

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ

КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістра

на тему

**УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ КОСТЮМ У
ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ПИМОНЕНКА В КОНТЕКСТІ
УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

Виконала:

студентка II курсу групи ММЕ 21-20з
спеціальності 023 «Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація»,

Пазюк Катерина Миколаївна

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, доцент
Ревенок Наталія Миколаївна

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства, доцент
Тимченко Тетяна Ростиславівна

Допустити до захисту:

Протокол засідання кафедри № 5 від 10 листопада 2021 р.

Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи

професор Федорук О. К.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ .	10
1.1. Історіографія.....	10
1.2. Джерельна база досліджень	38
1.3. Методологічні аспекти дослідження.....	40
Висновки до розділу 1	44
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ КОСТЮМ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	46
2.1. Історія виникнення українського національного костюма.....	46
2.2. Інтерпретація традиційного народного вбрання в українському образотворчому мистецтві кінця ХІХ початку ХХ століття	47
Висновки до розділу 2	69
РОЗДІЛ 3. ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ПИМОНЕНКА ЯК ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВБРАННЯ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	71
3.1. Сюжети побутово-обрядового характеру в ранніх творах Миколи Пимоненка.....	71
3.2. Художня зрілість митця.....	75
3.3. Сільська тематика в картинах Миколи Пимоненка.....	80
3.4. Багатство традиційно-святкового українського строю	88
3.5. Твори, присвячені міському життю середніх верств населення	92
Висновки до розділу 3	96
ВИСНОВКИ.....	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	99
ДОДАТОК.....	113

АНОТАЦІЯ

Пазюк К. М. Український національний костюм у творчості Миколи Пимоненка в контексті української художньої культури - Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Робота на здобуття наукового ступеня магістра за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. - Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. - Київ, 2021.

Дослідження магістерської роботи присвячено вивченню та висвітленню українського національного костюму у творчості Миколи Пимоненка в контексті української художньої культури, було відзначено, що в ранній творчості митець переважно розглядав сюжети побутово-обрядового характеру, в зрілому віці в роботах з'являється сільська тематика, багатство традиційно святкового українського строю, а також твори, присвячені міському життю середніх верств населення.

У роботі розглядається практичний досвід попередніх та сучасних дослідників українського народного одягу.

Дослідження побудовано на основі аналізу та узагальнення відомостей, отриманих з архівних, наукових, літературних джерел різного плану, натурного обстеження пам'яток мистецтва в музеях України, об'єктивних даних, розкритих в процесі аналізу репродукції картин художника, з якими можна ознайомитись в окремих альбомах, що друкувались в Україні у різні роки і презентували творчі надбання як, власне, самого М. Пимоненка, так й інших митців, котрі сповідували єдину естетику малярства.

Такий комплексний підхід дозволив висвітлити різні грані поставленої проблеми.

Ключові слова: український національний костюм, традиційний український одяг, живопис, творчість художника.

ABSTRACT

Pazyuk K. M. Ukrainian national costume in the works of Mykola Pymonenko in the context of Ukrainian art culture - Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Work to obtain a master's degree in specialty 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. - National Academy of Management of Culture and Arts. - Kyiv, 2021.

The master's thesis is devoted to the study and coverage of the Ukrainian national costume in the works of Mykola Pymonenko in the context of Ukrainian art culture, it was noted that in his early work the artist mainly considered everyday scenes Ukrainian system, as well as works on urban life of the middle classes.

The paper considers the practical experience of previous and modern researchers of Ukrainian folk clothing.

The study is based on the analysis and generalization of information obtained from archival, scientific, literary sources of various kinds, field survey of art monuments in museums of Ukraine, objective data disclosed in the analysis of reproduction of paintings by the artist. You can get acquainted in separate albums that were published in Ukraine in different years and presented the creative achievements of M. Pymonenko himself, as well as other artists who professed a single aesthetic of painting. This comprehensive approach has highlighted various aspects of the problem.

Keywords: Ukrainian national costume, traditional Ukrainian clothes, painting, artist's work.

ВСТУП

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

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

Національний костюм, з одного боку, є зовнішнім відображенням соціального стану людини, художніх уподобань та смаків, через які проявляються її особистісні характеристики, з іншого - категорією матеріальної культури, що здатна пластично видозмінюватися з урахуванням вимог часу. Отже, щоразу постає завдання не лише грамотного цитування традицій створення одягу та його художніх ознак, але й їх творчої інтерпретації відповідно до часу, а відтак – створення нових художніх рішень. Ця об'єктивна обставина потребує глибокого знання художньо-композиційних, стилістичних і конструктивно-технологічних особливостей сталих форм костюма, а зрештою і осмислення загальних історико-культурницьких засад створення і розвитку традиційного українського одягу.

Слід переконатися, що тільки грамотне, толерантне ставлення до нашої минувшини, оприявленої у формах мистецької спадщини науковців,

мистецтвознавців, культурологів, художників, дозволить докладно вивчати історію виникнення та розвитку традиційного народного вбрання українців. Таке проблемологічне поле мистецтвознавчих і культурно-теоретичних питань зумовлює актуальність теми, її наукове розгортання та практико-аналітичний пошук нових шляхів забезпечення безперервності традицій українців. На основі картин видатного українського художника-жанриста, який зробив значний внесок у створення національної школи реалістичного мистецтва докладно можна вивчати український національний костюм у творчості Миколи Пимоненка як предмет української художньої культури.

Метою роботи є дослідження українського національного костюму у творчості Миколи Пимоненка в контексті української художньої культури.

Для досягнення мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- виявити поетапність розвитку і становлення українського національного костюму;
- розглянути український національний костюм у творчості художників XIX століття;
- вивчити інтерпретацію традиційного народного вбрання в українському образотворчому мистецтві кінця XIX початку XX століття;
- дослідити творчість Миколи Пимоненка як джерело вивчення українського вбрання XIX століття: вивчити сюжети побутово-обрядового характеру, сільську тематику в картинах, багатство традиційно-святкового українського строю; картини, присвячені міському життю середніх верств населення.

Об'єктом дослідження є українське традиційне вбрання різних суспільних верств.

Предмет дослідження – відтворення українського національного костюму у творчості Миколи Пимоненка.

Хронологічні межі дослідження кінець XIX початок XX – період творчості Миколи Пимоненка.

Теоретичну основу досліджень становлять:

- архівні дані спрямовані на збереження культурних цінностей;
- історичні та мистецтвознавчі дослідження українських і зарубіжних авторів, які висвітлювали становлення і розвиток українського вбрання;
- індивідуальні виставки художника в музеях та галереях України;
- У процесі опрацювання інформаційних матеріалів виявилось, що творчість Миколи Корніловича докладно вивчали мистецтвознавці П. Утевська, Д. Степовик, О. Жбанкова. Численні дослідження та статті, що стосуються творчості митця, його художнього доробку залишили П. Говдя, Я. Затенацький, Б. Лобановський, Я. Музиченко, В. Кушнір, Є. Кротевич, Е. Блажко, О. Долінна тощо.
- На визначальному місці М. Пимоненка в українському пейзажному та портретному живописі кінця ХІХ – початку ХХ століття наголошували у своїх працях З. Лильо-Откович, Є. Орлова та М. Федоренко.
- Висвітлення художньо-освітньої діяльності майстра присутнє у розвідках В. Кушнір.

Джерельну базу роботи складають архівні матеріали та опубліковані наукові праці по живопису. Основну групу опрацьованих джерел становлять наукові праці відомих українських дослідників, опубліковані як за кордоном, так і в Україні, а також репродукції картин художника з якими знайомились в окремих альбомах, що друкувались в Україні у різні роки і презентували творчі надбання як, власне, самого М. Пимоненка, так й інших митців, котрі сповідували єдину естетику малярства.

Методологія і методика дослідження носить комплексний характер і включає історичний, мистецтвознавчий та культурологічний аналіз. Методологічною основою стали праці переважно вітчизняних авторів – мистецтвознавчі, культурологічні, історичні – де висвітлюються питання історії, теорії та практики живопису художника. В основу дослідження були покладені наступні наукові методи:

– описовий метод, що дозволив надати ґрунтовний виклад основних методів та теоретичного аналізу наукових досліджень;

– метод порівняльного аналізу дозволив виявити особливості зображень українського національного костюма в роботах художника в різні періоди його творчості;

– інтегративний метод використаний при застосуванні різних галузей гуманітарного знання (мистецтвознавство, історія культури, культурологія, філософія) для вирішення завдань, поставлених у дослідженні.

Наукова новизна отриманих результатів введена в наступних позиціях.

Уперше: зібрано та узагальнено доступні матеріали з творчої діяльності М. Пимоненка з точки зору саме особливостей зображень українського народного костюму;

Набуло подальшого розвитку: систематизація та узагальнення вивчення українського національного костюму у творчості Миколи Пимоненка саме контексті української художньої культури

Теоретичне та практичне значення. Теоретична значимість магістерської роботи обумовлена комплексно-системним підходом до проблематики вивчення українського національного костюму у творчості Миколи Пимоненка саме контексті української художньої культури.

Отримані положення можуть бути використані для роботи в галузі теорії вивчення українського національного костюму у творчості Миколи Пимоненка, а також для підготовки навчальних і довідково-інформаційних видань з мистецтвознавства, культурології, при розробці навчально-методичного забезпечення освітнього процесу для закладів культури тощо.

Апробація результатів магістерської роботи. Основні положення кваліфікаційної роботи доповідалися і обговорювалися на науково-практичній конференції «Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей» у статті «Відмінність понять культурної цінності і культурної спадщини» (Київ 2021)

Структура магістерської роботи складається з анотації (українською та англійською мовами), переліку умовних скорочень, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (... позиції), додатків (..... позиції).

Основний текст магістерської роботи без довідкового апарату становить с., загальний обсяг роботи – с.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія

Традиційний український одяг відноситься до спеціальних наукових засобів, які вимагають міждисциплінарного підходу до їх висвітлення. В ході дослідження було опрацьовано наукову літературу, яка відображає багатовимірність українського одягу як явища матеріальної та духовної культури. Вивчення народного костюма розпочалося з перенесення описів одягу і розвинулося в окремий напрямок у системі етнологічних наук, а пізніше поширилося на історію мистецтва, культурологію, які також враховувалися при дослідженні стану розробка наукової проблеми. Специфіка вивчення традиційного українського костюма в міських реаліях передбачає розвиток наукової літератури, що висвітлює загальні питання існування українського народного костюма та особливості його використання у повсякденному житті.

Дослідницькі роботи хронологічно поділені на три періоди. Визначення меж кожного періоду пов'язане зі специфікою розвитку методології та інформаційної бази наукових досліджень традиційного українського одягу.

Перший період досліджень традиційного українського одягу припадає на 1851 - 1920 рр. Це пов'язано з тим, що етнографія, на яку покладено завдання вивчення всіх аспектів життя етнічної групи, була створена як окрема галузь науки середини XIX ст. У 1851 р. Була опублікована дослідницька програма Київського освітнього округу, складена комісією Київського університету. Дослідження всіх станів «населення» передбачало збір інформації про «оздоблення» одягу дворянства, купців, буржуазії та селянства. Враховувались складові приданого нареченої та вартість одягу для

простих мешканців та підвищувався вплив місцевої промисловості на життя селян [47].

Народний костюм цікавить державні установи і вивчається як елемент сільського життя. «Статистичний опис Київщини» детально описує український народний одяг селян і городян [32]. Деякі фрагментарні описи традиційних українських костюмів Васильківського та ін. Київська область. зроблено Є. Руліковським у дослідженні етнографічного напрямку [40].

Де ля Фліз зробив великий внесок у вивчення традиційного українського одягу [10]. Будучи членом комісії з опису провінцій Київської освітньої округи, він збирав у селах Київської області інформацію про вплив природних умов, повсякденного життя, управління та соціального рівня життя на здоров'я людей. Цінність роботи Де ля Флеза полягає у використанні методу порівняльного аналізу для визначення загальних та місцевих особливостей українського одягу в окремих районах Київського навчального округу. Зокрема, він звернув увагу на особливості оформлення деталей у кожному селі. Де ля Флез дійшов висновку, що домашню картату тканину для сукні на пояс, поширену в усіх куточках України, слід вважати народною тканиною Малоросії. [13]. За фахом лікар і уважний дослідник, він зосереджується на утилітарній функції національного костюма - захисті від шкідливого впливу навколишнього середовища. Таким чином, за його проханням, одяг та взуття місцевих жителів були цілком сумісні з кліматичними умовами [16]. Автор наводить економічний розрахунок витрат сім'яної сім'ї на одяг у грошовому вираженні. Його спостереження показують, що в житлових масивах і передмістях поблизу великих міст помітно більше елегантності в жіночому костюмі [13]. Свої дослідження Де ля Флез ілюстрував малюнками, зробленими з природи, які сьогодні мають велику наукову цінність [16].

У другій половині 19 ст. інтерес до етнографії з'являється у широких колах інтелігенції. Цьому сприяло створення у 1845 р. Російського географічного товариства, у друкованих виданнях якого публікувалася розвідувальна інформація з описом українського народного костюма в певній

місцевості. В інтерв'ю з А. Іваницею він дав широку характеристику українського народного костюма. Він досліджує чоловічий та жіночий, літній та зимовий, повсякденний та святковий одяг.

У 1855 р. вийшла розвідка О. Афанасьєва-Чужбинського з дослідження сільського побуту за матеріалами Полтавської губернії, де описано основні комплекси буденного і святкового чоловічого та жіночого вбрання, вказано їхні локальні назви [40]. У 1856 р. в часопису «Русская Бесѣда» опубліковано статтю М. Максимовича «Дни и мѣсяцы украинскаго селянина», у якій автор розглянув використання сорочки в магічних діях при заговорюванні посівів, а також символічне значення дівочого вінка під час відзначення троїцьких свят [27]. Ця інформація дозволяє простежити поступове зникнення магічної функції, яка була важливою складовою функціонування народного вбрання.

Особливості традиційного вбрання чумаків у середині 1850-х рр. висвітлив Г. Данилевський. У праці, написаній у художньо-публіцистичному стилі, звернено увагу на обрядово-святкове значення вбрання на Свят-вечір та під час дівочого ворожіння на Святки. Для нас важливим є акцентування автора на тому, що «малороссъ-простолюдинъ» незалежно від своїх статків, не мінює звичок дотримання народного одягу, тому описаний зовнішній вигляд чумака має типові ознаки традиційного вбрання українців [38].

Нові аспекти у вивченні народної носі Галичини виокремлює Я. Головацький у своїй доповіді на засіданні етнографічного відділу Імператорського російського географічного товариства в 1867 р. [11]. Дослідник аналізує, як кліматичні умови та способи господарювання впливають на формування комплексу народного вбрання. Статичність форми вбрання простого люду він пояснив потребою зберігати традиції предків, які живлять національне почуття народу. На думку вченого, за матеріалами традиційного вбрання необхідно вивчати історію етнокультурних взаємодій, а аналіз народного вбрання необхідно здійснювати через історичний екскурс пошуку його первинної форми. В одязі Галичини він шукає спільні риси з носією Галицько-Волинського князівства. Уперше в історії дослідження

українського вбрання науковець вивчає не тільки сільський, але й для міський костюм, виділяючи основні відмінності та певні спільні риси у вбранні міщан, які не втратили зв'язок із традиційною культурою.

Перше комплексне етнографічне дослідження культури й побуту українців було здійснено під час експедиції П. Чубинського в Західно-Руський край у 1869–1870-х рр. на замовлення Російського географічного товариства. Свої узагальнення щодо традиційного одягу українців він виклав в окремому параграфі [57]. Праця П. Чубинського має велику наукову вагу, оскільки вперше було застосовано методи польового дослідження на значних територіях проживання українців. Це дозволило зібрати достовірний і репрезентативний матеріал для визначення основних компонентів українського строю, які були типовими для Київської, Волинської, Полтавської та Подільської губерній. Водночас подано вагомий локальний матеріал з видів одягу, способів його ношення, технології виготовлення та поширених назв. П. Чубинський окремо розглядає чоловічий і жіночий одяг, виділяє компоненти строю, які характеризує за зовнішнім виглядом, матеріалом, технологією виготовлення, оздобленням, віком і соціальним статусом носія, призначенням. Такий принцип викладу матеріалу залишається актуальним і сьогодні. Особливості вбрання Київської губернії проходять лейтмотивом у його праці.

В історіографії питання важливо зацентувати на дослідженнях історичних форм українського вбрання, оскільки в міських реаліях спостерігається чітке субкультурне захоплення козацьким вбранням, яке то збільшується, то зменшується протягом досліджуваного періоду. У 1888 р. вийшла друком праця Д. Яворницького з дослідження етнокультурних феноменів запорізького козацтва. У ній розглянуто вбрання українських вояків як особливий комплекс національного вбрання [473, с. 258–262, 295–296]. Праця базується на яскравому польовому матеріалі автора, що привернув увагу широкого загалу до популяризації етнокультури запорожців.

Важливим майданчиком для оприлюднення досліджень з української етнографії стало видання часопису «Киевская Старина», який виходив протягом 1882–1906 р. В першій статті Н. Степового [41] висвітлено особливості тогочасного народного одягу мешканців Ніжинського пов. Виклад матеріалу має чіткий науковий підхід: огляд опублікованих праць з вивчення українського вбрання, географічно-кліматична характеристика території дослідження, опис поширених ремесел і промислів та основних компонентів народного строю. Причину появи одноманітності в народному побуті автор пояснює міськими впливами. У наступній статті Н. Степовий досліджує народне вбрання Козелецького пов. Чернігівської губ. Цікавою є заувага про появу однобортної «жилетки» з фабричної тканини як характерної складової чоловічого строю [12, с. 447].

У розвідці В. Милорадовича подано характеристику народного одягу Лубенщини. Автор звертає увагу на існування певної моди в різних частинах Лубенського пов., а також наводить цікаві дані, що окреслюють інформативно-знакові функції народного вбрання [22].

У матеріалах етнографічної експедиції в Охтирський та Лебединський пов. Харківської губ., здійсненої за дорученням XII Археологічного з'їзду, М. Сумцов показує поширення міського вбрання насамперед серед жіночого населення с. Боромля [19, с. 17–18].

В іншій статті на прикладі поеми І. Котляревського «Енеїда» [48] він пропонує використовувати літературнохудожні джерела для дослідження розвитку українського вбрання. У дослідженні «Слобожане» М. Сумцов порушує питання переходу від традиційного українського вбрання до загальноєвропейського міського на території Слобожанщини серед козацької верхівки, а також проводить паралелі між тогочасним сільським вбранням слобожан і одягом на Київщині та Полтавщині [17].

Слобожанський старовинний одяг розглянуто в контексті загальноукраїнського історичного вбрання в цікавому науковому дослідженні О. Єфименко [58]. У своїй праці авторка використовує як джерельну базу

архівні дані щодо конфіскованого вбрання козацької верхівки, що відповідають початку XIX ст. Вона подає загальну інформацію стосовно типового вбрання шляхти, а також інтерпретує конкретний матеріал. На думку О. Єфименко, значна кількість вбрання пояснюється його майновим виміром та складністю виготовлення, що робило його гідним передачі в спадок. Для нас цінним є висновок дослідниці про існування зв'язку між економічним станом розвитку суспільства та звичаями, які прийняті за норму в сфері побуту й безпосередньо одягу.

У 1899 р. за ініціативи Хв. Вовка у Львові почав виходити друкований орган Етнографічної комісії Наукового Товариства ім. Шевченка «Матеріали до українсько-руської етнології». На сторінках цього часопису В. Шухевич надрукував етнографічне дослідження «Гуцульщина», частина якого присвячена традиційному вбранню гуцулів. Систематичний виклад матеріалу з повсякденного («завсідного») та святкового («прилюдного») чоловічого та жіночого вбрання різних вікових груп автор доповнив надзвичайно інформативним фотоматеріалом реальних людей у повному комплексі традиційного вбрання та окремих його видів [67]. У праці використано прогресивний метод візуалізації, при чому автор з технічною точністю використовує метод проекційного зображення ззаду, збоку та спереду. Для нас цікавою є інформація про вишивання на замовлення гуцулками-«шваліями» на уставках і рукавах сорочок та торгування такими заготовками в крамницях, які тримали євреї [67].

У 1901 р. виходить стаття В. Шухевича присвячена опису технік вишивання гуцульських сорочок, яку також проілюстровано світлинами [46].

М. Зубрицький у своїй статті розкриває тематику специфіки верхнього вбрання гірського населення Галичини, виокремлюючи три географічні пояси побутування певних форм одягу [75]. Автор торкається питання міських впливів на побут народного вбрання, зокрема впливу на народну ношу українців з Північної Америки, які, повертаючись додому, починають носити панське американське вбрання [75, с. 70]. Характеристика традиційних видів

верхнього одягу доповнюється спеціальними знімками реальних людей у кількох проекціях та схемами лекал для крою верхнього вбрання [75, с. 77]. Вивчення традиційної ноші перейшло на рівень потенційної реконструкції на основі опрацьованого польового матеріалу.

Вагоме наукове значення має праця Б. Познанського «Одежда малороссовъ», яку рекомендували до друку після представлення її в Імператорському московському археологічному товаристві. Дослідник відзначив солідне накопичення описового матеріалу з народного вбрання українців та звернув увагу на необхідність візуалізації інформації шляхом створення наочності в малюнках до текстів та впорядкування спеціального музею з натуральними зразками костюмів [52]. У своїй праці він розмістив 13 пояснювальних рисунків, які відображають класифікаційні характеристики вбрання та окремі деталі їхнього конструктивного устрою. Розглядаючи одяг як продукт розвитку культури, він акцентує увагу на необхідності дослідження національного костюма, носієм якого є простий народ, що складає основу будь-якої нації. У праці проаналізовано механізми поступового проникнення міського костюма в побут села. У корені цього явища він бачить економічні причини, які зводять до широкої пропозиції товарів на ринку за доступною ціною, а також психологічні механізми «подражательности», наводить факти соціальної непрестижності саморобного одягу. Описуючи основні види традиційного українського вбрання, він дає його широку характеристику через такі ознаки, як географія побутування, номенклатура термінів, матеріалів, технології виготовлення, сезон та обставини використання. У роботі відображено основні етапи замовлення та виготовлення верхнього вбрання у кравців.

Художньо-публіцистична праця М. Березіна містить фрагментарні дані з традиційного одягу українців. Автор звертає увагу, що навіть побіжний погляд на народне вбрання підкреслює відмінність між «великоруським народом» та «малоросами» [46]. Для нас важливо, що народний побут розглянуто у друкованій праці під назвою «Україна».

У 1914 р. опубліковано статтю В. Богданова у виданні Етнографічного відділу при Московському університеті, яка присвячена методології дослідження історії розвитку традиційного вбрання на прикладі південно-великоруського костюма [56]. Автор розширив уявлення про інтерпретаційний потенціал народного вбрання, окресливши два рівня його вивчення: опис інформації про вбрання та її аналіз. Наскрізний принцип проведення дослідження має базуватися на засадах історичної етнографії, а пояснення виникнення усталених форм має спиратися на історичну достовірність.

