

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**Винокур Альона Миколаївна**

УДК 391(477.82):[7.05:687.1

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ МЕШКАНЦІВ  
ВОЛИНИ ТА ВІДОБРАЖЕННЯ ЇХ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ  
МОДЕЛЮВАННІ ОДЯГУ**

26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ А. М. Винокур

Науковий керівник: Безклубенко Сергій Данилович, доктор філософських наук,  
професор

Київ – 2024

## АНОТАЦІЯ

***Винокур А. М. Особливості традиційного вбрання мешканців Волині та відображення їх у сучасному українському моделюванні одягу.*** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія і історія культури (мистецтвознавство). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2024.

Дисертацію присвячено з'ясуванню особливостей використання в сучасному українському мистецтві виготовлення одягу мотивів традиційного вбрання жителів Волині.

У дисертації проаналізований та розкритий стан наукової розробки проблеми. Наданий аналіз джерельної бази, з'ясовано зміст ключових термінів і понять, котрі були задіяні в процесі дослідження. Констатовано, що в ряді наукових праць історичний костюм досить часто трактується з огляду його переродження в сучасний модний одяг.

Зауважено, що мистецтвознавчий та технологічний підходи є розрізненими і майже не пов'язаними між собою, що, власне, викликає двояке бачення тієї ж проблеми. Зроблено висновок, що комплексного розгляду розвитку концепцій формотворення етнічного волинського костюма в сучасному мистецтві одягу XXI ст. в контексті мистецьких процесів і методів та прийомів формотворення одягу фактично не відбулося. Це обумовило безперечну актуальність проведення цього дослідження. Наголошено про наявність змін у типах етнічних форм костюма, однак науковці не деталізують їх специфіки, обмежуючись характеристикою використаних матеріалів, технік оздоблення й технологій виготовлення етнічного костюма волинян. Виявлено, що сучасний одяг відноситься до специфічного візуального мистецтва як прояву регенерації символів традиційної української культури на етапі відродження національної ідентичності та в контексті виявлення і аналізу особливостей трансформації традиційного волинського вбрання та його елементів.

Сформовано основні теоретико-методологічні засади дослідження. Встановлено основні культурно-історичні умови формування костюма волинян. Проаналізовано особливості його історичної еволюції. Проведено детальні вивчення особливостей Волинського регіону. Виявлено архаїчні та набуті у ході історичного розвитку елементи, які допомогли повніше висвітлити складні історичні процеси та міжетнічні контакти і їх взаємовпливи. Етнічний одяг виступає соціальним явищем і предметом мистецтва, уособлює уявлення різних історичних епох стосовно людини, її внутрішньої суті і фізичної будови. Досліджувана тема розкриває формування окремих етнокультурних комплексів одягу Волинського регіону. Охарактеризовано, що етнічний костюм утворюється набором характерних складових, які можна визначити як вид одягу: плечовий одяг, натільний одяг, поясний одяг, верхній одяг, головні убори, а також інші елементи вбрання. Вид одягу має свої певні різновиди та їх варіанти, котрі визначаються за окремими диференціальними ознаками. Основи цієї градації стосуються не лише предметних показників одягу, але і його номінативних позначень (термінів).

Констатовано, що жіночі сорочки обстеженого регіону є довгими, не оздобленими по лінії низу. У деяких районах оздоблену лінію низу було видно з-під поясного одягу. Чоловічі сорочки є довгими, підібраними поясами поверх штанів. Волинською регіональною рисою є переважання відкладного типу крою коміра як основного. Локальні типи сорочок зі стоячим коміром побутують на початку ХХ ст. у південній і східній частинах регіону.

Виявлено, що регіональний комплекс одягу складається із вовняної спідниці-літника, котра на початку ХХ ст. характерна для території Волинського регіону. З кінця ХІХ – початку ХХ ст. на західній Волині зберігся різновид спідниці із основною назвою – бурка, яка несе інформацію про матеріали, процес її виготовлення, та назвами, що також постали на питоному ґрунті: рандак, димка, що утворюють мікроареали; валкуха, покотушок (поодинокі варіанти цього різновиду за ознаками «техніка ткання», «матеріал»).

Виявлено, що полотняні спідниці відносяться до двох основних типів, які різняться за колірною гамою та орнаментальним вирішенням: білосніжна спідниця

(із полотнища вибіленого, оздоблена смугами, перетканими внизу); спідниця «серпанкова» із лляного полотна рідкотканого, оздобленого по верху; спідниця, переткана поздовжніми чи поздовжньо-поперечними кольоровими смугами («у паски», «у клітку»), за назвою ленка, бурка, рідко – синьота, синька спідниця.

Встановлено основні типи та орнаментику верхнього одягу, головних уборів, взуття, доповнень одягу як показників регіональної етнічної приналежності. Відмічено, що орнаментация одягу і топографічний комплекс сорочок, які зберігають риси волинської регіональної специфіки, проявляється також у колірній гамі вишивок, де поширена поліхромія та біхромна комбінація червоного і чорного кольорів, які в більшості випадків сприймаються кольорами волинської вишивки – національного одягу. Зауважено, що вишивка на сучасному одязі не втрачає важливу та давню функцію, яка залишається однією із ознак етнічної приналежності. Статусу етнічної самоідентифікації набуває вміння вишивати. Відмічено, що в окремих випадках вишивка залишається для українців пам'яттю про своє етнічне коріння.

Встановлено, що верхній одяг Волині середини XIX – початку XX ст. визначається різноманітністю за кроєм, колоритом та назвами. Відмічено, що із зимового одягу поширювався одяг із овчини, а також одяг із овечого домотканого сукна. Верхній одяг із овчої шкіри був поширеним по всій території за назвою кожух, який утворює різновиди за кроєм, кольором, функціональним призначенням.

Виявлено, що в кінці XIX – початку XX ст. волинські жіночі й чоловічі головні убори відрізнялися своїм збереженням давніх форм і назв, захисних та обрядних функцій, розмаїттям різновидів, які відбивалися в назвах. У працях дореволюційних та сучасних дослідників народного одягу надано описи багатьох етнічних головних уборів, а також маловідомих видів і способів їх носіння, також у роботах подано територіальне поширення головних уборів та їх поодиноких назв.

Відмічено, що на території Волині виділяються три типи взуття, в межах яких розділяються підтипи й різновиди в залежності від способів і матеріалів їх



виготовлення. Проаналізовано, що побутували вовняні та шкіряні пояси. Шийні прикраси, у вигляді намиста поділялися на два типи.

Досліджено основні тенденції розвитку культури костюма в сучасному мистецтві моделювання одягу в Україні. Вивчення наукових праць, пов'язаних із нашим предметом дослідження, показало, що розвиток і утворення нових сучасних форм одягу потребує нових формотворчих підходів. Зауважено, що з'являються нові технології у напрямку художнього моделювання, функціонування будинків моди, специфіки роботи митців, а також роботи із клієнтами. Це сприяє виникненню нових напрямів та методів формоутворення сучасного одягу, а також розвитку вже існуючих засобів і застосування новітніх прийомів для розробки об'ємно-просторової форми одягу.

Відмічено, що одним із найбільш затребуваних методів формоутворення є конструювання одягу, тобто держання плоскої об'ємно-просторової розгортки деталей одягу шляхом математичних розрахунків і прийомів графічної побудови. Положення цього методу і його різновидів було закладено в першій половині ХХ століття.

Вказано, що саме на початок ХХ ст. припадав інтенсивний розвиток промисловості, у тому числі й масове виробництво одягу, і для задоволення потреб великої кількості населення необхідною умовою було володіння узагальненою антропометричною інформацією.

Зауважено, що мистецтво одягу на початку ХХІ ст. можна охарактеризувати у напрямку художньо-проектної галузі, яка синтезує в собі традиції та інновації, які наявні в художньо-композиційному і конструктивно-технологічному процесах. Активізація культурної етнічної свідомості призвела до зростання потреби урізноманітнення в композиційно-конструктивному заповненні форм одягу, що пропонується споживачеві.

Проаналізовано ознаки становлення української індустрії моди. Зазначено, що національна індустрія моди в Україні є поняттям новим і недостатньо дослідженим. Індустрію моди відображають національні школи моди і авторитетні художники-проектувальники.

Виявлено, що традиції української народної культури на Волині є надзвичайно міцними, існують вони, не перериваючись, із покоління в покоління і входять у свідомість сучасних волинян. Констатовано, що регіональні відмінності волинського традиційного жіночого та чоловічого вбрання обумовлюються також природним районуванням.

Досліджено відлуння етнічних мистецьких традицій Волині у колекціях одягу українських модельєрів. Встановлено, що мистецтво волинського одягу посіло вагоме місце у сучасній індустрії моди. Митці Р. Богуцька, О. Караванська, Л. Братусь, Л. Чернікова, Л. Пустовіт, В. Кін, Ю. Магдич створюють нові колекції за мотивами волинського етнічного стилю, доповнюючи моделі одягу численними різноманітними варіаціями аксесуарів та прикрас. Зауважено, що про це свідчать трендові колекції в етностилі. Продемонстровано, що українські модельєри працюють із національними мотивами і застосовують їх у колекціях. Зауважено, що багато елементів і семантика моди минулого знаходить своє відображення у сучасному одязі, створеному на основі українського автентичного традиційного костюма.

Досліджено і доведено, що етнічні волинські мотиви форм та силуетів одягу, а також конструктивні рішення, орнаментальні особливості й колірна гама віднайшли своє переосмислення у творчості українських художників-модельєрів одягу О. Караванської, Л. Пустовіт, Р. Богуцької, В. Анісімова, С. Бизова, О. Гапчука, Л. Бушинської, Л. Чернікової, В. Кін, Ю. Магдич, Л. Братусь, бренду одягу «March 11», А. Іванової, В. Краснової, Л. Лобанової, О. Залевського, О. Даць, Я. Червінської, І. Каравай, бренду одягу «SVITLO», В. Гресь. Встановлено, що сучасні митці-модельєри є новаторами й візитівкою національної школи моди.

