибокого аналізу народних традицій та розрахунок на не дуже освіченого споживача, який довіряє думці публічних особистостей.

Внаслідок так званої «мистецтвоцидної» політики українських дизайнерів та засобів масової інформації цілеспрямовано прищеплюється комплекс неповноцінності та «шароварщини». Тобто хибного трактування традиційних форм народного костюма, позначеного нівеляційно-руйнівними процесами уніфікації мистецького образу народного костюма у векторі євроінтеграції та глобалізації, який потребує створення єдиного образу «європейця» без національних ознак. Цей сучасний «мистецький імперіалізм» інформаційними каналами професійних дизайнерів та публічних носіїв «нової моди» проголошений як етнодемократичний і перспективний, хоча й містить уже майже не приховану загрозу етноідентичності.

Отже, дослідивши потенціал українського народного костюма в контексті збереження національного мистецького образу, виокремимо такі чинники, що мають вплив на трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст.: зміни пріоритетів збереження матеріальної й нематеріальної культури та мистецтва; вплив світогляду дизайнера на переосмислення народного одягу в контексті сучасних модних течій; роль представників української еліти, політиків, відомих медійних особистостей тощо.

Презентаційною для мистецького образу українського народного костюма залишається вишивка, з її неповторними орнаментами, колірними рішеннями й техніками виконання.

Особливого значення набувають трансформації, викликані появою нових стильових особливостей, де висока виконавська майстерність, знання про традиційний орнамент і принципи його об'єднання в декоративні композиції дали змогу провідним художникам за підтримки народних майстрів створювати свої варіанти народних візерунків, доповнювати та видозмінювати їх згідно з новими запитами.

Українське народне вбрання набуло популярності у весільній обрядовості та івент-індустрії, актуалізувався етнофолкстиль серед молоді. «Народна мода» органічно вписалася в міське середовище та утвердилася в ньому, змінюючи загальноєвропейські модні тенденції. Зросла зацікавленість народною спадщиною, активізувалися наукові дослідження, відродилися етнокомплекси вбрання на тлі загальної потреби в етнічній ідентифікації українців у світі.

Народні традиції та здобутки виявилися актуальними для суспільства. Трансформації мистецького образу українського народного костюма знаходять прояви в зовнішніх ознаках традиційного мистецтва. Однак ці прояви стилізації за рахунок яскравості, багатшаровості та багатства декору поступаються своїм місцем закономірностям, закладеним в основу народного мистецтва.

Сучасні трансформації характеризуються численними спробами зберегти народний костюм як символ національної культури й самобутності, але наблизити до сучасності, стилізувавши його. Такою місією визначається сучасна фешн-індустрія у світі. Етнографи, митці, дизайнери на основі зразків традиційного одягу різних регіонів України розробили свій сучасний погляд на українське вбрання з урахуванням нинішніх умов життя, нових видів матеріалів. Актуальні зразки дизайну залюбки почали використовувати у своєму гардеробі перші особи держави, політики, громадські діячі, інтелігенція, зірки естради, кіно, театру та пересічні українці під час родинних та державних свят.

3.3. Мистецький образ українського народного костюма в контексті формування соціально-культурних ціннісних орієнтирів кінця XX – початку XXI століття

Напрацювання, здійснені в попередніх розділах, дають змогу узагальнити поняття мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст., визначити його роль у формуванні соціально-культурних ціннісних орієнтирів та охарактеризувати трансформації, які з ним відбулися протягом досліджуваного періоду, виявити чинники, що впливали / впливають на ці процеси в період сучасності, дають змогу зробити порівняльний аналіз сучасного мистецького образу з мистецьким образом українського народного костюма кінця XIX – початку XX ст., дозволяють оцінити стан збереженості об'єкта дослідження, сформувані перспективні вектори його збереження та узагальнити способи й методи мистецького трансферу, які дають змогу виявити такий діалоговий аспект, як взаємостосунки.

Варто зауважити, що формування мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. відбувалося під потужним впливом економічних та політично-соціальних умов життя, зокрема в революційні моменти, коли відбувалась актуалізація національного становлення (1990, 2004, 2014). На трансформацію його мистецького образу впливали тенденції світової моди, розвиток новітніх технологій, зміни в оздобленні та виготовленні тканин. Безумовними чинниками трансформацій є зміни ціннісних орієнтирів як то поширення екоцінностей, консьюмеризму та брендовості, які вплинули на діяльність народних майстрів, професійних дизайнерів тощо. На процес популяризації народного костюма як символу української нації значною мірою вплинула поява інтернету наприкінці XX ст. та його масове поширення на початку XXI ст. Однак не сам інтернет став інструментом цієї популяризації, а безпосередньо інформаційні ресурси, комунікативні технології, завдяки яким стало можливим вільне спілкування людей за їх інтересами. Досить стрімко від закритих фахових форумів для спілкування відбулось масштабне поширення

інформації у відкриті джерела, наприклад у соціальні мережі фейсбуку (*Facebook, 2008*¹³), інстаграму (*Instagram, 2012*¹⁴) та ін. Особливість такого інформаційного обміну полягала передусім у відсутності модерації публікацій. Тож, з одного боку, це пришвидшило обмін інформацією, а з іншого боку – значною мірою знизило її якість.

Водночас активізувалися наукові розвідки та експедиційна діяльність, якісно нових вимірів набуло колекціонування. Науковці зі здобуттям незалежності України звільнились від впливу політичних наративів, які мали на меті підпорядкувати будь-які наукові галузі (особливо пов'язані з історією української нації) інтересам колоніальної радянської політики.

Хронологічний період дослідження спирається на три періоди: 1990–2003 рр., 2004–2013 рр. та з 2014 року по рік написання цього дослідження (2023). З огляду на те, що український народний костюм на початку ХХ ст. вийшов зі щоденного вжитку, а в останнє десятиріччя ХХ ст. був майже повністю знищений як елемент культури, то узагальнення трансформацій, які відбулися в сучасному українському народному костюмі кінця ХХ – початку ХХІ ст., ґрунтується на порівняльному аналізі мистецького образу кінця ХІХ – початку ХХ ст. як такого, що в окреслений період був у постійному вжитку. Далі, на прикладі окремих елементів костюма, розглянемо специфіку цих трансформаційних процесів.

Найінформативніший елемент мистецького образу українського народного костюма – українська вишита сорочка. Саме їй відведена головна роль у мистецькому трансфері українського народного костюма. У її мистецькому образі протягом кінця ХХ – початку ХХІ ст. відбулися наймасштабніші трансформації.

¹³ 2008 – рік появи соціальної мережі в українському інформаційному просторі. Дата заснування Facebook – 4 лютого 2004 р.

¹⁴ 2012 – рік появи соціальної мережі в українському інформаційному просторі. Дата заснування Instagram – 6 жовтня 2010 р.

Сорочка залишилася основою українського народного костюма, символом української нації, її оберегом. Відродження втрачених традицій виготовлення сорочок розпочалося з перших років незалежності України на всій її території, але варто окремо згадати й варіанти сорочок та технік вишивання, які мали безперервні традиції виготовлення. Це, зокрема, сорочки «білим по білому» (с. Решетилів Полтавської обл.), борщівські сорочки (м. Борщів Тернопільської обл.), сокальські сорочки (м. Сокаль Львівської обл.), пістинські, косівські та інші місцеві варіанти сорочок на Івано-Франківщині. Нетрансформованою дійшла до ХХ ст. і технологія створення клембівської сорочки «з квіткою» (с. Клембівка Вінницької обл.).

Станом на початок ХХІ ст. майже зникли узороткані сорочки, а техніку мережки використовують лише у виробках дорогого сегменту ручної вишивки індивідуальних замовлень. Якщо до ХІХ ст. на переважній території України були поширені такі техніки вишивання, як *настилування (лиштва)*, *косичка*, *ланцюжок*, *соснівка*, *перетикання*, *стебнівка*, *вирізування*, «*заволікування*», *занизування (низь, низинка)* тощо, то на межі ХІХ–ХХ ст. у моду ввійшов простий *хрестик*, який став популярним через вкрай просту техніку виконання. Він став домінуючою технікою вишиття на переважній території України аж до початку ХХІ ст. Наступними за популярністю стали техніки *гаптування та простої гладі*. Поширеною в багатьох регіонах України залишилася й техніка вишивання низинкою.

На початку ХХІ ст. активізувалася діяльність народних майстрів із відродження давніх технік вишивання. Популяризаторами в цьому процесі стали такі майстри, як І. Залізнюк, О. Костюченко, О. Косміна, Ю. Мельничук, В. Жуковець, Г. Гринь, А. Єрмаков, Н. Лапунов, М. Симчич, Л. Романів, Є. Геник, І. Свйонтек, Н. Вакуленко, Л. Пілюгіна, В. Зайченко та ін.

Сучасна українська знаково-символічна орнаментика зазнала чи не найбільших змін протягом досліджуваного періоду. Трансформація традиційного мистецького канону в орнаментиці, яка відбулася наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., змістила пріоритет із сакрально-символічного на естетично-

образотворчий, а протягом ХХ ст. примусово переймала іншокультурні запозичення, якими радянська система намагалася довести єдність «братніх» народів. Для побудови такої нищівної етнополітики за основу було взято те, що росіяни, білоруси й українці в декоративному мистецтві мають спільну орнаментику та колористику. За приклад такої «спільності» були взяті «брокарівські» орнаменти, які дійсно побутували в культурі цих народів та певним чином нівелювали локальні етнотрадиції. Центральна, східна та південна частини України не лише запозичили уніфіковану орнаментику й техніку вишивання, але й спростили символічну систему кольорів, де панівними стали чорний і червоний кольори. Окрім цього, пересвідчитися в тому, що ці два кольори є спільнонаціональною слов'янською традицією, українцям допомогла пісня «Два кольори» (муз. О. Білаша, сл. Д. Павличка, 1964), яка й по сьогодні є популярною. Саме в ній авторам вдалося через образи матері та сина надати словам «червоне – то любов, а чорне – то журба» особливого змісту, який у часи несвободи відгукнувся в кожному українцеві.

Тож кінець ХХ ст. ознаменований скасуванням радянських етноканонів та зверненням до сталих українських традицій. Перші експерименти зі зміною канону розташування орнаментики почалися ще на початку 2000-х років, але вже після 2014 року набули популярності та поширення як у виробках індивідуальних майстрів, так і професійних дизайнерів. Новацією стала асиметрія орнаменту на сорочках та інших елементах одягу в етностилі. На зміну застосування дрібних стібків і ювелірних (переважно рослинно-геометричних) узорів у діяльності професійних дизайнерів відбулась поява лапятих яскравих квітів, елементів архітектури, зображень звірів, птахів тощо. Це свідчить про нівелювання сталих українських традицій декоративного мистецтва.

Відбулися й зміни *складових елементів українського народного костюма*. Такі стабільні для кінця ХІХ ст. елементи одягу, як незшивне жіноче вбрання, головні убори (особливо жіночі: намітка, хустка та ін.) вийшли з комплексу українського народного костюма ще на початку ХХ ст. і досі не знайшли своє постійне стабільне місце в костюмі ХХІ ст. Така прикраса голови, як *вінок*,

залишилась у використанні під час свят, але втратила ознаки віку, адже його використовують як молоді дівчата, так і заміжні жінки поважного віку. *Пояс* так само припинив виконувати роль оберега та втратив своє постійне місце в комплексі вбрання. Повністю зникли архаїчні форми *взуття* з природних матеріалів, а традиційні шкіряні чоботи, як елемент костюма, залишились лише в сценічному вжитку.

Для створення мистецького образу українського народного костюма досліджуваного періоду сучасні українки використовують взуття без чітко виражених етнічностильових форм. Зазвичай до одягу в етностилі взувають те, що є модною тенденцією часу: ботильйони, туфлі-«човники», кеди, кросівки тощо. Тож, як бачимо, взуття припинило виконувати роль завершального елемента образу.

Шийні набори прикрас, які були одним із головних елементів мистецького образу українського народного костюма ще на початку ХХ ст., не повернули свого стабільного місця в сучасному мистецькому образі. Окремі прикраси як елементи етностилю, затребувані в сучасному костюмі. Але у ХХІ ст. вони вже можуть існувати й окремо від етноодягу, оскільки набули ознак самостійних етномаркерів (Б. Рис. 22). Стилізовані сучасні або автентичні старовинні прикраси в сучасному жіночому гардеробі застосовують у різних стилях одягу. З'явилися нові, осучаснені форми прикрас, наприклад брошки, кулони, браслети, які в попередні століття були переважно елементами міського світського костюма, а не завершальним елементом українського народного вбрання. Окремо варто згадати про синьо-жовті стрічки, які стали самостійними прикрасами: їх застосовують як браслети.

Найпопулярнішими й досі залишаються коралі (натуральні, з пресованого фарбованого пластику або мармуру, керамічні, скляні), намистини з венеційського (муранського) скла (старовинні, осучаснені та сучасні, відтворені за старовинними зразками), баламути. Дуте скло, гранат та перли в сучасних етноприкрасах використовують край рідко, але популярності набув бурштин

(натуральний або штучний), різнокольорові керамічні намистини, камінь вулканічного походження тощо.

Сучасні прикраси в етностилі стали контрастнішими та яскравими за рахунок використання синтезованих (штучних) аналогів та імітацій напівдорогоцінного каміння з пресованих порошків інших мінералів, з пластмаси та кістки, або з порошку натурального каменю та пластикату, фарбовані під натуральні камені. Передусім їх відрізняє занадто великий розмір намистини, насичений рівномірний колір, майже цілковита відсутність переходів відтінків кольору або, навпаки, їхня яскрава виразність. Такі штучні камені мають значення для виробника через їх дешевизну та варіативність вже готових намистин, а для споживача це є гарантією доступності готового виробу. Серед таких найпопулярніших імітацій – бірюза, малахіт, лазурит, карнеліан, сугуліт, яшма, агат, сердолік, нефрит, аметист та інші напівдорогоцінні камені.

Виробники прикрас в етностилі переважно дотримуються канону послідовності розташування рядів прикрас. Після 2014 року популярності набули три-, п'яти- та восьмирядні намиста. Серед творців таких виробів – Р. Шимчук, Майстерня авторських прикрас «Пацьорки», Прикрасна майстерня «Маковіуа» та ін. (Б. Рис. 71–74).

Металеві підвіски, застібки та намистини залишилися одними з найвпізнаваніших елементів прикрас. Найпопулярнішими підвісками є різновиди хрестів (гуцульські, стилізовані пізанські рівнораменні та ін.), кулони-ангелики, кулони із соляними знаками, дукачі різних типів (волинські, вереміївські, лубенські та ін.). Матеріали – латунь, срібло. Серед майстрів, які виготовляють сучасні металеві елементи для прикрас, зокрема й копії стародавніх зразків, – В. Балажук, майстерня українського золотарства «ВидимоНевидимо».

Для виготовлення прикрас в етностилі використовують не лише традиційну фурнітуру, яка була притаманна народним прикрасам кінця ХІХ – початку ХХ ст., але й сучасну. Наприклад, швензи, пусети, біжутерні кільця та

гвіздочки (піни), затискачі для стрічок і шнурів, обіймачі для намистин, калоти, намистини-розділювачі, застібки-карабіни, підвіски-шармики тощо.

Серед *бісерних прикрас* безперервну традицію виготовлення мають гerdани, силянки (їх різновид – комірці-кризи), які майже не змінили свій мистецький образ протягом останніх двохсот років. Така сталість пов'язана передусім із тим, що їх виготовлення залишилося індивідуальним, а народні майстри, які створюють бісерні прикраси, консервативні у своїх поглядах на традиції. Серед майстрів, які не лише зберігають давні традиції, але й на їх основі створюють нові неповторні варіанти бісерних прикрас, – Л. Ровинська, М. Чулак, Н. Артюхова.

Широкої популярності набули прикраси в етностилі з полімерної глини, шкіри, дерева, стрічок. Техніки виготовлення збагатилися такими, як в'язання, вишивання, валяння, плетення. Серед нових видів прикрас з'явилися плетені за допомогою гачка бісерні шнури-джгути, прикраси, де намистини з переважно дерев'яною основою всередині, ажурне плетення.

Новою тенденцією етностилю досліджуваного періоду можна вважати наявність жіночої сумки (найчастіше – клатчу) та вишитого взуття. Хустки змінили призначення з оберегового на декоративне в міському костюмі, але в сільській місцевості й досі зберігається ритуальне призначення хустки у весільних та похоронних народних звичаях (покривання голови нареченої, перев'язування рук у похоронній процесії та ін.).

Слід згадати й *способи поєднання елементів* одягу та прикрас у сучасний український народний костюм. Зокрема, на сьогодні серед модних етнотрендів особливо популярними є вдягання традиційної сорочки під джинси або шорти. Також поширеним є вдягання додільної сорочки як сукні, без доповнення спідницею чи штанами.

Фасони. Традиційні форми вишитої сорочки залишилися переважно у творчості індивідуальних майстрів, які дбайливо ставляться до збереження традицій, наприклад Н. Мамалига, О. Костюченко, Н. Іпатій та інші митці. Щодо пошуку сучасного етностилю професійними дизайнерами, то у 2004–2013 роках

вони не обмежували свої творчі пошуки традиційними фасонами одягу, але здебільшого намагалися слідувати сталим мистецьким канонам щодо орнаментики, символіки, колористики. Це був період, коли дизайнери шукали «нове», не руйнуючи «старого». Ситуація кардинально змінилася після 2014 року, з появою нових імен у дизайнерському світі, які поставили за мету не так зберегти традиційний стиль одягу в Україні, як за допомогою українського народного одягу вийти на міжнародний ринок та сподобатися світовій модній спільноті. Україна на той момент перебувала на шпальтах світових видань через революційні події всередині країни та внаслідок анексії її територій росією. Патріотичний підйом всередині країни, протидія агресору стали для демократичного світу нагадуванням про революції, які в різний час відбувалися у них на шляху до незалежності. Світ готовий був приймати все українське, зокрема українську народну сорочку у свій гардероб, не тільки з економічного погляду, але і як свідому ознаку підтримки України. Тому нові форми українського етностилю були підпорядковані передусім смакам європейської та американської аудиторії.

Отже, нові імена й бренди української модної індустрії, які з'явилися у 2014 році й пізніше, на відміну від старших колег, які стояли біля витоків формування етностилю після здобуття Україною незалежності, вже переважно не переймалися дослідженням українських традицій. Натомість вони трансформували фасони та орнаментуку, вже до цього переосмислену їхніми попередниками. Найпопулярнішими фасонами одягу в етностилі нових імен у світі української моди є вишиті сукні. До брендів нової генерації належать «ЕтноДім», «Zerno», «Varenyky Fashion» та ін.

Колір. Тло сорочок також зазнало трансформацій – із суто білого набуло інших колірних прочитань. Одним із перших кольорів, які наприкінці ХХ ст. ввійшов у вжиток, був чорний. Це пов'язано із сучасним міфом про «чорні вишиванки», які нібито були у воїнів УПА. Однак такий міф не має під собою фактів. Зокрема, в українській класичній літературі, народних казках та переказах розповідається про «чорну сорочку», але вона була чорною лише від

брудю. Солдатів УПА інколи ховали саме в таких «чорних» сорочках, якщо вони були на полі бою та не було можливості дістати нову (тобто білу) сорочку для поховання¹⁵. На початку XXI ст. різнокольорові сорочки стали модним трендом, одним із проявів індивідуального стилю. Починаючи з 2014 року, у зв'язку з воєнною агресією росії проти України, вишиті сорочки на тканині кольору хаки стали не просто модним трендом, а символом єднання українських традицій народного костюма та сучасної військової форми. Із початком повномасштабної російсько-української війни (2022) провідником такого єднання став Президент України В. Зеленський – як лідер нації та Головнокомандувач української армії.

Участь у святах та обрядодіях. На початку XXI століття спостерігається фрагментарне застосування окремих елементів вбрання як відгомону архаїчних вірувань. Наприклад, кожуха у весільному циклі, на який сідають молодята, як символу захисту, багатства й родючості. Або ж сорочки, хустки як елемента весільної та похоронної обрядовості.

Спостерігаємо й зміни у *діалоговій (інформаційно-комунікативній) функції народного костюма*, яка є основою мистецького трансферу. Якщо наприкінці XIX – на початку XX ст. костюм першочергово характеризував його власника за віковими, гендерними відмінностями, сімейним станом, вказував на соціальну приналежність через склад, ціну та якість матеріалу, відповідав кліматично-природним умовам життя, то протягом 1990–2022 років комунікативні функції змінилися на: патріотичну (початок 1960-х, але повною мірою – з 1990-х років); загальнонаціональну – як таку, що ідентифікує українців у глобалізованому світі – «свій – чужий» (початок з 2014 року, найбільшого значення набуло у 2022 році); дипломатичному – як вдягання представниками інших культур української вишитої сорочки; етноментальну – як таку, що розкриває ставлення до представника нації через його образ в українському народному вбранні або

¹⁵ Інформацію надав Мирослав Васильович Симчич (1923–2023), сотенний УПА (псевдо «Кривоніс»). Розмова відбулася 10 травня 2016 року в с. Верхній Березів, Косівського р-ну, Івано-Франківської обл. Відеозапис розмови зберігається у фондах Центру Української Культури та Мистецтва (Київ).