Грунтовне етнографічне дослідження українського вбрання Хв. Вовка вийшло друком у 1916 р. Йому вдалося зібрати відомий на той час матеріал з народного одягу різних регіонів України. Різновиди традиційної ноші вперше були систематизовані в контексті національного вбрання українського народу [14]. Праця Хв. Вовка мала вагоме наукове значення, оскільки містила узагальнюючу модель про основні види українського традиційного вбрання, а також показувала його локальні особливості в різних етнографічних регіонах. Автор зробив короткий історичний екскурс у теорії виникнення одягу як культурного явища, зупинився на основних етапах видозміни українського вбрання як частини історичного розвитку українського народу. Жіноче та чоловіче вбрання він поділив на групи: оздоби, головне вкриття, верхня плечова одіж, білизна, верхня та нижня поясна одежа, взуття. У кожній групі він розкрив типові та локальні характеристики вбрання. У праці вміщено цінні ілюстрації художника Ю. Павловича. Хв. Вовк висунув цікаві припущення з приводу впливу характерних властивостей традиційного вбрання на майбутні смаки етносу щодо вибору стилю та оздоби одягу [14, с. 577]. Сьогодні підтверджує тезу про вплив традиційного вбрання на уподобання українців.

Отже, у період з 1851–1920 рр. наукові праці з вивчення традиційного вбрання українців відображають три лінії розвитку. Для першої характерне накопичення інформативної бази з народного вбрання конкретної місцевості, що заклало підвалини для регіонального напрямку досліджень. Друга

забезпечила розробку методології етнологічних досліджень традиційного вбрання. Третя виходила на рівень досліджень народного одягу українців як категорії національного костюма, що виконував функцію етнічного позначення.

Другий період відповідає часу, коли Україна входила до складу союзу формально незалежних радянських республік. З 1920 р. до 1991 р. на території України діяли закони радянської влади, а всі сфери життя, у тому числі й наукової галузі, контролювалися й керувалися діяльністю Комуністичної партії. Незважаючи на відчутну ідеологічну заангажованість цього історичного періоду, вивчення традиційного народного вбрання українців виокремилось як особлива гілка дослідження матеріальної та духової культури українського народу. У 1925 р. було опубліковано статтю Н. Заглади, у якій вона порушила питання необхідності дослідження окремих «класів» міської людності, зокрема й особливостей їхнього вбрання [67]. У 1930 р. вийшло друком її дослідження з комплексного вивчення побуту с. Старосілля, у якому окремий параграф присвячено докладному опису як нещодавніх видів сільського одягу, так і нових його форм, що почали замінювати традиційне вбрання міським костюмом [68]. Цікавою є праця В. Білецької з вивчення традиційних українських сорочок [50]. Авторка дослідила їхні історичні форми, починаючи від козацьких часів до свого часу, проаналізувала не тільки історично-етнологічні матеріали, а й художні та фольклорні джерела. Характеристика конструктивного устрою та оздоблення різних типів сорочок з ілюстративним поясненням, яку представила В. Білецька, є актуальною й сьогодні. Дослідниця збрала цінний матеріал з магічної функції сорочок. У 1927 р. вийшла її розвідка з вивчення локальних особливостей кожухів Богодухівської округи на Харківщині [51]. Б. Крижановський порушує питання вивчення видозміни народного вбрання українців під впливом естетики міста. У своїй статті він здійснив спробу поєднати етнологічні та мистецтвознавчі підходи до розуміння такого «найрухливішого» елементу культури, як одяг. Для нашої роботи важливим є висновок науковця про те, що

є «основні», незмінні характеристики вбрання і ті, що змінюються в різних історичних обставинах, не порушуючи його визначальних елементів [44].

Цікавий матеріал з поховального вбрання українських селян містить стаття К. Червяка. Він розглядає похорон як ритуал переходу в потойбічне життя, який має певні правила добору вбрання небіжчика в залежності від його віку та соціального статусу [53]. Зібрана ним інформація допомагає відстежити зміну ролі народного вбрання в обрядах міського життя.

У 1927 р. в Німеччині опубліковано працю Д. Зеленіна зі східнослов'янської етнографії, яка містила окремий підрозділ, присвячений одягу та взуттю, а 1991 р. її було перекладено російською мовою [72]. Автор на основі історично-порівняльного методу визначив спільні риси українського, російського та білоруського традиційного вбрання, проте наголосив і на певній самобутності українського національного костюма.

Оскільки протягом 1931–1934 рр. радянська репресивна система ліквідувала спеціалізовані наукові центри етнологічних досліджень в Україні, а більшість представників української інтелігенції було фізично знищено в 1937–1938 рр., новий етап досліджень з вивчення культури і побуту в Україні розпочався після Другої світової війни. Інститут українського фольклору АН УРСР в 1944 р. було реорганізовано в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії (далі ІМФЕ) АН УРСР [66, с. 89–90].

У 1924 р. в Празі чеською мовою видано працю Л. Нідерле, четвертий том якої, «Слов'янські старожитності», містить дослідження історичного вбрання слов'ян. У 1953 р. науковець опублікував «Керівництво до слов'янських старожитностей», а у Радянському Союзі вийшов її скорочений російськомовний переклад. Окрему главу книжки присвячено дослідженню стародавнього вбрання слов'ян, яке ґрунтується на значній джерельній базі матеріалів з Київської Русі, та безпосередньо побуту Києва [31].

У 1961 р. побачила світ праця С. Колоса та І. Гургули, в якій подано солідний історіографічний аналіз накопиченого матеріалу з вивчення традиційного вбрання, а систематизований виклад характеристик основних

видів народного вбрання несе інформацію про всі етнографічні регіони України [208]. Для нашого дослідження важливо відзначити, що вперше вивчення традиційного костюма не обмежалося ретроспективним підходом, до уваги було взято тогочасне побутове вбрання в українському стилі. Отже, адаптація конструктивно-технологічних та художньо-естетичних здобутків традиційного вбрання українців до потреб розробки модного одягу стала актуальним напрямом дослідження в етнології.

У 1964 р. науковці Інституту етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР видали дослідження, присвячене народам європейської частини СРСР, у розділі «Українці» якого міститься загальна інформація про основні компоненти українського традиційного вбрання [32]. Особливий інтерес викликає вивчення міського та сільського одягу за радянського часу. Звернено увагу, що виготовлення вбрання для містян на основі народного українського костюма для широкого кола споживачів набуло поширення з другої половини 1930-х років, а розпочався цей процес уже в 1920-х роках.

Починаючи з 1957 р. ІМФЕ АН УРСР видає щоквартальник «Народна творчість та етнографія», який з 1964 р. виходить раз на два місяці. На сторінках видання проходять апробацію численні розвідки з вивчення народної ноші українців. Важливі для нашої наукової роботи публікації відображають чотири напрями проведення досліджень з вивчення одягу українців. До першого були зараховані розвідки, у яких висвітлюються питання регіональних особливостей традиційного вбрання. Л. Комарова, досліджуючи традиційну вишивку Київщини, виокремила три типи композиційного оформлення сорочок, проаналізувала характерні ознаки дожовтневої вишивки [22].

Аналіз художньо-технологічного вирішення традиційного костюма Середньої Наддніпрянщини здійснила у своїй статті Т. Ніколаєва, яка класифікувала техніки прикрашання одягу й матеріали, які використовувалися, а також виділила типові місця розташування оздоби різних видів вбрання [37]. У статті Н. Здоровеги та К. Матейко подано

характеристику основних компонентів комплексів традиційного одягу різних етнографічних регіонів за матеріалами Львівського музею етнографії та художнього промислу [71].

Цікавим є дослідження Т. Кари-Васильєвої із систематизації семантичного навантаження елементів вишивки полтавських сорочок [17].

Другий напрям публікацій стосується питань методології вивчення народного одягу та історичного костюма. Я. Прилипко запропонував ширше використовувати порівняльно-історичний метод для дослідження культурних зв'язків між етносами на основі аналізу основних характеристик одягу [31].

У своїй статті В. Горленко подав аналіз програми Ф. О. Туманського з дослідження побуту та господарювання населення для Петербургської Академії наук, у якій ставиться завдання збору інформації про особливості міського одягу [22].

У статтях третього напрямку досліджується міське вбрання. Я. Ісаєвич об'єктом свого дослідження обрав вбрання городян Галичини в XVII–XVIII ст. Він звернув увагу на спільні види одягу для знаті та низів, які відрізнялися лише пишністю і вартістю оздоби й матеріалів, а міська біднота й міщани мали наближений одяг до селянства [180]. Характеристику одягу містян України наприкінці XIX – на початку XX ст. подав В. Миронов [26]. Описуючи типовий одяг чоловіків і жінок різних соціальних верств, дослідник констатував наявність українських елементів серед костюмів купців, міщан, інтелігенції та робітників. Факти вдягання вишитих сорочок серед інтелігенції автор справедливо пояснив бажанням наблизитися зовнішнім виглядом до вбрання простого народу, уникаючи такої важливої мотивації, як прояв національного самовизначення. Розвідка В. Миронова заклала підвалини для подальшого вивчення особливостей вбрання українських містян. Четвертий напрям висвітлює особливості тогочасного вбрання з українськими ознаками.

У 1962 р. П. Толочко дослідив розвиток плахтової тканини за радянських часів [46]. К. Матейко і С. Сидорович звернули увагу на проектування нового одягу на основі традиційного українського строю та необхідність розробки

етнографічної наукової бази для вивчення тогочасного вбрання [284]. У статтях В. Бойка, А. Савчука, І. Гургули, Л. Ульянової, Т. КариВасильєвої висвітлено залучення української вишивки як основного виразника національного стилю в одязі [7; 11; 13; 24]. Використання традиційних орнаментів і розробку на їх основі нових творчих малюнків для тканини зафіксував В. Бойко, який розпочав дослідження трансформації народного мистецтва виготовлення одягу [57]. Основні зміни в конструктивному та художньому устрої вбрання сільських мешканців окреслив В. Миронов [24].

Накопичений науковий матеріал з вивчення традиційного вбрання українців потребував оформлення на рівні фундаментальних праць. У 1977 р. було видано етнологічну працю К. Матейко «Український народний одяг», у якій етногенез традиційного вбрання українців розглядається від часів Київської Русі. Уперше, окрім характеристики окремих видів одягу, науковець презентує склад комплексів вбрання основних етнографічних регіонів України. Видання добре проілюстроване малюнками реальних речей з колекцій музеїв та фотографіями [28].

Український одяг XV–XVII ст. часів Козаччини висвітлено як історичний період розвитку національного одягу в дослідженні з історії костюмів К. Стамерова [40]. Автор розглянув тогочасний одяг через соціальну стратифікацію, звернув увагу на наявність національних рис у вбранні козацької верхівки, міського міщанства. На думку автора, сільська ноша та вбрання міських небагатих верств мали спільні риси, які вказували на зв'язок з давньоруським одягом. Фактично, К. Стамеров дотримується тези розвитку як міського, так і сільського вбрання українців у XV – XVII ст. на національному ґрунті, не відкидаючи впливів з боку загальноєвропейського та східного костюма. Цікавий лінгвістичний аналіз назв вбрання і тканин, зафіксованих у документах заможного козацтва, здійснив В. Горобець [3]. Він дійшов висновку, що запозичення іноземних термінів для позначення одягу відбиває переймання українською елітою європейського модного вбрання в першій половині XVIII ст. Розвиток народного українського вбрання у XVIII–

XIX ст. на Галичині на основі малюнків польського архітектора Ю. Глоговського дослідила Г. Стельмашук. Для нас є цінним аналіз одягової культури побуту міських та приміських мешканців Галичини [4]. Подані 217 ілюстрацій супроводжуються докладним описом видів вбрання з відомостями про соціальний стан його носіїв. У 1984 р. вийшло комплексне дослідження

Г. Маслової з вивчення обрядової функції одягу в побуті східних слов'ян [28]. Даючи загальну характеристику проведення таких дійств, як весілля, поховання та родильних обрядів, свят календарного циклу автор акцентує увагу на ролі одягу в цих процесах. У праці висвітлено особливості народного вбрання українців через порівняльний аналіз з одягом росіян та білорусів.

У 1986 р. побачило світ етнологічне дослідження Києва та Київщини, що містить розділ з характеристикою традиційного вбрання цього етнографічного району, підготоване Т. Ніколаєвою [31]. Авторка здійснила глибокий аналіз історіографії. Зібрана інформація з народного одягу Київщини залишається актуальною і нині. Усі складові комплексу традиційного строю кінця XIX – початку XX ст. охарактеризовано через такі показники, як крій, матеріал, конструктивно-декоративні деталі, види оздоблення та інші ознаки зовнішнього вигляду одягу. Дослідниця звернула увагу на динаміку розвитку форми одягу під впливом моди міста: появу нових матеріалів, заміну плахт на спідниці. Систематизуючи матеріал, Т. Ніколаєва зауважила, що ознаки традиційного одягу Київщини можна вважати типовими для Центральної Наддніпрянщини, проте слід виокремити локальні особливості для Південної, Центральної та Північної (Поліської) Київщини. Виникненню локальних комплексів сприяли географічні, економічні передумови та історично усталені традиції.

У дослідженні подано опис найхарактерніших видів одягу для комплексів Центральної, Північної та Південної Київщини. Т. Ніколаєва коротко проаналізувала розвиток урбанізованої традиції виготовлення вбрання з українським позначенням у радянський час, що є важливо для нашої роботи. У 1988 р. було опубліковано дослідження Т. Ніколаєвої з народного

одягу Середньої Наддніпрянщини [12]. Авторка здійснила історичний аналіз витоків тієї чи іншої форми вбрання, на основі фактологічного матеріалу встановила найдавніший період присутності конкретного виду одягу на теренах Середньої Наддніпрянщини. Належну увагу приділено також змінам у побутуванні українського вбрання за радянських часів. Дослідниця фіксує зміни в зовнішньому вигляді радянського селянина в післяреволюційний період, коли постало питання наближення сільського одягу до міського, вилучення архаїчних видів вбрання. Для нас важливою є зібрана інформація про те, що народний костюм Київщини розглядався як праобраз для нового одягу радянського трудівника при проектуванні одягу в «Майстерні сучасного костюма», яка була створена 1919 року під керівництвом Н. Ламанової [32]. Т. Ніколаєва подала короткий огляд використання народних традицій у масовому виробництві одягу в Україні в радянський період.

Праці етнографічного спрямування, у яких розкривалася тематика українського традиційного вбрання, виходили друком і поза межами України. Так, 1966 року в Мюнхені в «Українському видавництві» надруковано працю О. Воропая, яка містила розділ про український народний одяг. В Україні її було перевидано 1993 року [17]. Автор подав характеристику всіх компонентів українського строю. Дослідник згадав про сорочку Мотрі Кочубей, гаптовану золотом, яку в травні 1947 р. було експоновано в м. Ділінгер. Крій та оформлення горловини вузькою смужечкою цієї сорочки є типовою ознакою жіночих сорочок Київщини [17].

Посилаючись на дослідження А. Брікнера, автор звернув увагу на особливе ставлення до власного українського вбрання Кирила Розумовського. Гетьман у своєму кабінеті в спеціальній шафі зберігав кобеняк і сиву шапку часів своєї молодості [17]. О. Воропай наголошує на духовному вимірі національного одягу: «Збереження національного мистецтва, одягу – це не відсталість, як іноді кажуть нам наші вороги. Навпаки, це глибоке почуття батьківщини та вірності традиції своїх батьків, дідів та прадідів» [17].

Союзом українок Канади 1974 року було видано цікаві рукописні матеріали Е. Кольбенгаєра, які висвітлюють особливості вишивки та ноші на Буковині, зібрані автором упродовж 1902–1912 рр. [21]. Окрім детального опису, в книжці представлені схеми з вишивками, паспортизовані автором за місцем їх побутування. Викликає інтерес зафіксована автором організація виготовлення вбрання з буковинською вишивкою для продажу [21, с. 5].

У 1976 р. в Канаді вийшла праця К. Антонович «Український одяг» [37]. Видання орієнтоване на широке коло українських емігрантів та, окрім популярного ознайомлення з основними видами українського вбрання, містить рекомендації для виготовлення головних його компонентів, що показує тяглість побутування народного вбрання серед української діаспори.

Отже, можна дійти висновку, що на початку радянського періоду вивчення традиційного вбрання українців слід відзначити появу цікавих праць з дослідження українських сорочок, народного вбрання як мистецького явища. Проте антиукраїнські переслідування, які розпочалися 1929 року та набули катастрофічних масштабів у 1937–1938 рр. унеможливили розробку фундаментальних праць, присвячених українському одягу. Тому наступні роботи побачили світ після відновлення інституцій з дослідження української етнології. У 1950-х роках розширилася проблематика вивчення народної ноші. З'явилися розвідки з регіональним, методологічним, урбаністичним вектором дослідження українського одягу. Посилився науковий інтерес до побутування модного вбрання з українським маркуванням. З'явилися фундаментальні праці, у яких висвітлено матеріальний та духовний бік традиційного строю, окреслено картину основних регіональних комплексів. Вивчення побутування народного костюма продовжувалося представниками української діаспори, що підтверджується друкованими працями цього періоду.

Третій період вивчення традиційного українського вбрання розпочався 1991 року, коли Україна стала незалежною державою. Зняття ідеологічних обмежень радянської системи дозволило внести нові акценти в інтерпретації традиційного вбрання українців. Усвідомлення народного одягу як одного з

механізмів конструювання етнічної ідентифікації визначило його як пріоритетну тематику дослідження етнокультурних явищ історичного минулого українського народу та сучасних реалій. Розвиток інформаційних технологій сприяв інтенсифікації проведення досліджень. Починаючи з 1991 р. до 2016 р. з'явилася значна кількість праць з вивчення українського народного вбрання, які дотичні до теми нашого дослідження. Зважаючи на великий обсяг праць, їх систематизовано в групи з певним кутом дослідження. Народний стрій як складна інформаційна система належить до об'єктів, що викликають інтерес до вивчення в різних наукових дисциплінах, тому нами будуть розглянуті мистецтвознавчі, історичні, культурологічні студіювання.

До першої групи увійшли праці загального спрямування, які відображають системний підхід до опрацювання накопичених знань. У них досліджено український народний одяг як національний костюм, що має певну структуру та регіональні особливості. Як правило, розглянуто розвиток одягу ХІХ – початку ХХ ст. У 1992 році в Торонто видано книжку «Український народний одяг» з докладним історіографічним аналізом П. Одарченка та багатим ілюстративним матеріалом [42].

У 1993 р. в колективній монографії «Українська минушина» Т. Ніколаєва детально описала різновиди українського одягу [18]. У 1994 р. вийшла друком праця Т. Кари-Васильєвої із систематизації знань з покрою та оздоблення українських сорочок [12]. У 1996 р. опубліковано дослідження «Історія українського костюма» Т. Ніколаєвої, у якому етногенез національного вбрання розглянуто з часів Київської Русі [15]. Цього самого року видано словник з народного одягу К. Матейко [26]. Праця має велику наукову вагу, оскільки відображає солідний польовий матеріал автора, опрацювання фольклорних та літературних джерел. У 1993 р. у своїй книзі Г. Стельмашук розкриває тематику побутування головних уборів українців [7]. Дослідниця подала історичний екскурс у побутування головних уборів з найдавніших часів на матеріалах археології до початку ХХ ст. Авторка зосередила увагу на визначенні ролі головних уборів у звичаях та обрядах

українців. У 2000 р. Г. Стельмашук у співавторстві з М. Білан дослідила варіативність народного вбрання як явища традиційної культури [49]. У 2005 р. Т. Ніколаєва опублікувала своє дослідження «Український костюм. Надія на ренесанс.» [19], у якому особливу увагу приділено розробці зміни форми українського вбрання на різних історичних етапах, що має важливе наукове значення, а також питанням сучасних особливостей вбрання, що передає зв'язок з українською культурою. У 2008 р. видано двотомну працю О. Косміної «Традиційне вбрання українців», в якому на основі вивчення колекцій традиційного вбрання українців з фондів музеїв та приватних колекцій автор представила цілісну візуальну картину основних регіональних комплексів вбрання другої половини ХІХ – початку ХХ ст. [23]. Тематика українського традиційного вбрання висвітлюється на сторінках навчальних підручників з етнології України. У навчальному посібнику «Етнографія України» (2004) міститься параграф Ю. Гошка та Р. Сілецького з характеристикою вбрання селянства та української шляхти [14]. В узагальненому викладі представлено матеріал, присвячений українській ноші, у навчальному посібнику «Українська етнологія» (2004) Б. Савчука [32]. Г. Стельмашук подала узагальнення з народного одягу в навчальному посібнику «Українське народознавство» (2006) [41]. У навчальному посібнику «Українська етнологія» (2007) О. Косміна порушила питання дослідження українського вбрання в контексті загальноєвропейської тенденції розвитку костюма [22]. У навчальному посібнику М. Глушка «Історія народної культури українців» (2014) досліджено питання виникнення та історичного розвитку вбрання, яке побутувало на теренах України, проаналізовано складові українського строю [11].

Другу групу складають дослідження регіональних та локальних особливостей традиційного вбрання українців. У 1994 р. опубліковано працю О. Косміної «Українське традиційне жіноче вбрання Київщини. Кінець ХІХ – поч. ХХ ст.». Авторка виокремлює три етнографічні зони на території Київщини, які мають характерні ознаки зовнішнього вигляду народного одягу:

північнокиївську (поліську), центральнокіївську, південнокіївську [23]. Крім того, дослідницею проаналізовано для кожної етнографічної зони компоненти літнього, веснянолітнього, весняно-осіннього та осінньо-зимового комплексу жіночого вбрання. Цікаву інформацію про особливості вбрання Черкащини зібрано Т. Корнієнко [18].

У 2008 р. видано збірник наукових праць Всеукраїнської науково-практичної конференції «Народний костюм як виразник національної ідентичності», у якому в окремій главі зібрано розвідки з регіонально-локальною тематикою, зокрема висвітлено вбрання Житомирщини, Чернігівщини, Черкащини, Сумщини, Дніпропетровщини [15]. Характеристику асортименту виробів шкіряного кустарного виробництва в Середній Наддніпрянщині подала у своєму дисертаційному дослідженні О. Семенова [38]. В. Щибря досліджує народне вбрання Правобережної Наддніпрянщини [42]. Цікавий аналіз розвитку традиційного вбрання Поділля наприкінці ХХ ст. здійснив Г. Щербій, а його узагальнення торкаються й нашої тематики [69]. Дослідник визначив мотиви та обставини побутування народного одягу. По-перше, його використовують з практичних міркувань: наприклад, полотняна сорочка може слугувати білизною, а суконний одяг – робочим вбранням у негоду. По-друге, деякі літні люди зберігають традиційний стрій і його елементи «на смерть», «як пам'ять» або про всяк випадок. По-третє, автор звернув увагу на побутування вторинної форми народного вбрання – модного одягу з актуальним кроєм з традиційною оздобою. По-четверте, традиційне вбрання використовують як обрядовий одяг: весільний і поховальний. По-п'яте, український народний одяг є невід'ємною частиною сценічного костюма фольклорних колективів. По-шосте, започатковано традицію використання народного строю при проведенні етнофестивалів, а саме «Подільські візерунки». Узагальнення автора щодо розвитку сучасних форм побутування подільського вбрання є важливими точками опори для нашого дисертаційного дослідження. Класифікація конструктивно-естетичних особливостей сорочок Поділля,

зроблена Л. Булгаковою-Ситник, відображає основні типи українських сорочок [73]. Важливим для нашої наукової роботи є її праця з характеристики борщівської сорочки, яка стала модним трендом сучасності [72]. Цікавим є дослідження В. Борисенко етнокультурних зв'язків між українцями й поляками Східного Поділля, у якому показані моменти запозичення в певних селах поляками елементів західноукраїнського вбрання, що пояснюється географією міграції поляків [64]. У дослідженні повсякденного життя с. Хижинці В. Борисенко подала характеристику вбрання, яке побутувало в 1950–1960-х роках [65]. Тематика подільського вбрання активно розробляється в численних наукових розвідках. Так, Л. Іваневич досліджує традиційне вбрання Поділля [78], О. Воробей – основні зміни в сільському одязі подолян у радянський період [10]. Протягом останнього часу спостерігається активне вивчення вбрання Полісся як регіону, у народному одязі якого збереглося багато архаїчних ознак. У 2006 р. вийшла книжка Г. Стельмашук, присвячена розвитку вбрання на Волині [40]. Дослідниця виокремила історичні форми одягу волинської еліти, міщанства та селянства. У розвідці з народного одягу Чернігово-Сіверщини М. Герасько проаналізувала етнокультурні норми використання головних уборів та інших елементів строю [14]. У комплексному дослідженні Л. Пономар вбрання українців Правобережного Полісся цінною для нашої роботи є наочна презентація ареалів поширення основних видів одягу, яка включає й матеріал з Київського Полісся. [36]. Особливості оздоблення вбрання вишивкою в Західній Україні розкрила у своєму мистецтвознавчому дослідженні Р. Захарчук-Чугай [169]. Л. Семчук показала неперервність розвитку одягової вишивки бойків Рожнятівщини та Долинщини протягом ХХ ст. [30].