**Ключові слова:** Волинь, традиційний волинський одяг, сучасне мистецтво моделювання одягу з волинськими мотивами.

## SUMMARY

***Vynokur A. M. Features of traditional costumes of Volyn residents and their reflection in modern Ukrainian clothing design.*** – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The dissertation with a view to obtaining the Candidate of Arts academic degree on the specialty 26.00.01 – Theory and history of culture (modern art). – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2024.

The dissertation is devoted to the clarification of the features of use in the modern Ukrainian art of making clothes motifs of traditional inhabitants of Volyn.

In the dissertation, the problem of scientific development of the problem is analyzed. The source base analysis is provided, the content of key terms and concepts that were involved in the study process are determined. It is stated that in a number of scientific works, the historic costume is often interpreted in terms of its degeneration in modern fashion clothes.

It is noted that art historical and technological approaches are distinguished and almost unrelated to each other, which, in fact, causes a two-time vision of the same problem. It is concluded that the comprehensive consideration of the development of the concepts of the form of formation of ethnic Volyn costume in the modern art of clothes of the XXI century. In the context of artistic processes and methods and techniques of formation of clothing actually did not occur. This caused the undeniable relevance to this study. It is emphasized the presence of transformation in types of ethnic forms of costume, but scientists do not detail their specifics, limited to the characteristics of used materials, techniques of decoration and technologies for the manufacture of ethnic costume Volynan. It was found that modern clothes refers to specific visual art as a manifestation of regeneration of the symbols of traditional Ukrainian culture, at the stage of revival of national identity and in the context of identifying and analyzing the characteristics of the transformation of the traditional Volyn outfit and its elements.

The main theoretical and methodological principles of research are formed. The main cultural and historical conditions of formation of a suit of Volynan are revealed.

The features of its historical evolution are analyzed. Detailed studies of the largest features of the Volyn region are conducted. Archaic and acquired, in the course of historical development, elements that helped to highlight complex historical processes and interethnic contacts and their mutual influences were detected. People's clothing acts as a social phenomenon and the subject of art, embodies the representation of various historical epochs regarding an ideal person, its internal essence and physical structure. The theme of forming separate ethno-cultural complexes of clothing of the Volyn region is revealed. It is noted that the folk costume is formed by a set of characteristic components that can be determined as a kind of clothing: shirt, shoulder clothing, waist clothing, outerwear, hats, and other elements of the outfit. The kind of clothing has its own varieties and their variants that are determined by separate differential features. The basics of this gradation concerns not only subjects of clothing, but also its nominative designations (terms).

It is stated that the women's shirts of the examined region are long, not decorated along the bottom line. In some areas of the decorated line of the bottom, it was evident from the explained clothing. Men's shirts are long, picked up belts, over the pants. The Volyn regional feature is the predominance of the collapse of the collar, as the main one.

It has been found that the regional complex of clothing consists of a woolen skirt, which encompasses the territory of the Volyn region. In Western Volhynia, a variety of skirts with the main title is preserved – a bark that carries information about the materials process of its manufacture, and names that also arose on the specific soil: Randak, a smoke that forms micreas; Velkukha, toxes (singular variants of this kind, on the basis of «technique of weaving», «Material»).

It has been found that linen skirts relate to two main types that differ in color gamma and ornamental solution: a white skirt (from the cloth of bleached and decorated with stripes of drums below); Skirt «Serpankova» with linen canvases of liquid-plated, decorated top; The skirt is elevated with longitudinal or longitudinal transverse colored stripes («in the pastes", "in a cage»), by name – Lenka, a bark, rarely – a blue, a sinka skirt.

The main types and ornamentation of outerwear, headgear, shoes, supplements of clothing as indicators of regional ethnicity are established. It was noted that the ornamentation of clothing and the topographic complex of shirts, which retain the features of the Volyn regional specificity, cease to be perceived by the population as regional, but, instead, they are characterized by the concept of «Ukrainian embroidery». This is also manifested in the color range of embroidery, where polychromia and a bichromic combination of red and black colors are widespread, which, in most cases, are perceived by the colors of embroidery – national clothing. It is noted that embroidery on modern clothes does not lose an important and ancient function that remains one of the signs of ethnicity. The status of ethnic self-identification acquires the ability to embroider. It is noted that in some cases, embroidery remains for Ukrainians to demonstrate ethnic consciousness and, memory of its ethnic roots.

It has been found that the upper clothing of Volyn showed in the middle of the nineteenth – early twentieth centuries. a variety of blood and color and names. It was noted that from winter clothes, among the surveyed villages spread clothes from sheepskin, as well as clothing from a sheep home dress. The upper clothing from sheep skin was widespread throughout the entity – a casing, which forms varieties of bed, in color, by functional purpose.

It has been found that at the end of the nineteenth – early twentieth centuries. Volyn women's and men's hats differed in their preservation of ancient forms and names, protective and ring functions, diversity of varieties that were reflected in the names. In the works of pre-revolutionary and modern folk clothes researchers, there are descriptions of many ethnic headgears, as well as a description of little-known species and ways of wearing them, but in this paper, the territorial distribution of headgear and their names, where typical and single names are allocated.

It is noted that three types of shoes are distinguished in the territory of Volyn, within which subtypes and varieties are divided, depending on the methods and materials of their manufacture. Analyzed that woolen and leather belts were sold. The neck decorations, in the form of a necklace, were divided into two types.

The main trends in the development of costume culture in the modern art modeling of clothing in Ukraine are investigated. The study of scientific works related to our subject of research showed the development and formation of new modern forms of clothing requires new form-forming approaches. Noticed that there are new methodological bases in the direction of artistic modeling, functioning of fashion houses, specifics of work of artists, as well as customer work. This contributes to the emergence of new directions and methods of formation, as well as the development of existing means and application of the latest techniques for the development of a volumetric spatial form of clothing.

It is noted that one of the most demanded methods of formation is the design of clothing, that is, the state of a flat volumetric spatial scan of clothing details, by mathematical calculations and techniques of graphic construction.

Intensive industrial development, mass production of clothing and, to meet the needs of a large population, a necessary condition has become a generalized anthropometric information was the beginning of the twentieth century.

The art of clothing in the early twenty-first century can be covered by the art and design industry, which synthesizes the traditions and innovations that are available in the artistic and compositional and structural process. The intensification of cultural diversity creates a need for a variety of compositional and constructive content in the types of clothing offered to consumers.

The signs of the formation of the national fashion industry are studied. National Fashion Industry in Ukraine is the concept of new and insufficiently investigated, since there is a politically and economically independent state. The face of the fashion industry reflects national fashion schools and authoritative designers.

It was found that the traditions of Ukrainian folk culture in Volhynia are extremely strong, there are not interrupting the generation in generation and are part of the consciousness of modern Volynians. It is stated that the regional differences of the Volyn traditional female and male outfits are also conditioned by natural zoning.

Anchorage of ethnic artistic traditions of Volyn in the collections of clothing of Ukrainian fashion designers is investigated. The art of Volyn apparel took a significant place in the modern fashion industry. Artists R. Bogutska, O. Karavanskaya, L. Bratus,

L. Chernikova, L. Pustovit, V. Kean, Magdich create more and new collections on the motives of Volyn ethnic style, complementing the model of clothing with numerous amounts of various variations of accessories and ornaments . It is noted that the trend collections in ethnostyle are evidenced. It is noted that the Ukrainian fashion has a national idea. Demonstrated that Ukrainian fashion designers work with uniqueness of national motives and redesside them in collections. It is noted that many elements and semantics of the past fashion finds its reflection in modern clothes created on the basis of a Ukrainian authentic traditional costume.

Investigated and proved that ethnic Volyn motives of forms and silhouettes of clothing, as well as constructive decisions, ornamental features and color gamma found its rethinking in the work of Ukrainian artists-designers of O. Karavanskaya, L. Pustovit, R. Bogutskaya, V. Anisimova, S. Bizov, O. Gapchuk, L. Buchinskaya, L. Chernikova, V. Khi, Yu. Magdich, L. Bratus, Brand of Clothing «March 11», A. Ivanova, V. Krasnova, L. Lobanova, O. Zalevsky, O. Dats, Ya. Cervinsky, I. Karavai, brand clothes «Svitlo», V. Graz. It is established that modern artists-fashion designers are innovators and a business card of the National Fashion School.

**Key words:** ethnic clothing, Volyn ethnic clothes, modern art of making clothes, ethnic culture of clothes, Volyn, fashion.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

*Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Винокур. О. М. Волинський етнічний костюм у формотворенні української моди. Вісник КНУКіМ: серія Мистецтвознавство. 2018. № 38. С. 231–237.
2. Винокур О. М. Дослідження етнічного одягу волинського та білоруського пограниччя. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 109–112.

3. Винокур О. М. Становлення та формотворення етнічної сорочки Волині. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. № 3. С. 37–41.

4. Кравчук О. М. Традиції становлення етнічного святкового костюма Волині. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. № 22. Т. 2. С. 194–197.

5. Кравчук О. М. Обрядовість етнічного вбрання Волині. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. № 30. С. 202–208.

*Стаття у зарубіжному періодичному науковому виданні*

6. Vynokur A. Traditions of outerwear of Volyn [Винокур А. М. Традиції верхнього одягу Волині]. *PNAP / Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej. (Czestochowa, Poland)*. 2023. № 56 (1). P. 282 – 287. URL: <http://pnap.ap.edu.pl/index.php/pnap/issue/view/63/47>

*Опублікована праця, які додатково відображає наукові результати*

*Дисертації*

7. Кравчук О. М. Становлення етнічного костюма Волині: педагогічний аспект. *Історія в школі: науково-методичний журнал*. 2016. № 11–12. С. 35–37.

*Опубліковані праці апробаційного характеру*

8. Винокур А. М. Становлення чоловічого одягу Волині. *Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Концептуальні шляхи розвитку науки та освіти»*, м. Львів, 9–10 червня 2023 р. Львів, 2023. С. 37–39.

9. Кравчук О. М. Етнодизайн як вектор формотворення сучасного українського одягу. *Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук»*, м. Київ, 28–29 жовтня 2016 р. Київ, 2016. С. 32–33.