його елементі. Це помітно в кінофільмах (початок ХХ ст. як у негативному: кінопродукти студій «Мосфільм», «Ленфільм», так і в позитивному аспекті: фільми кіностудії ім. О. Довженка). Те саме: і в позитивному, і в негативному ключі – простежуємо і в українському кінопродукті початку ХХІ ст.

Трансформації понятійно-категоріального апарату. Поняття «вишиванка» фактично втратило своє значення як вишита сорочка. Сьогодні це будь-який одяг, на якому наявний орнамент, незалежно від техніки виконання: принтований, вишиваний, тканий, мережаний. Причому незалежно від фасону, кольору основи. Тобто як додаткове визначення інших назв одягу термін «вишиванка» слугує таким, що означає наявність орнаменту на речі. Наприклад, «сарафан-вишиванка», «шорти-вишиванка», «спідне-вишиванка», «сумка-вишиванка», «світшот-вишиванка». При цьому слід відзначити, що додавання терміна «вишиванка» до будь-яких речей за ознакою орнаменту, на думку пересічного споживача, автоматично свідчить, що цей орнамент має українські традиції. Для прикладу, шкарпетки з принтованим геометричним орнаментом сприймають як сучасний виріб, але з традиційною українською орнаментикою. Окрім цього, поняття «вишиванка» вийшло за межі означення одягу та слугує додатковим словом для означення інших речей, які не мають стосунку до традиційної української сорочки, а також до одягу як такого, наприклад «чашка-вишиванка», «зошит-вишиванка».

Важливу роль у відновленні та збереженні українського народного костюма зіграли колекціонери народного костюма, музеї, галереї, мистецькі акції, сучасні художники (особливо під час російсько-української війни), які передавали символізм Березині через сучасний жіночий образ у традиційному українському вбранні. Окремо важливо згадати діяльність науковців. Етнографи, етнологи, мистецтвознавці стали важливою ланкою, яка популяризувала збереження українського народного костюма, зокрема його мистецького образу, через організацію експедицій, виробництво популярних програм для радіо, телебачення та ютубу. У такому контексті важливо виокремити кілька проєктів, які є безцінним скарбом для збереження народного спадку. Перший – це цикл

документальних відео Н. Фіщич «Майстер-клас», у яких представлено традиційні ремесла шляхом живого спілкування з носіями цих ремесел. Один із випусків присвячений Н. Вакуленко – майстрині традиційної решетилівської вишивки «білим по білому».

Масштабний внесок у систематизацію та популяризацію технік й орнаментів української вишивки здійснили І. Свйонтек та Є. Геник, які мають велику кількість послідовників серед українських митців вишиття і науковців. Чільне місце серед визначних постатей української культури посідає О. Доля, який зробив великий внесок у збереження народних ремесел та підтримку майстрів періоду незалежної України. Роль цього видатного громадського та культурного діяча є такою ж, як свого часу, діяльність І. Гончара, Олени Пчілки, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, Д. Яворницького та ін., які опікувалися як здобутками народного мистецтва, так і носіями мистецьких традицій. О. Доля провадив свою діяльність в кінці ХХ – на початку ХХІ ст., його дослідницький спектр складався з експедицій Україною, зйомок телепрограм, збиральницької роботи.

Відбулися зміни й в освітньому процесі. До шкільної програми включені такі дисципліни, як «Українська культура» та «Мистецтво». Набула державної підтримки фахова мистецька освіта. Низка закладів освіти, які зберігали традиції народного ремісництва в радянський час, і в часи незалежності є оплотом українського декоративно-прикладного мистецтва. Серед них – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка, Решетилівський художній професійний ліцей, Косівський фаховий коледж прикладного та декоративного мистецтва. Підготовка мистецтвознавців відбувається на базі Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв (Київ), Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Київ), Харківської державної академії дизайну і мистецтв (Харків), Львівської національної академії мистецтв (Львів). Фахівців з етнології і археології готують

у Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника, Кам'янець-Подільському національному університеті ім. І. Огієнка.

Виокремимо низку пріоритетних ознак мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст.: регіональна спільність, що визначається в сорочці як елементі, який становить основу костюма; зникнення принципу ієрархічності та канонічної стійкості творення образу; спрощення композиційної довершеності накладання одягу.

Якщо взяти до уваги *візуально-матеріальну частину* українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст., то вона, на відміну від зразка кінця XIX – початку XX ст., вже не становить структурну єдність. Кожен елемент костюма існує ніби сам по собі. Наявні певні стилістичні вольності у створенні ансамблю одягу через особисті смаки людини або під впливом модних тенденцій. До таких складових костюма належать:

- сорочка, яка традиційно залишилася основним елементом українського строю. Традиційний колір її тла – білий – відійшов на другий план, поступившись різноманіттю кольорів. Сорочки білого кольору залишилися в ужитку переважно в людей, які поважають традиції та не сприймають необґрунтовані новації, не підкріплені історичними або соціальними факторами. Винятком можна вважати сорочку кольору хакі, бо вона ввійшла в ужиток в часи повномасштабної війни 2022 року;

- наявність орнаментальних мотивів та композицій. До таких належать ті, що є основою східнослов'янського узору (переважно в роботах народних майстрів), «брокарівські» (під впливом моди на спрощений орнамент і техніки кінця XIX – початку XX ст.), тризуб та прапор (на хвилі патріотичного піднесення в боротьбі за незалежність початку і кінця XX ст.), великі лапаті квіти (як нове віяння XXI ст.), зображення воїнів, військової техніки тощо (з початком повномасштабної війни 2022 року, але такий орнамент на момент написання дослідження є поодиноким);

– прикраси голови як завершальні акценти мистецького образу (вінок без сакрального навантаження), прикраси (шийні, сережки, перстні, браслети, кулони тощо).

Через значні зміни в матеріальній частині костюма візуально-нематеріальна (образна знаково-символічна система) складова натеper майже знівельована. Це проявляється в низці таких аспектів:

– у повному комплексі народного костюма все частіше наявні опозиції: або надлишкова багат шаровість, барвистість та орнаментованість, або повна відсутність візуальної контрастності (монохромний образ), наприклад сукні синього кольору з вишивкою та аксесуарами такого самого кольору (інколи темніше / світліше);

– знаково-символічне навантаження орнаментики, заснованої на етнічних традиціях, залишилося у виробках народних майстрів або індивідуальних – власної роботи. Нові знаки, символи та їхнє значення (наприклад закодовані в орнаменти імена людей) як прояви сучасної міфотворчості користуються все більшою популярністю серед споживачів, які сприймають лише загальний візуальний образ, не «зчитуючи» його символічної складової.

Тож як порівняти мистецький образ українського народного костюма кінця XIX – початку XX ст. із сучасним констатуємо втрату таких ознак, як: різноманітність технологічних засобів виконання елементів вбрання; спрощення декоративно-художніх прийомів і технік вишивання, оздоблення та опорядження; відсутність єдиної логічної мистецької системи узорів для вишивання; переважно втрата кольорів у вишивці як локальних ознак; відсутність єдиної системи варіативності поєднання компонентів одягу, взуття, прикрас та способів їх носіння; місце та роль костюма та / або його елементів у звичаях та віруваннях про їх надприродну силу – у більшості варіантів обрядів як данина традиції (виняток – сорочка, яка залишається у світогляді українців оберегом).

Водночас стабільне місце український народний костюм зберігає у формуванні особистих цінностей, наприклад, як спосіб самоідентифікації в світі, інструмент збереження родинних традицій та передачу їх наступним поколінням; суспільних цінностей – відчуття гордості й поваги до культури та історії свого народу; родинних – використання українцями елементів українського народного вбрання під час сімейних свят (весілля, хрестини та ін.), релігійних (Різдво, Великдень, Івана Купала та ін.). Використання народного вбрання або його елементів в звичаєво-обрядовій сфері цілковито охоплюють духовну й матеріальну сферу життя українців. Український народний костюм кінця ХХ – на початку ХХІ ст. став основою формування й нових цінностей – корпоративних. Наприклад, вдягання вишитих сорочок в офіс (День вишиванки), об'єднує людей в межах професії або компанії; фестивалі («Країна мрій», «Борщів») об'єднують за інтересами – музика, традиційна кухня, декоративне мистецтво, фольклор тощо; участь у масових заходах (Марш вишиванок, Вишиванкова хода) – за суспільно-політичними поглядами, «Забіг у вишиванках» – об'єднує спортсменів та любителів (шанувальників) спорту. Це все є проявами корпоративної культури, яка заснована на особистих, суспільних та загальнолюдських цінностях. Мистецький трансфер в межах культурних практик відбувається за допомогою діалогової, інформаційно-комунікативної, пізнавально-евристичної та суспільно-перетворюючої функції мистецтва.

Підсумовуючи зазначимо, що мистецький образ українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. є відображенням ціннісних орієнтирів епохи, а його мистецький трансфер – невербальна передача інформації про українську етнічну естетику, світогляд, патріотизм, духовні цінності; знання, пов'язані зі створенням складових мистецького образу українського народного костюма (одяг, взуття, прикраси, зачіски тощо); техніки оздоблення (вишивання, ткацтво та ін.); традиції використання одягу в сімейних та календарних народних звичаях; способи комплектування та одягання (буденний, святковий, ритуальний, діловий, вечірній, дипломатичний стиль) залежить як від носія народних цінностей, так і від виробника та розповсюджувача (популяризатора).

Висновки до розділу 3

Аналіз етномистецького потенціалу українського народного костюма в його діалоговому контексті дав змогу констатувати, що мистецький образ українського народного костюма є відповіддю на виклики політичних та соціальних змін у житті. Водночас виявлено факт відмирання сталих традицій мистецького образу народного костюма в умовах глобалізації українського суспільства. Описано й появу руху за відродження і популяризацію українського костюма як важливого елемента національної культури та символу національної самототожності.

Проаналізовано низку трансформаційних чинників, як-то зростання ступені індивідуальної свободи дизайнера і споживача, потреба в національній ідентифікації та в соціокультурному оновленні, збереженні та популяризації культурної спадщини, які спричинюють зміни в мистецькому образі народного костюма та його окремих елементів у вираженні патріотичних почуттів. При цьому зазначено, що мистецький образ костюма визначає естетичний ідеал нації, вірність національній ідеї, національним цінностям та є ознакою етнонаціональної ідентифікації.

Проаналізовано культурні практики, які містять значний потенціал зі збереження та популяризації культурно-мистецького надбання України, традиційного вбрання зокрема. Наголошено на необхідності вивчення мистецького образу українського народного костюма в його діалоговій перспективі, завдяки чому може відбутись визначення стратегічних культурних пріоритетів.

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі на основі аналізу філософських, історичних, культурологічних, політичних, соціологічних та передусім мистецтвознавчих досліджень український народний костюм розглянуто як явище, що об'єднує в собі традиції і новації, віддзеркалює процеси, які відбуваються в культурі й мистецтві, наочно відображає результати взаємодії традиційної культури та її зв'язки зі світовим мистецтвом в епоху стрімкої цифровізації та глобалізації.

1. Проаналізована історіографія дослідження засвідчила факт різнобічного та достатньо ґрунтовного вивчення традиційного вбрання українського народу в науковому середовищі. Так, науковцями досліджено видовий поділ, символіку, техніки виконання та використання, мистецькі трансформації в різні історичні періоди, роль вбрання в матеріальній та духовній культурі українського народу. Виявлено масштабний інтерес у теоретичній та практичній площині діячів науки та мистецтва до всебічного вивчення феномену народного українського костюма в період із ХІХ до початку ХХІ століть. Окремо зафіксовано значну увагу науковців сучасного періоду до вивчення костюма не лише як уособлення матеріальної та духовної культури, історичного поступу українського народу, а передусім з'ясування його ролі в житті суспільства.

Встановлено, що на сьогодні відсутня комплексна наукова розробка феномену мистецького образу народного вбрання українців як етномистецької традиції та його трансформації під впливом різних чинників; ролі костюма в мистецькому трансфері, в культурних практиках, креативних індустріях, патріотичних тенденціях кінця ХХ – початку ХХІ століття тощо. У зв'язку з чим визначено необхідність дослідити вищезазначені наукові напрямки. Охарактеризовано та систематизовано джерельну базу, залучену для дослідження, що включає візуальні, писемні, речові, ілюстративні джерела та матеріали польових наукових розвідок.

Проаналізовано понятійно-категоріальний апарат дослідження, де ключовими є такі поняття, як «мистецький образ», під яким розуміємо

репрезентацію в різних видах, формах і жанрах мистецтва ідейно значущих у конкретну епоху (спочатку сакральних, згодом – духовних) цінностей життя, що відображають світогляд людини в її єдності із Всесвітом, та поняття «мистецький трансфер», під яким розуміємо особливий процес переміщення мистецьких цінностей від носія цієї цінності до інших через призму трансформації українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. за допомогою діалогової, інформаційно-комунікативної, пізнавально-евристичної та суспільно-перетворюючих функцій мистецтва. Доведено, що мистецький трансфер залежить як від носія народних цінностей, так і від виробника та розповсюджувача (популяризатора), а саме: людей різних соціальних статусів, майстрів, дизайнерів, модельєрів, представників PR, івент-індустрій, політиків, лідерів суспільних думок тощо.

Сформовано методологію дослідження, в межах якої основне місце відводиться системному підходу, а також таким методам дослідження, як історичний, мистецтвознавчий та семіотичний, що дозволило досягнути поставлених завдань дослідження.

2. Встановлено, що етноестетика народного вбрання українського народу є мінливою ознакою поступального розвитку національної культури та втілює в собі зміну окремих естетичних якостей кожного історичного періоду. Так, в етноестетиці костюма уособлено світоглядні позиції українців, взаємодію з іншими етносами, надбання кожного етапу розвитку народної матеріальної та духовної культури – матеріалів та технік створення й оздоблення вбрання, позачасової семіотичної структури орнаментальних символів та знаків.

Дослідження засвідчило, що в процесі історичного розвитку української культури було сформовану унікальну систему етноестетики костюма, яка й на початку XXI століття робить його впізнаваним у світі. Здійснений аналіз дав змогу з'ясувати, що складовими етноестетики традиційного вбрання українського народу кінця XIX – початку XX ст. є видове різноманіття костюма (передусім, поділ на чоловічий та жіночий нагрудний, поясний, верхній одяг, прикраси, головні убори, взуття), крій і техніки оздоблення, орнаментика,

колористика, знаково-символічна система, способи вбирання та участь елементів костюма в обрядово-звичаєвих традиціях українського народу, народній магії та медицині тощо.

Узагальнено, що все вищезазначене, підпорядковане загальній системі етноестетики, з урахуванням етнорегіональних відмінностей і соціальних ознак, сприяло формуванню єдиного мистецького образу українського народного костюма кінця ХІХ – початку ХХ століття.

3. З'ясовано значення народного костюма та /або його елементів в системі обрядово-звичаєвих традицій українського народу, яке полягає у тому, що люди, які живуть у певну історичну епоху, є носіями системи обрядовості, що існує в часових, територіальних та соціально-економічних межах свого етносу даної епохи. Розглянуті традиційні вірування та обрядодії підтверджують, що сталі, хоч і не визначені до кінця, колективні уявлення стали праосновою магично-ритуальних актів сімейної та календарної обрядовості українців з використанням одягу або його елементів з архаїчних часів до сьогодення.

Виявлено, що й на початку ХХІ ст. одяг українці сприймають як «друге тіло», що виконує оберегову функцію. Особливо – вишита жіночими руками сорочка. З'ясовано, що в період воєнної агресії росії проти України утвердилось стійке народне переконання про те, що саме вишита традиційна сорочка є ефективним оберегом для військових на фронті, оскільки в ній закодована символіка магичних вірувань, які передусім уособлюють захист життя та здоров'я людини, а також родючість.

Засвідчено факт зростання популярності народного костюма у весільній обрядовості та івент-індустрії наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. та відзначено актуалізацію етнофолкстилю серед молоді. Усе це в комплексі підтверджує позачасову, незмінно важливу роль народного костюма (як всього комплексу, так і окремих елементів вбрання) в родинній та календарній обрядовості, магії та народній медицині українського народу.

4. Виокремлено та аргументовано переконання, що український народний костюм, який виник, розвивався та нині існує на перетині матеріальної та

духовної культури, водночас є продуктом як матеріальної, так і нематеріальної української культурної спадщини. У цьому ракурсі об'єднуючим фактором є мистецький образ вбрання, в якому акумульовано етнічну мистецьку традицію створення, декорування та використання комплексу вбрання та окремих його елементів. Інтерес для дослідження становить саме мистецький образ традиційного костюма кінця XIX – початку XX ст. (сформований під впливом політично-соціальних умов та загальноєвропейських стильових тенденцій), збережений завдяки просвітницькій та збиральницькій роботі вітчизняної інтелігенції.

Виявлено, що мистецький образ українського народного костюма складається з візуально-матеріальної (комплекс вбрання, взуття, прикраси, зачіски) та візуально-нематеріальної частини – образної частини, до якої належить знаково-символічна система, колористичні рішення, технологія виготовлення і техніки декорування, варіативність поєднання компонентів, застосування вбрання в календарних та життєвих циклах, народній магії й медицині.

Встановлено, що на початку XXI століття центральним елементом мистецького образу костюма та характерним прикладом поєднання візуально-матеріальної й візуально-нематеріальної складових мистецького образу вбрання є вишита сорочка.

5. З'ясовано, що суспільно-перетворюючі (компенсаторні) функції мистецького образу українського народного костюма тісно пов'язані із використанням етнічних елементів в одязі та етностилі в цілому як засобу культурної дипломатії, що виступає «м'якою силою» для популяризації української культури та українства в світі.

Із позицій діалогового підходу, народний костюм визначено як поліфункціональний феномен кінця XX – початку XXI ст., що спонукає до осмислення історичного досвіду українського народу, його матеріальних і духовних цінностей, створених та збагачених попередніми поколіннями. Дослідження діалогової функції українського народного костюма, а надто його

мистецький образ, дає змогу стверджувати, що образно-пластична мова народного костюма у вітчизняному кіномистецтві, виставковій діяльності й фотомистецтві відіграє важливу роль у збереженні етнічної самобутності та утвердженні національної ідентичності українців.

6. Встановлено, що мистецький образ українського народного костюма, відіграє значну роль у формуванні вітчизняних культурних та креативних індустрій, зокрема у сфері культурної спадщини (народні ремесла) та у сфері дизайну (мода). Здійснена періодизація трансформації мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. як ціннісного та поліфункціонального феномену в контексті культурних та креативних індустрій. *Перший період* – це час між Революцією на граніті (жовтень, 1990) та Помаранчевою революцією (листопад, 2004) характеризується зверненням до традиційних цінностей, відродженням традиційних ремесел, становленням професійної модної індустрії. *Другий період* розпочався на хвилі Помаранчевої революції (листопад, 2004) і тривав до Революції гідності (листопад, 2013), став відображенням патріотичних тенденцій в суспільстві, в цей період розвинулась сфера створення унікальних виробів ручної роботи. Культурні практики цього періоду сприяли попиту на індивідуальні етновиражені речі. *Третій період*, який розпочався після Революції гідності у 2014 році і триває по нині, – це період коли мистецький образ українського народного костюма став упізнаваний у світі завдяки виходу на міжнародні ринки великої кількості дизайнерів та модних брендів. У професійному дизайні відбувається звернення до мистецького образу традиційного українського костюма, що має як позитивні (збереження здобутків народної культури) так і негативні (спрощення окремих традицій створення та використання вбрання).

Доведено, що роль мистецького образу українського народного костюма у формуванні культурних та креативних індустрій кінця XX – початку XXI століття залежить від зміни пріоритетів збереження матеріальної й нематеріальної культури та мистецтва; впливу світогляду дизайнера на переосмислення народного одягу в контексті сучасних модних течій; ролі

представників української еліти, політиків, відомих медійних особистостей тощо.

7. Виявлено, що в кінці XX – на початку XXI століття мистецький образ українського народного костюма став одним з інструментів формування соціально-культурних ціннісних орієнтирів українського народу, сприяв національній ідентифікації українців у соціумі та загальносвітовому просторі. Відзначено появу цієї тенденції після Помаранчевої революції 2004 року, її активізації після Революції гідності у 2013–2014 роках, та посилення з початком повномасштабної війни росії проти України у 2022 році.