У 1994 р. побачило світ дослідження традиційного вбрання українців Буковини, підготоване Я. Кожолянко [20]. У 1999 р. Г. Кожолянко подав глибокий аналіз витоків формування буковинського комплексу вбрання та характеристику основних його компонентів у першому томі дослідження матеріальної культури Буковини [24]. Закарпатське традиційне вбрання

докладно опрацьовано в дисертаційному дослідженні В. Коцана [29], у якому він простежив етноідентифікуючі ознаки вбрання та виокремив характерні риси комплексів одягу ясінянських, богданських і рахівських гуцулів, долинян, бойків та лемків. Автор простежив давньоукраїнську лінію розвитку вбрання та більш пізні нашарування іноетнічних впливів, які притаманні пограничним етнографічним районам. Необхідність дослідження традиційного вбрання Слобожанщини як важливого ідентифікаційного показника національної приналежності порушила у своїй статті В. Сушко [42]. Т. Віхрова на матеріалах досліджень Старобільського повіту Харківщини показала модернізацію народного вбрання на початку ХХ ст. Авторка констатувала, що з індустріалізацією суспільства стало престижно «заробити» на новий одяг, а не «зробити» його майстерно самотужки [12].

Третя група досліджень народного вбрання відповідає розробці символічної цінності, яку ніс в собі традиційний одяг. Цю проблему порушено 1993 р. Г. Щербієм у розвідці «Символіка народного костюма», яку він розглянув в фокусі інформаційно-знакової системи [41]. У 1995 р. вийшла праця Н. Гурошевої, у якій вона звернула увагу на значення дитячого одягу, який ставав подібним до розміру дорослих по мірі залучення дітей до роботи по господарству [34]. У 1999 р. Г. Щербій та Н. Гурошева опублікували розгорнуте дослідження, у якому символічне значення одягу описано через певні функції, які він виконував у системі традиційної сільської культури, зосереджено увагу на обрядові функції вбрання [47]. Аналізуючи розвиток українського одягу в період радянських часів, автори дійшли висновку, що заміна традиційного вбрання міським майже завершилася в 1930-х роках, а в 1940–1950-х роках зародилася мода на народний стиль в одязі. Семіотичне значення весільних головних уборів розглянуто Н. Гурошевою в монографії «Українці», другий том якої видався 2005 року [13]. У своїй статті О. Босий 2000 року здійснив корисний аналіз знакової функції тканини, яку розглянули як обрядовий одяг при народженні

та похованні людини, що відкриває магичну функцію вбрання, яка посідала важливе місце в її традиційному побутуванні [70]. Автор дослідив семіотичний зміст використання предметів одягу в обрядах українців [69].

У 2004 р. Ю. Нікішенко захистила дисертацію «Орнамент як джерело дослідження етнічної культури України (на матеріалах ХІХ – початку ХХ ст.)». Авторка на основі вивчення оздоблення вишитих сорочок дійшла висновку, що орнамент є особливою семіотичною системою формування простору одягу, слугує шляхом передачі інформації, яка включає етноментальний зміст [14]. Розробку тематики символічно-знакового значення українського одягу продовжила О. Косміна. У статті, присвяченій соціальній символіці, було показано такі засоби забезпечення соціального прошарку вбрання, як використання розкішної вишивки, дорогої тканини, дорогих матеріалів для оздоблення та аксесуарів до костюма, прикрас, тощо [28]. Для нашої роботи корисна констатація О. Косміною підняття статусу сучасного одягу з традиційними вишитими елементами до престижного і модного.

У статті з регіональної символіки О. Косміна визначила сім ознак вбрання, які формують характерний тип регіонального комплексу [27]. Авторка здійснила низку досліджень зі статевовікової знаковості традиційного вбрання [22].

Цікаві розвідки представлено в колективній монографії «Український модус *vestiendi* – спосіб зодягання» (2008) [41]. Зокрема, В. Піскун підкреслила знаковість козацького вбрання [41, с. 33]. Вираження цінностей у традиційному одязі досліджувала у своїй статті Г. Макогін [26]. Вона окреслила модернізацію традиційного вбрання через використання новітніх зручних фабричних матеріалів. Відмову від доморобної тканини авторка пояснила й соціальним фактором престижності. Можливість заробити на якіснішу тканину стала престижнішою для селянина, ніж використання домотканої матерії (щоправда, міцнішої ніж з фабрики).

Збереження основних функцій традиційного вбрання в обрядовій культурі українців розглянула Л. Пономар за матеріалами польових досліджень середини ХХ – початку ХХІ ст. [59]. Науковець висвітлила історичну цінність побутування весільних головних уборів українців та розкрила їх символічне значення. Філолог Л. Сорочук на матеріалах фольклору дослідила оберегову функцію українського одягу, звернувши увагу, насамперед, на особливій спеціалізації духовних і магічних властивостей різних видів вбрання та значимості забарвлення й оздоблення [38].

Л. Ковтун у своїй статті за об'єкт дослідження взяла народний одяг, описаний М. Гоголем у творах з українською тематикою, яке інтерпретувала як певний семантичний міфологізований уявлення про закони творення нового світу в таїнствах і діях святкових обрядів [23].

Традиційне вбрання українців під культурологічним кутом розглянула О. Шевнюк в окремому підрозділі своєї книги «Історія костюма» [59]. В основних формах українського строю та специфіці його прикрашання авторка побачила вираження гармонійного та спокійного психоемоційного стану людини в традиційному культурному просторі. Національний одяг проаналізовано в контексті міфологізації, за якими одяг розглядався як друга ментальна чи духовна оболонка людського тіла. У культурологічному дослідженні А. Кікоть «Костюм в українській культурі: гендерні репрезентації» в третій главі показано культурну, особистісну, гендерну та національну ідентичності, які маркуються через традиційний український одяг [20]. У роботі виражено про обрядовий та національний одяг як символічну систему, показано аналіз особливості костюма «типи жіночих та чоловічих образів». Метод структурно-семантичного аналізу застосувала М. Маєрчик у монографії «Ритуал і тіло» (2011), у якій окремий розділ присвячено дослідженню визначної ролі народного вбрання в українських обрядах [21]. У праці національний одяг досліджено, як засіб конструювання головних етапів

життєвого циклу: народження, зрілості, смерті, та використання на кожному з них особливих варіацій одягу, який стає містичним тілом здійснення ритуалу.

Четверта група робіт висвітлює питання особливостей вбрання різних верст населення та носіїв урбаністичної культури. У 2001 р. вийшла стаття Т. Кари-Васильєвої, у якій вона звернула увагу на розробку художниками Є. Прибильською, О. Екстер та К. Малевичем моделей модного одягу з творчим переосмисленням естетики та конструктивного устрою компонентів традиційного українського строю [19]. Вивченню української народної вишивки та її розвитку в професійно організованому вишивальному промислі Т. Кара-Васильєва присвятила свою наступну працю [19]. Зазначенні наукові доробки мають важливе значення в контексті дослідження розвитку традиційного українського одягу в урбаністичній парадигмі. У них з мистецтвознавчих позицій показано поступовий синтез сільських способів виготовлення вбрання з промисловою організацією його виробництва. Етнологічні розвідки О. Васяновича з народних рис міщанського вбрання Житомирщини початку ХХ ст. розширюють фактологічну базу вивчення особливостей українського традиційного строю різних соціальних верств [79]. М. Бех простежив впливи міської культури початку ХХ ст. на побут шляхти с. Бехи Коростенського р-ну Житомирської обл. на матеріалах одягу [47].

Проблему вивчення історичного формування вбрання українців у XIV–XVI ст. порушила О. Косміна [24]. Анкетне опитування серед студентів дозволило зафіксувати ставлення до українського вбрання в 2006 р. серед найбільш соціально активної частини населення [22]. Дослідження засвідчило, що елементи традиційного вбрання продовжували побутувати в молодіжних реаліях як символи української культури, до того ж їхнє інформативне значення переважало над функціональним. Українське вбрання у свідомості опитуваних сприймалось як презентація сільської культури, що дозволило автору дійти висновку про невикористаний потенціал історичних форм національного вбрання. Проблему дослідження всіх комплексів міського вбрання порушує у статті 2010 р. Ю. Нікіщенко [33]. Зокрема, вона звернула

увагу, що вивчення народного одягу зосереджено на сільських носіях і, таким чином, міський мешканець не враховується як частина народу. Тому Ю. Нікішенко запропонувала вивчати міське вбрання як частину практик повсякдення, що дозволить осягнути його приховані інформаційні навантаження. Для нашої роботи такими лакунами є тематика присутності в міському одязі національних маркерів. Особливості міщанського вбрання Волині розглянула в розвідці 2013 р. Т. Косміна, яка показала подвійність інформаційного навантаження міщанського вбрання, яке несе в собі як міські, так і сільські ознаки [26]. У 2013 р. вийшла книжка Г. Стельмащук «Українське народне вбрання», яка містить відомості про вбрання різних соціальних верств ХІХ – початку ХХ ст. [411]. Авторка наголосила на необхідності дослідження вбрання української інтелігенції, яка час від часу вдягала компоненти народного строю [41]. У книжці наведено цікавий ілюстративний матеріал, що демонструє використання традиційного одягу серед міщанства та робітництва.

У п'ятій групі праць традиційний український одяг розглядається як особливий інструмент конструювання національної ідентифікації. У 1923 р. Б. Лепкий написав статтю «Народне вбрання», яку за збереженим рукописом було надруковано 1989 року в нью-йоркському діаспорному виданні [54]. Автор порушив питання ширшого використання в побуті традиційного одягу, який на початку ХХ ст. замінювали на загальноєвропейське вбрання. Народна ноша поряд з мовою, школою та церквою «є одною з прикмет нашої національної окремішності», тому автор закликає залучати нові матеріали при збереженні крою та оздоб, а провідниками цього процесу мають бути панночки і вчительки, які покажуть приклад для наслідування селянству.

У 1992 р. С. Павличко в літературному есе «Роздуми про вуса, нав'яні одним оповіданням Олекси Стороженка» здійснила спробу виявити особливу моду на національне позначення серед українських письменників [39]. Їхня зовнішність і національні елементи в одязі, на думку авторки, є не просто вираженням смаку, вони відображають світоглядну позицію. С. Павличко порушила питання дослідження українського знака-коду в зовнішньому

вигляді. У 1993 р. на конференції в м. Хмельницькому у своїй доповіді Г. Покотило і З. Тканко зауважили, що український одяг поряд з мовою та піснею слід зараховувати до категорій, які закладають фундамент національної ідентичності у свідомості українців [35].

У 2006 р. вийшла стаття О. Матюхіної, у якій зібрано та проаналізовано історичні факти використання елементів народного строю серед містян з метою вираження демократичних поглядів та національної самоідентифікації наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у Франції, Чехії, Польщі, Норвегії, Фінляндії та Україні [27].

С. Єсельчик 2006 року на основі методів семіотики вивчав вбрання українофілів другої половини ХІХ ст. [54], а 2010 року в Україні вийшло друком його дослідження за цією проблематикою [59]. Автор визначив, що для інтелігенції український одяг був частиною «комунікативного коду», який указував напрям розбудови українського суспільства. На думку дослідника, український костюм включав компоненти двох типів: селянського та історичного козацького вбрання. Перший тип виражав об'єднання з простим народом, другий – відтворення права на власну історію.

Значимою для нашої роботи є розвідка Т. Шептицької «Національне вбрання як маркер історичної пам'яті народу й роду в українській літературі першої третини ХХ ст.» [40]. На основі вивчення літературних творів авторка доводить, що традиційне вбрання українців стало певним соціокультурним кодом вираження проукраїнських переконань, а його використання в побуті чинило опір атакам з асиміляції до російсько-радянської ідентичності. Опрацьована вченою джерельна база є цінною для нашого дослідження.

У 2014 р. надруковано монографію Г. Бондаренко, у якій розкрито трансформацію складових українського етнокультурного життя [60].

До шостої групи вивчення традиційного вбрання зараховано дослідження історичних форм українського одягу. У 2007 р. видано працю Г. Стельмашук «Одяг козацького народу», у якій досліджено особливості вбрання українців різних соціальних верст ХVІІ–ХVІІІ ст. [49]. Авторка

окреслила впливи західноєвропейської моди на формотворення костюма української шляхти. У праці представлено цікавий іконографічний матеріал історичних і реконструйованих зразків вбрання шляхти й селянства з музейних фондів та приватних колекцій, роботи художників Т. Калиновського, Л. Жемчужникова, А. Ждахи, О. Сластіона, С. Васильківського, Л. Білоусова. А. Гурбик дослідив козацький одяг як явище військової субкультури українців [11]. Автор звернув увагу, що козацький стиль в одязі передавав етнічну ідентифікацію, соціальний статус та матеріальний рівень забезпечення носія вбрання. Козацтво розглянуто як особливе етнокультурне явище з виробленим естетичним образом в одязі, який сприяв популяризації та героїзації козаччини в період її існування. У статті О. Косміної досліджено вбрання заможних українських містян XVIII ст. через його порівняльний аналіз із сільським одягом [25]. Відзначено відмінність за такими ознаками: варіативність тканини, складність конструктивного устрою одягу та взуття, вишуканість прикрас. Стилістику зовнішнього іміджу авторка називає «французько-малоросійською», що підтверджує присутність національних рис у його складових. У розвідці, присвяченій вбранню Київської Русі, О. Косміна дослідила його символічне навантаження через аналіз конструктивного устрою, матеріалів, технології виготовлення та оздоблення одягу знаті [26]. Авторка звернула увагу на багат шаровість давньоруського костюма, та збереження цього принципу формотворення в традиційному українському строї початку XX ст. Особливості української вишивки та моди XVII–XVIII ст. вивчаються в мистецтвознавчих студіях.

У своїй статті І. Яніна на основі вивчення зразків вишивки козацької верхівки дійшла висновку про наявність на них західноєвропейських барокових мотивів, які поширились і на народну орнаментацию [75].

Мистецтвознавець Л. Білякович у дослідженні українського вбрання XVII–XVIII ст. констатує відчутний вплив західноєвропейських естетичних тенденцій, які в поєднанні з місцевою народною традицією породили новий

національний стиль Українського бароко [54]. Авторка здійснила цікавий аналіз етнокультурних шляхів появи компонентів козацького вбрання, які створили цілісний образ.

У дослідженні О. Лавренюк з визначення «етнонаціональних» характеристик українського вбрання від VI до початку XX ст. виокремлено загальнослов'янські, загальноукраїнські, регіональні та локальні ознаки [251, с. 177].

Нами були взяті до уваги мистецтвознавчі дослідження з вивчення моделювання одягу на основі традиційного українського одягу, які увійшли до сьомої групи праць. У 2000 р. видано навчальний посібник З. Тканко і О. Коровицького «Моделювання костюма в Україні XX століття», у якому розглянуто основні методи розробки модного одягу на основі національного українського костюма [43]. Цього самого року захистила дисертаційне дослідження О. Цимбалюк «Етномистецькі традиції костюма в Україні середини XIX – XX століття», у якому висвітлено розвиток національного стилю в одязі від народного костюма до професійного виробництва одягу [49]. У дисертації роботі О. Лагоди «Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття» доведено, що сучасний вітчизняний дизайн одягу розвивається під впливом декоративно-прикладного мистецтва, що робить його національно орієнтованим та виокремлює з-поміж світових дизайнерських центрів [52].

Розширеному висвітленню цієї тематики присвячена наукова праця О. Тканко, у якій авторка на основі аналізу київської та львівської школи дизайну модного вбрання дійшла висновку, що відомі у світі українські модельєри у своїх колекціях одягу передають національні образи [34]. А. Варивончик у мистецтвознавчому дослідженні «Традиційна народна вишивка як складова українського одягу (XX ст.)» показала адаптацію народного вишивального мистецтва до умов індустріалізованого виробництва [78]. В окремих мистецтвознавчих розвідках вивчаються особливості сучасного одягу в національному стилі [28].

Таким чином, здійснений історіографічний аналіз засвідчує, що незважаючи на окремі наукові напрацювання в етнологічних, історичних та мистецтвознавчих працях, на сьогодні немає спеціального дослідження, яке б висвітлювало побутування українського народного вбрання та його трансформованих форм в окремому українському місті в другій половині XIX – на початку XXI ст. Отже, тема вивчення використання традиційного вбрання українців через призму повсякденного життя міста є актуальним напрямом дослідження.

1.2. Джерельна база досліджень

У процесі опрацювання інформаційних матеріалів виявилось, що творчість Миколи Корніловича докладно вивчали мистецтвознавці П. Утевська, Д. Степовик, О. Жбанкова. Численні дослідження та статті, що стосуються творчості митця, його художнього доробку залишили П. Говдя, Я. Затенацький, Б. Лобановський, Я. Музиченко, В. Кушнір, Є. Кротевич, Е. Блажко, О. Долінна тощо. На визначальному місці М. Пимоненка в українському пейзажному та портретному живописі кінця XIX – початку XX століття наголошували у своїх працях З. Лильо-Откович, Є. Орлова та М. Федоренко. Висвітлення художньо-освітньої діяльності майстра присутнє у розвідках В. Кушнір. Слід відзначити, що з репродукціями картин художника можна ознайомитись в окремих альбомах, що друкувались в Україні у різні роки і презентували творчі надбання як, власне, самого М. Пимоненка, так й інших митців, котрі сповідували єдину естетику малярства.

Художника Миколу Пимоненка доля не обділила визнанням і популярністю. За сучасними мірками він був дуже успішним - займаючись лише тим, що любив. Він неодноразово виставлявся в Петербурзі, у Німеччині, Франції та Англії, його картини придбали мюнхенський музей і паризький Лувр. І навіть знамениті колеги по цеху, такі як Мурашко, Рєпін та Малевич, не шкодували для Пимоненка добрих слів [19].

Але окрім документальності, в картинах Пимоненка є дещо набагато цінніше. Це - його ідеалістичний погляд, вміння закохуватись і бачити прекрасне, майстерне володіння технікою і глибоке чуття кольору та його сили...

Візуальну частину джерельної бази становлять живописні твори та рисунки Миколи Пимоненка із зібрань художніх музеїв України: Бердянського художнього музею ім. І. І. Бродського, Дніпропетровського художнього музею, Запорізького художнього музею, Національного художнього музею України, Національного музею Тараса Шевченка, Одеського художнього музею, Полтавського художнього музею ім. М. О. Ярошенка, Сумського художнього музею ім. Н. Х. Онацького, Харківського художнього музею, Херсонського художнього музею ім. О. А. Шовкуненка, Хмельницького обласного художнього музею.

Аналіз персональних виставок Миколи Пимоненка за останні півстоліття. Окрім багатой збірки самого Національного художнього музею України, у ній будли представлені полотна митця з музейних колекцій Харкова, Львова, Донецька, Запоріжжя, Дніпропетровська, Сум, Луганська, Сімферополя, Алупки, а також твори з київських приватних колекцій. Загалом експозиція налічувала понад 100 живописних та більш ніж 40 графічних робіт. І особливою, живою складовою виставки стали предмети одягу та побуту з експозиції музею Миколи Пимоненка в с. Малютянка, які допомогли відчутти колорит епохи, коли творив художник.

Твори Миколи Пимоненка є не тільки визначною сторінкою історії національної культури, а й багатобарвною живописною панорамою життя українського народу. Як точно висловився Ілля Рєпін: «Він був істинний українець; не забудеться краєм за свої правдиві і милі, як Україна, картини...»

1.3. Методологічні аспекти дослідження

Будь -яке використання традиційних форм одягу виступає як художній прийом для створення загального уявлення про існування традиції як сучасної алюзії на неї, що часом має більший вплив на формування національної ідентичності. Виходячи з поширеної формули І.В. Гете, прихована гармонія сильніша, ніж ясна, ми намагаємося показати, що цей підхід - інтерпретація візуальних традицій українських національних костюмів протягом століть - є основою і досить переконливим актом волі митця, намагається не розвіяти сучасності у сьогодні, але для залучення експресивного до сьогодні, «Впливаючи» на свідомість сучасної людини, особливостей минулого, які зберегли свій інформаційний потенціал [39].

Для дослідження поставленої проблеми використовуються такі методи, прийоми та підходи.

Застосовується системний та критичний до мистецтва підхід, що забезпечує взаємозв'язок основних факторів творчості в одязі. Системний підхід полягав у розгляді одягу як системи, що складається з основних елементів зв'язків та відносин. Культурологічний підхід виявив сутність трансформаційних процесів народних традицій. Були використані також такі методи: метод дослідження зразків народного одягу, що дало змогу зібрати та закріпити характерні риси етнічних костюмів; метод порівняльного аналізу - виявлення закономірностей тлумачення традицій; метод аналізу історії мистецтва - для систематизованих характеристик художньо -композиційного тлумачення традиції в дизайні одягу, а також встановлення закономірностей у формуванні колірної палітри костюмів та визначення ступеня їх відповідності традиціям; типологічний - збір даних про національний костюм різних етнічних регіонів України, а також надання можливості дізнатися про особливості взаємовідносин та узагальнення різних видів мистецтва при створенні народного костюма; метод синтезу - обґрунтування практичних

рекомендацій та прийомів інтерпретації традицій народного одягу в сучасному дизайні одягу.

Другу групу складають завдання опису та систематизації зібраного емпіричного матеріалу, що дає змогу встановити логічні зв'язки між окремими елементами національного костюма, які у наукових дослідженнях називаються феноменологічними чи описовими, тобто описовими. Такі завдання дозволили зібрати величезну кількість матеріалу, який докладно описує роботу майстрів та окремих мистецьких центрів України, де традиційно вироблялася сировина та окремі елементи та формувалася національна система.

Для вирішення емпіричних завдань використовувалися такі методи: спостереження, фотографії національних костюмів та їх опис, фотозапис, порівняння, вимірювання, моніторинг. Згідно з визначенням філософських словників, «спостереження - це свідоме і навмисне сприйняття зовнішнього світу, мета дослідження та пошуку сенсу у явищах». Це найелементарніший метод і, як правило, служить одним із компонентів у комплексі інших емпіричних методів. У вивченні історії мистецтва можливості методу спостереження дещо обмежені, але саме цей метод дає змогу виявити зовнішні чинники розвитку народних традицій. Оскільки внутрішні процеси формування традиційної народної системи залишаються недоступними для спостереження, ми використали один із найпоширеніших методів вивчення наукових досліджень - порівняння. Як відомо, існує відома максима "все пізнається порівнянням", оскільки порівняння дозволяє встановити схожість та відмінності між існуючими тенденціями та композиційно-мистецьким підходом, характерним для кожної етнічної групи, навіть для окремих населених пунктів. Розкриття того, що притаманне двом або кільком дизайнерським рішенням, стало звичайним кроком у розумінні закономірностей і законів моди.