10. Кравчук О. М. Етнодизайн як один з напрямів формотворення сучасної культурної індустрії. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*



«Креативні індустрії в сучасному культурному просторі», м. Київ, 26 травня 2016 р. Київ, 2016. С. 109–111.

11. Кравчук О. М. Особливості формотворення української етнічної сорочки Волині. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Національні культури у глобалізованому світі»*, м. Київ, 6–7 квітня 2017 р. Київ, 2017. С. 257–259.

12. Кравчук О. М. Регіональні етнічні особливості жіночого вбрання Волині. *Матеріали збірника наукових праць «Культурно-мистецькі обрії»*. Вип. 2, м. Київ, 12 березня 2016 р. Київ, 2016. С. 93–95.

13. Кравчук О. М. Становлення етнодизайну як складової культурної спадщини в українському мистецтвознавстві. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи»*, м. Київ, 21 жовтня 2016 р. Київ, 2016. С. 132–133.

14. Кравчук О. М. Стильові засади етнодизайну в сучасному українському мистецтвознавстві. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стилі та стильові напрями у мистецтві XVII – XXI століття»*, м. Київ, 16–17 травня 2016 р. Київ, 2016. С. 37.

15. Кравчук О. М. Тенденції формотворення етнодизайну одягу в сучасному мистецтвознавстві України. *Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку освіти і науки в умовах глобалізації»*, м. Дніпро, 28–29 жовтня 2016 р. Дніпро, 2016. С. 248–249.

16. Кравчук О. М. Традиції становлення етнічного святкового костюма Волині. *Матеріали Науково-практичної конференції «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи»*, м. Рівне, 10–11 листопада 2016 р. Рівне, 2016. С. 25.

17. Кравчук О. М. Формотворчі тенденції сучасного етнодизайну у мистецтвознавстві України. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції молодих науковців «Ювілейна НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства»*, м. Київ, 22 квітня 2016 р. Київ, 2016. С. 43–44.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>16</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ВІДОБРАЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТРАДИЦІЙНОГО ВОЛИНСЬКОГО ОДЯГУ В СУЧАСНОМУ МОДЕЛЮВАННІ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Огляд літератури.....	22
1.2. Науково-теоретичні та методологічні засади дослідження.....	31
1.3. Джерельна база дослідження.....	50
Висновки до Розділу 1.....	54
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ ВОЛИНЯН.....</b>	<b>56</b>
2.1. Культурно-історична еволюція традиції костюма Волині.....	58
2.1.1. <i>Особливості крою та оздоблення натільного одягу</i> .....	59
2.1.2. <i>Принципи формотворення поясного одягу</i> .....	64
2.1.3. <i>Традиції становлення верхнього одягу волинян</i> .....	73
2.2. Специфіка формотворення та орнаментування етнічного одягу.....	79
2.2.1. <i>Головні убори, взуття, пояси, доповнення костюма як показник             регіональної етнічної приналежності</i> .....	79
2.2.2. <i>Святковий та траурний одяг як особливий вид традиції             вбрання</i> .....	90
2.2.3. <i>Традиція орнаментування як показник етнічної приналежності</i> .....	105
Висновки до Розділу 2 .....	112
<b>РОЗДІЛ 3. «ВІДЛУННЯ» ТРАДИЦІЙНОГО ВОЛИНСЬКОГО ВБРАННЯ У МОДЕЛЮВАННІ ОДЯГУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ.....</b>	<b>115</b>
3.1. Становлення національної індустрії моди.....	116

3.1.1. Декоративні елементи у формотворенні сучасного одягу.....	125
3.2. Конструктивно-технологічний рівень процесу виготовлення сучасного одягу.....	125
3.3. Проблематика національної індустрії моди.....	128
3.3.1. Тенденції української моди .....	128
3.3.2. Тенденції розвитку мистецтва костюма в Україні початку XXI століття.....	132
3.4. Традиції волинського вбрання у творчості сучасних українських модельєрів.....	137
3.5. Мотиви етнічної волинської сорочки в сучасного одязі.....	146
3.6. Волинський орнамент у творчості українських художників костюма.....	156
3.7. Ремінісценції мотивів традиційного одягу волинян.....	161
Висновки до Розділу 3.....	165
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>167</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>172</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>191</b>

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Культурологія зорієнтована на пізнання того спільного, що об'єднує різні форми людської життєдіяльності. Вона досліджує феномени культурного існування поєднуючи теоретичний аналіз з історичним. Історія культури – спроба передусім поглянути на попередній розвиток з точки зору потреб сучасності. Акцентація дискурсу на національну, етнокультурну приналежність актуалізувала проблему ідентичності. В цьому контексті звертання до таких предметних проявів культури як одяг є запорукою більш глибокого національно-культурного самопізнання. Адже одяг ніколи не зводився лише до практичної доцільності, у ньому символічно знаходив свій унаочнений прояв культурний код українця. Аналіз цілісної картини зв'язку сучасного процесу моделювання одягу з традиційним способом його виготовлення конкретизує, зокрема, темпоральну характеристику буття української культури, у знаково-символічній формі демонструє процес взаємодії минулого і теперішнього, актуалізує тяглість етнокультурних форм людської життєдіяльності.

Питання українського одягу та його традиційних форм у сучасному моделюванні перебуває постійно в центрі уваги не тільки споживачів, але й істориків, культурологів, мистецтвознавців. Етнічне вбрання волинян, зокрема, науковці почали активно вивчати в останні 30 років.

Вказуючи на наявність сучасного залучення у моду етнічних форм костюма, дослідники не деталізують їх мистецької специфіки, обмежуючись характеристикою використаних матеріалів, технік оздоблення й технологій виготовлення етнічного костюму волинян. Дослідження процесу проектування сучасного одягу для інноваційних, культурних, мистецьких масових та розважальних заходів на основі волинського костюму взагалі відсутні. Знання про використання етнічного вбрання Волині у сучасній моді викладені однобічно, єдиного підходу щодо їх створення не існує. Залишається фактом і відсутність

цілісної картини зв'язку сучасного процесу моделювання одягу з традиційним способом його виготовлення. З огляду на сказане, наукова актуальність дослідження полягає у з'ясуванні того, як саме та які особливості традиційного волинського вбрання знаходять відображення в сучасному українському моделюванні одягу. Цим і зумовлюється вибір теми даного дослідження та його мета.

**Об'єкт дослідження** – український одяг.

**Предмет дослідження** – відображення мотивів традиційного волинського одягу у творчості сучасних українських модельєрів.

**Мета дослідження** – з'ясувати особливості використання мотивів традиційного вбрання жителів Волині у сучасному українському моделюванні одягу.

Досягнення зазначеної мети зумовлює необхідність вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати наукові публікації, присвячені досліджуваній проблемі;
- охарактеризувати джерельну базу дослідження;
- визначити науково-теоретичні і методологічні підходи у розв'язанні досліджуваної проблеми;
- виявити основні особливості традиційного волинського вбрання та простежити їх історичну еволюцію;
- охарактеризувати стан та тенденції розвитку моделювання одягу в сучасній Україні крізь «призму» використання мотивів традиційного вбрання Волині;
- встановити способи трансформації сучасного українського одягу з огляду на практику використання в ньому мотивів волинського вбрання.

**Хронологічні межі дослідження** окреслені кінцем ХХ – початком ХХІ ст., появою в національній індустрії моди волинських етнічних мотивів у виготовленні одягу. *Географічні межі* дослідження окреслені етнографічним регіоном Волині.

**Методи дослідження.** При розв'язанні окреслених завдань були застосовані такі методи дослідження:

– метод *аналізу* при розгляді існуючих концепцій, присвячених проблемі дослідження національного українського одягу (огляд літератури);

– метод *синтезу* (для узагальнення результатів власних польових досліджень);

– *системний метод* для аналізу одягу (костюма) як комплексу елементів, що перебувають у взаємозв'язку: *літній та зимовий одяг, верхній та натільний – від взуття до головного убору*;

– *порівняльно-історичний* метод (який дозволив виявити особливості культурного контексту та основні шляхи розвитку формування етнічного волинського вбрання, їх систематизацію та узагальнення);

– метод *компаративного аналізу* (застосовувався для порівняльного аналізу етнічного волинського вбрання у різних районах Волині та використанні його елементів в сучасній практиці моделювання одягу);

– *візуально-аналітичний* метод (із метою визначення способів трансформації форм і силуетів волинського вбрання );

– *образно-стилістичний* метод (із метою виявлення впливу традицій та обрядовості Волині на характер художнього вирішення та розкриття образно-змістової структури етнічного волинського одягу, втіленого в сучасному одязі різного призначення й мистецької значимості).

**Джерельною базою дослідження** слугували матеріали архівів наукових бібліотек, експозиції краєзнавчих музеїв, центру народної культури, фото з домашнього сімейного архіву дисертантки, фотоматеріали приватних колекцій одягу сучасних українських модельєрів, опитування та інтерв'ю мешканців досліджуваного регіону та ін.

**Теоретичне підґрунтя дисертаційної роботи** складають наукові праці вітчизняних дослідників, присвячені:

– проблемі дослідження національного українського одягу (С. Безклубенко, З. Босик, В. Туташинський, Р. Яців);

– формотворенню та крою українського автентичного костюма (М. Коростишина, О. Косміна, О. Лавренюк, К. Матейко, О. Цимбалюк);

– крою волинського вбрання (Л. Булгакова, Г. Стельмашук, Л. Чайковська, Т. Шпарага);

– мистецтву виготовлення сучасного одягу з мотивами та елементами етнічного вбрання (Т. Куратнік, О. Лагода, Н. Литвиненко, М. Мельник, А. Павлюк, І. Сиваш О. Тканко, Т. Чухліб, Ю. Шестопапов);

– етнічному вбранню у його знаково-символічному вимірі (Т. Кара-Васильєва, О. Косміна, Г. Макогін, І. Ольшанська, Л. Ульянова, Н. Чупріна);

– народному одягу як відображенню системи цінностей української культури (Є. Антонович, М. Криволапов, О. Шевнюк);

– виготовленню сучасних прикрас з мотивами волинського вбрання (Г. Врочинська, В. Гурдіна).