Доведено, що зі здобуттям незалежності України ціннісна шкала українців зазнала змін. Зокрема, у суспільстві спостерігається підвищення значення цінностей самовизначення та традиційності. В цьому контексті проаналізовано роль мистецького образу українського народного костюма у формуванні патріотичних настроїв та намагання українців їх підкреслити шляхом одягання вишитої сорочки, прикрас, поясу, головних уборів тощо. Відзначено, що вишита сорочка є головним елементом вбрання, який використовується в цьому випадку та допомагає формувати естетичний ідеал нації, засвідчує прихильність до національної ідеї та національних цінностей.

Охарактеризовано такі соціально-культурні ціннісні орієнтири українців, взаємопов'язані з мистецьким образом вбрання: інтерес до матеріальної та духовної культури свого народу; потреба у повсякденному вжитку одягу в етностилі як ознаки національної ідентичності; масове вивчення наукової та науково-популярної інформації про традиційний український костюм; розвиток явища колекціонування традиційного вбрання як ознаки зростання рівня поваги українців до своєї культурної спадщини; відродження та підтримка давніх технік декоративно-прикладного мистецтва завдяки активізації майстрів, що створюють окремі елементи вбрання та комплекси; пропагування мистецького образу вбрання шляхом запровадження етностилу у вітчизняну модну індустрію; зміни в навчальному процесі різних освітніх рівнів, спрямовані на підтримку традиційного українського костюма.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексашкіна Л. Дмитро Іванович Яворницький як історик козацької повсякденності. *Історія повсякденності: теорія та практика* : матеріали Всеукр. наук. конф., м. Переяслав-Хмельницький, 14–15 трав. 2010 р. Переяслав-Хмельницький, 2010. С. 226–228.

2. Апостолова Л. «Збочення» експертів, засилля історичних драм і детективів. Третій день 11-го пітчінгу Держкіно. *Detector.media*. URL: <https://detector.media/production/article/169319/2019-07-26-zbochennya-ekspertiv-zasylyya-istorychnykh-dram-i-detektyviv-trety-den-11-go-pitchyngu-derzhkino/> (дата звернення: 11.11.2020).

3. Афоніна О. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2021. № 1. С. 48–52.

4. Афоніна О. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. 2017. № XXXVIII. С. 118–128.

5. Безугла Р. Бренд митця та арт-ринок: сучасна система цінностей у мистецтві. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. 17 (2). С. 49–53. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247960](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247960).

6. Безугла Р. Гламур і тілесність: до проблеми естетичного ідеалу в сучасному візуальному мистецтві. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 84–89.

7. Березовська Г. Г. Структурна організація та географія назв одягу і прикрас у східноподільських говірках : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Київ, 2011. 20 с.

8. Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій. Львів : Априорі, 2011. 313 с.

9. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация. Матеріали до українсько-руської етнології / упоряд. Ф. Колесса. Львів, 1929. С. 42–109. URL:

<https://archive.org/details/etnologia/Матеріали%20до%20українсько-руської%20етнології%2021-22%201929/> (дата звернення: 16.06.2021).

10. Білецька В. Вишиті кожухи в Богодухівській окрузі на Харківщині. *Науковий збірник Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури*. 1927. № 1. С. 64–78.

11. Білякович Л., Пенчук О. Значення декорування текстильних матеріалів у створенні художнього образу костюму межі ХХ–ХХІ ст.: історіографічний аспект. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 39. С. 181–198.

12. Білякович Л. М. Трансформація знакової системи гламуру в дизайні одягу ХХІ століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 2. С. 5–12. DOI: <https://doi.org/10.33625/1993-6400-2019-2-5-12>.

13. Білякович Л. М. Циклічна динаміка моди: теоретико-методологічні засади і перспективи прогнозування на зламі ХХ–ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 3–11. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020>.

14. Білякович Л., Пенчук О. Інтерпретація костюма другої половини ХІХ ст. в дизайні жіночого одягу 1950–2010-х рр.: образні та формально-конструктивні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30 (1). С. 60–70. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212197>.

15. Благодійний "Забіг у вишиванках" розпочав День Незалежності у Франківську. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2766403-blagodijnij-zabig-u-visivankah-rozpocav-den-nezaleznosti-u-frankivsku.html> (дата звернення: 04.08.2023).

16. Бойківщина: історико-етнографічне дослідження / ред. Ю. Гошко. Київ : Наук. думка, 1983. 304 с.

17. Бойко В. М. Українські народні традиції в сучасному одязі. Київ : Реклама, 1970. 136 с.

18. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні. Київ : Наук. думка, 1988. 192 с.

19. Боряк О. Ткацтво в обрядах та віруваннях українців (середина ХІХ – початок ХХ ст.). Київ, 1997. 191 с.

20. Босий О. Г. Знакові функції виробів ткацтва у звичаєво-обрядовій культурі українців : дис. ... канд. іст. наук: 07.00.05. Київ, 2000. 196 с.
21. Будзан А. Художні вироби з бісеру. *Народна творчість та етнографія*. 1976. № 1. С. 80–85.
22. Бухтияров Я. «Редкая блевотина и украинская петросянщина» – в социальных сетях критикуют сериал «Останній москаль». *InfoKava.com*. URL: <https://infokava.com/21737-redkaya-blevotina-i-ukrainskaya-petrosyanschina-v-socialnyh-setyah-kritikuyut-serial-ostanny-moskal.html> (дата звернення: 13.03.2019).
23. В столиці Чехії провели масштабний марш вишиванок. *Mukachevo.net*. URL: <https://www.mukachevo.net/ua/> (дата звернення: 12.04.2023).
24. Варивончик А. В. Историчний шлях оздоблення вишивкою традиційного українського вбрання. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 40. С. 3–9.
25. Варивончик А. В. Українські художні промисли вишивального спрямування. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. № 25. С. 266–273.
26. Вархол Н. Жінка-демон в народному повір'ї українців Східної Словаччини. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику*. 1982. Т. 10. С. 275–309.
27. Великий тлумачний словник сучасної української мови / ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2009. 1736 с.
28. Винничук Ю. Гуцулів перетворили на імбецилів. Винничук про «Останній москаль». *StykNews.info*. URL: <https://styknews.info/novyny/sotsium/2016/04/23/gutsuliv-peretvoryly-na-imbitsyliv-vynnychuk-pro-ostannii-moskal-video> (дата звернення: 19.08.2021).
29. Виставка «Zincir. Ланки пам'яті» – Кримськотатарське мистецтво. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Vistavka-Zincir-Lanki-pam-yatii-.html> (дата звернення: 10.12.2020).
30. Виставка «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра». *Платформа*. URL: <https://platfor.ma/art/5141e9509da03> (дата звернення: 24.11.2020).
31. Виставка «Культурний простір Донеччини. Людмила Огнева: українське вишиття». *Центр української культури та мистецтва*. URL:

<https://www.dolesko.com/-Kul-turnij-prostiir-Donechchini-Lyudmila-Ognieva-Ukrayins-ke-vishittya-211-.html> (дата звернення: 24.11.2020).

32. Виставка «Мелодії барв Любові Романів». *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Vistavka-Melodiiyi-barv-Lyubovii-Romaniiv-.html> (дата звернення: 07.12.2020).

33. Виставка «Орнаменти буття». Творчість Євгенії Генік, Миколи Симчича та Івана Лобачука. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Vistavki-Ornamenti-buttya-.html> (дата звернення: 10.12.2020).

34. Виставка «Поліфонія душ сімейного квартету». Творчість родини Лашко. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Vistavka-Poliifoniiya-dush-siimejnogo-kvartetu-> (дата звернення: 04.12.2020).

35. Виставка «Прикраси від Лариси Сумер». Розмаїття творчих експериментів, втілених у бісері. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Vistavka-Prikrasi-viid-Larisi-Sumer-.html> (дата звернення: 06.12.2020).

36. Виставка «Сиву давнину шануємо, над сучасністю працюємо, про майбутнє дбаємо...». *Центр української культури та мистецтва*. URL: https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id_article=0658 (дата звернення: 10.04.2019).

37. Виставка «Сонячний Великдень». *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/SONYACHNIJ-VELIKDEN.html> (дата звернення: 12.12.2020).

38. Виставка вишитих картин Лариси Ковальчук-Шустерман, заслуженого майстра народної творчості України. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Vistavka-vishitih-kartin-Larisi-Kovalchuk-SHusterman-.html> (дата звернення: 17.12.2020).

39. Вишиванку для королеви Британії створили на Полтавщині: як це було. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3122705-visivanku-dla-korolevi-britanii-stvorili-na-poltavsini-ak-ce-bulo.html> (дата звернення: 01.10.2020).

40. Військовий з села Слобода Печеніжинської громади одружився із своєю нареченою. *Вікна*. URL: <https://vikna.if.ua/news/category/all/2022/08/18/136041/view> (дата звернення: 21.06.2023).
41. Віртуальний музей нематеріальної культурної спадщини. *Virtmuseum*. URL: <http://virtmuseum.uccs.org.ua/ua> (дата звернення: 28.07.2019).
42. Вовк Ф. К. Одежа. *Студії з української етнографії та антропології*. Київ, 1995. С. 124–170.
43. Вовк Ф. К. Шлюбний ритуал та обряди на Україні. *Студії з української етнографії та антропології*. Київ, 1995. С. 219–323.
44. Воїна відпустили на день, щоб одружитися на Рівненщині. *Рівне Вечірнє*. URL: <https://rivnepost.rv.ua/news/voina-vidpustili-na-den-shchob-odruzhitisya-na-rivnenshchini> (дата звернення: 04.08.2023).
45. Войтів Г. В. Назви одягу в пам'ятках української мови XIV–XVIII ст. : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Львів, 1995. 209 с.
46. Войтюк Т. Новий етнічний бренд. Як українська вишиванка підкорила подіуми та серця кутюр'є. *Суспільне. Новини*. URL: <https://suspilne.media/131323-novij-etnicnij-brend-ak-ukrainska-visivanka-pidkorila-podiumi-ta-serca-kuture/> (дата звернення: 07.09.2021).
47. Володимир Зеленський. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/zelenskiy.official> (дата звернення: 03.08.2023).
48. Воробей О. В. Традиційні та нові види верхнього одягу на Поділлі (перша половина XX ст.). *Гілея: науковий вісник. Історичні науки*. 2016. № 113. С. 68–71.
49. Воропай О. Звичаї нашого народу. *Етнографічний нарис*. В 2 т. Мюнхен : Укр. вид-во, 2010. 310 с.
50. Ворочинська Г. В. Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX століть : монографія. Київ : Родовід, 2007. 232 с.

51. Всесвітній день вишиванки. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/vsesvitniydenvyshyvanky/photos> (дата звернення: 03.08.2022).

52. Всеукраїнська виставка в'язання «Тепла осінь». Найбільше мистецьке зібрання в'язаних виробів, яке коли-небудь експонувалось в Україні. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Vseukrayinska-vistavka-v-yazannya-Teplo-osiin-215-.html> (дата звернення: 16.12.2020).

53. Гаврилюк Е. Еротичні імплікації рослинної символіки в українській календарній обрядовості. Ритуал. *Народознавчі зошити*. 1999. № 2. С. 6–53.

54. Гасиджак Л. «Основи»: виставка старожитностей з приватного музею Віктора Ющенка. *Музейний простір*. URL: <http://prostir.museum/ua/post/32577> (дата звернення: 23.11.2020).

55. Гнатюк В. Похоронні звичаї й обряди. Львів : Етнограф. коміс. наук. т-ва ім. Т. Шевченка, 1912. 428 с.

56. Голубець О. М. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. (соцреалізм і свобода творчості) : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2002. 353 с.

57. Гоцалюк А. Етнодизайн у декоративно-прикладному мистецтві кінця ХХ–початку ХХІ століття. *Українознавство*. 2020. Вип.1 (74). С. 169-179 DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(74\).2020.195744](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(74).2020.195744)

58. Гузій Р. Б. Похоронні звичаї та обряди українців Карпат (ХІХ–ХХ ст.) : дис. ... канд. іст. наук: 07.00.05. Львів, 2002. 242 с.

59. Гузій Р. Народні засоби полегшення процесу помирання (карпатська традиція). *Народознавчі зошити*. № 3. С. 330–334.

60. Гун О. Ф. Поверхностныя замечанія по дорогѣ отъ Москвы въ Малгороссію въ осени 1805 года : в 3 ч. Москва : Платона Бекет., 1806. 372 с.

61. Гурдіна В. В. Трансформації українського традиційного вбрання в дизайні сценічного костюма : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.07. Харків, 2012. 20 с.

62. Денисюк Ж. Вишиванка як об'єкт україноцентричного нарративу та національно-культурної ідентичності в інформаційному просторі. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. № 41. С. 21–28.

63. Денисюк Ж. З. Етнокультурні коди українського традиційного костюму у віддзеркаленні світу високої моди. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №3. С. 101–107.

64. Денисюк Ж. З. Репрезентація етнокультурних цінностей у текстах постфольклору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 62–66.

65. День вишиванки: народний показ від Юлії Магдич на Поштовій площі. *JetSetter*. URL: <https://jetsetter.ua/event/den-vyshyvanky-narodnyj-pokaz-vid-yuliyi-magdych-na-poshtovij-ploshhi/> (дата звернення: 09.05.2023).

66. Дерман Л. М. Діджитал-проекування та презентація колекції одягу як автоматизована граматики XXI ст. *Культура і сучасність*. 2020. № 2. С. 118–122.

67. Дизайнер Yuliya Magdych. *Офіційний сайт*. URL: <https://yuliyamagdych.com/ru/about> (дата звернення: 05.01.2019).

68. Дизайнерка Оксана Караванська представила колекцію haute couture у Давосі. *ZAXID.NET*. URL: https://zaxid.net/dizaynerka_oksana_karavanska_predstavila_kolektsiyu_haute_couture_u_davosi_n1496553 (дата звернення: 17.01.2020).

69. Дикий шовк і колоски з перлин: перша леді до Дня Незалежності обрала біле вбрання від Літковської. *ТаблоID*. URL: <https://tabloid.pravda.com.ua/brand/6124c38d240ca/> (дата звернення: 05.07.2022).

70. Дихнич Л. П. До історії модних показів в Європі на рубежі XIX–XX століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. № 1. С. 24–28.

71. До Всесвітнього дня вишиванки Володимир та Олена Зеленські подарували вишиті сорочки лідерам світових держав. *Президент України Володимир Зеленський: офіційне інтернет-представництво*. URL:

<https://www.president.gov.ua/news/do-vsesvitnogo-dnya-vishivanki-volodimir-ta-olena-zelenski-p-61261> (дата звернення: 19.10.2020).

72. Долеско С. Роль українського народного костюму в портретуванні героїв п'єси «Лісова пісня» Лесі Українки. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2022. № 53. С. 101–105.

73. Долеско С. В. Мистецький образ українського народного костюма в жанровому портреті українських художників (Російсько-українська війна 2022 р.). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 40–47.

74. Долеско С. В. Національний одяг як форма виразу української ментальності. *Український мистецтвознавчий дискурс* : колект. монографія / ред. В. В. Карпов. Рига, 2020. С. 114–128.

75. Долеско С. В. Український костюм як форма репрезентації літературного образу в творах Панаса Мирного. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 118–124.

76. Дружина Президента. *Офіс Президента України*. URL: <https://www.president.gov.ua/news/wife> (дата звернення: 21.06.2023).

77. Духнич О. Королева трикотажа. Владелица модного дома RITO – о бизнесе в 90-е и отечественных брендах. *ЗОЖ – НВ ЛАЙФ*. URL: <https://life.nv.ua/lyudi/koroleva-trikotazha-vladelica-modnogo-doma-rito-o-biznese-v-90-e-i-otechestvennyh-brendah-50017238.html> (дата звернення: 01.12.2020).

78. Експедиції XVIII-XIX ст. Діяльність географічних товариств. Шкільний довідник: збірка шкільних підручників. URL: <https://school.hometask.com/ekspediciyi-xviii-xix-st-diyalnist-geografichnix-tovaristv/> (дата звернення: 12.08.2021).

79. Енциклопедія Трипільської цивілізації / упоряд.: Н. Б. Бурдо, М. Ю. Відейко. Київ : Укрполіграфмедіа, 2004. Т. 1. 704 с.

80. Етнографія України / ред. С. А. Макарчук. Львів : Світ, 1994. 517 с.

81. Етно-календар «Традиційний ранок українців» на 2019-2020 рр. – візитівка культурної дипломатії України! *Ukrainian people*. URL:

<https://ukrainianpeople.us/етно-календар-традиційний-ранок-укр/> (дата звернення: 11.10.2022).

82. Ємець-Доброносова Ю. Гламур. Художні цінності, історична динаміка та форми : монографія. *Критика*. 2022. № 5–6. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/hlamur-chudozhni-tsinnosti-istorychna-dynamika-ta-formy-monohrafiya> (дата звернення: 23.08.2022).

83. Жасмінова Є. Вишиванки на світових подіумах: Валентіно, Гучі, Гальяно. *Galka.if.ua*. URL: <https://galka.if.ua/vishivanki-na-svitovih-podiumah-valentino-guchi-galyano-foto/> (дата звернення: 17.09.2022).

84. Зеленін Д. Про кийівське походження карпатських українців-гуцулів. *Українська етнографія*. Київ, 1958. С. 16–31.

85. Иванов П. Этнографические материалы, собранные в Купянском уезде Харьковской губернии. *Этнографическое обозрение*. 1897. № 1. С. 22–81.

86. История Русовъ или Малой Россіи, Георгія Конискаго, архієпископа Бѣлорускаго. Москва : Университетская типографія, 1846. 260 с.

87. Казимир Е. Из свадебных и родинных обычаев Хотинского уезда Бессарабской губернии. Из свадебных, родинных и похоронных обычаев Подольской губернии. *Этнографическое обозрение*. 1907. № 2. С. 200–210.

88. Капнік О. Код нації: у Києві відкрилася виставка вишиванок. *Україна Молода*. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3161/2006/111732/> (дата звернення: 28.11.2020).

89. Карпов В. В. Нейроарт у контексті творчості : дип. освіт. рівня магістр: 023 образотворче мистецтвотивне мистецтво, реставрація. Київ, 2019. 85 с.

90. Карпов В. В. Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2021. № 2. С. 21–40.

91. Карпов В. В. та ін. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій. *Культура і сучасність*. 2020. № 1. С. 110–117.

92. Карпов В. В., Сиротинська Н. І., Бондик О. В. Ейдетика художньої творчості людини в контексті нейроарту. *Український мистецтвознавчий дискурс* : колект. монографія. Рига, 2020. С. 168–183.

93. Катерина Ющенко. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/kateryna.yushchenko> (дата звернення: 13.07.2023).
94. Кількасот українців зібралися на марш вишиванок у Лондоні. *УНІАН*. URL: <https://www.unian.ua/world/1086525-kilkasot-ukrajintsiv-zibralisya-na-marsh-vishivanok-u-londoni-foto.html> (дата звернення: 21.06.2023).
95. Клочко Л. С. Скіфський жіночий костюм : дис. ... канд. іст. наук: 07.00.06. Київ, 1992. 255 с.
96. Кокоріна Г. В. Ретроспективний огляд етнічної тематики у творчості українських дизайнерів одягу. *Технології та дизайн*. 2015. № 4 (17). С. 1–12. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/936/1/td_2015_N4_10.pdf (дата звернення: 11.08.2021)
97. Коментар членів Ради з державної підтримки кінематографії щодо результатів 14-го конкурсного відбору кінопроектів Держкіно. *Офіційний вебсайт Державного агентства України з питань кіно*. URL: https://usfa.gov.ua/press-center/komentar-chleniv-rady-z-derzhavnoi-pidtrymky-kinematografii-shhodo-rezultativ-14-go-konkursnogo-i585?fbclid=IwAR1X9VeTbRenlow8_HNmT_xBd_lcGBTrj1WPP7vухcvlOR_wo_zFur0WO2o (дата звернення: 20.11.2020).
98. Конобородська В. Л. Вербальний компонент традиційного поховального обряду в поліських говорах : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Львів, 1999. 673 с.
99. Копієвська О. Концептуалізації ментальності в культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2012. № 1. С. 182–186.
100. Копієвська О. Національне вбрання в дизайн-практиках України. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали ІV міжнар. наук. конф. молодих вчен., аспірантів та магістрів (Київ, 03–04 листоп. 2020 р.). Київ, 2020. С. 118–119.
101. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології: 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.

102. Король Н. Я. Народні традиції в моделюванні дитячого одягу в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 2016. 20 с.

103. Космій О. М. Консюмеризм як чинник злочинності. *Науковий вісник Інституту кримінально-виконавчої служби*. 2014. № 1. С. 79–86.

104. Косміна О. Створення сучасного сценічного костюма як вияв регенерації української культури. *Регрес і регенерація у народному мистецтві*. Київ, 1998. С. 243–253.

105. Костельна М. Діяльність українських будинків моделей одягу в 60–80-х рр. ХХ ст.: концепції розвитку модних тенденцій. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. № 24. С. 37–48.