Деякі вимоги були виправдані щодо порівняльного методу як засобу пізнання: порівняння проводилося на найважливіші істотні ознаки;

порівнювались лише ті параметри та ознаки, між якими може бути деяка об'єктивна спільність. У дослідженні використовується класичний порівняльний алгоритм: кожен досліджуваний об'єкт чи явище розглядається окремо; параметри групуються так, щоб їх можна було порівняти; зіставлення особливостей досліджуваного елемента з одним із класичних зразків національного костюма, встановлення спільних рис, а також встановлення їх відмінностей. Емпіричні завдання, що охоплюють аналіз народного костюму в контексті візуальної культури та інтерпретацію традиційного одягу, включають комплекс завдань для аналізу світового досвіду, концепцій авторів та регіональних шкіл мистецтв у створенні одягу на основі традиції.

Аналіз та інтерпретація традиційного народного костюма у творчості сучасних дизайнерів суцільно передбачає поділ досліджуваної теми як цілого процесу на окремі складові, тобто виділити основні риси національного костюма для навчання їх окремо як частину одного цілого. Детальний аналіз став важливою основою та гарантією послідовності викладу дослідницького матеріалу. Прямий або емпіричний аналіз та синтез використовувались на етапі загального знання національних костюмів різних регіонів. Одночасно були відібрані окремі елементи костюма, визначені його властивості, накреслено архетипи, а також дані про їх розташування та був зафіксований розподіл. Використання методу дедукції дозволило провести гіпотетичний аналіз. Гіпотетична версія є виправданою, оскільки обґрунтовано передбачає реалістичну ідею, тобто твердження, що протягом століть народний костюм змінювався відповідно до вимог часу та моди тих часів. Дослідження проводилося за таким алгоритмом аналізу: суб'єкт був поділений на складові частини та зроблено спробу виявити відносини між ними; визначаються його характерні властивості та виявляються подібності та відмінності окремих ознак; найважливіші та образотворчі фактори виділяються кількома ознаками в порядку їх зменшення або збільшення.

Третя група завдань є синтезом і полягає у визначенні закономірностей та художньо -стильових особливостей, а також характеристик інтерпретації традиції.

Прийнятий алгоритм подібний до порівняльного алгоритму, оскільки аналіз та порівняння тісно пов'язані (це порівняльний аналіз). Методи синтезу в науковій творчості можуть набувати різних форм залежно від ступеня знання предмета та глибини проникнення в його сутність. Синтез у цьому дослідженні ґрунтується на деяких теоретичних міркуваннях, серед яких підкреслюється припущення про причинно-наслідковий зв'язок між процесами формування народного одягу. Було підтверджено, що плаття є своєрідним показником соціально-економічних умов життя населення, що відображає смаки та уподобання нації певного періоду. Характер художнього оформлення одягу в процесі історичного розвитку змінюється і поступово розвивається і урізноманітнюється під впливом багатьох факторів. Порівняння також є важливим кроком за аналогією. Це дозволяє, виявляючи подібності та відмінності в предметах, встановлювати певні тенденції розвитку та модифікації одягу.

Метод екстраполяції подібний до методу аналогії. Екстраполяція - це розширення висновків, зроблених із спостережень за однією частиною явища, до іншої її частини, зокрема, її застосування сприяло аналізу народного костюму етнічних груп чи осередків мистецтва, розташованих на місцевості, та подібних рис, які мали домінуючий вплив на формування народних традицій.

У дослідженні використано системно-структурний підхід, заснований на дослідженнях загальної теорії систем, проведених на початку ХХ століття. А.І. Берг, Л. фон Берталанфі, Н. Вінер, К. Боулдінг [44]. Це дослідження дало наукову основу і стало одним із важливих механізмів інтеграції наукових знань з історією мистецтва, культурологією, педагогікою, історією та іншими науками. Поняття "система" береться за основу різних інтерпретацій: як сукупність (сукупність) взаємодіючих елементів (Л. Берталанфі) як сукупність

елементів, між якими пов'язані відносини об'єктів та їх властивості (А. Холл та ін.) - це сукупність матеріальних об'єктів або ідеалу, взаємозв'язок і взаємодія яких призводить до появи нових інтегральних властивостей системи, відсутні в її складових об'єктах (В. Г. Афанасьєв) - оскільки структура системи - це зв'язок і взаємодія між елементами, за допомогою яких вони виникають. Саме структурний метод став основним методом формування принципів створення одягу з використанням традицій.

Таким чином, набір методологічних інструментів дослідження, підтриманий у роботі, повністю сумісний з найновішими підходами до формування проблеми та методами їх вирішення.

Використовується метод формалізації, що дозволяє використовувати різні захисні властивості одяг та його елементи шляхом відображення та представлення їх змісту мовою символів. Формалізація як метод дослідження має багато переваг, оскільки забезпечує комплексний огляд певної сфери проблем та узагальнений підхід до їх вирішення. Жестове мовлення ґрунтується на використанні спеціальних символів, забезпечує стислість і чіткість у встановленні знань, пов'язане з присвоєнням конкретних значень окремим символам або їх системам, що дозволяє уникнути двозначності понять, властивих розмовним мовам. У нашому дослідженні формалізація має дещо специфічний зміст, на відміну від технічних наук, але вона також дозволяє створювати знакові моделі об'єктів, а вивчення реальних творів та творчих процесів замінюється вивченням та аналізом цих моделей.

Висновки до розділу 1

Тож, незважаючи на певну історичну та культурну стабільність у формуванні предметів одягу, важливо вивчати традиційний народний костюм у контексті візуальної культури України 19-20 століть. Через образотворче мистецтво шляхи виявлення специфіки використання певних форм народного одягу, залежно від жанрових обставин, простежувалися через образотворче

мистецтво, і було встановлено, що кожен одяг набуває семіотичного значення та візуальної ваги відповідно з контекстом, у якому він використовується та відповідно до яких візуальних цінностей, привертає увагу, справляє правильне враження та викликає естетичний досвід.

Таким чином, у першому розділі сформульовано базу досліджуваної проблеми, що містить наукові публікації, методологічні дослідження, ілюстративний матеріал, історичні джерела тощо, що дозволило встановити недостатній ступінь вивченості теми: у працях науковців не було знайдено всебічного вивчення тлумачення традиційного одягу в творах М. Пимоненко, закони та принципи створення етностилю не встановлені.

Теоретичні передумови мають сенс, а феномен традиційного народного одягу описується як художній та культурний феномен. З'ясовано понятійно-термінологічний апарат, розроблено структурно-логічну модель та класифікацію національних костюмів.

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ КОСТЮМ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

2.1. Історія виникнення українського національного костюма

У одній з основних культурологічних праць, присвячених історії формування одягу в Україні, – книзі К. Матейко «Український народний одяг» (1977) розглядається специфіка національних строїв від давніх часів до початку ХХ століття різних соціальних груп населення на основі топографічних описів, архівних записів, заповітів, щоденників й лексикографічних матеріалів. Авторка підкреслила, що, починаючи з ХІХ століття, склалися об'єктивні особливості у дослідженні селянського одягу, що зберіг своєрідності традиційного крою, його утилітарних й естетичних функцій, завдяки тому що цей тип одягу менше зазнав впливу фабричного виробництва і міського крою [53].

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

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

якому він застосовується і згідно з чим набирає візуальних якостей, привертає увагу, спрацьовує на справляння належного враження, викликає естетичне переживання.

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

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

2.2. Інтерпретація традиційного народного вбрання в українському образотворчому мистецтві кінця XIX початку XX століття

Український портрет наприкінці XVII – у XVIII століттях зазнав високого піднесення, причому особливою активністю визначалися діяльність митців Києва та Лівобережжя, де замовником портрета стає українська козацька старшина, що їй після визвольних воєн середини XVII століття належала панівна роль і яку 1785 року навіть було включено до імперської дворянської корпорації [64]. Ф. Уманцев підкреслює, що композиційну схему репрезентативного портрета розробили цехові майстри ще наприкінці

XVI століття: портретованого зображали біля столика (або аналоя), на якому лежали предмети релігійного призначення або клейноди; у верхній

частині портрета, найчастіше праворуч, малювали герб, а ліворуч – декоративне драпірування. У нижній частині зазвичай розміщували напис, що мав характер епітафії, оскільки портрети переважно виконували з нагоди смерті [2]. Отже, портрет, стилістика якого склалася в Києві та на Лівобережжі, сприймаючи окремі композиційні набутки західноукраїнського портрета (головно, львівського), і сам згодом впливав на становлення портретного живопису Правобережжя і Галичини, що залишилися під владою Польщі. Прикладом можуть бути портрети Адама Кисіля (копія 1809 р. з втраченого оригіналу 1630-х; *рис. 2.1*), «мужа благочестивого», «в речах сладкого», «Україне приятного» [12], лубенського полковника Григорія Гамалії (кінець XVII ст.; *рис. 2.2*), генерального обозного Василя Дуніна-Борковського (1701–1703), стародубського полковника Михайла Миклашевського (початок XVIII ст.), отамана Війська Донського Данила Єфремова (1752) та ін. П. Білецький однозначно вказує на асоціації українського портретного живопису з мистецтвом Ірану, арабесками й стилізованими квітами гератських килимів, розписом по лаку, мініатюрами рукописних книг. «Изобилие узоров, прелесть которых во всей полноте раскрывается только при рассмотрении с близкого расстояния, несколько снижает монументальность образа, но придаёт произведению исключительную нарядность» [12]. Це пояснюється, з одного боку, тим, що виробни іранських майстрів були добре відомі в Україні і місцеві умільці їх наслідували, з іншого, – східно орієнтованою художньою ментальністю заможних українців XVII–XVIII століть, які прагнули підкреслити свою соціальну вищість, вдаючись до бароковості в побуті.

Натомість не тільки пишні східні впливи на бароковість парадних строїв можна спостерігати в портретному живопису кінця XVIII століття: портрет бургомістра полтавського магістрату П. Руденка (1784; *рис. 1.1.3*) пензля В. Боровиковського, як вказує В. Рубан, «один з перших достовірних творів парадного типу» [195], помітно вирізняється серед звичних традиційних портретів XVIII століття. Візерунковий сріблясто-червоний слуцький пояс,

завитки смушкової шапки – начебто традиційні, візуально звичні, а от кунтуш максимально спрощений стилістично, принаймні за «пишнотою», якщо не за якістю тканини, наближений до народного одягу. Те саме можна спостерігати в портретах Миколи Потоцького (1770-і) роботи Я. Головацького [12], Івана Бачинського (1789) роботи О. Белявського [12], до певної міри Сервація Вишневецького (середина XVIII ст.) невідомого автора [12] тощо. Таке спрощення одягу персонажа з верхнього страту не означає, що в людини не було парадного «барокового» строю, воно, скоріше, означає, що для портретованого був важливий не його суспільний статус, а відтак і багатство одягу, а – його людська особистість, стосовно до якої багатий стрій лише відіграє мотив відволікаючого візуального маневру.

У жіночому портреті Невідомої невідомого майстра (можливо, Гаврила Васька, середина XIX ст.; *рис. 1.1.4*) унаочнено не лише риси нового століття, яке розпочалось військовими змаганнями та формуванням нової стилістики, але й новими акцентами у портретному живописі – костюм стає тлом, на якому наче «виростає» особистість. Цю ж тенденцію ми бачимо у портреті

Г. Галагана (1840-і; *рис. 1.1.5*) невідомого автора або С. Тарновської роботи О. Рокачевського (1860; *рис. 1.1.6*). Тобто йдеться про те, що, судячи з одягу портретованих, самоусвідомлення портретованого із заможних верств українського населення відбувається упродовж століття від барокової пишності до стриманості й більшого художнього смаку; в строях магнатів головним є візерунок плюс колір одягу, його, мовити б, «плями» відкритих кольорів, що чітко вирізняють елементи гарнітурів цих строїв. А відтак за цією ж ознакою, з одного боку, свідчать про майнову належність портретованого, з іншого, – про його прагнення «не відриватися від народу», від традицій української більшості, презентованої саме стратом селян. Натомість, цього не можна сказати про портрети XIX століття осіб нижчих стратів, тих самих селян.

Очевидно, що селянський страт не мав можливості (а то й бажання) бути замовником своїх портретів, через те ініціатива рисування портретів такого

типу належала не так портретованому, як художнику, який намагався відтворити етнографічний колорит з історико-культурною й естетичною метою, і навіть був ладний сплачувати моделі за позування. За таких обставин для досягнення найбільшої природності зображення, а відтак і віддзеркалення типу одягу селян, він вимагав від портретованих одягатися в найбільш ошатні з наявних у них строїв, що були безпосереднім свідченням народних смаків, уподобань і безперервності традицій, а подекуди й економічного стану.

Одним із перших в царині цього портрету слід назвати Василя Тропініна (1776–1857), колишнього кріпака, росіянина за походженням, але людини, яка казала, що більше навчився в Україні, де він безупинно писав з натури, аніж у Академії мистецтв у Петербурзі. Майже двадцять років творчість Тропініна була пов'язана з Поділлям. Його портрети «Дівчина з Поділля», «Українець з палицею» (1810-і; *рис. 1.1.7, 1.1.8*), «Українець» (кінець 1830-х – початок 1840-х [28]), як зазначає В. Рубан, «напрочуд містко й достовірно відтворюють працелюбний і духовно багатий український народ <...> Споріднені з давньоукраїнською портретною традицією, вони стали новим етапом в освоєнні мистецтво образу людини з народу й продовжили гуманістичні завоювання численних анонімних місцевих майстрів» [15]. Хоча народний одяг і підкреслював належність портретованого до селянського страту, втім Тропініна цікавила не лише тонка прорисовка орнаментики жіночої сорочки з плечовою вставкою та рукавом, пришитим по пітканню, а саме особистість людини в її подекуди ідилічному стані. Слід погодитися з В. Рубан, що в роботах Тропініна, які на початку XIX століття заклали традицію малювання народних типів, «переконливо простежується прагнення художника на основі вивчення неповторно-індивідуальної натури моделі створити типізоване зображення, яке уособлює в собі визначальні риси народного образу» [15], купно з типізованою презентацією форм народних строїв. Отже, від 1820-х у практиці українського портрету В. Тропініним закладено нову гілку образотворчості. З того часу наявність у портретованих осіб – як правило, безіменних – народного вбрання будь-якого штибу і будь-яких територіальних

особливостей свідчило про належність моделі не до заможного страту, а до незаможного, селянського.

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

Після В. Тропініна та Капітона Павлова (1792–1852) ще один етап у становленні української портретної образотворчості становить потужна за культурно-історичними і творчими наслідками постать Тараса Шевченка (1814–1861). Втім, у живописній та графічній спадщині Шевченка, що пов'язана із зображенням народного одягу, пріоритетне місце посідають жанрові картини («Смерть Богдана Хмельницького», 1837; «Козацький бенкет», 1838; «Циганка-ворожка», «Знахар», 1841; знаменита «Катерина», «Зустріч Тараса Бульби з синами», 1842; «На пасіці», «Селянська родина», «Сліпий», 1843; «Судня рада», «Старости», 1844; «Дві дівчини», 1858 та ін.), які зображуються в цивільних, мовити б, «позанаціональних» костюмах. Виключення становить фантазійний олійний портрет запорозького генерального судді Василя Кочубея (1859), якого зображено у вишиванці під світським камзолом. Про створення цього портрету є свідчення Б. Г. Суханов-Подколзіна: «...мы, забравшись на какую-то огромную академическую не то

кладовую, не то чердак, рылись в целом хаосе запыленных старых картин, чтобы разыскать какие-то портреты каких-то малороссийских гетманов <...> нужных ему [Шевченку] для большей верности кочубеевского костюма. После долгих поисков <...> отыри мы какого-то старого чубатого господина и, окрестив его почему-то —Мазепой, торжественно приволокли в студию. Посещавшие Шевченка художники единогласно хвалили его работу, что приводило его в отличное расположение духа» перекласти [24]. Іронія, що відчувається в цих спогадах, свідчить про ставлення Шевченка-містянина до етнографічних візуальних рис доби гетьманату [11], в той час як його натурні портрети – про прагнення зрєктися пам'яті про своє кріпацтво і належність до нижчого страту.

Більшою мірою анонімні портрети, що належать пензлю вінничанина Івана Зайцева (1805–1890), Яна Засідателя (Іван Соколенко, 1833–1893), Льва Жемчужникова (1828–1912), Гаврила Васька (1820–1865), Михайла Брянського (1830–1908), Опанаса Рокачевського (1830–1901), Станіслава Дачинського (1856–1928?), Опанаса Сластіона (1855–1933), Тимофія Шинкаренка (1865), – націлені на підкреслення національної ідентичності через презентацію не лише через наочне використання тих чи інших елементів народного строю, а й через акцентування на особистісних рисах характерів персонажів. У такий спосіб – через національний костюм – художники другої половини ХІХ століття прагнули показати не так *тип* українця (на відміну від представників інших етносів), а *особу* українця – рівноправну серед інших портретованих осіб Російської імперії (див.: *рис. 1.1.9 –1.1.15*). Приміром, Т. Шинкаренко в «Портреті сільської дівчини» (*рис. 1.1.16*), ретельно змальовуючи обличчя і деталі вбрання – червоне намисто, керсетку, вишивану сорочку, – ще залишається на рівні констатації зовнішніх ознак; не заглиблюючись у психологію моделі, він прагне лише відтворити миттєвий настрій [14]. Зовсім інше враження – тонкої психологізації – бачимо у портреті невідомої, що належить пензлю ймовірно Г. Васька [13] (*рис. 1.1.17*). Разом із тим, саме національний народний стрій, більш-менш типізований, відігравав у

цих творах роль певного «характерного тла», на якому вияскравлювалась особистість людини в конкретному історичному й географічному контекстах. Український портрет відтоді стає важко переплутати з іншими типами портрету в світовій художній культурі.

За останнє десятиліття XIX й перші десятиліття XX століття використання національного строю у портретному живопису стало особливо популярним. Не лише етнографічно-романтичне піднесення цієї доби спонукало художників вдатися до зображення рустикальних мотивів у побутовому жанрі, романтичному пейзажі тощо, а й усвідомлення необхідності закарбовувати унікальність життєвих «картин», пов'язаних з Україною та її людністю, традиціями. Б. Лобановський та П. Говдя зазначають, що саме на межі «другого десятиріччя динамічна композиція портрета періоду модерну змінюється підкресленою рівноцінністю в ньому людських постатей та довколишніх речей, тобто своєрідним переліком об'єктів зображення на полотні» [38], себто в якомусь сенсі повертається до традиції парадних портретів козацької шляхти та народної української картини XVII–XVIII століть.

Одним із очільників концептуального напрямку художнього оспівування української рустикальності – іноді фантазійного та романтизованого – був Микола Пимоненко (1862–1912), майстер пейзажу й історико-побутового жанру, зокрема портретного. Він народився й виріс в передмісті Києва – на Пріорці, – через те більшість картин присвятив відображенню життя сучасного йому села саме цього регіону, прагнучи до поетизованого відтворення побуту та звичаїв українського селянства [50]. Варто звернути увагу на типізацію постаті українки – начебто ілюстрації до етнографічного довідника з народних строїв – в трьох роботах Пимоненка: «Жниця» (1889; *рис. 1.1.18*), «Молодиця» (1890-і; *рис. 1.1.19*), «Київська квіткарка» (1908; *рис. 1.1.20*). Ці портрети не лишають упевненості, що художник малював не так модель, конкретну людину (хоча й безіменну), як її вбрання, причому, в контексті його функціонального використання: у першому й третьому випадках це

повсякденний робочий одяг жінки, зображеної або під час відпочинку, або в процесі роботи, в другому – наче прообраз майбутніх прилюдних показів мод. Те саме можна сказати про картину К. Трутовського «Дівчина зі снопами» (1881; *рис. 1.1.21*).

Власне, портрети анонімів, написані не так заради портретованого, як заради карбування елементів національного одягу, неодмінно несуть на собі прикметні риси людини того часу, її соціальної приналежності, життєвих обставин. До портретів такого зламів XIX–XX століть відносяться роботи К. Устияновича («Гуцулка», *рис. 1.1.22*), Я. Пстрака («Молодиця-гуцулка», *рис. 1.1.23*), М. Козика («Портрет селянки», *рис. 1.1.24*), К. Костирка («Портрет селянина», «Портрет селянки», *рис. 1.1.25, 1.1.26*), О. Кульчицької («Гуцулка Параня», 1900-і; *рис. 1.1.27*, «Портрет дівчини», 1914; *рис. 1.1.28*), Ю. Панкевича («Селянка-мадонна», *рис. 1.1.29*), С. Прохорова («Українка», 1990-і; *рис. 1.1.30*, «Українка», 1925; *рис. 1.1.31*), І. Макушенка («Бабуся й онука», «Дідусь з онуком», «Пастушок», 1904; *рис. 1.1.32–1.1.34*), М. Бойчука («Портрет дівчини», 1910-і; *рис. 1.1.35*), М. Водзицької («Писанкарка», 1911; *рис. 1.1.36*), І. Дряпаченка («Параска в святковий день», 1914; *рис. 1.1.37*), П. Холодного («Портрет дівчини», 1916; *рис. 1.1.38*), О. Новаківського («Дзвінка», 1930–1931; *рис. 1.1.39*) та ін. Себто йдеться про створення типологічного, узагальненого образу українця, принадною ознакою ідентифікації якого є його повсякденний або святковий стрій.

До цього класу портретів наближаються роботи, пов'язані із зображенням, скоріше за все, замовників, що мають конкретне ім'я: «Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі» Ф. Кричевського (1914; *рис. 1.1.40*), «Українська дівчина (М. У. Лихошерст)» (1919; *рис. 1.1.41*) Я. Отришка. Але і в цих «іменних» портретах, навіть в їхніх назвах, можна звернути увагу на акцентування не так портретованого, як факту його національної ідентифікації засобами прорисовки елементів костюму.

Цікаве явище в царині групового портрета, що має «напівжанровий» характер, являє собою картина Олександра Мурашка «Селянська родина»

(1914; *рис. 1.1.42*), створена під Лубнами на Полтавщині. Про її «репортажний» характер переконливо писала О. Ненашева. Вдаючись до метафоричного осмислення роботи Мурашка, авторка показує: «Цветёт рукав, шитый красными цветами. В цвет им вторят кораллы, самое ценное в доме, ниспадающие на грудь дочери. Кадмий, красный и оранжевый, кораллов и рукавов сползает на —спідницю девушки и тлеет бликами среди декоративного геометрического орнамента» [67]. Поряд з іншими груповими портретами роботи О. Мурашка («Неділя», 1909; «Недільний день», 1911; «Продавщиці квітів», 1917 [73]), в яких персонажі в українських народних строях зображені начебто у пасторальних жанрових обставинах, «Селянська родина» – певно, гранично песимістичне зображення долі українців напередодні Першої світової війни та тих катаклізмів, що відбулися на наших теренах після неї, під час радянзації.