### **Наукова новизна роботи.**

Наукова новизна та теоретичне значення результатів дослідження полягають у наступному.

*У дисертації вперше:*

– проаналізовано регіональні мотиви і символіку мистецтва одягу Волині;  
– з'ясовано закономірності та принципи трансформацій волинського етнічного вбрання в сучасному мистецтві одягу;

– відстежено мотиви традиційного волинського вбрання у сучасних тенденціях виготовлення українського одягу (кінець ХХ – початок ХХІ століття) стилістами та художниками-модельєрами.

*Набули подальшого розвитку:*

– вивчення сучасних тенденцій виготовлення одягу з мотивами традиційного волинського вбрання у сучасній індустрії моди України;

*Уточнено та доповнено:*

– поняття «волинський орнамент», «обрядовість волинян» та ін.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що результати дослідження можуть використовуватися в галузі підготовки фахівців із мистецтвознавства та моделювання одягу, модельного бізнесу, а також культурологів і музеєзнавців. Матеріали та результати дослідження можуть

скласти навчально-методичну базу при створенні навчальних напрямів професійних дисциплін у вищих навчальних закладах України.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідних робіт Київського національного університету культури і мистецтв. Тема належить до фундаментальних наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв на 2018–2023 роки «Мистецтво як предмет комплексного дослідження: теорія, історія, практика» (реєстр. № 0118U100122 від 18.10.2018).

**Особистий внесок дисертанта.** Дисертація є оригінальним дослідженням. Висновки і положення, які містять наукову новизну щодо дослідження особливостей традиційного вбрання мешканців Волині та відображення їх у сучасному українському моделюванні одягу авторка отримала самостійно. Усі публікації з теми дисертації одноосібні.

В процесі роботи над дисертаційним дослідженням авторка змінювала своє прізвище з Олени Кравчук на Олену Винокур (свідоцтво по зміну імені Серія І-ГЮ №005268 від 10 травня 2017 року) та змінювала своє ім'я з Олени Винокур на Альону Винокур (свідоцтво про зміну імені Серія І-ГЮ № 005943 від 4 грудня 2018 року).

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на десяти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, серед них: VIII Міжнародна науково-практична конференція «Концептуальні шляхи розвитку науки та освіти» (Львів, 9–10 червня 2023 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Національні культури у глобалізованому світі» (Київ, 6–7 квітня 2017 р.); Міжнародна заочна науково-теоретична конференція «Культурно-мистецькі обрії 2016» (Київ, 12 березня 2016); III Міжнародна науково-практична конференція «Молодий Вчений» (Київ, 12 березня 2016); Всеукраїнська наукова конференція «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (Київ, 22 квітня 2016); Всеукраїнська науково-практична конференція для науковців та студентів «Стилі та стильові напрямки у мистецтві XVII–XXI століть» (Київ, 16–17 травня 2016); Міжнародна науково-практична конференція «Креативні індустрії



в сучасному культурному просторі» (Київ, 26 травня 2016 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи» (Київ, 21 жовтня 2016 р.); II Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми розвитку освіти і науки в умовах глобалізації» (Дніпро, 28–29 жовтня 2016 р.); XII Міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи» (Рівне, 10–11 листопада 2016 р.).

**Публікації.** Основні положення та результати дослідження викладено у вісімнадцяти публікаціях: п'ять одноосібних статей у виданнях, затверджених ДАК МОН України; одна стаття в періодичному науковому виданні країни Європейського Союзу (Польща); одна стаття у науковому періодичному виданні України, що додатково відображають наукові результати дисертації; десять праць апробаційного характеру у збірниках матеріалів конференцій.

**Структура та обсяг дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, які структуровані на дванадцять підрозділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків у вигляді ілюстрацій. Загальний обсяг праці становить 258 сторінок, з них 192 сторінки основного тексту, що дорівнює 8,8 авторським аркушам. Використаних джерел у списку 232.

## РОЗДІЛ 1

# ВІДОБРАЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТРАДИЦІЙНОГО ВОЛИНСЬКОГО ОДЯГУ В СУЧАСНОМУ МОДЕЛЮВАННІ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Огляд літератури

У другій половині XIX – початку XX ст. спостерігалось помітне зростання інтересу до проблем національної культури на території Волині, зокрема, нею був набути досвід до формування національної самосвідомості українського народу у всіх сферах життя, викликавши особливий інтерес для даного дослідження.

Волинський костюм кінця XIX – початку XX ст. стає атрибутом традиційної культури та показником приналежності певному етносу. У XIX ст. спостерігається підйомом національних самосвідомостей народів Європи. Національні ідеї стали основами боротьби народів за відновлення та створення національних держав, національних суверенітетів, розвитку національних культур та національних мистецтв. Образотворче та ужиткове мистецтво звертається до народної культури, знаходячи у ній свіє відображення через етнічне вбрання. Це характерно і для волинського народу. Вперше до етнічного вбрання звертається інтелігенція кінця XIX ст. – для самоідентифікації. Націоналісти, що прагнули незалежності України, одягали сорочки з орнаментами, як неодмінний показник приналежності.

Етнічне вбрання волинян науковці почали активно вивчати в останні 30 років, як Україна стала незалежною державою. Українські мистецтвознавці почали приділяти більше уваги народному строю. В усіх куточках України є вчені і громадські діячі-краєзнавці, котрі прагнуть ґрунтовно дослідити той чи інший куточок нашої Батьківщини.

Зацікавлення науковців волинським вбранням збільшилось в 90-ті рр. ХХ ст. та характеризується новим переосмисленням національного етнічного мистецтва. На даний час ми змінюємо уставлені старі стереотипи й не спростовані аксіоми, котрі раніше закріплювалися у суспільній свідомості, через зростання інтересу вчених до національної етнічної мистецької проблеми.

Розбудовуючи молоду, вільну, незалежну та демократичну державу, Україна вирішує не лише соціальні проблеми, економічні, а також приділяє велику увагу проблематиці національного розвитку. Вивчення реального стану корінного населення і національних меншин, дослідження їх минулого та сучасного, ролі в сферах суспільного життя сприяють розробці ефективної, дієвої державної етнополітики, без якої неможливий прогресивний розвиток, утвердження цивілізованої держави. Із незалежністю України з'явилися сприятливіші умови для об'єктивного, наукового, висвітлення усіх напрямів проблеми.

В ряді наукових праць історичний костюм досить часто трактується із погляду його переродження в сучасний модний одяг. Наприклад, праця Г. Макогін «Народне вбрання як національний символ еволюції народного одягу в системі культури (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)» вміщує інформацію про народне етнічне вбрання Волині, церковні облаштування та відомих майстрів, а також словник термінів і перелік застарілих назв кольорів, їх відтінків [143, с. 60]. Однак дослідниця не приділяє достатньої уваги способам виготовлення одягу у Волинському регіоні (зокрема, взуття).

Питання переосмислення та виготовлення сучасних прикрас за мотивами волинського одягу, а також дослідження творчості митців у галузі сценічного, виставкового та модного етнічного костюма розглядає В. Гурдіна у роботі «Трансформація українського традиційного вбрання в дизайні сценічного костюма» [62, с. 99]. Однак дослідниця надто «узагальнює» волинські мотиви (аж до втрати ними своєрідності!), а також ігнорує волинські особливості «обрядового» одягу.

Аналізуючи сучасний одяг за народними регіональними мотивами, О. Косміна підкреслює той факт, що «процес сучасного мистецтва створення

народних строїв став процесом регенерації – відновлення цього цілісного культурного фрагмента, його значимих джерельно-вихідних властивостей. На перший план вийшла необхідність вивчення першоджерел (їхнього аутентичного відеоряду) з метою збагачення історично достовірними даними творчої практики сучасного реконструювання костюма» [101, с. 254]. Але дослідниця розглядає Волинь поверхнево, не акцентуючи увагу на відображенні особливостей і відмінних рис мотивів вбрання та доповненні елементами волинського регіону сучасного одягу.

О. Косміна у публікації «Мистецтво створення сучасного народного костюма як вияв регенерації української культури» розглядає мистецтво створення сучасного одягу як творче переосмислення, тобто трансформацію історичних форм «при реконструюванні їх для мистецтвознавчого задуму за винятком необхідності використання так званих музейних взірців – бувших в ужитку на початку ХХ ст.». Дослідниця стверджує, що «аутентичні речі мають необхідну виразність і доречність. Реконструкція певних народних регіональних строїв, їх стилізація та символізм, який узгоджується із задумом художника-модельєра, сприяють демонстрації високих художніх якостей народної регіональної традиційної естетики» [101, с. 254]. Проте О. Косміна розглядає сучасний одяг переважно в напрямку трансформації автентичних зразків у нові форми сучасного одягу, не приділяючи увагу напрямку відтворення мотивів волинського вбрання та вишивки сучасними матеріалами.

У публікації збірки матеріалів III Гончарівських читань «Мистецтво створення сучасного народного костюма як вияв регенерації української культури» О. Косміна стверджує, що «сучасний одяг являє собою не аутентичну реалію, а історико-етнографічну реконструкцію традиційного українського регіонального вбрання або його символічне осмислення відповідно до задуму». На її переконання, на початку ХХ ст. «у зв'язку із політико-економічними, історико-культурними змінами етнічний і регіональний костюм зайняв ритуально-святкову територію і перетворився при цьому значною мірою на своє сучасне віддзеркалення» [101,

с. 256]. На жаль, дослідниця не приділяє належної уваги відображенню особливостей вбрання Волинського регіону у сучасному одязі.

Н. Чупріна в дисертаційному дослідженні «Розробка художньо-технологічних принципів проектування колекції сучасного жіночого костюма на основі українського народного одягу» аналізує використання композиційних елементів українського автентичного регіонального вбрання в художньо-технологічних принципах проектування сучасного одягу [214, с. 15]. Однак, на жаль, випускає «з поля зору» характерні колірні акценти у сучасному одязі, релевантні з відповідними «мотивами» традиційного волинського вбрання.