106. Костельна М. Національні мотиви у декорі костюмів у творчості Марти Токар (на прикладі діяльності Львівського будинку моделей). *Народознавчі зошити*. 2013. № 6 (114). С. 1145–1149.

107. Кравчук Л. Т. Вишивка. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. С. 8–9.

108. Країна мрій. URL: <http://www.krainamriy.com/> (дата звернення: 05.07.2023).

109. Лагода О. М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.07. Харків, 2007.

110. Лазаренко М. Віктор Ющенко з сім'єю, Іван Плющ, Леонід Черновецький під час молебну. *Фотобанк УНІАН*. URL: <https://photo.unian.ua/photo/79893-viktor-yushchenko-z-sim-yeu-ivan-plyushch-leonid-chernoveckiy-pid-chas-molebnu> (дата звернення: 23.11.2020).

111. Левицька М. Теорія культурного трансферу у мистецтвознавчих дослідженнях: можливості для аналізу творчої біографії. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6 (150). С. 1598–1605.

112. Лимар А. Антропологія українського авангарду в мистецтвознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 37. С. 45–50.

113. Литвинова-Бартош П. Я. Весільні обряди і звичаї у селі Землянці Глухівського повіту у Чернігівщині. *Матеріали до українсько-руської етнології*. Львів, 1900. Т. 3. С. 70–172.

114. Литовська національна спадщина. Відкриття проекту. *Центр української культури та мистецтва*. URL: https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id_article=0515 (дата звернення: 19.12.2020).

115. Личковах В. А. Музей: ідея і реальність у західноєвропейській та українській культурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. *Культурологія*. 2017. № 25. С. 173–181.

116. Маєрчик М. Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу. Київ : Часопис Критика, 2011. 320 с.

117. Маккартні отримав подарунок від Ющенка. *Українська правда*. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2008/06/15/3468381/> (дата звернення: 26.08.2022).

118. Мальцева В. У Відні українці організували масовий марш у вишиванках. *Цензор.НЕТ*. URL: https://censor.net/ua/news/3342742/u_vidni_ukrayintsi_organizuvaly_masovyyi_marsh_u_vyshyvankah_foto (дата звернення: 14.06.2023).

119. Манучарова Н. Д. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР / ред. Є. Катонін. Київ : Акад. архітектури УРСР, 1952. 175 с. С. 76–77.

120. Марків М. Катерина Ющенко та Тарас Чубай. *Фотобанк УНІАН*. URL: <https://photo.unian.ua/photo/147563-ekaterina-yushchenko-i-taras-chubay> (дата звернення: 26.11.2020).

121. Маркович А. Родинные обряды (этнографический очерк). *Записки Черниговского губернского статистического комитета*. 1854. Кн. 2. С. 341–347.

122. Матейко К. І. Одяг. Українське декоративно-прикладне мистецтво XIX – початку XX ст. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів, 1969. С. 52–58.

123. Матейко К. І. Український народний одяг : етногр. слов. Київ : Наук. думка, 1996. 194 с.

124. Мельник М. Політики у вишиванках. Блог історика моди Мирослава Мельника. URL: https://modoslav.blogspot.com/2014/05/blog-post_22.html (дата звернення: 10.08.2023). (дата звернення: 11.12.2020).

125. Милорадович В. Народные обряды и песни Лубенского уезда Полтавской губернии. Записанные в 1885–1895 г. *Сборник Харьковского историко-филологического общества*. Харьков, 1897. Т. 16. С. 1–223.

126. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій / В. В. Карпов та ін. *Культура і сучасність*. 2020. № 1. С. 110–117.

127. Музиченко О. Як ми на «Лудине-фест» побували. *Лудине-фест*. URL: <https://ludyne.if.ua/770/> (дата звернення: 24.08.2021).

128. Наливайко Н. Мальви, танки та колоски: стало відомо, що позначає малюнок та вишивка на одязі Зеленського та першої леді України. *Clutch.net.ua*. URL: <https://amp.stars.clutch.net.ua/uk/84234-malvy-tanki-i-koloski-pshenicy-vladimir-i-elena-zelenskie-porazili-obrazami-v-nacionalnom-stile-chto-oboznachaet-risunok-i-vyshivka> (дата звернення: 06.09.2022).

129. Нежигай І. Делегація ПЦУ подарувала вишиванку Вселенському Патріарху Варфоломію. *Українські Національні Новини*. URL: <https://www.unn.com.ua/uk/news/1901495-delegatsiya-ptsu-podaruvala-vselenskomu-patriarkhu-varfolomiyu-vishivanku> (дата звернення: 01.04.2020).

130. Несен І. І. Роль українського народного костюма в створенні образів у кінематографі ХХ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 2. С. 42–48.

131. Несен І. І. Особливості формотворення костюма на українських теренах за доби Середньовіччя. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 37. С. 28–33.

132. Несен І. І. Роль костюму у формуванні образу персонажу в театрі корифеїв (1882–1914 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 154–158.

133. Несен І. І. Стилiстичні особливості театральних костюмів Анатолія Петрицького у виставах за мотивами творів Миколи Гоголя. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 33. Т. 2. 2020. С. 4–10.

134. Несен І. І. Театральний ескіз в авангарді з погляду фактури (за матеріалами Анатолія Петрицького для балетів «Корсар» і «Червоний мак»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 90–95.
135. Ніколаєва Т. І. Дослідження розвитку асоціативного підходу до проектування дитячого одягу. *Легка промисловість*. 2007. № 1. С. 54–69.
136. Обухівські майстрині-ювілярки. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-YUviilej-obuhiiivs-kih-majstrin-.html> (дата звернення: 11.03.2020).
137. Одружився Олег Сенцов. *T1 - твій портал*. URL: <https://t1.ua/news/69753-odruzhyvsya-oleh-sentsov.html> (дата звернення: 03.08.2023).
138. Олена Зеленська у вишиванці – фото першої леді України з Сеула. *Showbiz*. URL: https://showbiz.24tv.ua/olena-zelenska-vishivantsi-foto-pershoyi-ledi-ukrayini-seula_n2316012/amp (дата звернення: 07.06.2023).
139. Олійник Л. «Життя продовжується». Під час війни одружилася ще одна відома вінницька пара. *20 хвилин*. URL: <https://vn.20minut.ua/Podii/zhittya-prodovzhuetsya-pid-chas-viyni-odruzhylasya-sche-odna-vidoma-vi-11554178.html> (дата звернення: 12.07.2023).
140. Олійник М. Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина XIX – початок XXI століття) : монографія / ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ, 2017. 312 с.
141. Осіпова В. День вишиванки 2023. Як українські айтівці та ІТ-компанії відзначали свято – великий фотоогляд. *DOU*. URL: <https://dou.ua/lenta/articles/vyshyvanka-2023/> (дата звернення: 05.07.2023).
142. Паплаускайте М. Оксана Караванська: вишиванка це must-have на всі часи. *Ukrainian Magazine*. URL: <http://ukrainianchi.com/Оксана-Караванська-Вишиванка-це-must-на/> (дата звернення: 05.01.2020).
143. Пасічник Т. «Зі старих бабусиних рушників можна зробити стильну вишиванку – дешево і неймовірно красиво», – майстриня Лілія Коновал.

Львівська мануфактура новин. URL: <https://www.lmn.in.ua/zi-staryh-babusnyh-rushnykiv-mozhna-zrobyty-stylnu-vyshyvanku-deshevo-i-nejmovirno-krasyvo-majstrynuя-liliya-konoval/> (дата звернення: 11.08.2021).

144. Пенкалюк С. Історія вишиванки загиблого бійця з Прикарпаття Мирослава Васильчука. *Суспільне. Новини*. URL: <https://suspilne.media/241002-istoria-visivanki-zagiblogo-bijca-z-prikarpatta-mirolava-vasilcuka/> (дата звернення: 22.06.2022).

145. Петро Порошенко on Instagram: #ОдягниВишиванку. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/p/CApPV1sjys5/> (дата звернення: 18.08.2021).

146. Петро Порошенко. Сім'я та діти. *Корреспондент.net*. URL: <https://ua.112.ua/statji/perehovory-podarunku-i-shkarpetky-z-kotykamу-chym-zapamiatavsia-pershyi-den-vizytu-triudo-v-ukrainu-324167.html> (дата звернення: 08.12.2020).

147. Петрова І. У білій вишиванці і спідниці: як Олена Зеленська виглядала на святкуванні Дня Незалежності. *Сьогодні*. URL: <https://lifestyle.segodnya.ua/ua/lifestyle/style/v-beloу-vyshivanke-i-yubke-kak-elena-zelenskaya-vyglyadela-na-prazdnovanii-dnya-nezavisimosti-1472280.html>.

148. Підгора-Гвядзовський Я. За всіма зайцями. *Detector.media*. URL: <https://detector.media/kritika/article/141738/2018-10-13-za-vsima-zaitsyami/> (дата звернення: 20.08.2020).

149. Подаруй вишиванки захисникам: українці можуть долучитися до акції напередодні свята. *ІА «Вчасно»*. URL: <https://vchasnoua.com/donbass/72446-podarui-vyshyvanku-zakhysnykam-ukrainsi-mozhut-doluchytysia-do-aktsii-naperedodni-sviata> (дата звернення: 23.06.2022).

150. Пономарьов А. П. Народне вбрання. *Історія української культури*. Київ, 2003. Т. 3. С. 1186–1193.

151. Про Вишиванки «Вільні люди». *Вишиванки «Вільні люди»*. URL: <https://vvl.com.ua/about-us> (дата звернення: 12.08.2021).

152. Про нас – інтернет-магазин Varenyky Fashion. *Інтернет-магазин вишиванок*. URL: <https://varenykyfashion.com.ua/about-us> (дата звернення: 09.11.2020).

153. Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності : Закон України від 13.12.2022 р. № 2834-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text> (дата звернення: 19.08.2023).

154. Про поховання та похоронну справу : Закон України від 10.07.2003 № 1102-IV. *Відомості Верховної Ради України*. 2004. № 7. С. 47.

155. Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини : Закон України від 06.03.2008 № 132-VI. *Відомості Верховної Ради України*. 2008. 6 берез. С. 153. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/132-17#Text> (дата звернення: 14.04.2021).

156. Простір міжкультурного діалогу. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/Prostiir-miizhkul-turnogo-diialogu.html> (дата звернення: 08.08.2018).

157. Проценко Н. Міжнародний Забіг у вишиванках у Києві до Дня Незалежності. *Погляд*. URL: <https://poglyad.tv/mizhnarodnyj-zabig-u-vyshyvankah-u-kyuevi-do-dnya-nezalezhnosti-article> (дата звернення: 11.08.2023).

158. Пустиннікова І. В Борщівському краї цвітуть вишиванки. *Рідна Мода*. URL: <https://kamienczanka.livejournal.com/167780.html> (дата звернення: 01.10.2021).

159. Рогозян-Урман Людмила. UkrainArt. URL: <https://ukrainart.com.ua/ua/rohozyan-uhman-ludmyla.html> (дата звернення: 16.08.2023).

160. Родина Порошенків закликала українців провести парад вишиванок у соцмережах. *Високий Замок*. URL: <https://wz.lviv.ua/news/412985-rodyna-poroshenkiv-zaklykala-ukraintsiv-provesty-parad-vyshyvank-u-sotsmerezkhakh> (дата звернення: 11.08.2021).

161. Романовська О. В., Драчук Я. І. Механізми впливу та маніпуляція в моді. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. 2012. № 3. С. 56–60.

162. Сашко Лірник про серіал «Останній москаль»: рідкісне блювотиння. *Малакава*. URL: <http://www.malakava.if.ua/articles/23279> (дата звернення: 11.06.2020).

163. Северин-Мрачковська Л. В. Консьюмеризм: морально-етичний вимір. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2016. № 66. С. 101–111.

164. Сергієнко О., Вітер В. Вплив етностилю на дизайн костюма. *Особистість митця в культурі : матеріали II Міжнар. науково-практ. конф. Херсон, 2016*. С. 209–211.

165. Сидорович С. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання. *Народна творчість і етнографія*. 1963. № 2. С. 35–48.

166. Скажене, проте безглузде. Кіно дня. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2847397-skazene-prote-bezgluzde-kino-dna.html> (дата звернення: 18.03.2020).

167. Скуратівський В. Т. Русалії. Київ : Довіра, 1996. 734 с.

168. Слова для вишивки. *Українська текстова писанка і вишивка*. URL: <https://pysanka-vyshyvka.in.ua/slova-dlya-vishivki/> (дата звернення: 13.07.2023).

169. Словник української мови. В 11 т. / упоряд. І. К. Білодід. Київ : Наук. думка, 1970. Т. 1. 799 с.

170. Солом'яний бриль від Галини Чадюк. *Вінницький обласний центр народної творчості*. URL: https://www.vocnt.org.ua/statti/soloma_chaduk (дата звернення: 04.08.2023).

171. Спадок «Український Інститут Історії Моди». *Ukrainian Institute of Fashion History*. URL: <https://uifh.org.ua/projects-2/spadok/> (дата звернення: 13.04.2022).

172. Стельмащук Г., Худик Г., Дмитриків Д. Одяг. *Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження*. Львів, 1999. Т. 1: Матеріальна культура. С. 324–346.
173. Сторощук У. У Коломиї збирають вишитий одяг для захисників та захисниць. *ГЛУЗД*. URL: <https://gluzd.org.ua/articles/u-kolomyi-zbyraiut-vyshytyi-odiah-dlia-zakhysnykiv-ta-zakhysnyts/> (дата звернення: 22.06.2022).
174. Сукня із раритетної вишиванки. *burdastyle.ua*. URL: https://burdastyle.ua/forum/suknya-iz-rarytetnoyi-vyshyvanky?fbclid=IwAR15TYZIUIA8xgpC7Ri_bSe2Qor3_yNLolC4jx79OVKwmEgI8Z-3nxPKfos (дата звернення: 03.08.2023).
175. Телегуз А. В., Юрченко В. Історіографічний огляд концепцій етногенезу українців в етнології. *Українознавство*. 2012. № 3. С. 141–144.
176. Телеканал «1+1» розпочав роботу над продовженням патріотичної комедії «Останній москаль». *Telekritika*. URL: <https://telekritika.ua/news/1-1-utverdil-prodolzhenie-seriala-ostannij-moskal/> (дата звернення: 17.03.2021).
177. Тиндюк М. Село Тухолька в Стрийських горах. *Временник інститута Ставропигийского*. Львов, 1892. С. 149–152.
178. Тімкін І. Ф., Новікова Н. Є. Сучасні підходи до розуміння національно-патріотичного виховання молоді. *Вісник Національного авіаційного університету. Педагогіка, Психологія*. 2016. № 9. С. 166–171.
179. Тканко З. Українська мода у світовому контексті. *Альманах 95–96* : мистецький науково-популярний ілюстративний щорічник. Львів, 1997. С. 16–23.
180. Тканко О. Д. Мистецтво костюму в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття: тенденції, школи, національна специфіка : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 2008. 207 с.
181. Толочко П. Українське радянське плахтове ткацтво. *Народна творчість та етнографія*. 1962. № 2. С. 103–105.
182. Труды Общества исследователей Волыни. Житомир : Електр. тип. М. Денем., 1912. Т. 10. 281 с.

183. У Києві відкрилась виставка авторських сумок Олесі Сахро. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Vistavka-Vitonchena-emociiya-.html> (дата звернення: 10.12.2020).

184. У Львові Януковичу подарували вишиванку. *Кореспондент.net*. URL: <https://ua.korrespondent.net/ukraine/1028339-u-lvovi-yanukovichu-podaruvali-vishivanku> (дата звернення: 04.08.2020).

185. У Чернівцях побили рекорд Дня вишиванки. *ZAXID.NET*. URL: https://zaxid.net/u_chernivtsyah_pobili_rekord_dnya_vishivanki_n1128995 (дата звернення: 05.03.2019).

186. Україна надихає: вишиванки на світових подіумах. *UA Modna*. URL: <https://uamodna.com/articles/ukrayina-nadyhae-vyshyvanku-na-svitovyh-podiumah/> (дата звернення: 01.09.2022).

187. Українські чари / уклад. О. М. Таланчук. Київ : Либідь, 1994. 94 с.

188. Українська вишивана сорочка для през. Рузвельта. *Збруч*. URL: <https://zbruc.eu/node/13112> (дата звернення: 01.08.2023).

189. Українське – це стильно. Як наша культура змінила світову моду. *Рахівська міська рада – офіційний сайт*. URL: <http://rakhiv-mr.gov.ua/ukrajinske-tse-stylno-yak-nasha-kultura-zminyla-svitovu-modu/> (дата звернення: 17.09.2022).

190. Український літопис вбрання : науково-художні реконструкції : книга-альбом / упоряд. З. Васіна. Київ : Мистецтво, 2003. Т. 2: XIII – поч. XX ст. 448 с.

191. Український літопис вбрання : науково-художні реконструкції : книга-альбом / упоряд. З. Васіна. Київ : Мистецтво, 2003. Т. 1: 11 000 років до н.е. – XIII ст. н.е. 448 с.

192. Українські співачки вдягнули національні костюми для благодійного календаря. Фото. Гал-інфо. URL: https://galinfo.com.ua/photo/ukrainski_spivachky_vdyagnuly_natsionalni_kostyumu_dlya_blagodiynogo_kalendarya_foto_180332.html (дата звернення: 02.05.2015).

193. Українські узорі. Зібрала Олена Пчілка. *ART GALLERY*. URL: https://volart.com.ua/art/kosach_olha/ (дата звернення: 08.11.2018).

194. Учасники проєктів Вікімедіа. Вишиванкова хода. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Вишиванкова_хода#/media/Файл:Хід_м._Запоріжжя._500_років_українському_козацтву._1990._8.JPG (дата звернення: 03.08.2023).
195. Федина О. Я. Весільний костюм в Галичині кінця XIX – XX століть (художньо-образна характеристика) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 1996. 161 с.
196. Філософія : словник-довідник / ред. І. Ф. Надольний, І. І. Пилипенко, В. Г. Чернець. 3-тє вид. Київ : НАКК., 2001. 480 с.
197. Флешмоб #Експортуйукраїнське: історія успіху бренду FOBERINI. *UA Modna*. URL: <https://uamodna.com/articles/fleshmob-eksportuyukrayinsjke-istoriya-uspihu-brendu-foberini/> (дата звернення: 10.11.2021).
198. Фліз Д. П. Альбоми / ред. П. Сохань. Київ : Поліграфкнига, 1996. 254 с.
199. Фліз Д. П. Альбоми / ред. П. Сохань. Київ : Поліграфкнига, 1999. 687 с.
200. Хмельницька В. З танками, колосками пшениці та БТР: Володимир Зеленський з'явився в оригінальній вишиванці. *TCH.ua*. URL: <https://tsn.ua/lady/news/obschestvo/z-tankami-koloskami-pshenici-ta-btr-volodimir-zelenskiy-z-yavivsyu-v-originalniy-vishivanci-2141056.html> (дата звернення: 29.08.2022).
201. Центр української культури та мистецтва. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <http://www.dolesko.com> (дата звернення: 06.07.2019).
202. Цимбалюк О. К. Етномистецькі традиції костюма в Україні середини XIX – XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 2000. 188 с.
203. Цимбалюк О. Український національний костюм як явище української культури: спроба узагальнення за основними типологічними ознаками. *Українське мистецтвознавство* : матеріали, дослідження, рецензії. 2011. № 11. С. 84–90.

204. Чайковська Л. Художні вироби зі шкіри у фондівій збірці музею етнографії та художнього промислу інституту народознавства. *Народознавчі зошити*. 2008. № 1–2. С. 184–205.
205. Чаплінська Ю. С. Психологічні механізми парасоціальних стосунків молоді. *Психологічні науки: проблеми і здобутки*. 2015. № 7. С. 328–342.
206. Чекалюк В. В. Вплив іміджу Президента на формування іміджу держави. *Інформаційне суспільство*. 2015. № 22. С. 28–34.
207. Шевчук Ю. «Останній москаль» і культурна війна з імперією. *Національна спілка кінематографістів України*. URL: <http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/articles/?id=1813> (дата звернення: 24.08.2022).
208. Шекерик-Доників П. Похоронні звичаї й обряди в селі Головах, Косівського повіта. *Етнографічний збірник*. Львів, 1912.
209. Шмаков В. Бігли старі і малі: як пройшов забіг у вишиванках. *Gazeta.ua*. URL: https://gazeta.ua/articles/regions/_bigli-stari-i-mali-yak-projshov-zabig-u-vishivankah/1048672 (дата звернення: 04.08.2023).
210. Штекель М. Фоторепортаж: щорічний «Мегамарш вишиванок» пройшов в Одесі. *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/> (дата звернення: 03.08.2023).
211. Щербина Д. Лайно з обгорткою «файної патріотичної комедії». *Слово Просвіти*. URL: <http://slovo-prosvity.org/2015/06/11/lajno-z-obgortkoju-fajnoi-patriotichnoi-komedii/> (дата звернення: 02.06.2019).
212. Щербій Г. Український костюм за умов глобалізації. *Народний костюм як виразник національної ідентичності*: зб. наук. пр. / ред. М. Селівачов. Київ, 2008. С. 14–18.
213. Щербій Г., Гурошева Н. Символіка народного костюма. *Українці*: історико-етногр. монографія. Опішне, 1999. Кн. 2. С. 97–120.
214. Юценко з нагоди 60-річчя показав свої старожитності. ТаблоID. URL: <https://tabloid.pravda.com.ua/photos/535b690bb3280/index.amp> (дата звернення: 09.08.2023).