Можливо, те саме можна твердити і щодо групових портретів Олексі Новаківського: більшою мірою щодо «Втрачених надій» (1903–1908; *рис. 1.1.43*), меншою – щодо «Різдвяної пісні» (1910; *рис. 1.1.44*). Звернімо увагу на три портрети дружини Новаківського – Анни-Марії Пальмовської (Новаківської).

На картині «Портрет дружини» (1900-і; *рис. 1.1.45*) жінка усміхнена й щаслива, одягнута у лемківський стрій з пишною червоною спідницею. До неї пов'язана рясована у дрібні зборки (збиранки) запаска – квітчастий фартушок. Поверх білої сорочки вбрано колоритний лейбик – приталену камізьку, оздоблену вишивкою рослинного орнаменту та багато декоровану навколо шиї. Великі червоні квіти на рукавах доповнено червоним намистом. Голову прикрашає ніжно-зелена хустка з довгими тороками, що на спині пов'язана у вузол. Грайливий погляд та усміхнені вуста випромінюють радість.

У живописному полотні 1904 року «Дружина у квітах» (*рис. 1.1.46*) жінка сумна та схвильована. Сонце ніжно ніжить голову, зтягнуту хусткою у квітах на білому тлі. Червоні корали лягли на білу вишиту сорочку. Навіть жоржини, що слугують фоном портрету, тьмяні й пригнічені. Такою ж

задумливою й зосередженою є дружина художника на картині 1906 року «Портрет дружини. Засмучена» (рис. 1.1.47). Той самий лемківський стрій із декоративним лейбиком поперх білої сорочки і яскравими червоними коралями. Велика темно-зелена хустка з довгими китицями у дрібні квітки відтіняє сумні жіночі очі. Складені на грудях руки підсилюють це звучання.

У залежності від настрою й емоційного стану дружини, О. Новаківський вміло підсилює їх художніми засобами, що закладено у вбранні героїні. Одночасно це свідчить про залюбленість родини у народному строї, який вони носили не лише у свята, а й щодня. Поєднання особливої експресійної манери творчого почерку художника із вмінням перевтілення при проробці деталей, які мають особливе значення для сюжету картини, помітні, коли він змальовує народний стрій. Тут мазки виважені та чіткі, деталі орнаменту вбрання прописані ретельно.

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

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

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

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

До одних із перших в побутовому жанрі картин, де заявлено прагнення автора до карбування народних строїв, традиційно відноситься робота В.

Штернберга «Ярмарок на Україні» (1830-і; *рис. 1.1.48*), на якому зображено сюжет торгівлі на ринковій площі в Ічні.

Більшого значення жанрова картина із сільського життя набула у другій половині XIX століття. До робіт цієї типологічної групи відносяться роботи І. Соколова «Весілля» (1860; *рис. 1.1.49*) та особливо – Костянтина Трутовського (1826–1893). Дитинство Трутовського пройшло в маєтку батька – селі Попівці-Семенівці Ахтирського повіту Харківської губернії, і спогади про дитячі роки, проведені в Попівці, знайшли відображення у творчості [31]. Так, у картині «Біля тину» (1863; *рис. 1.1.50*) повною мірою відобразився життєвий оптимізм, що був притаманний і самому автору. Ця тема звучить як утвердження життя.

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

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

Аналогічні мотиви живлять інші картини художника, як-от, наприклад: «На сіннику» (1872; *рис. 1.1.50*), «Вибілюють полотно» (1874; *рис. 1.1.51*), «Одягають вінок» (1880-і; *рис. 1.1.52*), «Великдень на Україні» (1883; *рис. 1.1.53*) та інші. Одна з останніх картин, «Повінь» (1893; *рис. 1.1.54*), щоправда, вже позбавлена пасторального настрою, за соціальним звучанням наближається до жанрових картин російських передвижників, в яких навіть яскрава плахта на матері, що пахмурного дня несе на руках дитину через весняну повінь, не вселяє оптимізму – і завтра, і наступного року, і за десятиліття український селянин буде зазнавати тих самих побутових випробувань.

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

Вже «Прибирання нареченої» В. Васильєва (1880-і; *рис. 1.1.55*) подає повний комплекс жіночого весільного строю, начебто саму картину написано заради того, аби закарбувати його ансамбль. Знамениті «Вечорниці» І. Рєпіна (1881; *рис. 1.1.56*), «Дівич вечір» В. Маковського (1885; *рис. 1.1.57*), «Весілля в Малоросії (викуп нареченої)» М. Пимоненка (1890; *рис. 1.1.58*) та його ж «Весілля в Київській губернії» (1891; *рис. 1.1.59*), «Весілля на Україні» І. Айвазовського (1892; *рис. 1.1.60*), «Козацьке весілля (Веселі козаки)» Юзефа Брандта (1893; *рис. 1.1.61*), «Наречена» Ф. Кричевського (1910; *рис. 1.1.62*) та інші презентують глядачеві (й історикові культури) цілий комплекс ансамблевих строїв, що точно відбивають принаймні вікову традицію створення весільного вбрання жіночого і чоловічого.

Наприклад, картина «Весілля в Київській губернії» (1891) стала до певної міри етапною в творчості М. Пимоненка, що знаменує початок художньої зрілості митця. У ній вперше так яскраво виявилось його вміння цікаво й детально розробляти сюжет, майстерно komponувати, досягати життєвої переконливості у відображенні певної ситуації та образів дійових осіб [27]. Наречена, як і всі одружені, одягнута, зважаючи на погодні умови, в свиту білого кольору, підперезану червоним тканим поясом – традиційним

верхнім одягом Київщини того часу. На голові поверх очіпка пов'язана яскрава червона хустка, в неодруженої молодиці – такого ж кольору стрічка. З-під кожуха видніється довга сорочка і кольорова спідниця. На ногах – жіночі сап'янові чоботи. Весь образ доповнювали рясні прикраси на шиї. Чоловічий стрій складався також з кожуха, проте чорного кольору, підперезаного тканим поясом. Голову їх вкривали овчинні шапки того ж кольору.

У нареченого головний убір прикрашала червона стрічка; на ногах у чоловіків весільної процесії – чорні чоботи, а жінки обуті у червоні чоботи. Однак, поодинокі фігури жінок та підлітка на узбіччі дороги, які спостерігають за дійством, незважаючи на осінню погоду, взуття не мають, що вказує на їхню бідність. Яскраві поєднання білого, червоного і чорного кольорів у всіх елементах традиційного святкового народного одягу Київщини кінця XIX століття вражає лаконізмом і художньою виразністю. Саме завдяки контрасту білої свити і червоного поясу й чобіт нареченої із чорним вбранням нареченого художник підсилює момент урочистості події, але водночас мінімалізм декору та аксесуарів на одязі засвідчує їхню бідність. Сум і задума на обличчях молодих навіть у день весілля, свідчить про розуміння тяжкого майбутнього, що не дозволить їм незабаром веселитись разом із гостями.

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

Історико-етнографічний жанр презентований, наприклад, картинами О. Сластіона «Проводи на Січ» (1886; *рис. 1.1.63*) та М. Пимоненка «У похід (Проводи козаків)» (1902; *рис. 1.1.64*), в яких автори, з одного боку, вдаються до реконструкції традиційних форм одягу, з іншого, – карбують сучасний їм

одяг, намагаючись помістити дійових осіб у відповідний контекст української старовини з, так би мовити, сучасним присмаком.

Пасторальні, тобто більш-менш емоційно нейтральні, мотиви слід вбачати в циклі картин, пов'язаних із побутовим жанром, де повсякденний або ж – іноді – святковий стрій відіграє в сюжеті, здавалося б, допоміжну роль, а насправді спрацьовує на точну форму національної ідентифікації та з документальною точністю відтворює головні риси тієї художньої семантики, що її має будь-який виплеканий народом витвір декоративно-ужиткового мистецтва [11, 20].

До робіт такої жанрової типології слід віднести, наприклад, картини «З весілля» І. Айвазовський (1881; *рис. 1.1.65*), «Сільська ідилія» Г. Семірадського (1886; *рис. 1.1.66*), «У шинку» В. Маковського (1890; *рис. 1.1.67*), «Козацький двір» С. Васильківського (1890-і; *рис. 1.1.68*), «Жнива» (1890), «Не жартуй» (1895), «Вечоріє» (1900), «На річці» (1900-і), «Ідилія» та начерк чотирьох селянських постатей до картини «Зустріч з земляком» (1908), «Біля криниці (Суперниці)» (1909) М. Пимоненка (*рис. 1.1.69, 1.1.70–1.1.72, 2.1.71–1.1.73*), «Гості» О. Сластіона (1891; *рис. 1.1.74*). Сповнені емоційності й святковості – полотна М. Пимоненка «Святочне гадання» (1888; *рис. 1.1.75*) та «Великодня утрєня» (1891; *рис. 1.1.76*) та М. Богданова-Бельського «Запізналася» (1889; *рис. 1.1.77*) – попри емоційність, несуть значний інформаційний шар відомостей про контекст застосування типів народного вбрання відповідно до конкретних життєвих обставин.

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

До творів такого типу слід віднести роботи «Жінки біля яблуні» Тимофія Бойчука (1920; *рис. 1.1.78*), «Українки» Марії Юнак (1921; *рис. 1.1.79*), середню частину триптиха «Життя» Федора Кричевського (1927; *рис. 1.1.80*), «Збирання томатів» Івана Падалки (1937; *рис. 1.1.81*) і майже рівною мірою програмні твори книжкової графіки Георгія Нарбута (1918–1919) [12] та менш відомі Сергія Конончука (1929; *рис. 1.1.82*). У цих роботах народні строї з реалістичних зображень перетворені на моделі, схеми, концепти, вони припиняють доводити існування українців як етносу зі своїми національними традиціями і починають свідчити про Україну як висококультурну й помистецькому яскраву самостійну державу, на жаль, тоді ще позбавлену формальної державності.

1932 року Ф. Кричевський створює історичне полотно «Довбуш» (*рис. 1.1.83*), яке у творчій спадщині художника вважається програмним. Події, змальованій у картині, Кричевський надає забарвлення народного епосу: і опришки, і сам Олекса Довбуш сприймаються не так конкретними і реальними персонажами, як героями легенди. Вони зображені на високій полонині, біля підніжжя синіх гір; їхні суворі обличчя сповнені ненависті, рішучості та відваги. Автор зобразив Довбуша й опришків у традиційному гуцульському вбранні, однак не вдавався до відтворення деталей вбрання. Широкими мазками і кольоровими плямами художник домігся великої зображальної сили й довершеності. Довбуш верхи на коні домінує у композиції, однак його одяг і зброя традиційні й не вирізняються з-поміж інших. Постаті опришків, наче густий карпатський ліс, виростають один з одного і постають грізною силою перед паничами, що просять пощади. На плечах опришків чорні і червоні сардаки і кептарі, на ногах постолі, їхній стан затягнутий чересом, з якого видніються пістолі.

Ф. Кричевський особливого значення надає тут аксесуарам і гуцульським атрибутам сили і влади: топірцям, зброї. Багатство гуцульських елементів і декору на вбранні опришків зібране в єдину стилістичну групу і ніби протистоїть чорно-білому вбранню паничів. Поодинокі жіночі фігури

гуцулок також зодягнуті у традиційний стрій, що підсилює народний характер опришківського руху.

Складна ритмічна побудова картини «Довбуш» Кричевського є чудовим зразком: йому вдалося, не дуже захоплюючись етнографічністю колоритного гуцульського костюму, проникливо й чуттєво передати бунтівний дух народу. Багатство колірної гами й різноманіття образів картини були об'єднані автором у складний декоративний монументальний твір. Лише глибоке проникнення у традицію, зокрема знання народного одягу і звичаїв гуцулів, у поєднанні зі зверненням до різноманітних історичних, літературних й образотворчих джерел дало Кричевському можливість передати засобами живопису характер історичної доби, відчутти дух часу і народної боротьби за справедливість і волю.

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

Інший приклад вирішення презентації народного вбрання являє картина Осипа Куриласа (1870–1951), одного із представників галицького живопису. У картині «Христос родився» (рис. 1.1.84), датованій 1930-ми, автор відобразив християнське свято Різдво Христове, тож вся родина зібралась на святу вечерю. За столом в центрі, як годиться в гуцулів, сидить старшина родини, праворуч його дружина, а довкола них розмістились всі решта члени великої родини. Запалена різдвяна свічка віддає тепло та ніби об'єднує всіх і збагачує енергією на наступний рік. Щоб підсилити цю ідею, художник використовує лише теплі пастельні охристі тони. Легкі падаючі тіні від фігур

вдало виокремлюють кожну з них та дозволяють зацентувати увагу на яскраве вбрання кожного члена родини, їхню індивідуальність. Ефект ночі надає картині таїнства і виділяє його духовне значення. На столі у гуцульських керамічних мисках кутя та інші різдвяні страви. Посередині хлібина як символ достатку.

Особливу увагу Курилас звернув на деталі народного вбрання і ретельно й детально зобразив одяг всієї родини. Зокрема, всі персонажі одягнуті у святкові вишиті сорочки, багато декоровані і яскраві, поверх який вбрані вовняні кептарі та перекинуті через плече тобівки. Заміжні жінки вбрали на голову перемітку, поверх якої пов'язали квітчасту хустину, з'єднуючи її кінці у вузлик на маківці, що означало завершення посту. Як відомо, у піст яскраву хустку не вив'язували, а вбирали лише білу перемітку [57]. На голові молодій незаміжньої дівчини вбране чільце – підвішені до дротика маленькі металеві платівки, що мають вигляд стрічечок або пелюсток квітів. Його носять над чолом, яке вбирає молода на весілля або всі дівчата під час урочистих подій [41]. На одній із молодиць, яка повернута спиною до глядача, вдягнений коричневий вовняний сардак. Як правило, сардаки одягали надворі, проте Курилас свідомо одягнув персонажів у верхній зимовий одяг, щоб підкреслити розмаїття форм та унікальність стилістичного рішення гуцульського строю.

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

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

Звернімо увагу на одну програмну картину Бокшая «Бокораші» (1946–1948; *рис. 1.1.85*).

Сюжет: чудовий день, сонце, річка, плоти з бокорашами, кілька дівчат у національних костюмах на березі. Велична панорама гір, стародавні дерева, спекотне сонячне світло та прохолодні сині тіні, блискуча поверхня води, яскравість народних костюмів - все це поєднується в одну художню картину. Закарпатські селяни вбрані в традиційні для цього регіону костюми.

Зображення з'явилося не випадково. Рафтинг по швидких гірських річках давно став традиційним заняттям українських Карпат. І ніде їх мужність і мужність не проявляються так чітко, як у цьому небезпечному і захоплюючому кораблі. Протягом багатьох років Бокшай дивився, як плотники - сплавики, як їх називають на Закарпатті, - неодноразово захоплювалися їх мужністю. Автор вражений майстерністю сплавників, адже вести великі плоти через усі щілини іноді мілководних, але дуже швидких карпатських річок - складне мистецтво, яке вимагає досвіду та майстерності.

Дія відбувається на тлі панорами гір, перетнутих бурхливою річкою, що несуть плоти з карпатським лісом на її потоках, вміло керовані плотниками. На березі їх тепло зустрічають молоді дівчата, одягнені у народні костюми: довгі вишиванки, загорнуті у сплетені зачастини, вовняні куртки без рукавів та вінки з квітів. У сонячний закарпатський день такого гардеробу достатньо і надзвичайно чарівно. Мухи мають дещо складнішу систему, що складається з вишиванки, застібається поясом із сумкою-ташкою через плече, а зверху прикрашені куртки без рукавів. На їх ногах взуття з луб'янок, одягнене в хустки і перев'язане мотузками. Урочистості народних костюмів у поєднанні з сильними молодими сплавниками створили оптимістичний образ гімну праці та свободі.

Сміливі та соковиті контрасти насичених кольорів, білих сорочок та запасних шин з червоного граната, зеленого листя та синього неба та далеких гір у поєднанні з сонячними променями, що пронизують дерева - усе це створило художній звук та національне колір для загального зображення.

Бокшай на цій картині показав себе як художник, що володіє даром декоративних та композиційно-зображувальних рішень у живописі. Незважаючи на різні думки та критику полотна, саме «Бокораші» залишилися в історії українського живопису одним із найкращих програмних творів Закарпатської школи.

Чоловічі та жіночі костюми, показані на фотозбереженні для нащадків, є класичними, канонізованими моделями національних костюмів, підкресленими не тільки традиційною функцією (сплав), але й природним оточенням, за межами якого ці костюми будуть виглядати трохи штучно. Ви уявляєте виснажливу роботу плавців, які виконують її у народних костюмах, це досить складно, і вам краще звернути увагу на важкий час створення образу (кінець 1940 -х років, день боротьби сталіністів проти "без коріння космополітизм"), це, мабуть, головна мета художника - це просто фіксація деталей національного костюма, хоча і в такому дивному контексті.

Оцінюючи систему людей, я хотів би звернути особливу увагу на те, що вони виконують повсякденні завдання у світлому одязі. Це говорить про особливу важливість священної та захисної функції одягу під час виконання такої ризикованої роботи, про усвідомлення великого ризику.

Зображення національних костюмів у різних контекстах, зроблені різними художниками, не могли не викликати їх детального вивчення з наукової точки зору. Однією з попередників прогресивних художніх концепцій в українському мистецтві була галицька художниця А. Кульчицька (1877-1967), власниця нещодавно перевиданої збірки творів «Народний одяг західних регіонів України» (1959) [25]. З 10 -х років ХХ століття автор вивчає народні костюми за допомогою документальних малюнків. Будучи однією з перших у Галичині, вона майстерно інтерпретувала етнокультурну спадщину України у власній творчості, особливо народний костюм та його орнаменти, прагнучи відтворити зразки автентичного народного звучання, яке з певних причин зникло, поступово відходячи від елемент. повсякденного життя до пам'ятки культури.

У багатьох своїх малюнках Кульчицька розкриває своєрідність української національної системи окремих етнографічних регіонів, а також звертає увагу на окремі елементи чи деталі одягу, які були поширені на невеликих територіях або на околицях міст і сіл та його детальне відображення на малюнках, де враховуються всі його елементи, а мотиви народного костюма вводяться в культуру міського одягу. Наприклад, малюнок аквареллю «Хлопець у літньому вбранні» (с. Чернево, Мостиська область, Львівська область; *рис. 1.1.86*) показує приклад взаємопроникнення народної системи в міському вбранні. Білий жакет, жилет, капелюх і туфлі, типові елементи буржуазного вбрання, поєднуються з білою довгою сорочкою, яка прикрашена вишивкою.

Слід зазначити, що значну частину національних костюмів з різних регіонів об'єднали компоненти одягу, які склали ідеальний ансамбль: нижня білизна (сорочка, переважно конституція), талія, плечі, верхній одяг, головний убір, прикраси та аксесуари. Шарування та використання натуральних тканин та матеріалів, загальноприйняті прийоми та способи декорування, характерні для українського народу. Художні та композиційні прийоми оздоблення та оздоблення, а також кольори мали свої характерні риси, іноді навіть у сусідніх селах, це також стосується силуету та дизайну одягу.

Все це знайшло відображення в ескізах художника, які можуть простежити динаміку розвитку народного костюма протягом усієї його творчості, спостереження за Києвом та Київською областю, запропоноване у реконструкціях Т. Ніколаєвої з малюнками С. Васіна [17].

Узагальнивши рефлексію та інтерпретацію традиційного народного костюма в українському живописі XIX та XX століть, можна виділити деякі важливі моменти.

Зокрема, підрозділ підтвердив, що в повсякденному жанрі народні риси зберігалися, не піддані впливу моди, а в інших - одяг змінювався за різними законами (правилами тощо).[28].

Сучасне використання народних мотивів в одязі, на нашу думку, як наслідок або іронічного ставлення городян до традиційного сільського одягу, або такого "поганого прийому" підкресленої національної ідентичності, має привернути увагу (наприклад, у Скандинавії або країнах Балтії).

Таким чином, завдяки більш детальному вивченню творів майстрів українського образотворчого мистецтва XIX-XX століть, можна зібрати та вивчити багатий етнографічний матеріал українського національного костюма, який послужить основою для творчих колекцій дизайнерів одягу, в яких національний та етнічний одяг трактується як джерело творчості. і у зображувальному та декоративному варіантах.

Цитуючи у своїй творчості національний костюм, українським художникам вдалося реалістично і вірно відтворити життя та побут людей XIX-XX століть, відреставрувати народний костюм, а також окремі елементи та аксесуари, характерні для певних етносів на картинах .

Етнографічні дослідження та аналіз історії мистецтва лягли в основу значної мистецької спадщини українських художників і мають стати джерелом інформації для художників, дизайнерів, культурологів та вчених з різних галузей знань, які належним чином досліджують та популяризувати національну культурну спадщину України.

Важливо, що значна кількість художників уникала у своїх творах простих цитат з національного костюма та дотримувалася принципу творчої інтерпретації джерела, керуючись цілеспрямованістю сюжету, продиктованого сюжетом та власними творчий метод. Автор відіграв провідну роль у цьому процесі своїм емоційним сприйняттям та філософським баченням.

Аналіз різних видів мистецтва 19–20 століть, проведений у цьому розділі, дозволив стверджувати, що, незважаючи на політичні, соціальні та культурно-історичні зміни в суспільстві, органічні стосунки між людьми та традиціями минулого залишилися незмінним, значною мірою сприяючи збереженню автентичних форм національного українського одягу.

Процес національно -культурного відродження у другій половині ХІХ - на початку ХХ століття сприяв збереженню та оновленню традиційний народний костюм як наочний матеріал національної культури, який носили бідняки та представники творчої інтелігенції.

Перетворення традиційного народного костюма в 19 - початку 20 століть, які були пов'язані з розвитком міст, призвели до обмеження його використання серед городян лише в приватному житті, хоча в сільській місцевості таке використання було в відповідно до повсякденного контексту (життя, свята) залишився незмінним.

Зокрема, було показано, що творчий метод художника проявився особливим чином у презентації костюма. Коли художник звертався до народного мистецтва у повсякденних сценах, особлива увага приділялася деталям, тобто автори, як правило, детально «оглядали» зразки народних костюмів, щоб відтворити їх на полотні.

Висновки до розділу 2

Аналіз різних видів мистецтва 19–20 століть, проведений у цьому розділі, дозволив стверджувати, що, незважаючи на політичні, соціальні та культурно-історичні зміни в суспільстві, органічні стосунки між людьми та традиціями минулого залишилися незмінним, значною мірою сприяючи збереженню автентичних форм національного українського одягу.

Процес національно -культурного відродження у другій половині ХІХ - на початку ХХ століття сприяв збереженню та оновленню традиційний народний костюм як наочний матеріал національної культури, який носили бідняки та представники творчої інтелігенції.

Перетворення традиційного народного костюма в 19 - початку 20 століть, які були пов'язані з розвитком міст, призвели до обмеження його використання серед городян лише в приватному житті, хоча в сільській місцевості таке використання було в відповідно до повсякденного контексту (життя, свята) залишився незмінним.

Зокрема, було показано, що творчий метод художника проявився особливим чином у презентації костюма. Коли художник звертався до народного мистецтва у повсякденних сценах, особлива увага приділялася деталям, тобто автори, як правило, детально «оглядали» зразки народних костюмів, щоб відтворити їх на полотні.

Розглянуто і вивчено історію українського костюму у мистецьких творах, відомих художників.