Р. Яців у праці «Студія краси» здійснив фундаментальні розробки в напрямку перспективного розвитку етнічного мистецтва [228, с. 253]. Проте науковець розглянув волинське вбрання поверхнево, не розглядаючи принципи його формотворення та відмінності по районах Волині. Досі жодного разу ніхто не проводив комплексний аналіз формотворчих паралелей у мистецтві одягу, орнаменті, декоруванні, ремеслах, що символізують архетипи, парадигми та концепти волинського мистецтва.

О. Шевнюк у праці «Народний одяг у системі цінностей української культури» аналізує становлення народного етнічного вбрання Волині, побутову культуру, обрядові традиції волинян [217, с. 42]. Однак у дослідженні не приділяється достатньої уваги становленню етнічного вбрання волинян та способам його виготовлення.

М. Криволапов у роботі «Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини / Мистецтво України» розглядає етнічне українське мистецтво одягу в цілому [126, с. 11], не характеризуючи детальні елементи волинського вбрання та його орнаментальні ознаки.

Є. Антонович у праці «Народне образотворче мистецтво і дизайн (мистецтвознавчо-педагогічний аспект)» розглядає сучасне етнічне мистецтво моделювання одягу [2, с. 74]. Проте волинський одяг описаний науковцем у загальних рисах.

Етнічне мистецтво як напрям формотворення українського сучасного одягу розглядає Т. Куратнік у праці «Етнодизайн як вектор формотворення сучасного українського одягу», приділяючи основну увагу етнічному мистецтву формотворення українського одягу східних і південних регіонів України [129, с. 333]. Однак дослідження орнаментики одягу і вишивок є узагальненими по Волині.

Український костюм із погляду національного ідеалу жіночої та чоловічої краси розглядає Ю. Шестопалова у розвідці «Еволюція ідеалу краси в динаміці української моди (кінець ХІХ – початок ХХІ століття)». Науковиця робить висновки на основі аналізу портретів українців у творах В. Тропініна, Т. Шевченка, М. Пимоненка, Ф. Кричевського та ін. У дисертації розкриваються особливості еволюції міської моди і зазначається, що «відображення ідеалу краси в українській моді свідчить про її розвиток у руслі загальноєвропейських тенденцій в їх синтезі зі зразками регіональної традиційної культури українців. Вплив моди поступово посилюється, трансформуючи їх» [220, с. 12].

Т. Кара-Васильєва у праці «Українська вишивка» досліджує українську народну вишивку та пошиття етнічного одягу в загальних рисах [78, с. 117], не розглядаючи особливостей кроїння обрядового одягу та відмінностей орнаментики між районами Волині. У роботі «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «Великого стилю»» вона розкриває особливості декорування та оздоблення одягу, зокрема вишивки, по регіонах, а також шляхи їх трансформації в сучасному становленні одягу [7, с. 189]. Однак дослідження вишивок є узагальненими по Волині.

Л. Ульянова в праці «Сучасна українська вишивка» досліджує становлення сучасної української вишивки з використанням українських етнічних мотивів різних регіонів [204, с. 15]. Проте науковиця розглядає сучасну вишивку з волинськими мотивами у загальних рисах, не деталізуючи її самобутність.

В. Туташинський у роботі «Закономірності розвитку етнодизайну» приділяє основну увагу сучасному етнічному мистецтву формотворення українського одягу

[200, с. 33]. Однак дослідження трансформації сучасного одягу з волинськими мотивами є узагальненим.

М. Мельник у дослідженні «Вишиванка в контексті моди ХХ – початку ХХІ століття. Традиційна культура України ХХІ століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи» розкриває сучасні особливості орнаментального декорування одягу та оздоблення сучасною вишивкою з елементами української етнічної ідентичності [148, с. 21]. Однак дослідження використання волинської вишивки у сучасному одязі проведено у загальних рисах.

О. Тканко у праці «Мистецтво костюма в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття: тенденції, школи, національна специфіка» приділяє основну увагу мистецтву формотворення українського одягу з етнічними елементами та формами [199, с. 12]. Проте дослідження формотворення сучасного одягу з мотивами орнаментів Волині є узагальненим.

Т. Чухліб у роботі «Фольклорний стиль сучасного українського одягу» вміщує інформацію про виготовлення сучасного одягу із етнічними фольклоризованими особливостями українців за регіонами та їх відмінностями [215, с. 260]. Однак у дослідженні не приділено достатньої уваги особливостям оздоблення одягу із фольклорними волинськими мотивами.

О. Васильківська у праці «Розробка методу проектування базових конструкцій нових форм одягу на основі принципів трансформації» розглядає сучасне мистецтво проектування одягу з елементами етнічного вбрання, трансформацію етнічної форми одягу через сучасні методи конструювання [33, с. 16]. Проте трансформація волинського вбрання в сучасних методах конструювання розглянута науковцем у загальних рисах.

О. Лагода у дослідженні «Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття» розглядає мистецтво створення сучасного одягу як творче переосмислення та трансформацію історичних форм та силуетів [133, с. 113]. Однак авторка розглядає сучасний одяг переважно в напрямку трансформації автентичних етнічних зразків у нові форми сучасного одягу, не

приділяючи уваги відтворенню мотивів волинського вбрання в сучасних матеріалах.

К. Матейко у дослідженні «Головні убори українських селян до початку ХХ ст.» вивчає становлення і виготовлення головних уборів волинян до початку ХХ ст. В цій роботі вивчено питання місцевих особливостей та функцій головних уборів жінок та чоловіків на Волині [145, с. 112]. Проте не розглянуті достатньо обрядові головні убори та їх функції, а також головні убори міських жителів Волині.

І. Ольшанська у праці «Символіка орнаменту в українській народній вишивці» розкриває становлення орнаменту на Волині, характеризує символіку вишивки, оздоблення і декорування одягу волинян [160, с. 270]. Проте дослідниця розглядає волинський орнамент у загальних рисах, не деталізуючи його символізм.

М. Коростишина у праці «Особливості традиційного вбрання Полісся та Волині» вивчає формотворення етнічного одягу Полісся та Волині, описує обрядові звичаї досліджуваної території [111, с. 79]. Проте дослідниця не вказує детальних способів виготовлення поясного одягу на території Волині та не зазначає відмінностей у вбранні українського Полісся та білоруського пограниччя.

О. Лавренюк досліджує «Етнонаціональні особливості українського вбрання», характеризує національне становлення етнічного одягу, описує обрядові звичаї та побутові традиції досліджуваних регіонів [132, с. 112]. Проте у розвідці не зазначаються характерні способи виготовлення натільного й верхнього одягу на території Волині, а орнаментальні особливості одягу волинян розглянуті узагальнено.

Л. Чайковська у праці «Народний одяг волинян другої половини ХІХ – початку ХХ століття» вивчає формотворення волинського одягу, декорування та орнаментику натільних сорочок на досліджуваній території [209, с. 141]. Однак дослідниця не вказує детальних способів крою натільного та поясного одягу на території Волині та не описує орнаментальні особливості чоловічих натільних сорочок.



Т. Шпарага у роботі «Про регіональні особливості традиційного жіночого вбрання Волині» характеризує жіночий одяг волинян XIX – початку XX ст., досліджує питання регіонального побуту, деяких місцевих особливостей головних уборів волинянок та способи їх виготовлення [221, с. 43]. Проте аналіз способів виготовлення прикрас із бісеру і «коралів» здійснено у загальних рисах.

О. Цимбалюк у дослідженні «Етномистецькі традиції костюма в Україні середини XIX – XX століття» характеризує еволюційне становлення етнічного одягу Волині, описує обрядові звичаї волинян та культурно-побутові традиції досліджуваної території [207, с. 11]. Проте вона не вказує на характерні способи виготовлення верхнього одягу та взуття на території Волині та не порівнює відмінні риси обрядової культури волинян із обрядовими культурами сусідніх територій.

З. Босик у роботі «Трансформаційні процеси обрядів життєвого циклу українців» розкриває особливості еволюційного формотворення етнічного одягу українців, зокрема весільного і поминального вбрання по регіонах [29, с. 149]. Однак дослідження формотворення волинського одягу є узагальненим, а обрядовий одяг розглядається у більшості лише жіночий, а опис поховальної традиції на Волині відсутній.

Л. Булгакова у роботі «Народний одяг західноукраїнського Полісся кінця XIX – початку XX століття» розкриває принципи виготовлення одягу на Поліссі, характеризує оздоблення та декорування вбрання на досліджуваній території [31, с. 17]. Проте дослідниця не вказує на детальні способи крою натільного, поясного та верхнього одягу на території Волині та на відмінності у вбранні волинського і білоруського пограниччя.

А. Павлюк, Н. Литвиненко у роботі «Розробка дизайну колекції моделей жіночого одягу в етностилі з інтерпретацією українських автентичних костюмів Волині XIX – XX ст.» аналізує використання етномотивів колекцій світових дизайнерів, аналізують модні тенденції з метою виділення актуальних трендів для створення сучасної колекції одягу [162, с. 122]. Проте дослідниці зосереджують основну увагу на зарубіжній моді, не вивчаючи детально колекції українських митців.

І. Сиваш у праці «Мистецтво етнодизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст.» висвітлює діяльність сучасних модельєрів одягу, котрі через трансформацію народного крою й переосмислення народної вишивки, створюють сучасний одяг [186, с. 118–125]. Однак, дослідниця аналізує етнічні мотиви одягу у загальних рисах, не виділяючи особливості крою волинського автентичного одягу та його переосмислення у сучасних колекціях українських митців.

Монографія Г. Врочинської «Українські жіночі прикраси ХІХ – початку ХХ століття» присвячена жіночому одягу волинян ХІХ – початку ХХ ст. Взявши за основу типологію А. Будзана, авторка доповнила її значно розширеним описом типів [51, с. 188]. У цій роботі вивчено питання регіонального побутування, деяких місцевих особливостей та функцій бісерних прикрас у складі волинського вбрання. Проте текст, присвячений способам виготовлення прикрас та їх відмінностям у волинському регіоні, містить доволі стисло інформацію зі згаданих питань.