215. Ястребов В. Н. Материалы по этнографии Новороссийского края, собранные В. Ястребовым в Александрийском и Елисаветградском уезде Херсонской губернии. Одесса, 1894. 202 с.

216. About ukrainian fashion week [Про український тиждень моди]. *Ukrainian Fashion Week*. URL: <http://fashionweek.ua/about> (date of access: 16.06.2019).

217. Afonina O. The Artistic Image in the Context of Culturological Hermeneutics [Художній образ у контексті культурологічної герменевтики]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018. № 3. С. 191–195.

218. Apron 1830–70 [Фартух 1830–70]. *The Metropolitan Museum of Art*. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/157575> (дата звернення: 03.09.2020).

219. Berry E., Epstein M. Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication [Транскультурні експерименти: російська та американська моделі творчої комунікації]. New York: St. Martin's Press, 1999. 338 p.

220. Blanks T. Frida Giannini – Interview Magazine [Фріда Джанніні – інтерв'ю журналу]. *Interview Magazine*. URL: <https://www.interviewmagazine.com/fashion/frida-giannini> (date of access: 17.09.2022).

221. Dolesko S. Artistic potential and artistic resource through the prism of the complex of traditional ukrainian clothes [Мистецький потенціал та мистецький ресурс крізь призму комплексу традиційного українського одягу]. *The European Journal of Arts*. 2021. Iss. 1. P. 3–9. Premier Publishing. Austria. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-3-9>.

222. Dolesko S. Sign-symbolic nature of folk costume (on example of a belt) [Знаково-символічний характер народного костюма (за прикладі пояса)]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. P. 314–318.

223. Fairclough N. *Analyzing Discourse: Textual Analysis for Social Research* [Аналіз дискурсу: текстуальний аналіз для соціальних досліджень]. Edinburgh, 2003. 270 p.
224. Fairclough N. *Critical Discourse Analysis : the Critical Study of Language (Language in Social Life)* [Аналіз критичного дискурсу: критичне вивчення мови (мови в соціальному житті)]. London; New York, 1995. 268 p.
225. FOBERINI official online store, ukrainian designer brand with history [Офіційний онлайн магазин, історія українського бренду]. *Foberini*. URL: <https://foberini.com/pro-nas> (дата звернення: 08.12.2020).
226. HandmadeExpo. *Украинский подиум*. URL: <http://tnf.com.ua/ua/> (дата звернення: 05.02.2019).
227. Harris R., Komatsu E. *Saussure's Third Course of Lectures on General Linguistics (1910-1911)* [Третій курс лекцій Соссюра із загального мовознавства (1910–1911)]. Pergamon, 1993.
228. Hegel G. W. F. *The introduction to Hegel's Philosophy of fine art* [Вступ до філософії образотворчого мистецтва Гегеля]. London : K. Paul, Trench, 1886. 175 p.
229. International trade show “Craft. Business & Hobby” [Міжнародна торгова виставка «Рукоділья. Бізнес і хобі»]. *Модне рукоділья*. URL: http://www.biserknitting.com/en/Craft_Business_and_Hobby/ (дата звернення: 17.01.2020).
230. Кориєвська О. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine [Трансформація суб'єктності в культурних практиках України]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. No. 1. P. 34–38.
231. Laclau E. «Discourse». *The Blackwell Companion to Contemporary Political Philosophy (Blackwell Companions to Philosophy)* [Доповнення Блеквелла до сучасної політичної філософії (доповнення філософії Блеквелла)] / R. Goodin and P. Pettit (eds.). Oxford, 1995. P. 431–438.
232. Moszyński K. *Kultura ludowa Słowian* [Народна культура слов'ян] : cz. 1–2. *Kultura duchowa*. T. 2, vol. 2 : Książka i Wiedza, 1968. (Kultura ludowa Słowian).

233. Mower S. John Galliano Fall 2009 Ready-to-Wear Collection [Колекція готового одягу Джон Гальяно осінь 2009]. *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/john-galliano> (date of access: 17.09.2022).

234. Nesen I. Semiotic Codes of the Costume in the Political Theater Performances in the UUSR of the 1930s [Семіотичні коди костюма в політичних театральних виставах в УССР 1930-х рр.]. PP. *ART: metamorfoses and discourses*. Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. 143–162.

235. Nesen I. Stage Costume and Problems of Theatrical Symbolism in Ukraine: Based on the Premiere Performance of Drama "Stone Host" by Lesya Ukrainka in 1914 [Сценічний костюм і проблеми театральної символіки в Україні: за мотивами прем'єрної постановки драми Лесі Українки «Камінний господар» 1914 року]. *Linguistics and Culture Review*. 2021. 5(S4). P. 819–831. DOI: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1768>.

236. Phelps N. Valentino Resort 2017 Collection [Курортна колекція Валентино 2017]. *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2017/valentino> (date of access: 17.09.2022).

237. Phelps N. Valentino Spring 2015 Couture Collection [Колекція кутюр Валентино весна 2015]. *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-couture/valentino> (date of access: 17.09.2022).

238. RITO – український бренд трикотажного одягу. *Купити трикотажний одяг Rito*. URL: <https://rito.ua/pro-kompaniu> (дата звернення: 01.12.2020).

239. Rulikowski E. Zapiski etnograficzne z Ukrainy [Етнографічні записки з України]. Krakow : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1879. 105 p.

240. Satenstein L. Ukraine's Influence on the Runway Is Bigger Than You Think [Вплив України на подіум більший, ніж ви думаєте]. *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com/article/ukraine-influence-runway-fashion-week> (date of access: 17.09.2022).

241. Schweitzer A. Kulturphilosophie: Verfall und Wiederaufbau der Kultur. Kultur und Ethik [Філософія культури: занепад і реконструкція культури. Культура та етика]. 2nd ed. München : C.H.Beck, 2007.

242. Talko-Hryniewicz J. Zarysy Lecznictwa ludowego na Rusi poludniowej [Обриси народної медицини в Південній Русі]. Krakow, 1893. 470 p.

243. Varyvonchuk A. Ukrainian artistic crafts within scientific writings of local researchers [Українські художні ремесла в наукових працях краєзнавців]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2021. № 2. P. 116–121. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239981> (дата звернення: 27.08.2022)

244. Zelenin D. Russische ostslavische Volkskunde [Російський східнослов'янський фольклор]. Grundriß der Slavischen Philologie und Kulturgeschichte / ed. by M. Vasmer, 1927.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані основні
наукові результати дисертації*

1. Долеско С. Український костюм як форма репрезентації літературного образу в творах Панаса Мирного. *Культура і сучасність*: альманах 2017. № 2. С. 118–124.
2. Dolesko S. Sign-symbolic nature of folk costume (on example of a belt). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 314–318.
3. Долеско С. Мистецтвознавчий трансфер українського народного вбрання у державних протокольних заходах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 84–89. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229560>.
4. Долеско С. Символічне значення українського народного костюма в живописі соцреалізму. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 2. С. 6–12. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.1>.
5. Долеско С. Роль українського народного костюму в портретуванні героїв п'єси «Лісова пісня» Лесі Українки. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2022. Т. 1. № 53. С. 101–105. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-13>.
6. Долеско С. Мистецький образ українського народного костюма в жанровому портреті українських художників (Російсько-українська війна 2022 р.). *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових праць. 2022. № 41. С. 40–47. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.263213>.

7. Долеско С. Мистецтвознавчий трансфер української народної сорочки в XXI столітті: глобалізація та ідентичність. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 3. С. 23–30. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.3>.

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

8. Долеско С. Козацький пояс. *Збірник наук. праць наук.-практ. конф.* (Київ, 27–28 квітня 2018 р.) / під заг. ред. В. В. Карпова. Київ : НАКККиМ, 2018. С. 110–113.

9. Долеско С. Народне мистецтво та сучасна мода в культурній глобалізації. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали міжнар. симп., м. Київ, 6 черв. 2019 р. Київ, 2019. С. 150–151.

10. Долеско С. Знаково-символічна природа народного костюма (на прикладі чоловічого поясу). *Синергія в культурному просторі сучасності* : зб. матеріалів: міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 29–30 берез. 2018 р. Київ, 2018. С. 82–85.

11. Долеско С. Тематизація українського народного костюму в мистецькому освітньому просторі. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. науково-практ. конф., м. Київ, 25–26 берез. 2021 р. Київ, 2021. С. 66–68.

12. Dolesko S. The significance of traditional Ukrainian clothing in official events (artistic transfer). *Trends in science and practice of today* : Proceedings of the XXIX International Scientific and Practical Conference, Stockholm, 26–29 July 2022. Stockholm, 2022. P. 33–35.

13. Долеско С. Особливості семантики синього та жовтого кольору в одязі українців в період російсько-української війни (2022 р.). *Міждисциплінарні дослідження: гуманітарні та природничі науки* : зб. матеріалів: наук.-практ. конф., м. Одеса, 22–23 лип. 2022 р. Одеса, 2022. С. 7–10.

14. Долеско С. Фахові знання та професійні навички куратора в мистецтві. *Дослідницька робота в сучасному світі* : матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 2 квіт. 2023 р. Київ, 2023. С. 193–197.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:

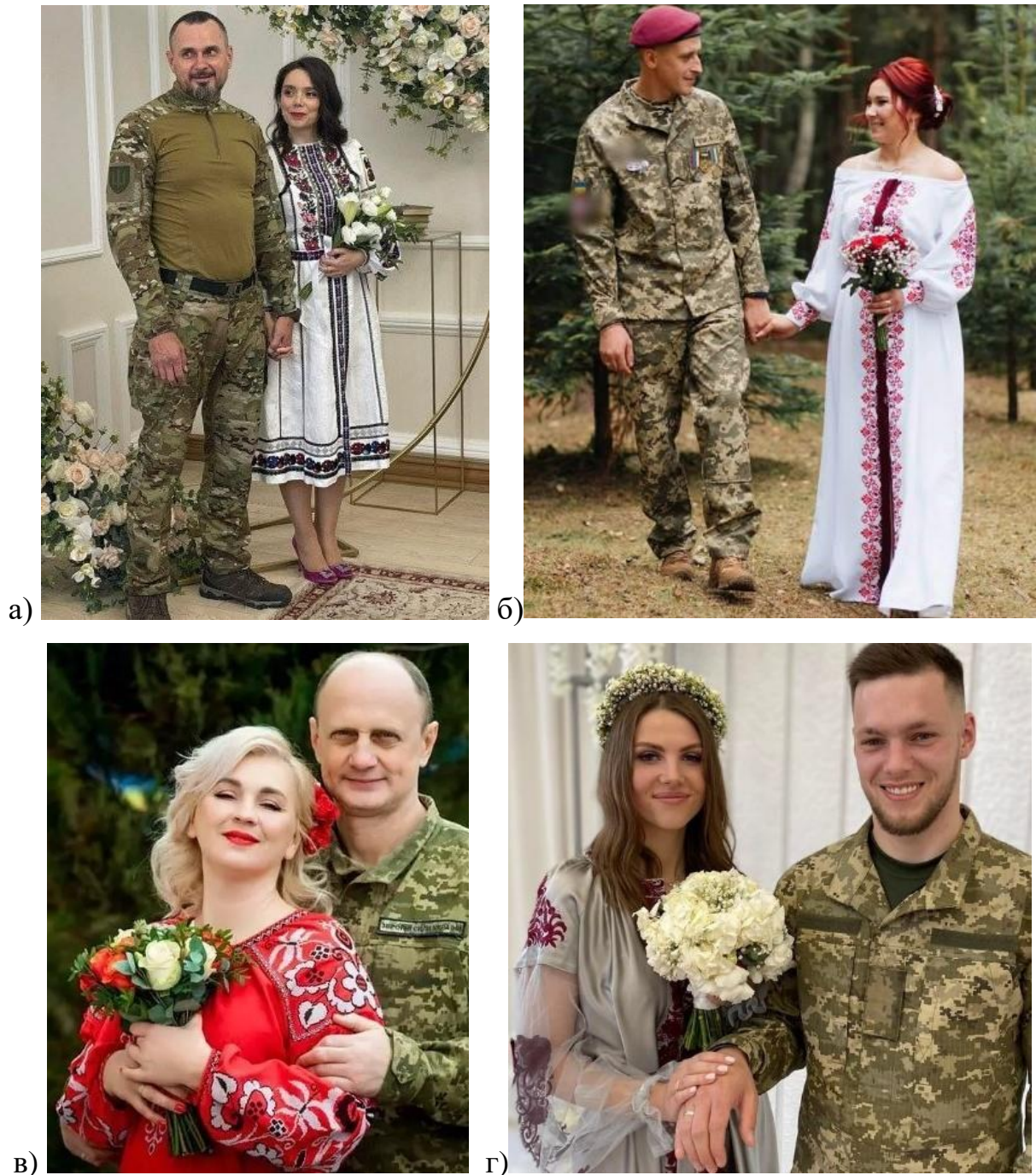
15. Долеско С. Креативні виклики у національному вбранні. *Культурологічний альманах*. 2020. № 14. С. 20–22.

16. Долеско С. Національний одяг як форма виразу української ментальності. *Український мистецтвознавчий дискурс* : колект. монографія. Рига, 2020. С. 114–128.

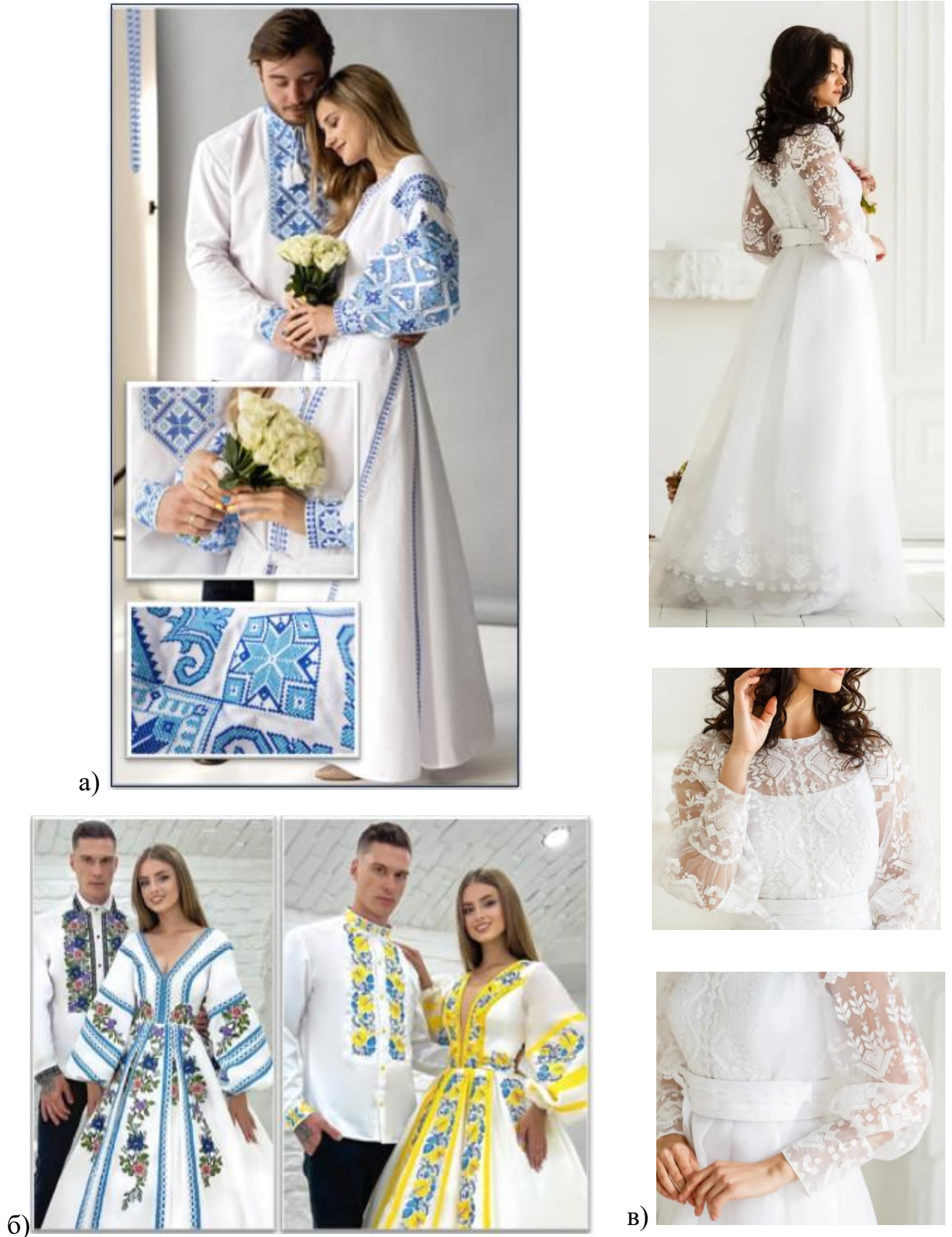
17. Dolesko S. Artistic potential and artistic resource through the prism of the complex of traditional Ukrainian clothes. *The European Journal of Arts*. 2021. № 1. P. 3–9.

18. Долеско С. Мистецький образ українського народного костюма в сучасному українському іконописі Олександра Охупкіна. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. № 2. С. 52–58. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-9>.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Б. Рис. 1. а) Український режисер Олег Сенцов з дружиною Веронікою. Серпень, 2022. Сукня нареченої від української дизайнерки Р. Богуцької [137]; б) наречені Олег та Леся, Серпень 2022 [40]; в) керівник Вінницького полку ім. І. Богуна В. Воловодюк та активістка Вінницького Майдану О. Маліновська. Квітень, 2022 [139]; г) наречені Давид та Ганна, м. Рівне. Травень, 2022 [44].



Б. Рис. 2. Весільне вбрання від: а) галицької мануфактури вишивки «АРТ-ЛЕВ» (art-lev.com.ua); б) бренду «Helena Mia» (helena-mia.com); в) бренду «POLONETS» (polonets.com.ua).



а)



б)



в)



г)

Б. Рис. 3. Стоп-кадри з кінофільмів: а) Чулков. «Обережно, бабусю»; б) Дерябин. «Висота»; в) Маслов. «За вітриною універмагу»; г) «Алкоголіки та дармоїди». «Операція «И» та інші пригоди Шурика».



а)



б)

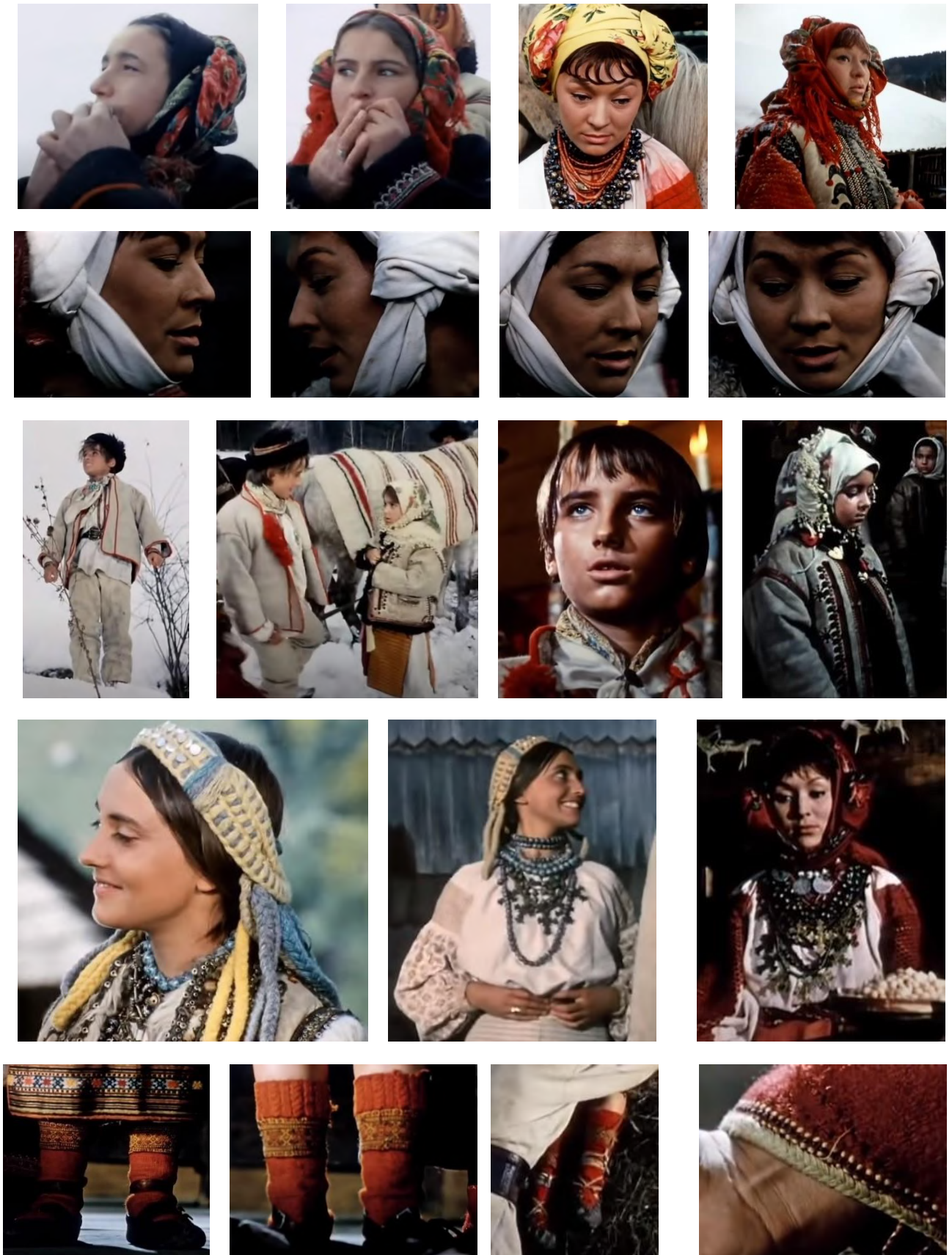


в)



г)

Б. Рис. 4. Стоп-кадри з кінофільмів: а) Юрчик. «Одного разу під Полтавою»; б) І. Петрук, В. Микитюк. «Останній москаль»; в) В. Микитюк, Бодя, Штефко Аттілич Лупеску «Великі вуйки»; г) Середюк. «Скажене весілля».