РОЗДІЛ 3. ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ПИМОНЕНКА ЯК ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВБРАННЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

3.1. Сюжети побутово-обрядового характеру в ранніх творах Миколи Пимоненка

Сучасне використання народних мотивів в одязі, на нашу думку, як наслідок або іронічного ставлення городян до традиційного сільського одягу, або такого "поганого прийому" підкресленої національної ідентичності, має привернути увагу (наприклад, у Скандинавії або країнах Балтії).

Отже, завдяки більш детальному вивченню творів майстрів українського образотворчого мистецтва ХІХ-ХХ століть, можна зібрати та вивчити багатий етнографічний матеріал українського національного костюма, який послужить основою для творчих колекцій дизайнерів одягу, в яких національний та етнічний одяг трактуються як джерело творчості. і у зображувальному та декоративному варіантах.

Цитуючи у своїй творчості національний костюм, українським художникам вдалося реалістично і вірно відтворити життя та побут людей ХІХ-ХХ століть, відреставрувати народний костюм, а також окремі елементи та аксесуари, характерні для певних етносів на картинах.

Етнографічні дослідження та аналіз історії мистецтва лягли в основу значної мистецької спадщини українських художників і мають стати джерелом інформації для художників, дизайнерів, культурологів та вчених з різних галузей знань, які належним чином досліджують та популяризувати народну культурну спадщину України.

Важливо, що значна кількість художників уникала у своїх творах простих цитат з національного костюма та дотримувалася принципу творчої інтерпретації джерела, керуючись цілеспрямованістю сюжету,

продиктованого сюжетом та власними творчий метод. Автор відіграв провідну роль у цьому процесі своїм емоційним сприйняттям та філософським баченням.

Аналіз різних видів мистецтва 19–20 століть, проведений у цьому розділі, дозволив стверджувати, що, незважаючи на політичні, соціальні та культурно-історичні зміни в суспільстві, органічні стосунки між людьми та традиціями минулого залишилися незмінним, значною мірою сприяючи збереженню автентичних форм національного українського одягу.

Процес культурного відродження у другій половині ХІХ - на початку ХХ століття сприяв збереженню та оновленню традиційний народний костюм як наочний матеріал національної культури, який носили бідняки та представники творчої інтелігенції.

Перетворення традиційного народного костюма в 19 - початку 20 століть, які були пов'язані з розвитком міст, призвели до обмеження його використання серед городян лише в приватному житті, хоча в сільській місцевості таке використання було в відповідно до повсякденного контексту (життя, свята) залишився незмінним.

Зокрема, було показано, що творчий метод художника проявився особливим чином у презентації костюма. Коли художник звертався до народного мистецтва у повсякденних сценах, особлива увага приділялася деталям, тобто автори, як правило, детально «оглядали» зразки народних костюмів, щоб відтворити їх на полотні.

РОЗДІЛ 3. ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ПИМОНЕНКА ЯК ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВБРАННЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

3.1. Сюжети побутово-обрядового характеру в ранніх творах Миколи Пимоненка

Ім'я Миколи Корниловича Пимоненка – серед найвідоміших діячів національної школи живописного мистецтва в царині побутових сцен та пейзажу.

Народився Микола Пимоненко у Києві, у родині різьбяр та художника. Мабуть, у дитинстві він вперше зіткнувся з неповторним побутом українського селянства, і через багато років раз у раз звертатися до нього, відображаючи на своїх полотнах.

Коли повернувся до Києва, батько Миколи відвів сина до художньої школи Миколи Івановича Мурашка, директора Київської школи рисувальників, який залучав талановиту молодь до свого закладу.

У школі панувала творча атмосфера, і Микола дуже швидко став одним з кращих учнів. У 1883 р., по закінченню рисувальної школи, завдяки ґрунтовній підготовці, Микола Пимоненко вступив до Академії мистецтв у Петербурзі. Але після двох років навчання був змушений через хворобу легень повернутися до Києва, до рідної рисувальної школи, тепер вже як викладач. Педагогічну діяльність він поєднував з пошуком свого шляху у мистецтві.

З кінця 1880-х років головне місце у творчості молодого художника займають теми і сюжети з життя українського селянства. Невичерпним джерелом натхнення стало для художника село Малютинка під Києвом, де він з родиною проводив літо. М. Пимоненко відчував естетичну насолоду від сільських краєвидів, спостерігав побут та життєві сценки, писав незвичайні

типажі, сусідів і знайомих в національному вбранні. Майстерність майстра зростала.



Рис. 3.1 "Святочне ворожіння", 1888 рік

У творах Пимоненка, виконаних наприкінці 1880-х — початку 1890-х років, переважають сюжети побутово-обрядового характеру. В картинах «Святочне ворожіння» (1888) і «Ворожіння» (1893) показано ворожбу на воску й «балабушках» — булочках, спечених для ворожіння. На полотні 1888 року зображено сцену ворожіння на воску. Дівчата вилили розплавлений віск у холодну воду, і коли він застиг, набувши химерної форми, вийняли його і тримали так, щоб на стіну падала тінь. Залежно від того, на що схожі її обриси, вони гадають на своє майбутнє, на своїх суджених.



Рис. 3.2. "Ворожіння", 1893 рік

Картина 1893 року розповідає про ворожіння, за яким першою мала вийти заміж та дівчина, балабушку якої з підлоги раніше візьме пес. Підкреслюючи у цих полотнах напружений інтерес дівчат, їх хвилювання, Микола Пимоненко зобразив безпосередність, наївну віру в нібито пророчу силу ворожіння. Контрастом світла й тіні від свічки, при якому в картинах з напівтемряви хати виділяються лише постаті дівчат, а на стіни падають тіні, він створив таємничу атмосферу, підходящу настрою сцени. Зображаючи середовище, в якому відбувається дія, живописець достовірно показав умови життя простої селянської родини, їх повсякденне вбрання. Особливо це помітно у творі «**Ворожіння**», де зображено інтер'єр сільської хати: колиску для немовляти, грубі лави і стіл, маленькі вікна і низькі стелі тощо.

3.2. Художня зрілість митця

Етапною в творчості Пимоненка стала картина «**Весілля в Київській губернії**», що покладає початок художній зрілості митця. У ній яскраво

виявилось його вміння цікаво й детально відобразити сюжет і майстерно компонувати..



Рис. 3.3. «Весілля в Київській губернії»

Діагональна побудова композиції дала йому змогу показати різних учасників весілля. На картині зображено весільний одяг, аксесуари та обряд тогочасності.

Картина **«Весілля в Київській губернії»** — один з перших творів, у якому дія розгортається просто неба. Пейзаж — зображення вулиці в осінній день — відіграє роль не тільки середовища, а й доповнює сюжетну розповідь: свідчить, що весілля відбувається традиційної, для того часу, «весільної» пори року.



Рис. 3. 4"Свати"

У ряді творів («Свати», «Засватали») Пимоненко з точністю зобразив українські народні звичаї, пов'язані зі сватанням. Певні деталі, навіть композиція, у цих картинах мають символічний зміст. Наприклад, рушники, якими перев'язано сватів, свідчать, що заручини вже відбулися. Зображено одяг молодої дівчини із простої, навіть бідної, родини.



Рис. 3.5 "Засватали"

Якщо сватання було бажаним, дівчина за традицією мала сидіти коло печі й з удаваною байдужістю колупати її так, як це показано в картині «Свати». На полотні «Засватали» заручини не радують дівчину, навіть нервують її. Про це свідчить і вираз обличчя, а також співчуття, з яким на неї дивиться один із сватів.

Поруч у творчості Пимоненка стоять полотна з соціально загостреними темами («Проводи рекрута», «Жертва фанатизму»), що змушують задуматися над тяжкою долею людей у тогочасних суспільних умовах, а також показують усю нерізноманітність вбрання тої пори року.



Рис. 3.6 "Проводи рекрута"



3.7. "Жертва фанатизму"

Полотно «**Жертва фанатизму**» було відповіддю художника на релігійну нетерпимість і ворожнечу між народами й народностями Російської імперії.

Художник зобразив розлючених релігійних єврейських фанатиків, які збираються кинутися на дівчину, що прийняла християнство. Художник звертає увагу на образ дівчини не тільки за допомогою композиції, а й кольору, зобразивши її в рожевій блузі, яка виділяється у тьмяному, дещо понурому колориті полотна.

Щоб достовірно передати настрій події, Микола Пимоненко їздив до Кременця, де зробив численні малюнки й етюди краєвидів і типів місцевого єврейського населення.

Тема гучних та яскравих ярмарок приваблювала художника, як і деяких інших митців, можливістю показати розмаїття побутових сцен, типи образу селян, відобразити декоративність українського народного одягу і предметів побуту.



Рис.3.8 "На ярмарку"

На полотні переважають теплі тони, одяг селян тут також має в основному. В картині передано також загальне враження від усього ярмарку.

Завдяки багатоплановості композиції художник охоплює в ній широкий простір, показуючи, крім згаданої сцени, й інші — селян, які женуть куплену худобу, продають діжки тощо. Чергуючи статичні постаті зі сповненими руху, Пимоненко передає настрій ярмарку за допомогою сонячного світла .

3.3. Сільська тематика в картинах Миколи Пимоненка

У більшості творів Микола Пимоненко, створював узагальнені портрети українських селянок та втілював народний ідеал трудової людини. Тому, у картині **«Молодиця»** художник зображає ніжність, оптимізм молодої селянки, які виявляються через постать, лгідну усмішку, що ніби осяяло все обличчя, барвистість українського одягу, який відтіняє її красу.

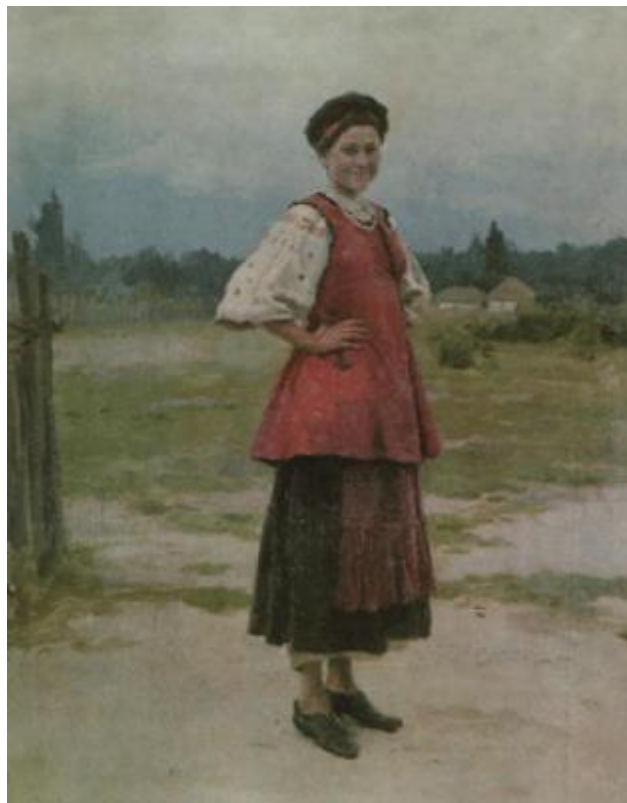


Рис. 3.9. "Молодиця"

У картині **«Продавщиця полотна»** в образі літньої жінки, що зупинилася на мить і вирушить з своїм товаром далі, втілено мудрість і

суворість селянки, яка пройшла нелегкий життєвий шлях. Головний убір (очіпок) темного кольору дає зрозуміти, що жінка також незаможна.



Рис. 3.10. "Продавщиця полотна"

У різні періоди свого творчого життя Пимоненко звертався до зображення селянської роботи — показував працю під час збирання хліба та оранки. У картині «**Жниця**» митець створив привабливий образ молодої селянки. Її показано на тлі поля. На яскравому фоні краще проглядається «свіжість» її вбрання, головного убору прикрас. Весь образ дихає молодістю і силою.



Рис. 3.11. "Жниця"



Рис. 3.12. "Жнива"

Гармонійним поєднанням сцени з пейзажем відзначається картина «Збирання сіна на Україні». На полотні з влучно відтворено загальну картину тяжкої праці селян і водночас чудово написано пейзаж.



Рис. 3.13. "Збирання сіна на Україні"

Як уже згадувалося, у більшості творів Пимоненка дія відбувається на тлі сільського пейзажу. В цій особливості виявилася характерна риса українського живопису кінця XIX — початку XX сторіччя — проникнення пейзажу в інші жанри. У більшості робіт майстра, як і в пейзажному живописі того періоду, виявлене лірико-поетичне, оптимістичне начало. Лише в деяких його картинах природа сповнена суму або має драматичне забарвлення.

У полотнах художника 1890-х років через деяку однотонність, сухуватість кольорів стан і настрої природи передано не дуже виразно. З перших років XX сторіччя колорит його творів стає соковитішим, а манера письма вільною. Уперше ці риси чітко виявилися в полотнах «Вечоріє» і «Брід», де художник показав романтичну красу простих видів природи і на їх тлі — сцени з життя сільських дітлахів.



Рис. 3.14. "Вечоріє"

В картині «**Вечоріє**» зображено мить, коли небо знаходиться в рожевих відблисках від сонця, яке ось-ось сховається за обрій, а невеликий потічок, який, звиваючись, біжить лугом, білу хату й ліс вдалечині вже огортають лілові сутінки. До схожого сюжету художник звернувся й пізніше, у картинах «Дівчинка, яка пасе гусей» (1910) та «Гуси, додому!».



Рис. 3.15. «Гуси, додому!»

На полотні «**Брід**» показано пастушків, які переганяють вбрід телят через маленьку річку край села. Тут чітко можна відслідкувати дитячий одяг тих часів, що майже повторював дорослий за кроєм.



Рис. 3.16. «Брід»

Приваблює увагу й схвильована, тривожна картина художника «**Перед грозою**». Мінливі тіні хмар, контраст поля і збуреного неба – все говорить про готовність природи до сильної зливи.



Рис. 3.17 «Перед грозою»

Величезну роль М.Пимоненко приділяє вічній темі кохання, а також побачень. Він відводить велику увагу обличчям і емоціям героїв. Особливо чітко художник показує одяг дівчат.



Рис. 3.18. «Ідилія»

Таким чином , у картині «Ідилія» постаті дійових осіб органічно пов'язані з пейзажем. Соковиті барви, сонячний краєвид створюють у згаданих картинах життєрадісний емоційний лад, притаманний почуттям основних персонажів. Про майстерність Пимоненка-колориста в цих картинах свідчить і те, як він передав складні для відображення зелені і білий кольори. Зелень дерев і трави тут яскрава й водночас нерізка, сорочка дівчини в «Ідилії» написана багатьма відтінками рожевого, коричневого, червоного, блакитного, бузкового, жовтогарячого, кольорів.



Рис. 3.19. «Біля криниці»

А ось інше полотно – «Біля криниці» (інша назва – «Суперниці») На полотні можна прочатит емоцію кожного героя, глибоку драму одвічних проблем людських відносин.



Рис. 3.20. «Побачення»

Часто ,сцену побачення Микола Пимоненко писав на тлі краєвиду зоряної літньої ночі, де світло місяця надає білим хатам у густих садках, вулицям села особливої поетичності й водночас таємничості. Це допомагало художникові підкреслити романтичний настрій персонажів. Найвідоміші з таких картин — «Побачення» та «Українська ніч»



Рис. 3.21. "Не жартуй"



Рис. 3.22. «Українська ніч»

3.4. Багатство традиційно-святкового українського строю

Де українка – там і краса. Це слово вміщує в собі не лише фізіологічні дані, але й відчуття тої самої краси, розум очей статність, мудрість. Саме тому Пимоненко так багато уваги приділив зображенню саме виразу обличчя, що навіть перетягує іноді увагу на себе. Але не зважаючи на це, можна розглядати неймовірно акуратне вбрання українки на полотні. Вишивка, головний убір, охайність, барвистість – все це хочеться розглядати уважніше і уважніше.

Микола Пимоненко відомий український митець, майстер побутового живопису, автор понад 1000 картин. Пимоненко брав участь у виставках в Парижі, Лондоні, Мюнхені, Берліні. Був членом декількох почесних іноземних товариств та академій. В 1909-му за картину “Гопак” отримав золоту медаль Салона де Парі, а згодом полотно придбав Лувр. У 1890-их Пимоненко брав участь у розписах Володимирського собору в Києві, і був нагороджений орденом Святої Анни III ступеня.

Пропонуємо розглянути деякі роботи Пимоненка із зображенням чарівних, незрівнянних українських жінок, а також звернути увагу на кожен елемент багатозарового повсякденного чи святкового одягу.

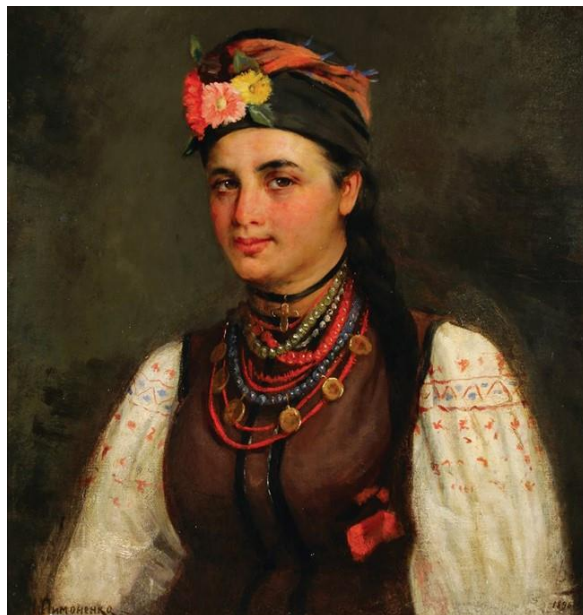


Рис. 3.23. Микола Пимоненко «Портрет Марії Нестеренко», 1896 р.

Сумський обласний художній музей

Справжнім символом краси, спокою і сили народу стала молода усміхнена селянка, котра постала на полотні майстра. Перед глядачем постає чорноброва, кароока молодиця, в образ якої дихає природною шляхетністю, що відображає народний ідеал краси. Традиційне народне жіноче вбрання характерне для жителів Лівобережної України. Вишиванка, поверх якої оксамитова керсетка (одяг заможних селянок), різнокольорові дукачі, хустка у формі очіпка робить образ особливо колоритним. А чорна довга коса с покон віків була симолом вроди і шляхетності .



Рис. 3.24. Микола Пимоненко «Жниця», 1889 р.

Національний художній музей України, Київ

На полотні «Жниця», 1889 р. незважаючи на робочу атмосферу роботи дівчина має досить урочистий образ : довга вишита сорочка, плахта чорного кольору із рослинним орнаментом, запаска, червона хустка на голові, і, звісно, коралі.



Рис. 3.25. Микола Пимоненко «Святочне ворожіння», 1888 р.
Державний російський музей, С.- Петербург

Неймовірно красива, емоційно забарвлена жанрова картина. Дві молоді дівчини осяяні вогником свічки розглядають фігуру зображену на стіні від тіні воску. На них зображені досить святкові, з тонкого сукна, сорочки, а на шії в них яскраво червоні коралі



Рис. 3.26. Микола Пимоненко «Молодиця», 1890-ті р.
Національний художній музей України, Київ



Рис. 3.27. Микола Пимоненко «Дівчина з відрами», 1894 р.
Сумський обласний художній музей

На полотнах Пимоненка прості українки мають неперевершений вигляд вбраних у святковий одяг, при тому що забражувані дівчата часто-густо займаються повсякденною роботою

3.5. Твори, присвячені міському життю середніх верств населення

З кінця XIX сторіччя в українському жанровому живописі все частіше з'являються твори, присвячені життю середніх верств населення міст (роботи С. Кишинівського, Є. Буковецького, П. Нілуса та ін.). На міську тематику писав картини і Микола Пимоненко, особливо останні 15 років життя. В них, вдаючись здебільшого до малофігурних композицій, він відображував сцени з навколишнього життя. Як і в картинах з сільського життя, у творах на міську

тематику художник створює індивідуально своєрідні образи, виявляє психологічний стан дійових осіб. Виразно свідчать про це полотна «Київська квіткарка» 1897 і 1908 років, у яких Пимоненко звернувся до одного й того ж мотиву. У картині 1897 року зображено бадьюру молоду міщанку, яка, привітно всміхаючись, пропонує квіти, звертаючись ніби до глядача. На полотні «Київська квіткарка» 1908 року показано дівчину зовсім іншого типу. З її одягу видно, що це жителька міської околиці. У виразі обличчя, в тому, як вона несміливо тримає кошик з квітами і напружено стоїть, притулившись до стіни будинку, помітно, що дівчина розгублена і відчуває себе самотньо й незвично у центрі вечірнього міста.

Ці роботи, написані в різні періоди творчості Пимоненка, красномовно свідчать про зміни, що відбулися в зображальній мові художника. У картині 1897 року сильніше виявлено оповідне начало. Це особливо помітно у зображенні вулиці, на тлі якої чітко вимальовується постать квіткарки (детально показано характерні для того часу будинки, перехожих, двірника тощо). У полотнах 1908 року мова художника лаконічніша. Колористичну красу від поєднання природного й штучного освітлення Пимоненко передав також у полотнах «Великодня утренья», «Вихід з церкви в страсний четвер» (1904) та ін.

Художник переважно звертався до відображення сучасного йому життя. Проте під впливом посилення інтересу українських митців кінця XIX -- початку XX сторіччя до минулого свого народу він написав ряд творів на історичну тематику: «У похід» (два варіанти -- 1901 і 1902 років) та «Повернення з походу», зробив ряд начерків та ескізів («Козаки, які п'ють воду», «Козаки відпочивають», «Богдан Хмельницький» та інші), що свідчать про задуми історичних творів, які не були здійснені.

До вирішення історичної теми Микола Пимоненко підійшов як майстер жанрового живопису -- він акцентував увагу саме на побутових моментах: прощанні, відпочинку тощо.

В картині «У похід» подія -- прощання козаків з рідними -- відображена ніби у розвитку. На першому плані композиції козак, прощаючись з коханою дівчиною, ще стоїть; далі, біля великого гурту людей зображено вершника, з пози якого видно, що він лише на мить затримався біля своїх рідних і ось-ось вирушить у путь; вдалині дівчина проводить козацький загін, що вже виїжджає з села. У такій композиційній побудові відчувається детальна розповідність, нерідко притаманна українським народним історичним пісням. Співзвучність пісенному фольклору помітна і в тому, як показане материнське і дівоче горе (стара мати у відчаї простягає руки до сина-козака; дівчина гірко плаче).

Звертався Пимоненко й до портретного живопису, зображуючи переважно членів сім'ї та знайомих. Одним із перших був «Портрет батька» (1880), він відноситься до часу навчання в Київській малювальній школі. В манері виконання цієї роботи помітна ще деяка учнівська скутість у ліпленні форми і колірна одноманітність.

Проте вже портрет художника М. Мурашка, виконаний Пимоненком після повернення з Академії мистецтв, відзначається чітким моделюванням, виразною психологічною характеристикою. А твори 1890--1900-х років -- автопортрет, портрет дружини в зеленій сукні (1893), І. Мацнева (1895), портрет Ольги, дочки художника (1902), сина (етюд, 1906), О. Терещенка (1910) та інші говорять про Пимоненка як про досвідченого майстра. В портретах навіть більше, ніж у побутових картинах, помітний властивий йому міцний рисунок, матеріальність ліплення форми. Пимоненко підкреслює особливості віку, зовнішності й характеру портретованих. Так, в усміхненому обличчі дружини відчувається свіжість молодості, жвавість, безпосередність і доброзичливість характеру; в автопортреті -- вдумливість художника; у портреті сина тонко передано зворушливу дитячу серйозність миловидного хлопчика. Образи енергійних, досвідчених, впевнених у собі людей створено в портретах І. Мацнева і О. Терещенка.