Серед найбільш змістовних досліджень українського одягу є праця Г. Стельмашук «Давнє вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження». Особливу увагу приділено традиційним головним уборам волинян: «Дівчата мали право у теплі дні ходити з непокритою головою. Жінки обов'язково волосся закривали. Найбільш популярними жіночими головними уборами були очіпки з дорогих тканин, прикрашені вишивкою, перлами, дорогоцінним камінням. Гардероб багатої городянки м. Луцька на початку ХХ ст. включав очіпки з моравського сукна з високим ворсом. Перший із них мав прикрасу у вигляді срібних гудзиків і золотих троянд; другий – «блищачий» із мереживами, виготовлений із тканини, перетканої золотими і срібними нитками; третій – «блищачий» без мережив; четвертий – зі смугою чорного оксамиту і золотим мереживом; п'ятий в'язаний, з використанням золототканої тканини та відгорнутим догори низом» [191, с. 78]. Проте дослідниця не вказує на детальні способи крою головних уборів.

Відсутність належного відображення у науковій літературі процесу використання особливостей регіональних, у тому числі волинських, традицій

виготовлення одягу у сучасному моделюванні може бути пояснена як браком уваги до цього процесу з боку мистецтвознавців, так і недоліками у вивченні та популяризації цих традицій, які мають своєю причиною відсутність єдиного науково-теоретичного підходу до проблеми, трізнотлумачення основних термінів та понять, що зумовлює необхідність уточнення цих складових науково-теоретичних засад дослідження.

## **1.2. Науково-теоретичні та методологічні засади дослідження**

Підоснову методології дослідження становить теорія культури і мистецтва академіка С. Д. Безклубенка («Етнокультурологія», «Всезагальна теорія та історія мистецтва», «Мистецтво: терміни та поняття», «Теорія культури») [12, с. 276–295; 13, с. 210–235; 14, с. 145–160; 15, с. 45–67] про те, що мистецтво народжується у кожній сфері життєдіяльності людей, у тому числі матеріальному виробництві, внаслідок естетизації ефективної технології цього виробництва, «заплідненої» художнім досвідом попередніх поколінь, що забезпечує спадковість та безперервність розвитку мистецтв. Відмінність її від інших (напр., Льва Гумільова) полягає в тому, що під культурою розуміються не тільки і навіть не стільки продукти цілеспрямованої творчої діяльності («культура – це все, створене не природою»), а й сам процес творчості. За визначенням дослідника, культура – це процес освоєння людей у природі та його результати. Процес цей відбувається у двох так би мовити «вимірах»: об'єктивному та суб'єктивному. Перший із них – соціокультурний, або цивілізаційний, – спрямований на пізнання закономірностей, які панують у природі, та використання їх для поліпшення комфортності життя. Його результати мають відразу загальнолюдське, всесвітнє значення. Це – науки (передусім природничі), техніка та технології і продукти їх застосування. Другий процес – етнокультурний – спрямований на адаптацію, емоційне пристосування до існуючих умов, і «протікає» він ніби трьома світоглядними проекціями: етизації, естетизації та сакралізації. Етизація – процес освоєння людей у довкіллі, у результаті якого те, що не мало жодних ознак доброго чи неогогого, набуває (в очах

людей «набуває») відповідних ознак. Продукт цього процесу – мораль. Естетизація – процес освоєння людей у довкіллі, в перебігу та у підсумку якого те, що попервах не мало жодного емоційного означення у системі «гарне-огидне» або видавалось неприйнятним, набуває (в очах людей! набуває!) таких значень або змінює їх «знак на протилежний» (+ на – чи навпаки). Відповідно і щодо поняття «сакралізація»: те, що видавалось позбавленим будь-яких ознак святості чи навіть видавалося б мерзенним, у результаті освоєння (просто кажучи звикання) набуває в очах людей ознак святості або змінює знак на протилежний. Ці три процеси виділяються в окремі подумки, уявно, оскільки так передбачає взагалі теоретичний розгляд явищ. Насправді ж вони являють собою цілісний, експоліційний процес, у якому сакралізації піддається усе естетизоване та етизоване і навпаки.

Важливою складовою теорії культури Безклубенка є розгляд виробництва як мистецтвотворчого процесу і зокрема концепція мистецтва як виробництва. Мистецтво, на думку вченого, будучи особливим як від звичайного виробництва матеріальних благ (як виробництво духовне), так і з-поміж духовних (як виробництво художнє), проте має всіх основних атрибутів «виробництва взагалі» і – організаційних, економічних та технологічних. Останні набувають у теорії культури особливого значення, оскільки, будучи підданими процесу естетизації, стають одним з історичних джерел появи мистецтва. Зокрема, саме цьому явищу зобов'язані своєю появою усі так звані традиційні народні мистецтва. Пильний аналіз їх витоків засвідчує, що естетизація первісної примітивної технології вирощування сільськогосподарських культур, наприклад проса, шляхом її вербалізації та відповідного ритмічного «мелодієзування» дала початок народному хороводу «А ми просо сіємо, сіємо». Відповідним чином, напевне, виникли танки про те, «Як Бондар струже дощечки на дубові бочечки» або «Ой, у кузні коваль клепле» та чимало інших, не кажучи вже про нашого «Гопака», який «вилупився» зі стародавньої технології рукопашного бою. Особливість цих мистецтв полягає, зокрема, у тому, що, виникнувши, вони втрачають «родинний зв'язок» із «матірною» технологією та існують і розвиваються чи, навпаки, «хитріють» уже за іншими «законами»: суто мистецькими. Технологія сівби проса давно й

безповоротно змінилася, а хоровод «живе», вирощення маку набуло кримінальних відтінків, а дітки з радістю співають «Ось та, ось так-так – так у полі росте мак». Над світом нависла загроза ядерної зброї, а нам надають задоволення і кавказькі танці з шаблями, і наш славетний «Гопак». Подібно і у сфері виготовлення народного одягу та мистецтв, які спородили технології його формотворення. Саме цими обставинами зумовлена тяглість існування народних мистецтв та їх незнищенність.

У будь-якому суспільстві – індустріальному, аграрному чи постіндустріальному – відбуваються постійні складні процеси міжетнічних взаємодій – дезінтеграції, інтеграції, змішування, асиміляції тощо. Складність цих процесів у тому, що вони залежать від загальної суми дій багатьох чинників – регіональних, глобальних, внутрішньополітичних, зовнішньополітичних, суспільних, ідеологічних, культурно-ментальних, економічних, інформаційних, екологічних тощо. Ядро народу, котрий формує енергійні, вольові, авторитетні групи, що здатні вести за собою суспільство, консолідувати його у окрему спільноту із певними формальними, а також неформальними інститутами, які мають потенціал для росту та можуть стати етносоціальним організмом, який формується із відмінних за походженням – мовою, господарсько-культурним устроєм тих чи інших етнічних груп.

У процесі консолідації новоствореного етносоціального організму постає гостра конкуренція різних за походженням і природою культурних форм, які пов'язані з різними соціальними, етнічними, релігійними, територіальними групами, котрі інтегруються. Із тих форм і традицій, які відіграють у процесі культурогенезу того чи іншого народу провідну роль, виконують саме функції формоутворюючої основи нових традицій, що називаються домінантними; а інші, що видозмінюються та групуються у відповідності до домінуючої «матриці» попередніх, – рецесивними [162, с. 154–173].

Проаналізуємо реконструкцію етносу за поховальним обрядом. Поховальний обряд несе інформацію про статево-вікові характеристики померлого, його етнічну складову, професійну приналежність небіжчика, релігійні уявлення, соціальне

ранжування на основі міфологічних конструкцій тощо. Характеристики поховального обряду надають можливість у певних випадках визначити господарсько-економічні показники. Семіотика предметів у поховальних обрядах із часом змінюється. Спершу усі предмети й речі мають міфологічну складову, а згодом, у період трансформації первісних відносин у ранньодержавні, змістовне навантаження в речах поховального обряду набуває іншого значення. Частина із них зберігає сакральну та міфологічну функцію, а інша частина – лише побутову [172, с. 19–22].

У первісності специфіка етносу повністю матеріалізується, а також проявляється у поведінці. Пізніше дедалі більше етнічна специфіка проявляється через самосвідомість. Мода і первісність несумісні. Для часів культу предків немає моди, а є лише свої боги, свій одяг, свої форми матеріальної культури, що є бажаними.

Лише з часом із формуванням родової знаті починається престижне споживання. Знать починає виділятися, накопичувати багатство, зокрема, іноземні коштовні та хороші речі. Поява престижних речей диференціює появу моди. Так вперше проявляється мода. Поступово вона охоплює все ширші верстви населення.

Мода не зачіпає селян XIX ст. Вишивка поступово входить в обіг селян. Так, західноєвропейська вишивка проникає до українських селян і з часом стає національною. Те ж саме можна сказати і про бароко XVII ст., яке приживається у нас до XIX (XX) ст. та стає національною культурою [171, с. 77–95].

Етнічне мистецтво розвивається в історичній послідовності водночас із подальшим удосконаленням усіх видів художньої діяльності, послідовним розширенням народних ремесел і промислів. Для етнічного мистецтва характерним є акумуляція досвіду художньо-трудої діяльності із виготовленням та оздобленням побутових речей, які мають практичне та естетичне значення.

Спостерігається закономірна залежність методів формотворчості від технології до техніки виробництва. Під впливом технологій виробництва формується і постійно розширюється арсенал прийомів етнічного мистецтва, удосконалюються засоби формотворення та з'являються нові вироби. На сьогодні

етнічне мистецтво посіло чільне місце у соціокультурному полі та суспільному житті українців, заповнивши творчий простір вітчизняних художників-проектантів. Етномотиви простежуються в багатьох напрямках сучасних видів мистецтв [43, с. 13].