Б. Рис. 5. Стоп-кадри із кінострічки «Тіні забутих предків» (режисер С. Параджанов, оператор Ю. Ілленко. Кіностудія ім. О. Довженка, 1964 рік. За мотивами однойменної повісті М. Коцюбинського, 1911).



Б. Рис. 6. Проект «Литовська національна спадщина. Традиційне мистецтво костюма», 2013 [114].



Б. Рис. 7. Виставка вишивки Євгенії Генік «Орнаменти буття», 2016 [33].



Б. Рис. 8. Всеукраїнська виставка «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра», 2019 [30].



Б. Рис. 9. Масові заходи: а) «Вишиванкова хода» у Запоріжжі, 1990 [194]; Марш у вишиванках: б) м. Лондон (Великобританія), 2015 [94]; в) м. Одеса (Україна), 2021 [210]; г) м. Прага (Чехія), 2022 [23]; д) м. Відень (Австрія), 2022 [118].

Міла, QA в Maklai



Б. Рис. 10. Фото дівчини у вишиванці в бомбосховищі, 2023 [141].



а) Рувовар Павло



б)



в)

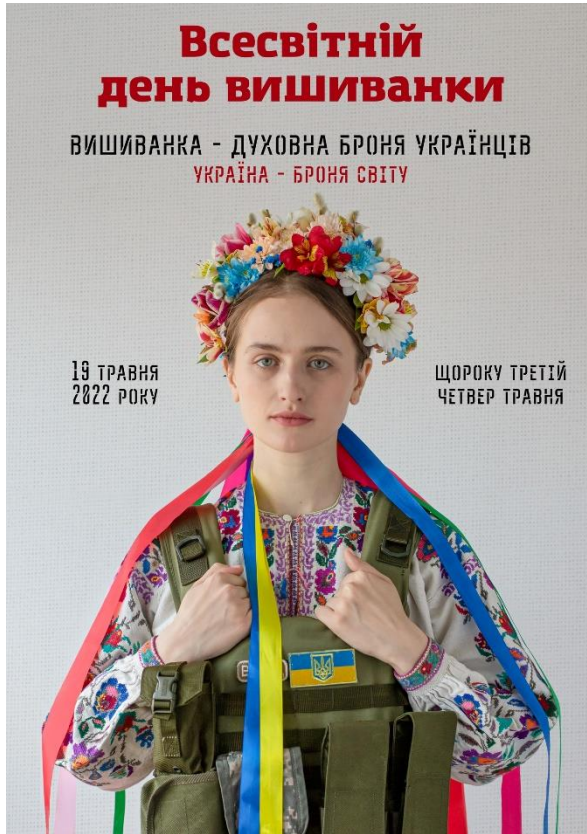
Б. Рис. 11. Спортивна патріотична акція «Забіг у вишиванках»: а) м. Івано-Франківськ, 2019 [15]; б) м. Київ, 2019 [157]; в) м. Львів, 2021 [209].



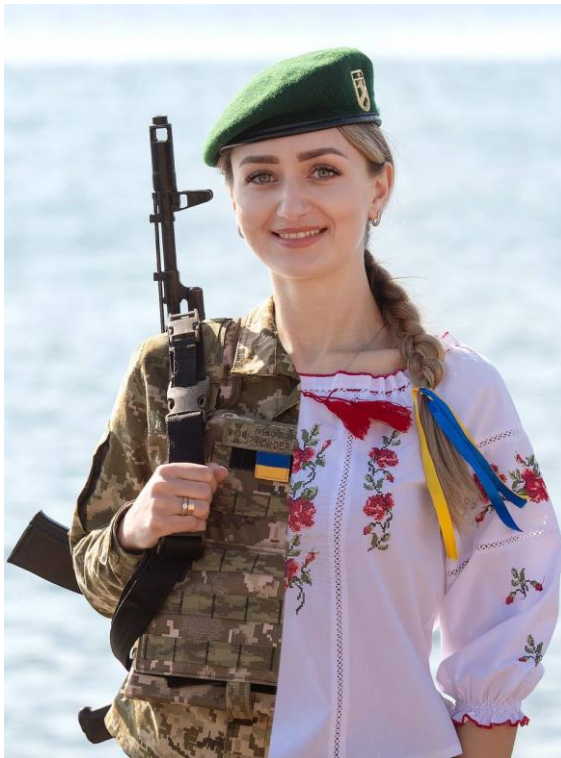
Б. Рис. 12. Фестивалі: а) «Країна мрій», 2012 [108]; б) «Лудине фест» (м. Косів, Івано-Франківська обл.), 2012 [127]; в) «У Борщівському краї цвітуть вишиванки» (м. Борщів, Тернопільська обл.) 2009 [158].



Б. Рис. 13. Фотопроекти [81, 192, 171]: а) Етнокалендар «Традиційний ранок українців» на 2019 – 2020 рр.; б) «Щирі. Свята». Календар на 2019 р.; в) Фотопроект «Щирі». Благодійний календар, 2015.

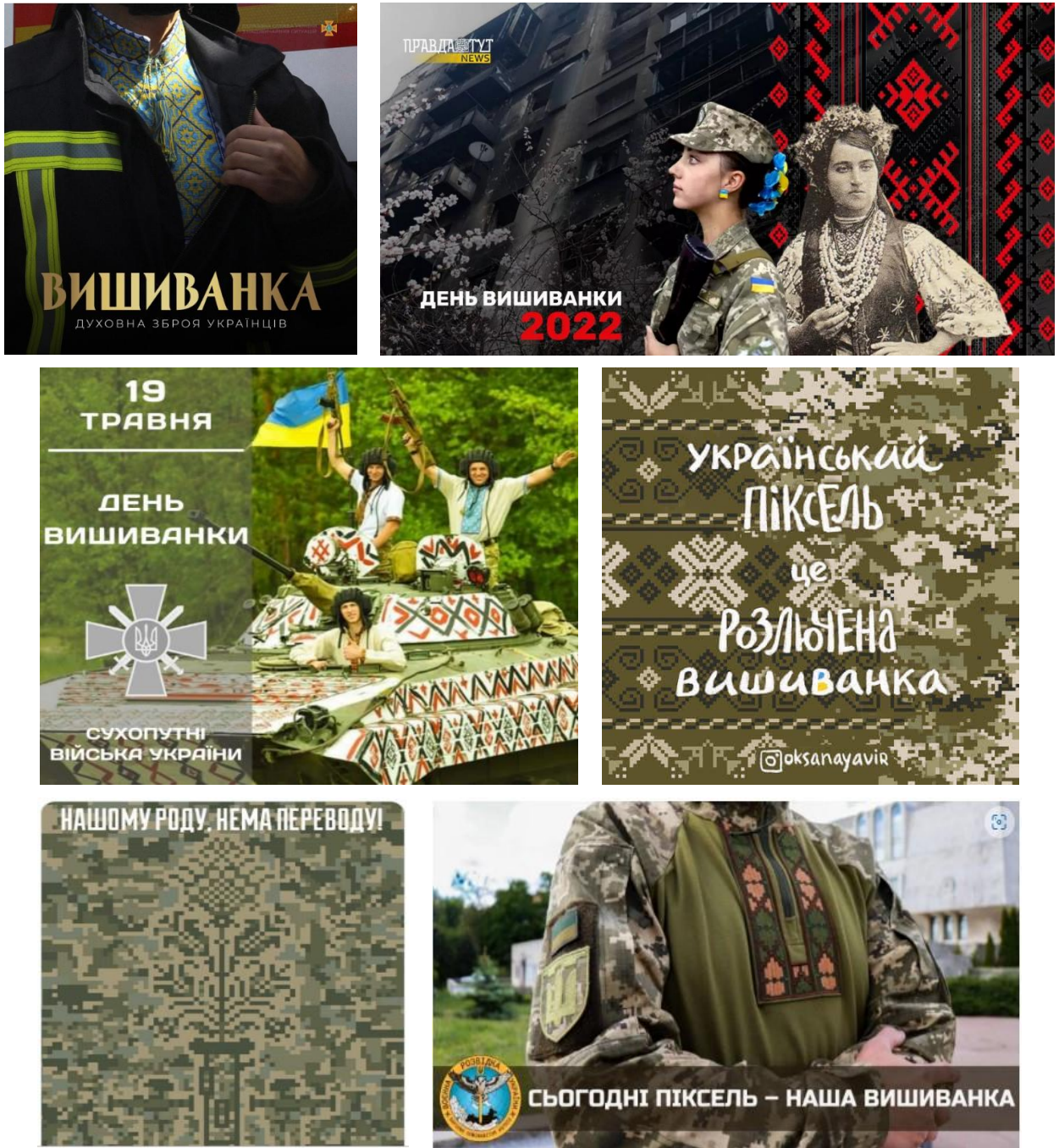


а)



б)

Б. Рис. 14.1. Банери до Дня вишиванки, 2022 [51]: а) банер ГО «Всесвітній день вишиванки»; б) банер Державної прикордонної служби України.



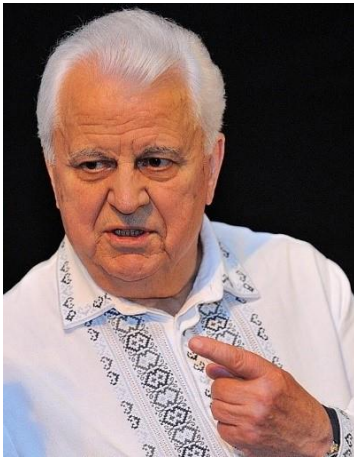
Б. Рис. 14.2. Банери до Дня вишиванки, 2022.



Б. Рис. 15. Акція «Одягни захисника у вишиванку», 2022 [173].



Б. Рис. 16. Українські захисники в «тактичних вишиванках» у межах акції «Вишиванка – духовна броня українців!», 2022.



Б. Рис. 17. Леонід Кравчук (1934–2022), перший Президент України (1991–1994).



Б. Рис. 18. Президент України (2004–2010) Віктор Ющенко.



Б. Рис. 19. Віктор Ющенко з родиною: дружина Катерина, старші діти Віталіна та Андрій, молодші Софія, Христіна і Тарас і онуки Вітя та Адріана.



Б. Рис. 20. Перша леді України (2004–2010) Катерина Ющенко [93].



а)



б)



в)

Б. Рис. 21. а) Марина Порошенко з дітьми в День Незалежності України, 2016. Петро та Марина Порошенко в День вишиванки: б) 2021; в) 2022.



Б. Рис. 22. Прикраси в українському етностилі, в яких з'являлася на публіці Марина Порошенко.



а)



б)

Б. Рис. 23. Образи Президента України Володимира Зеленського та Першої леді Олени Зеленської. День вишиванки: а) 2020; б) 2021 [47].



Б. Рис. 24. Президентське подружжя Володимира та Олени Зеленських. День Незалежності України, 2020 [147].



Б. Рис. 25. Образ Олени Зеленської. День Незалежності України, 2020 [69].



Б. Рис. 26. Образи Президента України Володимира Зеленського та Першої леді Олени Зеленської: а) День вишиванки, 2022; б) День Державного Прапора України, 2022. Вишита сорочка на В. Зеленському авторства білоруської художниці Руфіни Базлової від бренду Indroshiv [128]; в) Президент України Володимир Зеленський на Великдень, 2023. Вишита сорочка від бренду «ETNODIM» [47].



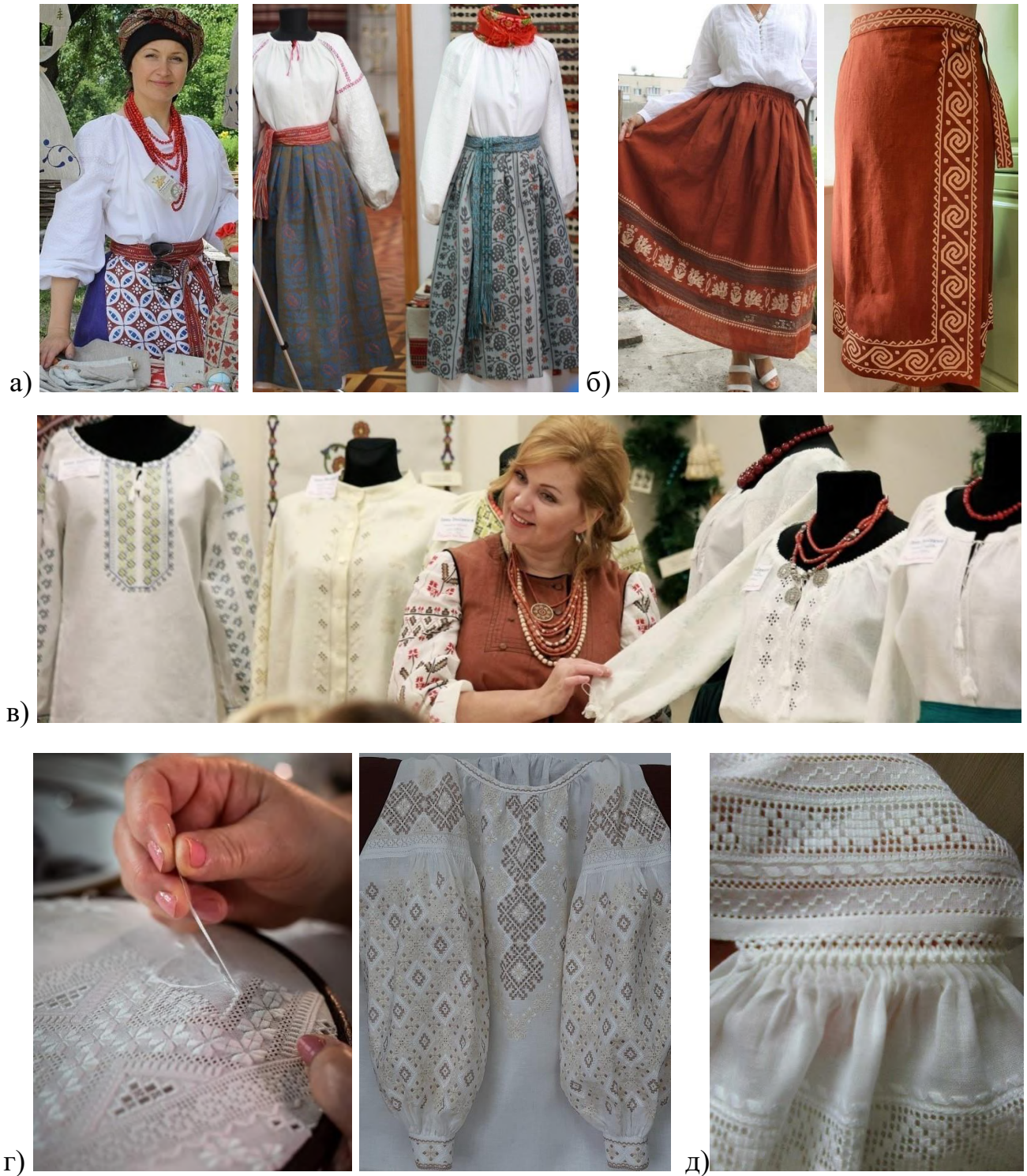
Б. Рис. 27. Президент України Володимир Зеленський та Перша леді України Олена Зеленська. День вишиванки, 2023 [138].



Б. Рис. 28. Образ Першої леді під час візиту в США 20.07.2022 року: а) для виступу в Конгресі США та для інтерв'ю телеканалу NBC News; б) вшанування пам'яті загиблих 11 вересня 2011 р.



Б. Рис. 29. Світлини світових політиків у вишитих сорочках, розміщені на їх офіційних сторінках у соціальних мережах, в День вишиванки, 2022: а) Голова Європейського парламенту Роберта Метсола; б) Чеська політична діячка Вера Йоурова; в) Канадська політикиня Бонні Кромбі; г) Постійний представник Литви в ЄС Арнольдас Пранцкявічюс; д) Президентка Єврокомісії Урсула фон дер Ляйен; е) Президент Литовської Республіки Гітанас Науседа з дружиною; ж) дружина короля Філіппа VI, королева Іспанії Летиція.



Б. Рис. 30. Збереження традицій вибійки та вишивання білим по білому: а) Ольга Костюченко. Творча майстерня «Куделя» (facebook.com/helgen.ko); б) Оксани Білоус (facebook.com/OksanaBilousKyiv); в) Інна Залізнюк на своїй персональній виставці (facebook.com/inna.skazhynska); г) Надія Вакуленко (facebook.com/vakulenko.nadiya); д) Ніна Іпатій (facebook.com/ipatiynina).



Б. Рис. 31. Колекції одягу з принтованих в етностилі тканин: а) Роксолана Богуцька (roksolanabogutska.com); б) Оксана Караванська (facebook.com/oksana.karavanska); в) Ольга Сумська (instagram.com/ridna_os).



Б. Рис. 32. а-в) Джон Гальяно (John Galliano), етноколекції 1976 – 1986 рр.: а) колекція Velvet outfit. *L'official magazine*, 1976; б) колекція Haute couture hiver 1984/85. *L'Officiel*, 1984; в) колекція осінь-зима 1985/86. г) Кензо (Kenzo), Париж (Франція). Жовтень, 1982. Колекція весна-літо, 1983; д) Анрі Матіс «Румунська блуза» (Henri Matisse «La Blouse Roumaine»), 1940; е) Блуза з колекції Ів Сен Лорана (Yves Saint Laurent), 1981.



а)

TB: That Russian story you're telling in the men's and women's collections for fall makes that connection the strongest it's ever been. Interesting, because when you took over in 2006, the original energy reminded me of the Via Veneto, a very Roman mood. What is it about Russia that's capturing your imagination?

FG: Well, Russia was not the main inspiration. Of course, Russia was inspiring the fabrics and the textile designs, but the idea was more rock star and the bohemian idea of rock 'n' roll-that sort of decadence, but in a luxurious way that to me is always present.

б)

Гуссі й гуцульська вишивка



Арт-директор одного з найвідоміших світових брендів Гуссі – Фріда Джанніні в 2008-2009 роках створила колекцію осінь-зима, моделі якої були прикрашені вишивкою. Серед інших домінували геометричні орнаменти, характерні для Поділля та Гуцульщини.

в)

Б. Рис. 33. а) Показ колекції Фріди Джанніні (Frida Giannini), 2008 [219]; б) з інтерв'ю Ф. Джанніні для Interview Magazine; в) реакція українських ЗМІ на колекцію [83, 189].



John Galliano struck out on his own into the frozen wastes of Russian-Balkan folklore for Fall. A micro-bubble snowstorm was falling on the runway, and a trick of laser lighting created a magical illusion that the models were walking in some fairy-tale tunnel far, far removed from the brutish realities of humankind's current worries. It was theater, escapism—the creation of a parallel fantasy world upon which the concerns of "fashion" barely

б) impinged.

"Заморожені українські наречені" Джона Гальяно



У 2008 фурор викликав показ директора Dior – Джона Гальяно. В його основу лягли українські етномотиви, колекція була витримана в темних тонах, рукави блузок і подоли спідниць модельєр прикрасив вишивкою.