Композиція портретів Пимоненка проста, але дуже влучна. Він показує свої моделі так, що їхні обличчя, погляди звернені до глядача, а постаті подані у невеликому повороті. Основну увагу художник приділяє обличчю й рукам, виділяючи їх світлом. Одяг зображує в напівтіні, яскраво освітлюючи окремі деталі, тло любить давати нейтральне за кольором, здебільшого темніше за обличчя. Серед портретів художника є роботи старанно виписані («Портрет дружини художника в зеленій сукні», 1893) і виконані вільніше, в них освітлення то пом'якшує абрис форми, то підкреслює їх («Портрет Ольги, дочки художника», 1902). Спільним для портретів роботи Пимоненка є стримана колірна гама, тонкі градації світлотіні.

У 1890-х роках Пимоненко брав участь у розписах Володимирського собору у Києві, де авторами й основними виконавцями були В. Васнецов, М. Нестеров, П. Сведомський, В. Котарбінський.

Багато сил віддав Пимоненко вихованню мистецької молоді. Він викладав у Київській художній школі (1884--1900), де його учнями були відомі в майбутньому живописці: О. Мурашко, Г. Світлицький, Г. Дядченко, Ф. Красицький та ін. У 1900 році Пимоненко став одним із організаторів Київського художнього училища і працював там до 1906 року. «Малюйте олівцем, ніколи не забувайте його, пам'ятайте, що він вам друг і вчитель, опануйте малюнок, пишіть з натури», -- радив він. Учні дуже любили й глибоко поважали Пимоненка, «часто приходили до нього в майстерню, просто як до друга, за порадою, поділитися своїми радощами й печалю». З 1900 по 1912 рік Пимоненко викладав рисунок у Київському політехнічному інституті.

Діяльність Пимоненка вже за його життя отримала визнання, схвальну оцінку російських і українських діячів культури (В. Стасова, М. Мурашка, І. Рєпіна та ін.).

Помер Пимоненко 26 березня 1912 року в розквіті творчих сил. На посмертній виставці творів митця, яка відкрилася 1913 року в петербурзькій Академії мистецтв, виставлялися 184 картини, 419 етюдів і 112 малюнків.

Картинам Пимоненка властиві глибокий гуманізм, народність. Вони свідчать про гнє знання українського строю життя українського простого народу, вміння бачити і передавати усю красу і поезію його життя. Не випадково один із критиків написав, що митець «не створює свої картини, а їх йому підказує саме життя».

Як майстер домашнього розпису, Пимоненко є одним із навідоміших українських художників ХІХ – початку ХХ ст. Важливе місце в його творчості займало також російське мистецтво на виставках Товариства переїзних художників. Не випадково Рєпін вважав смерть Пимоненка глибокою втратою для передвижників, адже Пимоненко ще стільки міг творити за своє життя.

Висновки до розділу 3

Микола Пимоненко справжній світоч українського живопису, який чи не найвправніше передавав красу, життєлюбність, яскравість повсякденного життя.

Його образи наскрізь пронизані емоціями, почуттями і настільки, що при першому погляді на полотно одразу відчуваєш, яке враження отримуєш від роботи. Дуже відповідально художник віднісся до зображення жіночої постаті серез українського колориту. Він не шкодував ні яскравої палітри кольорів, ні глибокої деталізації, ні деякої прикраси реальної картини, адже більшість жінок на його роботах вдягнені набагато урочистіше, ніж було насправді. Але кожного героя Микола Пимоненко зображав з притаманною українському народу, вродою, волелюбністю і мудріст в очах.

Його художнім прийомам справд можна позаздрити, а його картини можуть слугувати невичерпним джерелом натхнення не тільки для сучасних художників, а й для дизайнерів, режисерів і костюмерів.

ВИСНОВКИ

Тож, незважаючи на певну історичну та культурну стабільність у формуванні предметів одягу, важливо вивчати традиційний народний костюм у контексті візуальної культури України 19-20 століть. Через образотворче мистецтво шляхи виявлення специфіки використання певних форм народного одягу, залежно від жанрових обставин, простежувалися через образотворче мистецтво, і було встановлено, що кожен одяг набуває семіотичного значення та візуальної ваги відповідно з контекстом, у якому він використовується та відповідно до яких візуальних цінностей, привертає увагу, справляє правильне враження та викликає естетичний досвід.

Таким чином, у першому розділі сформульовано базу досліджуваної проблеми, що містить наукові публікації, методологічні дослідження, ілюстративний матеріал, історичні джерела тощо, що дозволило встановити недостатній ступінь вивченості теми: у працях науковців не було знайдено всебічного вивчення тлумачення традиційного одягу в творах М. Пимоненко, закони та принципи створення етностилю не встановлені.

Теоретичні передумови мають сенс, а феномен традиційного народного одягу описується як художній та культурний феномен. З'ясовано понятійно-термінологічний апарат, розроблено структурно-логічну модель та класифікацію національних костюмів.

Розглянуто і вивчено історію українського костюму у мистецьких творах, відомих художників.

Аналіз різних видів мистецтва 19–20 століть, проведений у цьому розділі, дозволив стверджувати, що, незважаючи на політичні, соціальні та культурно-історичні зміни в суспільстві, органічні стосунки між людьми та традиціями минулого залишилися незмінним, значною мірою сприяючи збереженню автентичних форм національного українського одягу.

Процес національно -культурного відродження у другій половині ХІХ - на початку ХХ століття сприяв збереженню та оновленню традиційний

народний костюм як наочний матеріал національної культури, який носили бідняки та представники творчої інтелігенції.

Перетворення традиційного народного костюма в 19 - початку 20 століть, які були пов'язані з розвитком міст, призвели до обмеження його використання серед городян лише в приватному житті, хоча в сільській місцевості таке використання було в відповідно до повсякденного контексту (життя, свята) залишився незмінним.

Зокрема, було показано, що творчий метод художника проявився особливим чином у презентації костюма. Коли художник звертався до народного мистецтва у повсякденних сценах, особлива увага приділялася деталям, тобто автори, як правило, детально «оглядали» зразки народних костюмів, щоб відтворити їх на полотні.

Проаналізовано полотна Миколи Пимоненка, які дозволили вивчити український стрій того часу.

На полотнах художника прості українки мають неперевершені образи стильних жінок, вбраних у червоний (празниковий) одяг. Статна, чорноброва, кароока селянка, наче втілила собою народний ідеал краси, піднеслася над буденністю, ставши уособленням величезної поетичної сили.

Як майстер домашнього розпису, Пимоненко є одним із найвидатніших українських художників ХІХ – початку ХХ ст. Важливе місце в його творчості займало мистецтво на виставках Товариства пересувних художніх виставок. Не випадково Рєпін вважав смерть Пимоненка великою втратою для передвижників. Наступного дня після смерті художника він написав: «Помер наш товариш Микола Корникович Пимоненко. Яка втрата для мобільного. Твори Пимоненка зберігають свою художню цінність і значення для розвитку українського живопису сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Андросова Э.М.* Основы художественного проектирования костюма / Э.М. Андросова – Челябинск: Издательский дом «Медиа-Принт». 2004. – 184 с.
2. *Анікіна М., Уманцев Ф.* Український портретний живопис. Київ: Т-во культурних зв'язків з українцями за кордоном, 1970. 80 с.: іл.
3. *Аронов В.Р.* Дизайн в культуре XX века, 1945-1990 / Владимир Аронов ; Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. - Москва : Изд. Д. Аронов, 2013. - 405 с.
4. *Аронов В.Р.* Концепции современного дизайна. 1990-2010. М.: АРТпроект, 2011. – 224 с.
5. *Бажан М.* Творець у кіно (1928) // Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія: В 2 т. Харків: Видавець О. Савчук, 2016. Т. 1. С. 111–114.
6. *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. - 512 с.
7. *Барт Р.* Camera Lucida: комментарий к фотографии (1980). М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
8. *Безмоздин Л.Н.* В мире дизайна / Леонид Безмоздин // Ташкент: ФАН, 1990. — 325 с.*Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII– XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. 256 с.: ил.
9. *Безмоздин Л.Н.* Художественное конструирование в системе человеческой деятельности: автореф. дис. док. искус. Тбилиси, 1977. – 24 с.
10. *Бердник Т.О.* Моделирование и художественное оформление одежды. Ростов на Дону: Феникс, 2001. – 352 с.
11. *Білей-Рубан Н.В., Седоухова Є.В.* Методологічні аспекти художнього проектування сучасного одягу на основі угорського костюму. Технології та дизайн. 2018. № 3 (28). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2018_3_2
12. *Білецький П. О.* Георгій Нарбут: Альбом. Київ: Мистецтво, 1983. 119 с.: іл.

13. *Блюмер Г.* Мода. – 1968. Цит. по: Килошенко М. Психология моды. – СПб.: Речь. 2001. – С. 61-62
14. *Бобровська О.В.* З історії вбрання населення півдня Східної Європи у пізньоантичний період (за археологічними даними) / Бобровська О.В. // Український історичний журнал. - 1999. - № 4. - С. 122-126
15. *Богатырев П.Г.* Народная культура славян. М.:ОГИ, 2007. – 368с.
16. *Богданов К.* Фольклорная действительность: перспективы изучения // Повседневность и мифология – СПб: Искусство, 2001. – С.63
17. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет. 2000.
18. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: Рудомино. 1999.
19. *Бович-Углер Л. Ю.* Народний традиційний стрій як об'єкт дослідження та джерело творчості в дизайні / Л. Ю. Бович-Углер. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2017. – №33. – С. 114–123.
20. *Бойчук А. В.* Дизайнерское образование: выбор приоритетов в условиях импорта материальной культуры / А. В. Бойчук. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2002. – №6. – С. 3–6.
21. *Борисова М.* Африканские мотивы на подиумах Европы и Америки (22.08.2021)
https://www.gazeta.ru/lifestyle/style/2017/08/a_10845050.shtml
22. *Борев Ю.* Эстетика: Отношение к действительности; Творчество; Произведения; Природа и виды искусства; Художественный процесс; Обращение с искусством. — М., «Астрель», 2005. – 511 с.
23. *Бруард К.* История костюма в контексте культуры. *Теория моды: Одежда. Тело. Культура.* 2006. №1 (осень). С. 37-51
24. *Бруард К.* Костюм: стиль, форма, функция. М.: Новое литературное обозрение. *Библиотека журнала «Теория моды»*, 2018. -152 с.
25. *Брун В.* История костюма от древности до Нового времени / В. Брун, М. Тильке. – Москва: Эксмо, 1996. – 464 с.

26. *Быстрова Т.Ю.* Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. – 374 с.
27. *Быстрова Т.Ю.* Культурные смыслы вещи как продукта дизайна. *Проблемы образования, науки и культуры.* 2003. Вып. 14 (№27). С. 33-46.
28. *Быстрова Т.Ю.* Феномен вещи в дизайне: философско-культурологический анализ: дис. док. филос. н.: 09.00.13. Екатеринбург, 2003. – 304 с.
29. *Быстрова Т.Ю.* Философия дизайна / Татьяна Быстрова // учебно-методическое пособие. — 2 е изд., перераб. — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2015. — 128 с.
30. *Быстрова Я.В.* Символические функции костюма в культуре: дис. к.ф.н.: 09.0.04. Москва, 2003. – 140 с.
31. *Блэкмен Кэлли* 100 лет моды / Кэлли Блэкмен // Азбука. СПб, 2013. – 400 с.
32. *Бурдо Н. Б.* Трипільська культура. Спогади про золотий вік / Н. Б. Бурдо, М. Ю. Відейко. – Харків: Фоліо, 2008. – 413, [2] с., [16] арк. іл. : іл.
33. *Бушина Т.* Декоративно - прикладне мистецтво Радянської Буковини. К.: Мистецтво, 1986. 127с, іл.
34. *Вайнштейн О.Б.* Конспекты с конференции. *Теория моды: Одежда. Тело. Культура. Новое литературное обозрение.* 2007. №5. – С. 250-263.
35. *Вайнштейн О.Б.* Одежда как смысл: идеологемы современной моды (о социалистич. стиле). *Иностранная литература.* 1993. №7. – С. 224232
36. *Васіна З. О.* До питання методології реконструкції українського історичного костюма / З. О. Васіна // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. - 2013. - Т. 140. - С. 80-85.
37. *Васіна З.* Український літопис вбрання. Том II. Частина 2. Київ : Мистецтво, 2006. – 407 с.
38. *Вергеліс О.* «Тени» исчезают в полночь (28.10.2005) // https://zn.ua/ART/teni_ischezayut_v_polnoch.html

39. *Винокур О. М.* Волинський етнічний костюм у формотворенні української моди / О. М. Винокур // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. - 2018. - Вип. 38. - С. 231-237. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2018_38_23.
40. Володимир Орловський. Микола Пимоненко: Альбом / Авт. проекту А. Мельник; Авт. статей О. Жбанкова; Упоряд.: О. Жбанкова, Т. Мустафіна, Д. Нікітін. Хмельницький: Галерея, 2006. 192 с.: іл.
41. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис: У 2 т. Мюнхен: Укр. вид-во, 1954. Т. 2. 281 с.
42. *Гандл С.* Гламур. / С. Гандл // М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 384 с.: ил.
43. *Гардабхадзе І. А.* Культурна спадщина України в наукових дослідженнях і художній творчості дизайнерів нового покоління / І. А. Гардабхадзе // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2013. - №2.- С. 221-227.
44. *Гардабхадзе І. А.* Особливості наукового підходу до вирішення актуальних проблем дизайну одягу / І. А. Гардабхадзе. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2012. – №15. – С. 7–10.
45. *Гардабхадзе І.* Риси української етнокультури у сучасному фешн-дизайні / І. Гардабхадзе / Вісник ХДАДМ. №4 Харків, – 2017. С. 16
46. *Генисаретский О. И.* Дизайн и культура. — М., 1994.
47. *Генисаретский О.И.* Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна: дис. док. иску.: 17.00.06. Москва, 1990. 319 с.
48. *Глазычев В.* Дизайн как он есть. М.: Европа, 2006. 320 с.
49. *Глазычев В. Л.* О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе. — М.: Искусство, 1970. — 192 с.
50. *Говдя П. І.* Микола Пимоненко: Нарис про життя і творчість. Київ: Держ. вид-во образотвор. мистец. і муз. л-ри, 1957. 74 с.

51. *Головацький Я.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. — Т. 1. — 1878. — 434 с.
52. *Гончар І.* Україна й Українці: Галичина, Буковина. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2007. 304 с.: іл.
53. *Гончар І.* Україна й Українці: Київщина Лівобережна. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2007. 272 с.: іл.
54. *Гончар І.* Україна й українці: Полтавщина. Слобожанщина (історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара). Київ: Майстер Книг 2015. 328 с.: іл.
55. *Гордійчук О. З.* До історії створення відділу художнього текстилю: 1939-1955 роки / О. З. Гордійчук. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2017. – №33. – С. 14–24.
56. *Горина Г.С.* Народные традиции в моделировании одежды. – М.: «Легкая индустрия», 1974 – 183 с.
57. *Гофман А.Б.* Мода і люди. Нова теорія моди та модної поведінки. – М.: Наука, 1994. 232 с.
58. Греческий стиль в коллекции Botticelli 2016 от Matilde Cano <https://nevesta.moscow/Lesnye-motivy-Svadba-Aleksandry-i-Vladimira/>
59. *Грищенко І. М., Колосніченко М. В., Ніколаєва Т. В.* Науковопрактичні засади формування фахових компетентностей дизайнерів костюма (до 30-річчя відкриття спеціальності «Дизайн» та 25-річчя кафедри художнього моделювання костюма) // Art and Design, №2, 2018. С. 10
60. *Грусман М.* Мода как феномен культуры и средство социокультурной коммуникации: автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2010. 22 с.
61. *Гурдіна В. В.* Класифікація способів трансформації українського традиційного вбрання в дизайні сценічного костюма / В. В. Гурдіна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . - 2012. - № 8. - С. 4-7. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_8_3.

62. *Гуслистый К.И.* (ред.). Украинское народное искусство. Одежда. Киев: 1961. - 327 с.
63. *Давыдова В.В.* Костюм в пространстве культуры. Виртуальное пространство культуры: Материалы научной конференции. СПб : СанктПетербургское философское общество. 2000. – С. 191-195.
64. *Давыдова В.В.* Костюм как феномен культуры: дис. к.ф.н.: 24.00.01 Санкт-Петербург, 2001. 156 с.
65. *Даниленко В.Я.* Дизайн України у світовому контексті художньопроектної культури: Монографія. Харків: ХДАДМ; Колорит, 2005. 244 с.
66. *Даниленко В.Я.* Дизайн: Термінологічні аспекти. Київ: Українська академія мистецтв, 2005. Вип. 12. С. 3-12.
67. *Демшина А.Ю.* Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI века. СПб. : Астерион, 2009. 170 с.
68. *Дизайн: Иллюстрированный словарь-справочник: под общ. ред. Минервина Г.Б.* М. : Архитектура-С, 2004. 288 с.
69. *Дзюбенко Ю. В.* Кінофільм «Пропала грамота»: Зображення незламності козацького духу // Вісник Черкаського університету. Сер.: Історичні науки. Черкаси, 2015. № 22. С. 53–56.
70. *Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю.* Моделирование и художественное оформление одежды М.: Мастерство; Академия; Высшая школа, 2001. – 180 с.
71. *Ермилова Д. Ю.* История Домов моды / Д. Ю. Ермилова : Учеб. пособие для высш. учебн. заведений. – М. : Издательский центр «Академия», 2003 – 288 с
72. *Ермилова Д.Ю.* Эстетические проблемы дизайна одежды 70-90 гг. XX века: автореф. дис. к.ф.н.: 17.00.06. Москва, 1995. 21 с.
73. *Етнографічне дослідження народного строю Гуцульщини / Н. В.Білей-Рубан, Є. В. Седоухова, Л. М. Петрусь, С. Н. Полуда.* // Art and Design. – 2019. – №1. – С. 44–58.

74. Етно-шик от Tarun Tahiliani – индийского кутюрье номер один (20.04.2015) <https://www.livemaster.ru/topic/1192457-etno-shik-ot-taruntahiliani-8212-indijskogo-kutyure-nomer-odin>
75. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне. М. : Архитектура-С, 2010. 464с.
76. *Затулий А.И.* Костюм рубежа третьего тысячелетия: семиотика, ассоциации, психоанализ. Владивосток: Дальнаука, 2005. 213 с.
77. *Захаржевская Р.В.* История костюма : от античности до современности. -М., 2008. – 287 с.
78. *Зелинг Ш.* Мода. Век модельеров. 1900 – 1999 / Ш. Зелинг. – М. : Коенеманн, 2000. – 656 с.
79. *Зиммель Г.* Мода // Зиммель Г. Избранное. Т. 2. М.: Юристъ. 1996.
80. *Кавамура Ю., Лейбсак-Клейманс А.* (ред.) Теория и практика создания моды. Минск : Гревцов Паблицер, 2009. 192 с.
81. *Калашникова Н.М.* Народный костюм (семиотические функции). Учебное пособие / М.: 2002. – с.216
82. *Кара-Васильева Т.В.* Формування дизайну в Україні художниками авангарду. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Збірник статей за ред. М. Яковлева. Київ : Фенікс, 2012. С. 111-121.
83. *Кара-Васильева Т.В., Чегусова З.А.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280с.
84. Картины художников-пейзажистів з українськими краєвидами // https://ua.ua.top/17425/?fbclid=IwAR13Da_BAj8_gFWleACj0UGs6CgdhbyqKd-FDBKEhwRzWdMU2QKTgGEa3Y0
85. *Кассирер Э.* Характеристики Избранное. Логика наук о культуре / Эрнст Кассирер. – Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 400 с.
86. Катруся Грушевська. Історія короткого щастя і плідної наукової праці: Зустріч із Софією Легін (16.02.2016) // https://zaxid.net/katrusya_grushevskya_istoriya_korotkogo_shhastyia_i_plidnoyi_naukovoyi_pratsi_n1382953

87. Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага : Артия, 1966. 608 с.
88. Кікоть А. А. Визначення поняття і форми костюма в контексті особистості / А. А. Кікоть. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2012. – №15. – 130 с.
89. Кікоть А.А. Костюм в українській культурі: гендерні репрезентації: автореф. дис.. док. культурології: 26.00.04. Харків, 2010. 420 с.
90. Кікоть А.А. Театралізація костюма на сцені й у житті. *Культура України: зб. наук. пр.; ред. В.М. Шейко*. Харків : ХДАК, 2014. Вип. 44. С. 65173.
91. Кікоть А.А. Функціонування костюма в сучасному соціокультурному просторі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики худож. культури: зб. наук. пр. НАККіМ*. Київ : Міленіум, 2013. Вип. XXX. С. 81-87.
92. «Кіно» (1925–1933): Сист. покажч. змісту журн. / Авт.-упоряд.: Н. Казакова, Р. Росляк; Авт. вступ. ст.: Л. Брюховецька, С. Тримбач; наук. ред.: В. Кононенко, С. Тримбач; М-во культури України, Держ. закл. «Нац. парлам. б-ка України». Київ, 2011. 256 с.
93. Кларк Д. Приглашение на показ: опыт дешифровки. *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2006/2007. №2 (зима). С. 75-86.
94. Клочко Л. С. Скіфський жіночий костюм [Текст] : автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.06 / Клочко Любов Степанівна ; АН України, Інститут археології. - К., 1992. - 21 с.
95. Козлова Т.В. Костюм как знаковая система. М. : Омега-Л, 2009. 224 с.
98. Козлова Т.В. Основы теории проектирования костюма / Т.В. Козлова. - М.: Легпромбытиздат, 1988 – 352 с.
99. Козлова Т. В. Стиль в костюме XX века / Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева: Учебное пособие для вузов. – М. : МГТУ им А. Н. Косыгина, 2003. – 160 с.
100. Кокоріна Г. В. Актуальний український дизайн: історичний досвід колаборації народних майстрів і професійної моди / Г. В. Кокоріна, Н. І. Кудрявцева. // The world of science and innovation. Abstracts of the 5th

International scientific and practical conference. Cognum Publishing House. London, United Kingdom. 2020. – С. 467–472.

101. *Кокоріна Г. В.* Реконструкція українського історичного костюма: створення бази даних / Г. В. Кокоріна. // Легка промисловість. – 2007. – №4. – С. 50–51.

102. *Кокоріна Г.В.* Ретроспективний огляд етнічної тематики у творчості українських дизайнерів одягу. Технології та дизайн, 2015. №4 (17).

103. *Колос С.Г., Гургула І.В., Гуслистий К.І.* Українське народне мистецтво. Вбрання. Частина II. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961, - 320 с.

104. *Колосніченко М.В., Процик К.Л.* Мода і одяг. Основи проектування та виробництва одягу. Київ : КНУТД, 2011. 238 с.

105. *Конєва А.В.* Музеи моды: историческое знание или каноны искусства? В поисках музейного образа. СПб, 2007. С. 258-264.

106. *Конєва А.В.* «Подиумное сознание» в эпоху культуры различия. *Труды СПбГИК*, 2010. С. 53-58.

107. *Конєва А.В.* Век XXI: глобальный мир и культура различия. *Философия. Образование. Культура*. 2007. С. 31.