Впливаючи на силуетні та пропорційні зміни, технології формотворення, мода виступає фактором змін у костюмі. Завдяки високій художній суті та образності етнічний костюм впродовж багатьох століть вважається її джерелом натхнення. На думку науковців, етнічний волинський костюм надзвичайно чутливий до модних інновацій у межах незмінної стильової форми: «зміни у моді можуть бути як досить різкими, так і непомітними, проте знання цих змін та розуміння їх становить правдиве знання костюма, що дає можливість вірно передати епоху в її розмаїтті, а також вірно підібрати колорит» [133, с. 111].

Мода втілює виразник узагальненого естетичного смаку психології людей. Саме завдяки модним ідеалам ніби аморфний прояв спілкування та єднання людей набуває соціально-психологічного, аксіологічного та етичного аспекту стосунків [23, с. 7]. Мода є рушійною силою у зміні естетичних ідеалів суспільства. Вона багатозначна та емоційно забарвлена. Етимологічне визначення моди розкриває шлях її виникнення і родинний зв'язок з іншими словами, які пояснюють це явище як швидкоплинний стан матерії, на відміну від атрибуту її постійної властивості.

Підґрунтям для розробки ментальності, етнічної мистецтвознавчої діяльності і культури формотворення одягу та мистецтва слугує робота А. Бичко [20, с. 74], яка присвячена дослідженню феномену національного та регіонального (зокрема, Волинь) українського менталітету. Національний регіональний менталітет та його вплив на розвиток етномистецької діяльності окреслюється цілісними спектрами етнопсихології та етносвітогляду етноісторичного буття людей, їх отосу, виступаючи синтезуючою ланкою різновиявів етномистецького духу. Саме ці здатності в національному менталітеті до універсалізму чи до охоплення усіх сфер духовності життя етносу і є підставами для їх надзвичайно широких наукових вжитків [23, с. 8]. Вітчизняними вченими вбачається у національній менталітетності духовна сила, що здатна мати вагомий вплив на розвиток етнічної

мистецької діяльності, етнічної мистецької культури і мистецтва та етнічної мистецької психології.

Зокрема, серед праць, що так чи інакше стосуються проблем творчості, варто зазначити монографії А. Бичко [20, с. 73], В. Воронкова [50, с. 521]. У контексті досліджень мистецької діяльності саме творчий підхід є найбільш продуктивним, адже творчість є діяльністю людини, яка створює нові мистецькі об'єкти та схеми поведінки і спілкування, а також нові зразки та знання. У різних епохах на першому плані з'являлися різноманітні спектри творчості: об'єктивний, інформаційний, комунікаційний, особистісний. У контексті соціально-філософського підходу творчість спрямована на аналіз психологічних і психічних соціальних аспектів у суб'єктивній реальності та людини, яка є суб'єктом свого роду, у пошуках можливості та шляху її самостійного розвитку, що пов'язаний із переходом суб'єкта з модусу споглядання до модусу діяльності. В. Воронкова вважає, що національна етнічна психологія є взаємозумовленою єдністю духу нації, її самосвідомості, національних почуттів та національного характеру, який розвинувся у синтезуванні знань філософії, релігії та науки у контексті національного державного будівництва.

А. Єрмоленко [69, с. 232] відзначає, що з практично-світоглядного погляду аналіз етнічного мистецтва є вільним вибором людини сенсу свого життя і самореалізації як сукупності виявлених проявів свободи, а саме свободи у можливості індивідів до активного соціалізування; свободи як співвіднесеності із залежностями від змістів суспільних відносин, що й у цілому сприяє розкряпаченості духу, формуванню особистості у свободі та творчості, а також виробленим засадам комунікативних дій.

Становлення етнічного мистецтва одягу забезпечується не тільки соціокультурою та технічними економічними умовами, що наявні у суспільстві, а й їх внутрішніми механізмами, які приводяться у дію необхідними осягненнями законів, на основі яких функціонують та розвиваються людські парадигми як об'єкти соціальних філософських рефлексій [60, с. 27; 61, с. 55]. Тому сучасне вітчизняне етнічне мистецтво одягу має стати не лише засобом формотворення



широких напрямів стилю життя, форм соціальних творчих напрямів, створення культурних форм, що відображають символічні, екзистенційні, семіотичні, антропологічні особливості української нації. Але ступінь наукової розробки етнопроектної проблематики у вітчизняній соціально-філософській літературі є вочевидь недостатнім. У публікаціях вітчизняних авторів, присвячених проблематиці етнічного мистецтва, розкриваються в основному вузькопрофесійна проблематика, методика оцінки і реалізації проектного мистецтва з погляду індустріальних і технічних вимірів суспільства. У визначенні етнічного мистецтва констатується гуманістична спрямованість мистецтва як такого. Технологічний, мистецтвознавчий, культурологічний підходи до етнічного мистецтва глибоко і всебічно розроблені в працях Н. Біловола [9, с. 256], К. Антонович [4, с. 23], Л. Безмоздіна [16, с. 288] та ін. Художньо-проектну діяльність слід розглядати не лише в термінах «техніка», «мистецтво», а і в контексті концепту культури, яка мислить як «комплекс, який містить у собі мистецтво, вірування, знання, етнічний одяг, удачу, право, звичаєвість і інші здібності, що є характерними рисами і звичками, сформованими в людині як частині суспільства». У дослідженні етнічного мистецтва варто виокремити праці Є. Антоновича [2, с. 73; 3, с. 188], Н. Біловола [9, с. 256], О. Бондар [24, с. 178], О. Бойчук [26, с. 5; 28, с. 139] та ін.

Особливий напрямок дослідження етнічного мистецтва одягу – мистецтвознавчий, до якого слід віднести твори Ю. Легенького [134, с. 50–85; 135, с. 215–265], який досліджує етномистецтво одягу в контексті естетико-культурологічного дискусу, зосереджуючи увагу на етноформотворенні моди ХХ ст., що розглядається в культурно-історичній перспективі [135, с. 177; 136, с. 15]. Осмислення інваріантного і варіативного у духовному освоєнні культур проектування і мистецтв є необхідною теоретико-методологічною ознакою здійснення конструктивних діалогів зі сприйняттям творчості натхненням, дослідженням глибинних психологічних узагальнень, що формують матеріал, який можна розглянути таким, що не вкладається у наявність категоріальних схем психічного, що припускаються необхідністю принципових інноваційних вирішень.

Ю. Легенький досліджував питання художньої творчості, розглядаючи процес проєктування у різних видах мистецької діяльності невід'ємно від категорій культури та естетики, оскільки «важко уявити мистецтво поза культурними інноваціями доби», підкреслюючи, що «поняття моделювання» зазвичай окреслюється у контексті культуротворчого досвіду, світобудівної інтенції нації та традицій» [135, с. 177]. І. Рижова продовжує цей напрям дослідження, стверджуючи, що «призначення художнього моделювання не зводиться лише до мистецтва чи технічного конструювання, а є важливим самобутнім напрямком проєктно-мистецької творчої діяльності. Але національні традиції є стилетворчим чинником активізації вітчизняного мистецтва, втіленням колективного несвідомого нації та відображенням її глибинних естетичних почуттів. Саме через ці якості мотиви народного мистецтва використовуються для ідентифікації з етносом, самоусвідомленням і самозбереженням нації» [135, с. 182]. Ретельне дослідження народного волинського вбрання, а саме художнього образу, матеріалу, колористики, орнаментики, крою, форми, композиції, комплектарності, вказує, що є засобами його перевтілення у тенденціях моди.

Одним із перших західноукраїнських дослідників у монографічному описі народної культури та мистецтва жителів окремих населених пунктів Волині був етнограф і громадський діяч Ігнатій Галька. Важливість його наукового доробку підкреслює місцевість запису, де, як помітив автор, схрещувались впливи культур суміжних етнографічних районів. Дослідження І. Гальки містить опис духовної регіональної культури волинян, а саме сімейної (весілля та похорон) і календарної (Різдво, Новий рік, Водохреща, Великдень, Купала) обрядовостей, пов'язаних із ними, із господарською діяльністю вірувань, повір'їв, традиційного одягу. Така інформація дає можливість простежити просторову та часову зміну у побутуванні того чи іншого обряду волинян, порівнюючи з іншими регіонами. Тогочасний дослідник О. Барвінський неодноразово рекомендував це дослідження любителям етнографії як зразок для наслідування. Праці користувались багатим фактажем для аналітичних розробок С. Витвицького [41, с. 169].

Значим явищем в етнографічній літературі є праця згаданого С. Витвицького «Rys historyczny o huculach» [41, с. 170]. Дослідник у ній, подібно до І. Вагилевича, намагається висвітлити наступні питання: походження волинян, гуцулів, межі розселення, етнічну історію, антропологічні і морально-психологічні риси, тип поселення, заняття, етнічний одяг, календарну і сімейну звичаєвість, вірування. Нарис С. Витвицького є самостійним дослідженням, яке базувалось на особистих багаторічних спостереженнях, які він доповнив статистичними та історичними фактами з місцевих метрик, робіт іншомовних авторів (Ц. Канта, С. Бандке, Й. Мюллера та ін.), урядових документів [42, с. 122]. Із різних ділянок культури й мистецтва особливо яскраво представлений етнічний одяг. Місцеві збирачі подають докладну характеристику вбрання в залежності від віку, статі, пори року, соціального стану; включають у його комплекс і головні убори, прикраси, оздоблення зачісок тощо. Завдяки докладній паспортизації відомостей публікації не втратили наукової вартості і до сьогодні. Авторству науковця належать багато нарисів про західноукраїнські міста, в яких переважає історико-документальний і статистичний матеріал відомостей про заняття, одяг міщан і селян, звичаї і т. ін.

Волинь була предметом уваги науковиці В. Буличенко. Дослідниця відзначила відносно кращу збереженість традиційних форм та елементів одягу та ін. народної культури регіону. Аналізуючи етноареальний аспект весільного ритуалу, вона правомірно наголосила на можливому субрегіональному членуванні окресленого регіону та потребі його подальшого вивчення.

Весілля на Волині було об'єктом уваги П. Романюка. Автор ґрунтовно вивчив питання весільної обрядовості, етнічного волинського одягу та ін. [175, с. 201]. У процесі роботи дослідник звертав увагу на окремі етнографічні аспекти побутування етнічних груп. Цікавим є його висновок, зроблений на основі етимологічних пошуків, про те, що «найбільшим архаїчним пластом обрядовість свідчить на користь її конвенційних договірних першовитоків» [175, с. 198].