Б. Рис. 34. а) Показ колекції Джона Гальяно (John Galliano), 2009 [232]; б) коментар на сайті Vogue до колекції Д. Гальяно, 2009; в) реакція українських ЗМІ на колекцію [46, 83].



а)

Maria Grazia Chiuri and Pierpaolo Piccioli are in the mood for love. Their inspiration board was lined with quotes from Shakespeare, bits and pieces of Dante's *Inferno*, and the paintings of Marc Chagall, hopeless romantics all. Chagall, in particular, captivated them. "He had an incredible life, very hard, but he maintained his optimistic vision," Piccioli said. The painter's Russian ancestry provided a leitmotif for the embellishments that are so central to the designers' aesthetic. There were leather flowers appliquéd to rough-hewn linen, naive needlepoint embroideries on long pinafores worn over smocked shirts, and a shearling vest densely decorated with leather paillettes. The Russian pieces were far from humble, but their craftiness pointed to the differences between Chiuri and Piccioli's version of the brand and that of its founder. In this case, at least, they wanted for a touch of Valentino's glamour.

б)

Модний дім Valentino ще до виходу в світ вищезгаданої колекції "Resort-2017" звертався до [українських мотивів](#).



в)

Б. Рис. 35. а) Показ колекції Валентіно (Valentino), 2015 [236]; б) коментар на сайті Vogue до колекції; в) реакція українських ЗМІ на колекцію [83, 186].



a)

Stella McCartney name-checked

Cuba a year ago at her Resort 2016 presentation, Chanel flew plane loads of journalists to Havana for its Cruise 2017 show last month. Now, Valentino's Maria Grazia Chiuri and Pierpaolo Piccioli have taken a metaphorical trip to Cuba of their own.

After a relatively muted Fall collection of ballet pinks and black, their new Resort clothes were a jolt—dense with color, print, and embroidery. “The thing we love about Cuba is the many different memories of the place—African, Spanish, '50s America,” Chiuri said over the phone. Piccioli picked up the thought: “It gave us a real freedom to mix, like a souvenir, lots of pieces together.”

б)



14 червня у столиці Куби – Гавані відбулася презентація нової круїзної колекції Марії Грації К'юрі та П'єрпаоло Піччолі з великого модельного будинку Valentino – "Resort 2017". Її родзинкою є поєднання відомих силуетів бренду разом з ... традиційним [українським одягом!](#)

в)

Б. Рис. 36. а) Показ колекції Valentino, 2017 [235]; б) коментар на сайті Vogue до колекції; в) реакція українських ЗМІ на колекцію [83, 186].



Б. Рис. 37. Одяг в етностилі від торгової марки «Зерно» (zerno.fashion).



Б. Рис. 38. Реконструкція від торгової марки «Стьожка» (facebook.com/maysterniastyozhka).



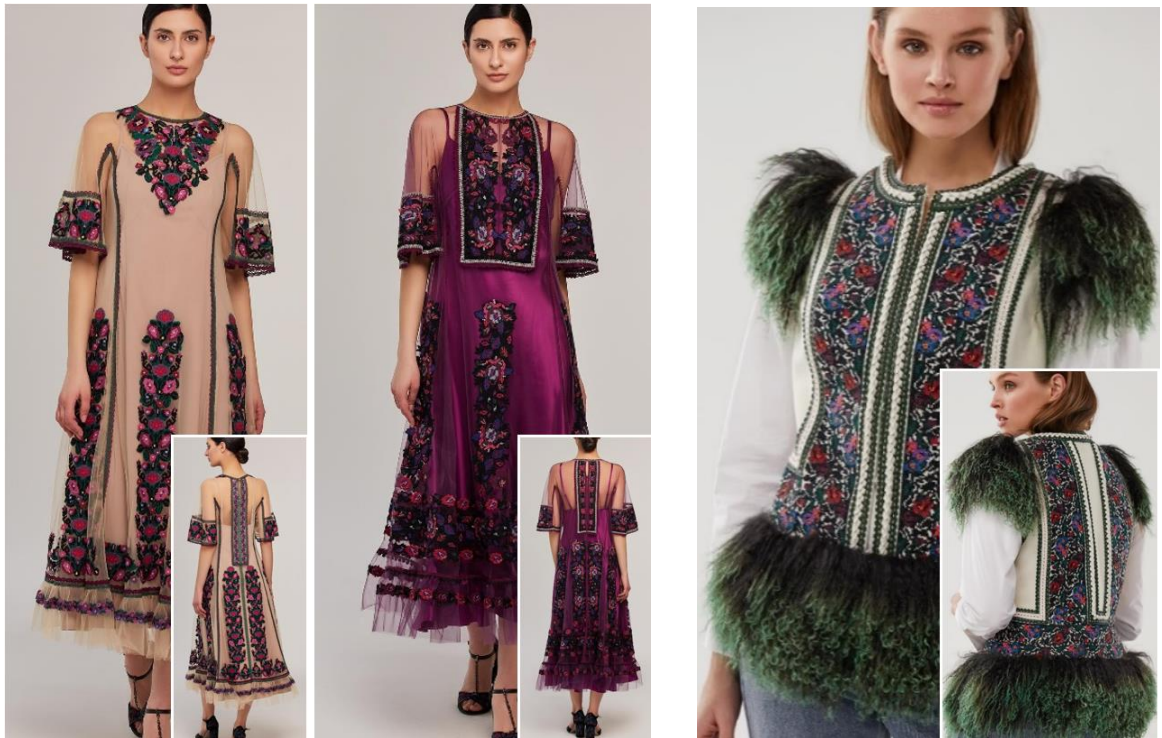
Б. Рис. 39. Одяг та аксесуари із колекції ТМ «Шляхетний одяг» (facebook.com/prorvaua/).



Б. Рис. 40. Вироби творчої майстерні Оленки Дідик (facebook.com/profile.php?id=100063820201939).



Б. Рис. 41. Одяг з колекції Лілії Пустовіт. Бренд «POUSTOVIT» (poustovit.com).



Б. Рис. 42.1. Одяг в етностилі з колекції Роксолани Богуцької (roksolanabogutska.com).



Б. Рис. 42.2. Чоловічі вишиті сорочки з колекції Роксолани Богуцької (roksolanabogutska.com).

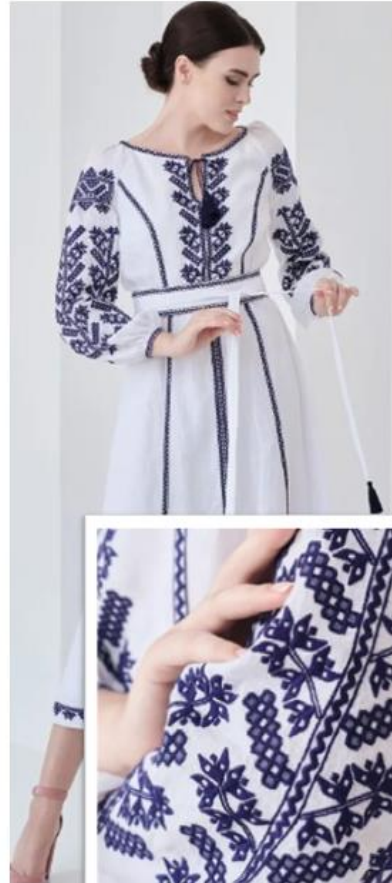
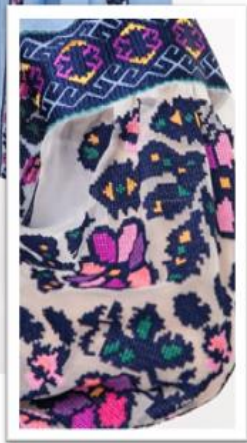


а)

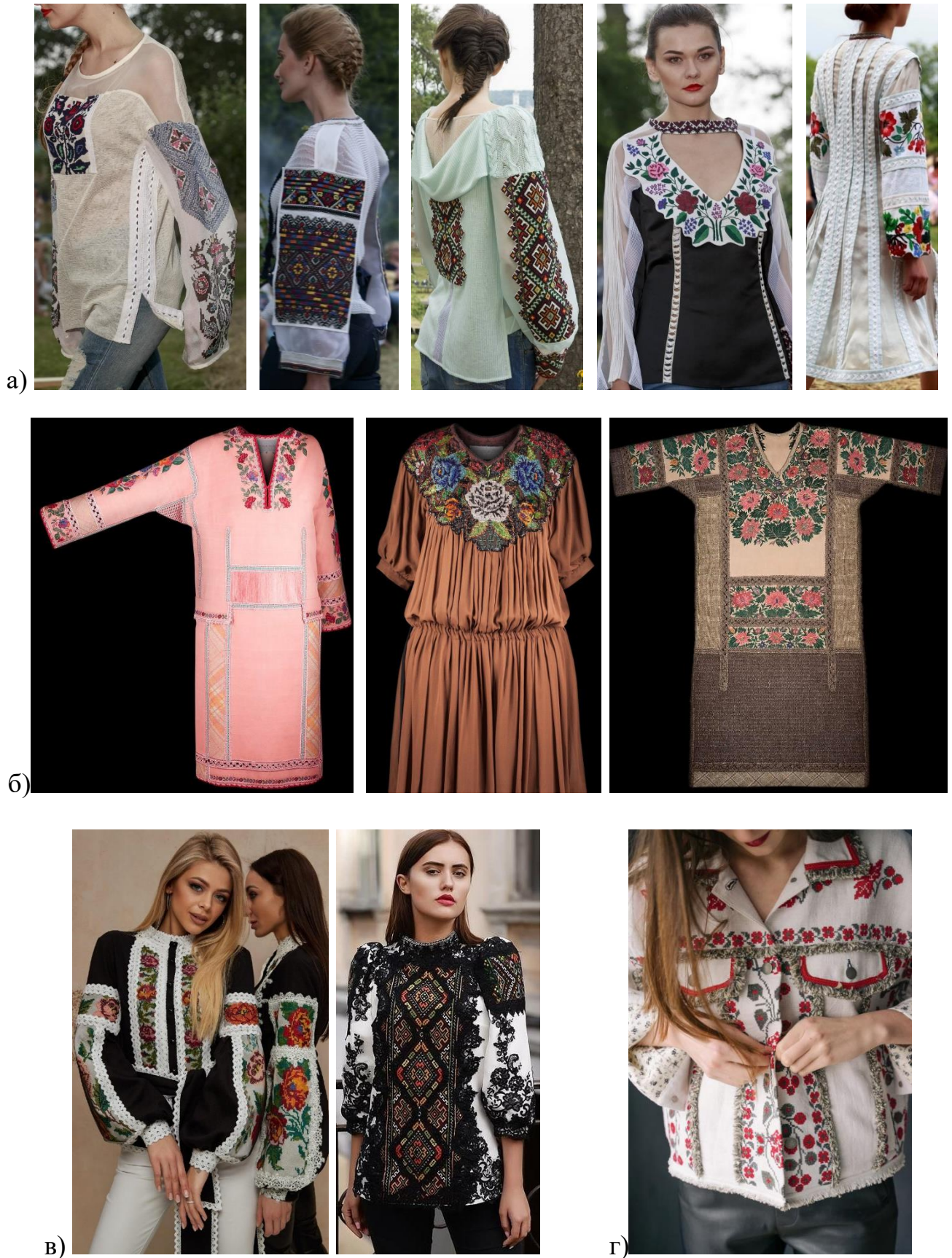
Б. Рис. 43. Етноколекції Оксани Караванської, 2019–2022 рр. (facebook.com/oksana.karavanska).



Б. Рис. 44. Христина Рачицька (facebook.com/khrystyna.rachytska).



Б. Рис. 45. Сорочки та сукні з колекції Оксани Полонець. Бренд «POLONETS» (polonets.com.ua).



Б. Рис. 46. Одяг зі вставками вишитих фрагментів зі старовинних українських сорочок і рушників з колекцій: а) Оксани Караванської; б) Вікторії Гресь; в) бренду «МУРАШКА» (facebook.com/MurashkaDesign); г) дизайн-студії «SVITLO» (facebook.com/svitlo.style).



Б. Рис. 47. Одяг із вставками вишитих фрагментів зі старовинних українських сорочок і рушників з колекції: а) Людмили Титко (facebook.com/profile.php?id=100031464360775); в) Лілії Коновал [143]; б) Охана О-Vas (facebook.com/o.vasilyan); г) ательє «Elise»; д) бренд «Взуття з коноплі» (facebook.com/oleg.zemnukhov).

ПРО НАС

VARENYKY FASHION

ENG EURO

2014

Про –
Бренд

Varenyky Fashion

Привіт, ми Varenyky Fashion – український бренд одягу в етностилі, що поєднує сучасні світові тренди з віковими традиціями народної вишивки. Орнаменти вишивки розробили в консультації з етнологами, на основі знань про давні обереги. Ті, котрі захищають власників вишитих сорочок. Орнаменти спогадів, енергії та сили.

Одяг давно перестав бути лише функціональним атрибутом. Вбрання людини розповідає про її плани та її походження. Воно розкаже про настрій та привід так одягнутися саме сьогодні.

Так ми повертаємо вишивці її сакральний зміст – захист тіла та душі. Це головне, що вирізняє колекції Varenyky Fashion серед інших та є авторським доробком бренду.

СИЛА ТРАДИЦІЙ

Для створення одягу Varenyky Fashion ми беремо лише якісні натуральні тканини та нитки. Кожен виріб збирається вручну, а кольори тканини настільки різноманітні, що з-поміж класичних чорного, білого, та червоного, можна знайти й колір «індиго» або «пудри». Обирати серцем серед такої палітри приємно.

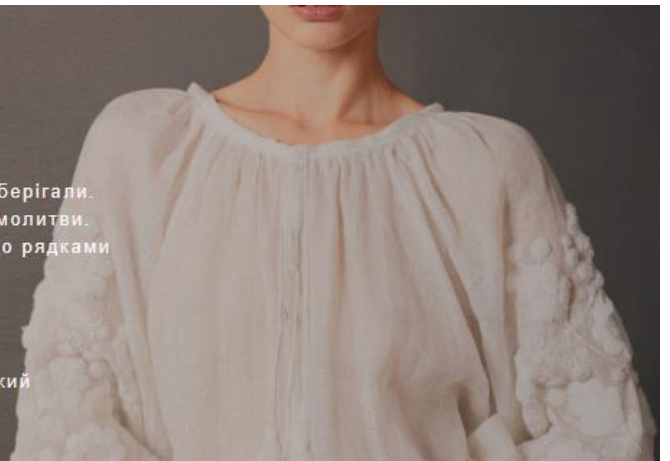


Що таке ОБЕРІГ

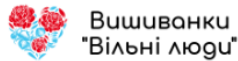
Символ, орнамент, оберег

В давнину вишиті сорочки робили для найрідніших, щоб ті оберігали. Обов'язковою умовою для створення оберега було читання молитви. Так родинна любов та молитва створювали міцний захист, що рядками лягав на вишиванку, а згодом і на долю.

Кількість забобонів під час вишивання сорочок у давнину прирівнюється до нинішніх із викладанням фото дитини зі смайликом на обличчі. Все серйозно, адже вони то оберег, який виконує магічну та сакральну функцію захисту. Такий оберег має велику силу.



Б. Рис. 48. Бренд «VarenykyFashion» (varenykyfashion.ua).



Вишиванки
"Вільні люди"



🏠 - ПРО НАС

ПРО НАС

Це офіційний магазин майстерні Вишиванки "Вільні люди" - майстерні з виготовлення сучасного одягу з використанням традиційної української вишивки.

Метою створення бренду є відродження забутих традицій, усвідомлення себе сучасним поколінням, нащадками народу з давнім глибинним культурним корінням.

У нас Ви можете придбати жіночі та чоловічі вишиванки, вишиті плаття з натурального льону.

На сайті представлені оригінальні фото нашої продукції.

Приємних придбань!



ВИШИВАНКА КОЛЬОРУ ХАКІ «МРІЯ» E83

Наявність: Немає в наявності

Модель: e83

На сорочці вишитий літак «Мрія», лелеки, що летять, квіти мальви, слова «Ніщо не зупинить мрію, час якої настав».

Літак «Мрія» - найбільший та найпотужніший транспортний літак у світі. Був знищений під час російського вторгнення в Україну 27 лютого 2022 року в результаті повітряної атаки на аеропорт Гостомель.

Ідея вишивки - передати прагнення українського народу до незалежної, сильної, справедливої, демократичної країни, що втілено в багаторічній боротьбі.



ВИШИВАНКА «ЯНГОЛИ» E82

Наявність: Немає в наявності

Модель: e82

Весь прибуток від продажу цієї моделі сорочок ми направимо у Благодійну організацію «Міжнародний Благодійний фонд «Повернись живим».

Сорочка присвячена українським воїнам. Вишиті чоловічі та жіночі фігури одягнені у піксельну форму. Фігури утворюють живий ланцюг, який слугує захистом та оберегом.

Образ вишивки передбачає подвійний зміст: це військові, які зараз є ангелами - охоронцями сучасної та майбутньої України. Також, це воїни, які віддали життя у боротьбі.

Вишиті фігури уособлюють наш дреwnий рід, що стоїть за нами, тих, хто на землі, і тих, хто під землею.

Б. Рис. 49.1. Майстерня вишитого українського одягу «ВІЛЬНІ ЛЮДИ». Колекція 2022-23 (facebook.com/vvlcomua).



ВИШИВАНКА ХАКІ «ЦІНА ХЛІБА» E81

Наявність: Немає в наявності
Модель: e81

Для українців хліб не лише матеріальна річ, це – святиня, оберіг, жертвна страва, втілення божественної сили. Слова "жити" і "жито" в українській мові мають один корінь. Без хліба не обходиться в Україні жодна важлива подія. З хлібом йдуть на родини і на хрестини, з хлібом йдуть святатись, хлібом благословляють на подружнє життя, з хлібом йдуть на новосілля.

В Україні забезпеченість ріллею у розрахунку на одного жителя становить 0,75 га, тоді як у середньому в Європі – 0,26 га, у світі – 0,29 га.

На цьому фоні штучні голодомори ХХ століття вражають. Голодомор в Україні 1932-1933 років не був випадковим явищем природного чи соціального походження, як це стверджували спочатку радянські, а згодом проросійські історики. «Смерть через голод» стала наслідком цілеспрямовано застосованого тоталітарною владою терору голодом, тобто геноцидом. Він став покаранням українців за їхній спротив колективізації сільського господарства і небажання перебувати під владою Росії. За 17 місяців голоду було вбито понад 7 мільйонів людей в Україні.

В нинішній війні хліб також є об'єктом агресії: викрадається зерно, забруднюють сільськогосподарські угіддя. Все це разом з масовими вбивствами та депортацією українців, викраденням українських дітей, захопленням та цілеспрямованим знищенням об'єктів господарської інфраструктури - ще одна спроба геноциду нашого народу російською Федерацією.

Ми пам'ятаємо, якою є ціна хліба.



СОРОЧКА СИНЯ З ВИШИТИМИ БАЖАННЯМИ «БІЛЯ СЕРЦЯ» E84

Наявність: є в наявності
Модель: e84

Біля серця тримаємо найзаповітніші мрії. У кожного вони про своє. Але є те, про що сьогодні мріють всі: воля, сила, стійкість.

Вишивка виконана у техніках «колодочки», «гладь». На сорочці вишиті слова: «надія, єдність, сім'я, кохання, воля, сила, стійкість, мрії, дім». Пропонуємо вам доповнити сорочку образами власних мрій та вишити їх власноруч.

Б. Рис. 49.2. Майстерня вишитого українського одягу «ВІЛЬНІ ЛЮДИ». Колекція 2022-23 ([facebook.com/vvlcomua](https://www.facebook.com/vvlcomua)).

FOBERINI

FOBERINI — бренд з сучасною формою та художнім змістом. З 2014 року команда FOBERINI осмислює старовинні традиції в сучасному дизайні, та представляє їх у шоу-румах по обидва боки екватора.

Дизайнери бренду знайшли натхнення для створення колекцій на власній землі. Україна має свою неповторність та багату культурну спадщину. Вишивка — один з головних носіїв і провідників кращих традицій народного мистецтва. Сучасне виконання вишитих мотивів є не тільки унікальним декором, але й має глибокий сенс.

Головний почерк бренду — крафтове виробництво. Для створення кожного виробу необхідно, в середньому, 6000 метрів нитки та декількох тижнів кропіткої праці. Всі моделі виготовлені вручну та доповнені традиційними техніками ручної роботи — "пухликами", "збиранками", китицями та декоративними швами. Кожен продукт бренду — це арт об'єкт, над створенням якого працює ціла команда майстрів.

У вік свідомого ставлення до природи бренд не може ігнорувати його в своєму виробництві. Тому всі матеріали виробів мають, в основному, натуральний склад. Використання льону, бавовни та декоративних прикрас з мушлі є ознакою високої якості та входження бренду в ряд виробників, які створюють відповідальну моду. Ми віримо, що світ не має потребу більшої кількості одягу. Йому потрібен якісний та свідомий slow fashion.