108. *Конєва А.В.* Визуальные практики идентичности в контексте современной популярной культуры: кино и мода. Монография. СПб. : Астерион, 2013. 212 с.

109. *Конєва А.В.* Мода как фактор формирования «подиумного сознания». *Время культурологии*. 2008. С. 34-37.

110. *Конєва А.В.* Мода как феномен социального воображения: автореф. дис. док. культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2013. 38 с.

111. *Коновалова О.* Антропоморфні мотиви української народної орнаментики. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 156 с.: іл.

112. *Король Н. Я.* Народні традиції в моделюванні дитячого одягу в Україні другої половини ХХ - початку ХХІ століття [Текст] : автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства : 17.00.06 / Король Наталія Ярославівна ; Львів. нац. акад. мистецтв. - Львів, 2016. - 20 с.

113. *Косарева Е. А.* Мода. XX век: развитие модных форм костюма / Е. А. Косарева ; М-во образования и науки Рос. Федерации, С.-Петербур. гос. ин-т технологи и дизайна, Сев.-Зап. ин-т печати. – СПб. : Петербургский институт печати, 2006. – 465 с

114. *Косачева О. П.* Украинский народный орнамент: Вышивки, ткани, писанки / Собрала и привела в систему О. П. Косачева. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1876. 18, VI с.: 31 табл.

115. *Косміна О. Ю.* Українське народне вбрання. Київ: Балтія-Друк, 2006. - 64 с.

116. *Косміна О., Васіна З.* Українське весільне вбрання. Етнографічні реконструкції. / О. Косміна, З. Васіна // Мистецтво, 1989. 38 с.

117. *Костельна М.* Етнічний аспект у сучасній моді: Ремінісценції 1980-х та полістилізм / М. Костельна. // Актуальні проблеми сучасного дизайну. – 2018.

118. *Костельна М. В.* «Етнічний полістилізм» в дизайні одягу другої половини XX — початку XXI століття [Текст] / М. В. Костельна // Art and Design. — 2018. — № 3. — С. 85–95. DOI:10.30857/2617-0272.2018.3.8

119. *Костельна М. В.* Етнорегіональні особливості у колекціях українських будинків моделей 1960-х рр. / М. В. Костельна. // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. – 2013. – №29. – С. 67–73.

120. *Коськов М., Музалевская Ю.* Костюм: основы теории: монография. СПб. : ЛГУ, 2011. 223 с.

121. *Кравець О. М.* Діяльність Т. Г. Шевченка в галузі етнографії. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. 108 с.

122. *Кребер А.* Избранное: природа культуры. М:РОССПЭН, 2004. С. 1008

123. *Кричевський В. Г.* Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» (1926) // Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія: В 2 т. Харків: Видавець О. Савчук, 2016. Т. 1. С. 46–50.

124. *Кротова Т.* Класичний костюм в європейській моді ХІХ – початку ХХІ століття: еволюція форм і художньо-стильових особливостей: монографія / Т. Кротова. – Львів: ЛігаПрес, 2014. – С. 242
125. *Кульчицька О.* Народний одяг західних областей України (зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького): альбом-каталог / Авт. ст. та упоряд. Л. Кость, Н. Ленько. Львів: Нац. музей у Львові ім. А. Шептицького; Апріорі, 2018. 316 с.: іл.
126. *Курінна М.* Про національне коріння Сергія Лифаря та його родові зв'язки з Україною (Краєзнавство, 2011, № 4) // <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/32719/37-Kurinna.pdf?sequence=1>
127. *Лагода О.* Мода в дизайні одягу: теорія та практика: Навчальний посібник. Черкаси: ЧДТУ, 2010. 247 с.
128. *Лагода О.* Одяг в контексті сучасної візуальної культури. *Візуальність в умовах культурних трансформацій*. Черкаси : Ю.Чабаненко, 2009. С. 138-140.
129. *Лагода О.М.* Репрезентативні практики дизайну костюма в контексті еволюції художньо-проектної культури. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.07 – дизайн. – Київський національний університет технологій та дизайну. – Київ, 2020.
130. *Лагода О.* Формування нової методології навчання в дизайнерській освіті. *Дизайн-освіта 2017. Педагогічні аспекти підготовки викладачів з дизайну: сучасність і перспективи*: Зб. мат. за заг. ред В.Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 62-64.
131. *Лаишул З. В. К. О.* Трутовський: Життя і творчість». Київ: Наук. думка, 1974. 232 с.: іл.
132. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. *Anthropologie structurale* / Пер. с фр. В.В. Иванова. — М., 2001. — 512 с.
133. *Легенький Ю.Г.* Метаистория костюма. Киев : НМАУ им. П.И.Чайковского, 2003. 284 с.

134. *Легенький Ю.Г.* Философия моды XX столетия. Киев : КНУКиИ, 2003. 300 с.
135. *Лелеко В.Д.* Эстетика повседневности. СПб : СПбГ АК, 1994. 146с.
136. *Липовецки Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. М. : НЛО, 2012. 336 с.
137. *Липская В.М.* Костюм в системе культуры (философскокультурологический анализ): дис. док. филос. наук: 24.00.01. СанктПетербург, 2012. 295 с.
138. *Лобановський Б. Б., Говдя П. І.* Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Київ: Мистецтво, 1989. 206 с.: іл.
139. *Лола Г.Н.* Дизайн как коммуникативная практика. *Вестник Санкт-Петербургского Государственного университета культуры и искусств.* 2012. №6 (2). С. 225-231.
140. *Лола Г.Н.* Дизайн как социокультурный феномен: Философский анализ: дис. д.ф.н.: 09.00.13. Санкт-Петербург, 1998. 305 с.
141. *Лола Г.Н.* Дизайн-код: культура креатива. СПб. : Элмор, 2011. 140 с.
142. *Лотман Ю.* Символ в системе культуры. Избранные статьи. Т.1. Таллин : Изд-во Ээсти Раамат, 1973. С. 190-201.
143. *Лотман Ю.* Культура и взрыв. М. : Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.
144. *Макарова Т.Л.* Система символов в дизайне современного костюма: теория, методология, практика: дис. док. искус.: 17.00.06. Москва, 2013. 477 с.
145. *Макогін Г. В.* Вплив функцій на концепцію концертного костюма, створеного за мотивами українського традиційного вбрання / Ганна Макогін // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30-31. С. 82–87
146. *Макогін Г. В.* «Народне мистецтво у дизайні одягу поч. ХХІ ст: особливості і прийоми стилізації / Ганна Макогін // «Народне мистецтво ХХІ століття: актуальні напрямки досліджень. Народознавчі зошити Львів, 2017, №2. С. 120–125.

147. *Макогін Г. В.* Стилiзацiя як творчий прийом дизайну костюма / Ганна Макогін // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 28-29 ч. II С. 207-214.
148. *Макогін Г. В.* Український традиційний одяг як феномен національної культури (за матеріалами вбрання західних областей України ХІХ - початку ХХІ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Макогін Ганна Василівна – Івано-Франківськ, 2014. – 16 с.
149. *Мамчич О.С., Ніколаєва Т.В., Гаркін П.В.* Візуалізація образу та проектування костюма в різних художніх системах: навч. посіб. Київ : КНУТД, 2011. 72 с.
150. *Маритен Ж.* Знание и мудрость / Ж. Маритен. – Москва: Научный мир, 1999. – 244 с.
151. *Маркелова И.Д.* Пространственно-геометрическое формообразование в костюме: автореф. дис... к.т.н.: 17.00.06. Москва, 2005. 22 с.
152. *Мартынова Е.П.* Очерки истории и культуры хантов. Монография. М. : Институт этнологии и антропологии РАН. 1998. 235 с.
153. *Матейко К. І.* Український народний одяг. Київ: Наук. думка, 1977. 222 с.
154. *Мельник Л. М.* Using traditional national decorative elements in modern garments / Л. М. Мельник, А. С. Конотоп, О. П. Кизимчук. // Art and Design. – 2018. – №2. – С. 51–58.
155. *Мельник Л.М., Конотоп А.С., Кизимчук О.П.* Застосування традиційних національних елементів оздоблення в сучасному одязі. Art and Design. 2018. №2. С. 51-58.
156. *Мерцалова М.* Костюм разных времен и народов. В 4 томах. М. : Академия моды; СПб. : Чарт Пилот, 2001. 576 с.
157. Микола Пимоненко: Альбом / Авт.-упоряд. І. В. Огієвська. Київ: Мистецтво, 1983. 107 с.: іл.

158. Микола Пимоненко: альбом / авт.-упор.І.В. Огієвська. – К.: Мистецтво, 2012. – 128 с.: іл..
159. Микола Пимоненко: альбом / авт.-упор.І.В. Огієвська. – К.: Мистецтво, 1983. – 107 с.: іл..
160. *Минервин Г.* Архитектоника промышленных форм. Системный анализ формообразования в художественном конструировании: автореф. дис... док. искуc. Москва, 1975. 41 с.
161. Многонациональная красота: этнические мотивы в мире моды <https://www.jvlife.ru/articles/922-mnogonatsionalnaya-krasota-etnicheskiemotivy-v-mire-mody>
162. *Мосорова Н.* Философия дизайна: социально-антропологические проблемы: дис... д.ф.н.: 09.00.13. Екатеринбург, 2001. 335 с.
163. *Нагорняк Х.* Історія дослідження покутського костюма у працях етнографів та мистецтвознавців / Х. Нагорняк // Ямгорів. — Число 18—19. — 2011. — С. 196—206.
164. *Нагорняк Х.* Покутський костюм у працях етнографів та дослідників / Х. Нагорняк // Вісник ХДАДМ. — № 14. — 2008. — С. 83—89.
165. *Нагорняк Х.* Художньо-конструктивні особливості народного вбрання на Покутті кінця ХІХ — середини ХХ століття (Історія, типологія, художня система строю) : автореф. дис... канд.. мистецтвознавства / Нагорняк Христина Михайлівна. — Івано-Франківськ : Б. в., 2012. — 16 с.
166. Нариси з історії українського мистецтва / Редкол.: Ю. С. Асєєв, П. І. Говдя, Г. В. Головка та ін.; За заг. ред. В. Г. Заболотного. Київ: Мистецтво, 1966. 702 с.: іл.
167. *Наумчук В.* Що черкащани носили на Різдво раніше (5.01.2021) // <https://provce.ck.ua/shcho-nashi-predky-nosyly-na-rizdvo/>

ДОДАТОК



Рис. 2.3. 1



Рис. 2.3. 2

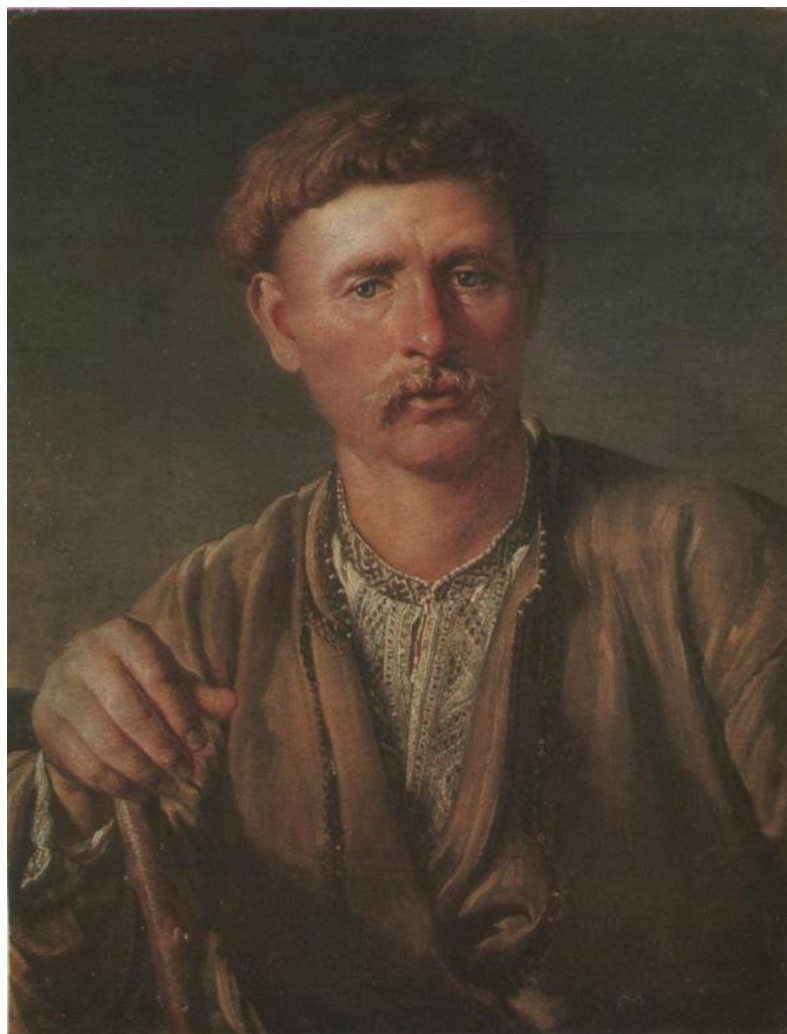


Рис. 2.3.3



Рис. 2.3. 4



Рис. 2.3. 5



Рис. 2.3. 6



Рис. 2.3. 7



Рис. 2.3. 8



Рис. 2.3. 9



Рис. 2.3. 10



Рис. 2.3.11



Рис. 2.3. 12



Рис. 2.3. 13

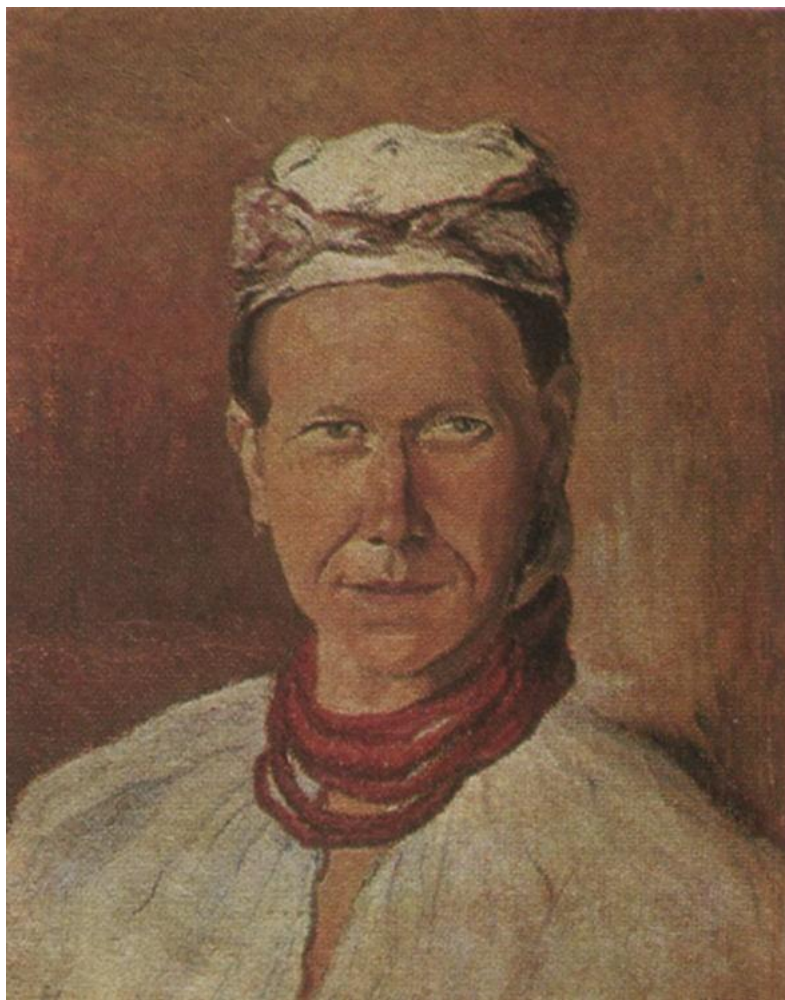


Рис. 2.3. 14



Рис. 2.3. 15



Рис. 2.3. 16



Рис. 2.3. 17



Рис. 2.3. 18



Рис. 2.3. 19



Рис. 2.3. 20



Рис. 2.3. 21



Рис. 2.3. 22



Рис. 2.3. 23

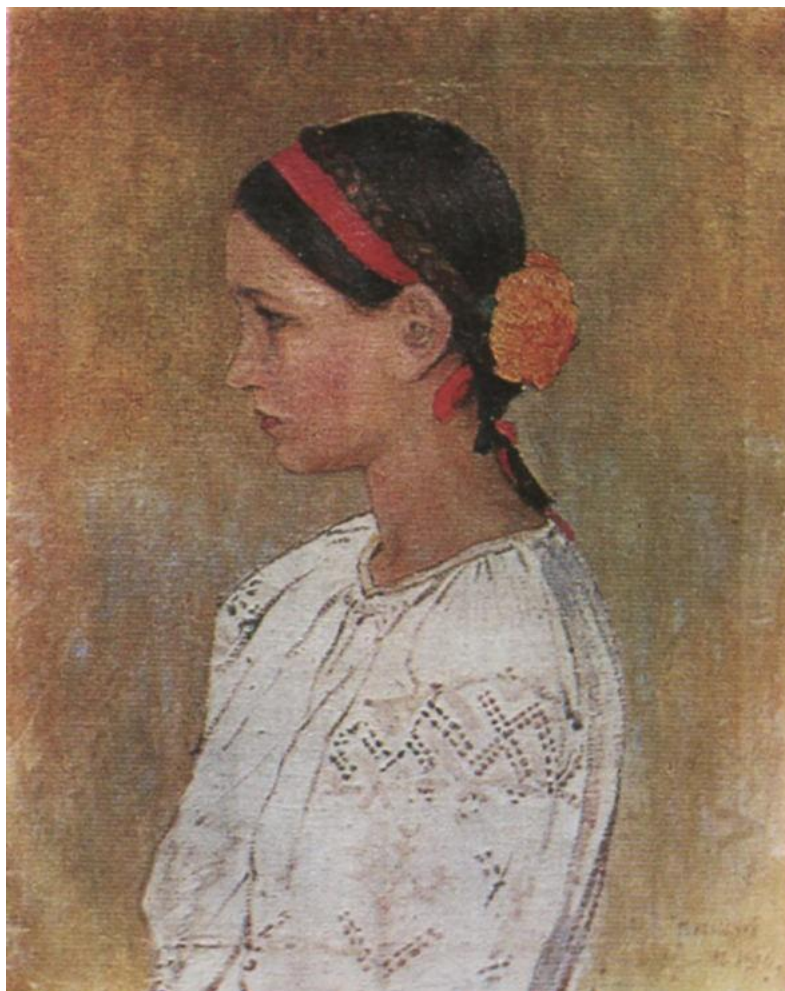


Рис. 2.3. 24



Рис. 2.3. 25



Рис. 2.3. 26



Рис. 2.3. 27



Рис. 2.3. 28



Рис. 2.3. 29



Рис. 2.3. 30



Рис. 2.3. 31



Рис. 2.3.32



Рис. 2.3.33



Рис. 2.3. 34



Рис. 2.3.35



Рис. 2.3.36



Рис. 2.3.37



Рис. 2.3. 38



Рис. 2.3. 39



Рис. 2.3. 40



Рис. 2.3. 41



Рис. 2.3. 42



Рис. 2.3. 43



Рис. 2.3. 45



Рис. 2.3. 46



Рис. 2.3. 47



Рис. 2.3. 48

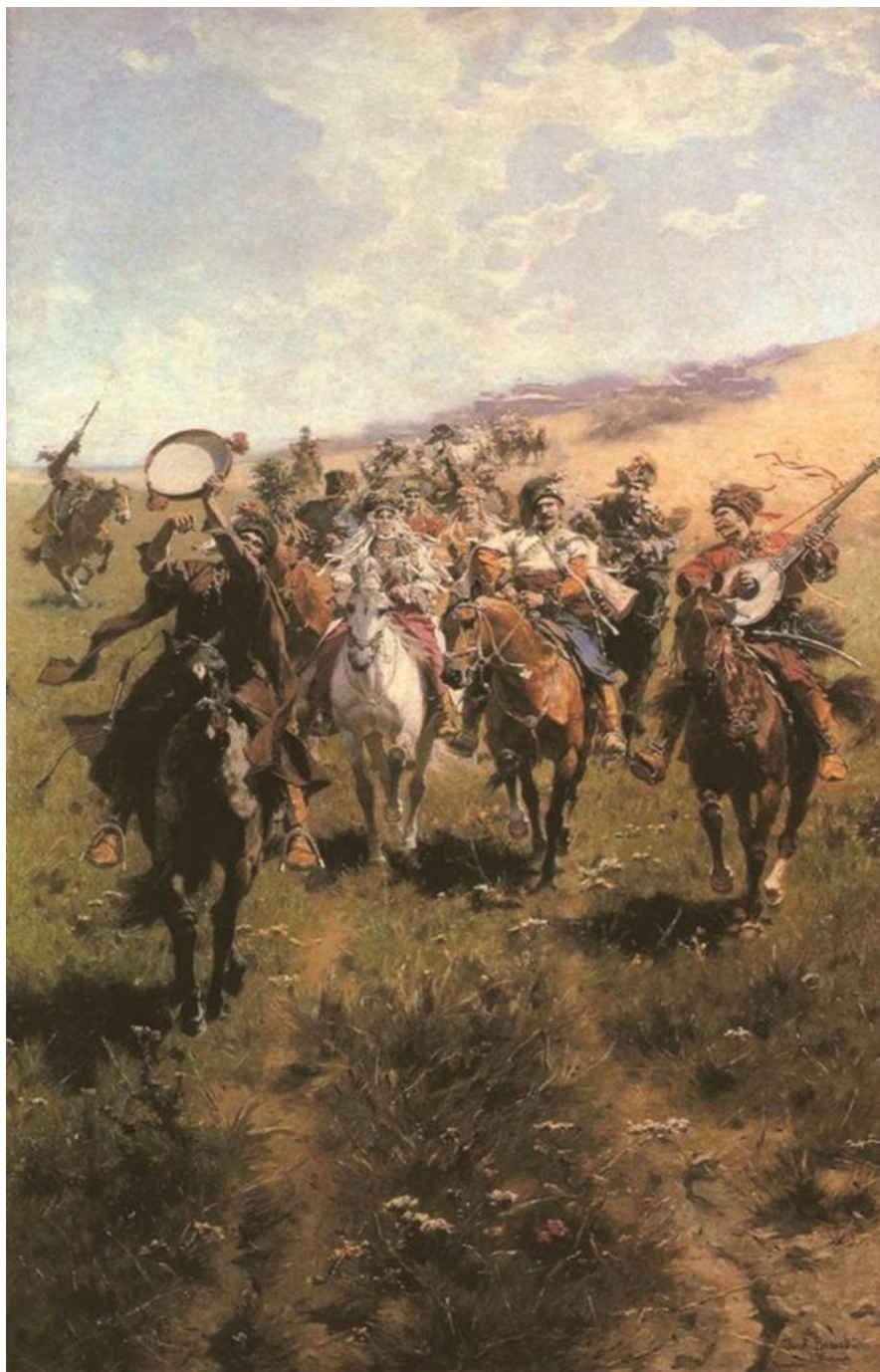


Рис. 2.3. 49



Рис. 2.3. 50



Рис. 2.3. 51



Рис. 2.3. 52



Рис. 2.3. 53



Рис. 2.3. 54



Рис. 2.3. 55



Рис. 2.3. 56



Рис. 2.3. 57



Рис. 2.3. 58