Творці бренду вірять в стиль поза часом і континентів. Натуральні тканини, якісне виконання і художній зміст займають флагманські позиції у відповідальній моді. Жіночність та екологічність — ось кредо FOBERINI.



Б. Рис. 50. Бренд «FOBERINI». Колекція 2021-2022 рр. (foberini.com).

2KOLYORY – ДНК української нації.

Історія бренду почалася у 2015 році коли подружжя Ігор та Оксана Коваленко заснували власне виробництво та дали йому особливу назву.

Бренд 2KOLYORY – це поєднання двох стихій, початку і кінця, жіночого та чоловічого, минулого і майбутнього, чорного і червоного – вічне протистояння протилежностей.

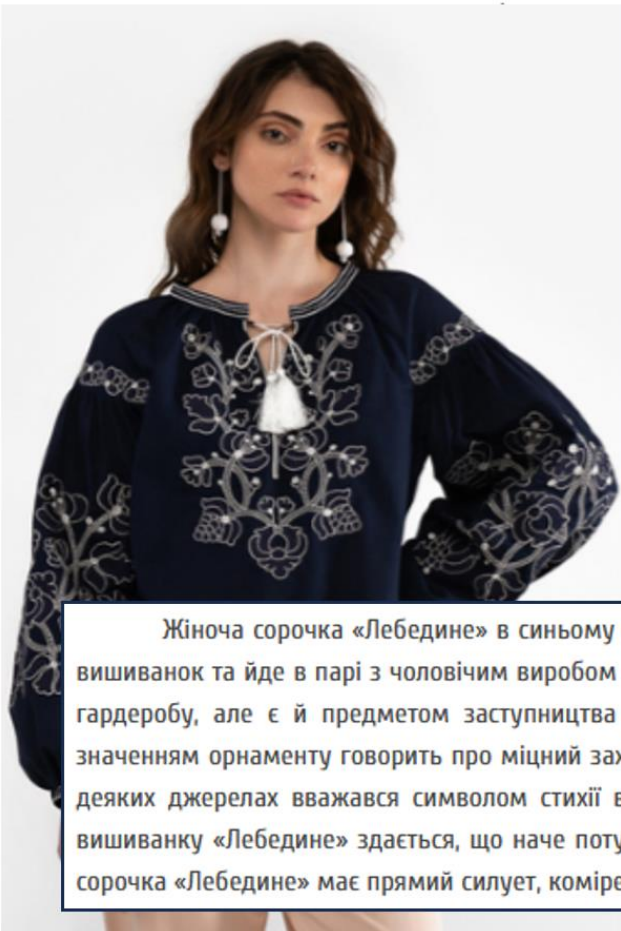
Нашою місією є збереження багатовікових традицій предків та передача сакральних знань нашим дітям. Об'єднуючи традиції українського народу та світові тенденції, ми створюємо сучасний одяг з вишивкою і вишиванки, які хочеться носити на кожен день і на особливі події.

В наші цінності ми вкладаємо те, що нас надихає і створює фундамент для нашої роботи. В першу чергу, це наша команда. Для нас важливо дивитися в одному напрямку, йти до спільної мети.

Результат нашої роботи ми вимірюємо позитивними відгуками, завжди прислухаємося до наших клієнтів. Це



Готові вражати? Тоді детально роздивляйтесь блузу Чумацький шлях, щоб захопитись та отримати у свою колекцію одягу ексклюзивну модель з вишивкою. А вишивка ця є монохромною, виконана чорними нитками. Вона зображує рослинний орнамент, що здавна люблять українські майстрині-вишивальниці. Їй не просто так. Лінії та гілочки, що переплітаються між собою, є потужним символом життя. Наші предки вірили, що розміщений на вбранні вишитий малюнок додасть сили та вдачі своєму власнику.



Жіноча сорочка «Лебедине» в синьому кольорі з білою вишивкою входить до колекції сімейних вишиванок та йде в парі з чоловічим виробом «Лебедин». Це не лише елегантний та стильний елемент гардеробу, але є й предметом заступництва для дівчини. Адже значення кольорів в поєднанні зі значенням орнаменту говорить про міцний захист від хвороб, нещастя, дурного ока. До того ж, синій в деяких джерелах вважався символом стихії води, жіночої енергії та сили. Тому дивлячись на синю вишиванку «Лебедине» здається, що наче потужна сила води звільняє від усіляких негараздів. Жіноча сорочка «Лебедине» має прямий силует, комірець-стійку із зав'язками-китицями на горловині.

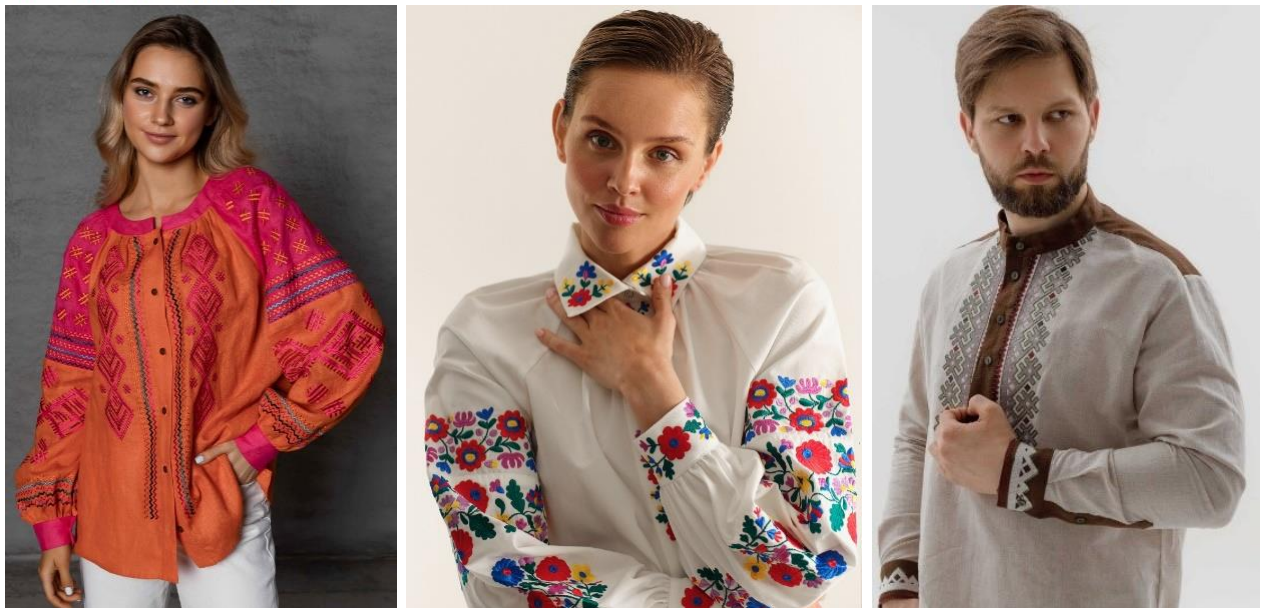
Б. Рис. 51. Бренд «2KOLYORY» (2kolyory.com).



Ми – український бренд вишитого одягу SVARGA і щодня ми робимо все, аби українська вишивка стала частиною сучасності, водночас нагадуючи про наші ідентичність, походження та традиції.

Наша амбітна ціль – кожному українцю та українці, які мають свою вишиванку.

Кожна наша вишиванка має свою історію та значення, адже ми у постійному пошуку старовинних орнаментів, на основі яких створюємо одяг з натуральних тканин – льону, бавовни та віскози.



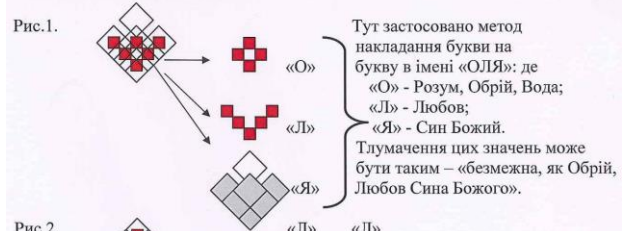
Б. Рис. 52. Бренд «SVARGA» (www.svarga.ua).



Б. Рис. 53. Одяг в етноостилі для дітей з колекцій: а) галицької мануфактури вишивки «АРТ-ЛІВ» (art-lev.com.ua); б) бренду «SVARGA» (svarga.ua); в) дизайнерки Лесі Демчук (facebook.com/lesiademchuk); г) ТМ «VarenykyFashion» (varenykyfashion.ua).



Розкодування вишивки Новгород-сіверської сорочки із стародавніми геометричними зобразами за допомогою Бродівського письма писанки та вишивки (Володимир Підгірняк, «Текстова вишивка», Київ 2008).



Тут на 4 сторони світу написано ім'я «ОЛЯ». Особливим є написання контуром букви «Л» способом характерним для писанки, а також можлива присутність «А» і «Х» як червоне тло, що значить «Свята Доброта».

Б. Рис. 54. «Розкодування» орнаменту на вишитій сорочці [168].



Б. Рис. 55. Одяг в етностилі дизайнерки Віти Кін (vitakin.com).



Б. Рис. 56. а) Довгий чорний плащ із традиційним арабським орнаментом дизайнерки Марії Баширян. Фото з арабського журналу «Образ життя» (Image of Life Magazine); б) реклама кейпа у соціальній мережі Twitter на сторінці Юлії Магдич.



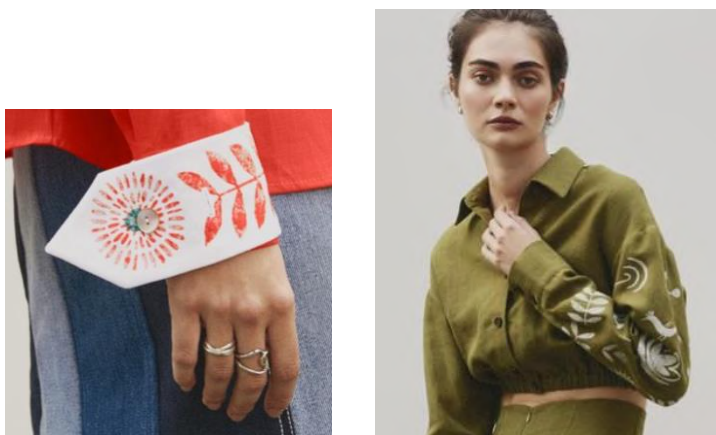
Б. Рис. 57. Відомі українці в одязі від дизайнерки Юлії Магдич: а) Тіна Кароль. Фотосесія для журналу «Телетиждень», 2016; б) Джамала на церемонії відкриття «Євробачення», 2017; в) Олег Панюта та Ольга Грицик – ведучі показу вишиванок на Поштової площі в Києві, 2019.



Б. Рис. 58. Зірки шоу-бізнесу у вбранні від Юлії Магдич: а) Андрій Дербін; б) Ольга Сумська; в) Злата Огнєвіч.



Б. Рис. 59. Карпатські Гуні ([instagram.com/karpaty.market](https://www.instagram.com/karpaty.market)).



Б. Рис. 60. Мінімалістичний бренд жіночого одягу з елементами етніки від бренду «DUGA» ([instagram.com/duga.ua](https://www.instagram.com/duga.ua));



Б. Рис. 61. Одяг з елементами вишивки від бренду «РУТЕНІЯ» ([instagram.com/ruthenia.ethno](https://www.instagram.com/ruthenia.ethno)).



Б. Рис. 62. Трикотажний одяг від бренду «25 UNION». Коментар до колекції зі сторінки виробника: *«Костюм з традиційними орнаментами, які символізують материнство, плодючість та захист, влітаються в нашу сучасність та створюють особливий тандем автентичної краси»* ([instagram.com/25_union_store](https://www.instagram.com/25_union_store)).



garbuzynka_wool_products Яскравим прикладом неоднозначності, багатогранності, та глибини символіки є те, що орнаменти на чорному тлі поширені по всій Україні і використовуються залежно від ситуації, а не тільки, як колір смерті чи жалоби. Чорний — це також колір землі, багатства, урочистості. Наш новий, легкий, урочистий светр з ошатними українськими орнаментами!

garbuzynka_wool_products Український орнамент несе у собі вагому кольорову семантику. Найпоширенішими, достатньо шанованими здавна кольорами, були червоний, чорний та білий. Вони надіялися особливими, магічними якостями. В усіх наших виробках ми використовуємо саме ці кольори!

Б. Рис. 63. В'язані речі від бренду «Гарбузинка» ([instagram.com/garbuzynka_wool_products](https://www.instagram.com/garbuzynka_wool_products)).



а)



б)



в)



Б. Рис. 64. Взуття з вишивкою: а) Роксолана Богуцька; б) кросівки з вишивкою від бренду «JISUS» ([instagram.com/jisus_com](https://www.instagram.com/jisus_com)); в) Анна Марчук ([annamarchuk.com.ua](https://www.annamarchuk.com.ua)).



Б. Рис. 65. Авторські сумки з вишивкою: а) Олесі Сахро (www.sakhro.art); б) бренду «GONTA.WOOD» ([instagram.com/gonta.wood](https://www.instagram.com/gonta.wood)); в) бренду «RUZHA handmade bags» ([instagram.com/explore/tags/ruzhahandmadebags](https://www.instagram.com/explore/tags/ruzhahandmadebags)); г) майстрині Людмили Рогозян-Урман [159].



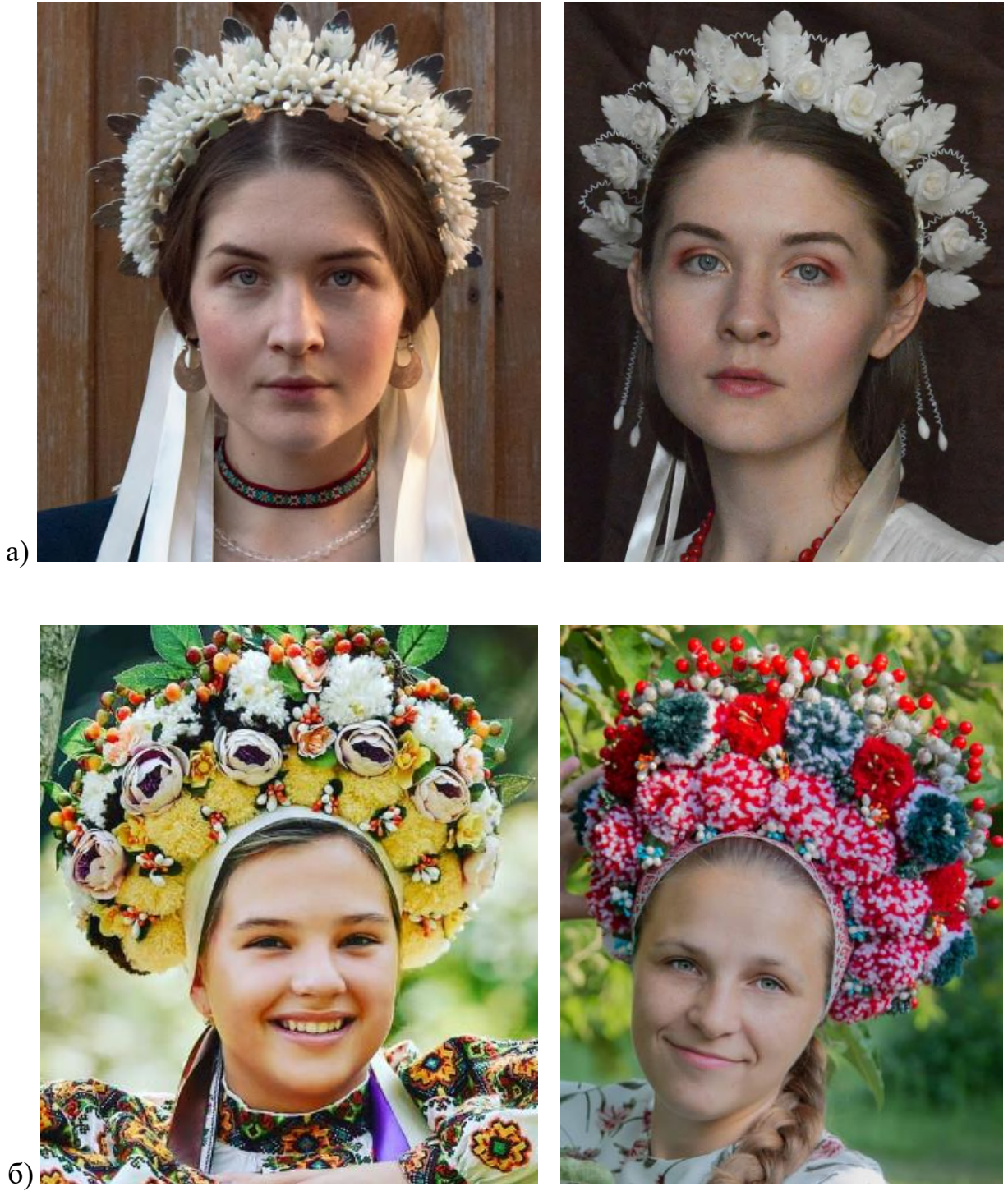
Б. Рис. 66. Пояси в етностилі: а) ТМ «Зерно» (zerno.fashion); б) бренду «RUZHA handmade bags» (instagram.com/explore/tags/ruzhahandmadebags).



Б. Рис. 67. Шовкові твілі від бренду «НАТХЕННА» (nathnenna.com.ua).



Б. Рис. 68. Хустки та гамани-кишеньки від: а) творчої майстерні Оленки Дідик (facebook.com/profile.php?id=100063820201939); б) бренду «Катря» (katrya.com.ua).



Б. Рис. 69. Вінки від: а) майстрині Дани Вітківської ([instagram.com/podolia_art](https://www.instagram.com/podolia_art)); б) етно майстерні віночків ([facebook.com/groups/1194108354275093](https://www.facebook.com/groups/1194108354275093)).



Б. Рис. 70. Солом'яні капелюшки: а) майстерні капелюшків «ШАПЕЛЬЄ» (shapeliie.com); б) майстрині Галини Чадюк [170]; в) майстра Богдана Петричука (facebook.com/profile.php?id=100002966391876).



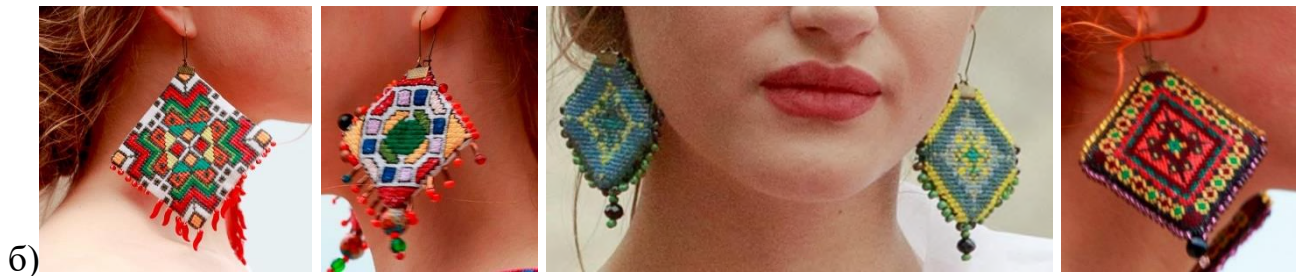
Б. Рис. 71. Авторські прикраси від: а) «ПриКрасна майстерня «МАКОВИІА» ([facebook.com/workshopMakoviya](https://www.facebook.com/workshopMakoviya)); б) дизайнерки Роксоляни Шимчук (ethnogallery.business.site); в) дизайнерки Вікторії Кривоніс ([facebook.com/ViktoriiaKryvonis](https://www.facebook.com/ViktoriiaKryvonis)); г) бренду «ЕМОІ» ([facebook.com/emoihandmade](https://www.facebook.com/emoihandmade)).



Б. Рис. 72. Авторські прикраси від: а) майстрині Наталії Артюхової ([facebook.com/nataliia.artyukhova](https://www.facebook.com/nataliia.artyukhova)); б) бренду «ЗАПАЦЬОРКАЙ» ([instagram.com/zapacorkay](https://www.instagram.com/zapacorkay)); в) бренду «КОРАЛІ-ДЛЯ-КРАЛІ» ([facebook.com/koralidlyakrali](https://www.facebook.com/koralidlyakrali)); г) бренду PERLAMOOON, авторська робота Христини Клюк (https://www.instagram.com/perlamoon_in/?igshid=MmU2YjMzNjRlOQ%3D%3D).



а)



б)

Б. Рис. 73. Серезки: а) Майстерня українського традиційного золотарства «ВидимоНевидимо» (vydymonevydymo.in.ua); б) Оксана Караванська ([facebook.com/oksana.karavanska](https://www.facebook.com/oksana.karavanska)).



Б. Рис. 74. Вироби майстерні українського традиційного золотарства «ВидимоНевидимо» (vydymonevydymo.in.ua).