Історичний розвиток етнокостюма нерозривно пов'язаний із модою, яка створює зовнішні форми мистецтва. Поняття «костюм», «етнокостюм» і «мода»

відрізняються за суттю. Костюм відчувається і легко детонується, а мода є невловимою. У реальному житті ці поняття тісно переплітаються, тому проглянути тему етнокостюма простіше за допомогою моди. На думку А. Кікоть, «знання про моду ніколи не буває безкорисливим, бо тих, хто їх позбавлений, вона карає ганебними клеймами» [82, с. 124]. Нині моду пов'язують з еволюцією, сучасним способом життя, прогресом, символом якого є «безперервне шоу» [82, с. 124].

Публікації щодо характеристик форм одягу належать історикам та етнографам, котрі описували зміни в одязі з контексту соціально-економічних, культурних та мистецьких подій суспільних подій. Ці праці є першоджерелом вивчення описів костюмів із їх складовими [83, с. 155]. Автором праці щодо етнічного стилю в сучасному одязі є Т. Кротова [125, с. 3].

Т. Кротова [125, с. 6 – 7] в дослідженнях етно-мотивів і форм в костюмі представила широкі часові межі з великою кількістю ілюстрацій, що дозволяє сучасним художникам-проектантам одягу більш глибоко вивчити історичний український костюм, у тому числі регіону Волині, та його розвиток у часі. Дослідження містить потужний аналіз формотворення етнічного українського костюма, сучасну еволюцію одягу, вивчення деталей одягу, котрі є науковим доробком і не зустрічаються в працях інших авторів з історії етнічного костюма. Дослідниця аналізує етнічний український регіональний костюм волинян початку ХХ століття. Зміна форм одягу відбувалась доволі швидко, перегукуючись із революційними змінами, тому достатня кількість вчених присвятила цьому питанню велику кількість публікацій. Науковці не обмежуються прямою констатацією формотворення одягу, а починають дослідження в дискусії проєктної культури і мистецтвознавства, а також теоретичних основ етномистецтва, яке швидко розвивається. Науковиця одна з перших почала розглядати етнічний одяг із позиції наукової дисципліни «Технічна естетика», що дозволило висунути велику кількість теорій формотворення та прогнозування моди, запропонувала розширений аналіз функціональної структури костюма, взаємозв'язок фігури людини із формою одягу, комунікативно-ідентифікаційних якостей етнічного одягу. Дослідниця виявила за допомогою еволюційної теорії симетрії етнічного

костюма закони організації форми та механізмів її історичних змін, а також сформувала та узагальнила базу компонентів одягу, які етномитець може використати у своїй творчості. Робота виконана на межі мистецтва і математичного підрахунку, що може здатись недоречним, проте гармонійно поєднаним [125, с. 8].

Як нова сфера наукової діяльності, перед дослідниками постає мистецтво одягу, що вимагає наукового обґрунтування й відкриває перед вченими нові можливості для досліджень. У науці сформувалась низка тенденцій щодо вибору тематики досліджень у формотворенні етнічного українського регіонального одягу та самої методології дослідження. Засоби гармонізації костюма, проблема композиційного формотворення, прогнозування форм етнічного ідентичного одягу привернули увагу зарубіжного дослідника Н. Уайт [201, с. 172]. Для цих робіт характерний синтез конструктивно-технологічного та мистецтвознавчого підходів, котрі в поєднанні розкривають проблему бачення етномистецтва авторами. Дослідники продовжили розглядати сучасні умови стандартизації в художньому проектуванні одягу. У способах моделювання формотворення етнічного одягу автори виділяють об'ємно-просторове моделювання та площинне об'ємно-просторове моделювання (тобто моделювання способом наколки чи цілого шматка). За словами авторів, таке моделювання «...дозволяє наочно та образно виконати задуману модель: її об'єм, форму, співвідношення окремих частин, розташування конструктивних ліній... при методі моделювання деталей одягу на площині... вибирають конструкцію основи, уточнюють значення прибавок та конструкції...» [201, с. 172].

Проблематику художньо-образних особливостей автентичного волинського одягу та методи формотворення етнічного одягу вивчає у своїх дослідженнях О. Лагода [133, с. 111]. Формотворення розглядається як засіб для досягнення необхідних образно-стилістичних характеристик. Автор із позиції мистецтвознавства виділяє прийоми формотворення, що характерні для напрямів художнього моделювання одягу від кутюр, прет-а-порте та авангардизм. Таким чином обґрунтовується роль існуючих художньо-образних особливостей у процесі формотворення одягу.

Грунтовні праці з теорії мистецтва етнічного українського одягу науковців Ю. Божко [25, с. 195], М. Войненко [47, с. 88] дозволили розглянути процес формотворення на більш глибокому теоретичному та методологічному рівнях, із позиції теорії та методології художнього проектування одягу. Біографічні публікації про життєвий шлях та творчі здобутки діячів в області етнічного мистецтва одягу набувають особливого значення. Визначається вплив особистості художника-проектанта на утворення нових художньо-стилістичних рішень та композиційно-конструктивних прийомів. Важлива роль особистості в історії етномистецтва на тлі соціокультурних подій, що є визначальною в пропагуванні нових проектних ідей.

Наукові праці М. Баннової [5–8], Ю. Білевич [10, с. 54], О. Васильківської [33, с. 15], О. Пальцун [163, с. 9], О. Поліщук [168, с. 45], Н. Чупріни [214, с. 15] та ін. засвідчують про зв'язок етномистецтва одягу і конструювання – в процесі формотворення деталей одягу. Формотворення етнічного ідентичного українського одягу – це складний процес, який потребує художньо-проектних знань та конструктивно-технологічних особливостей втілення форми в матеріал.

Філософський підхід привертає увагу на тлі різнобічних підходів до вивчення формотворення етнічного волинського костюма. Проблема постає у співвідношенні форми і змісту етнічного волинського костюма. Формотворення розглядається як проблема філософсько-естетичного дослідження, проте на прикладі етнокостюма. Етномистецтво розглянуте як естетична діяльність Ю. Легеньким [135, с. 190], який продовжує розглядати етнокостюм в українській філософії мистецтва.

Багато років присвятив полісько-волинському етнічному культурному комплексу О. Кольберт, вивчаючи звичаї, традиції, етнічний одяг, усну творчість волинян. На думку дослідника, консерватизм народознавчої традиції автохтонного волинського населення пояснюється природним фактором: в умовах віддаленості від степових місцевостей обширними зонами лісів і великими ріками населення на Волині зберегло первісний тип слов'янського племені як у фізичному обрисі

зовнішності і вбранні, так і у відвічних своїх звичаях, традиціях і народних піснях [90, с. 156].

У 1869–1870 рр. керівником етнографічно-статистичної експедиції в «західноукраїнський край» був один із корифеїв української науки П. Чубинський. У цей період вчений здійснив три подорожі до Луцького, Рівненського, Овруцького повітів Волинської губернії. Зібрані ним матеріали з'явилися друком у семитомному виданні. Надзвичайно важливим для глибокого розуміння обрядовості й традицій волинян стало зібрання численних описів звичаїв, етнічного одягу регіону, обрядів та ін.

Серед відомих і цінних етнографічних джерел є дослідження етнологів, фольклористів В. Доманицького [66, с. 38]. Паралельно із описом календарної обрядовості автор подає також прикмети, повір'я, етнічний одяг, легенди. Записи привертають увагу цінністю фактичного матеріалу.

Польові дослідження та наукове осмислення звичаєво-обрядової культури регіону здійснюють С. Грица, Н. Гаврилюк, Г. Пашкова, Л. Пономар та ін. Українські традиції костюма в обрядах, їх походження, проблеми розвитку досліджує О. Курочкін та Т. Гаєвська. Опис звичаїв, волинського одягу, обрядів фольклорної спадщини містять роботи В. Юзвенко [226, с. 99]. Проблему районування волинської фольклорної традиції одягу висвітлює у працях Р. Кирчіва.

Вивчення етнічної культурної спадщини Волині в 50–60-х рр. ХХ ст. здійснював місцевий дослідник І. Пестонюк [167, с. 277]. Збір польових матеріалів проводився секцією пам'яток фольклору та етнографії Рівненської обласної організації Українського товариства охорони пам'яток історії та мистецтва.

Одним із ключових етапів розробки кінцевого продукту є формотворення. Категорія «формотворення» належить до понятійного апарату етнічного мистецтва одягу. Дослідження теоретико-методологічних засад формотворення етнічного волинського одягу необхідно почати з аналізу та умов функціонування одягу. Філософське трактування форми і змісту набуває нової якості, яка виражається

через обґрунтування методів і прийомів, що необхідні для наповнення форми етнічного волинського одягу змістом.

Етнічне мистецтво форми одягу відбувається у площині наукових теорій – теорії проектування костюма. Художня та технічна форми синтезуються у одну символічну форму етнокостюма. І. Пестонюк [167, с. 270] стверджує: «форма костюма є динамічною моделлю просторово-часової системи, що має багаторівневу структуру зв'язків між елементами, фігурою та середовищем».

У процесі загального формотворення принципи є основою, першоджерелом, визначають спосіб досягнення необхідної просторової структури у вузькому розумінні. У іншій площині за своїм значенням поняття «концепція формотворення етнічного українського одягу» стало частіше вживатися в практиці етномистецтва.

У поняття «концепція» етнічного мистецтва Волині включені різні сфери наукового пізнання в певному ареалі поширення (Луцьк, Рівне, Корець), тут розуміють основну ідею твору, ідеальну модель майбутнього об'єкта з основними його характеристиками. Це характеристика професійно-ідеологічних та творчих принципів певного напрямку, школи чи окремого майстра. У концепції можна виокремити форми її існування, які мають чітку структуру ієрархічності відносно послідовності використання в творчій діяльності, а саме концепцію цілісного об'єкта діяльності, концепцію діяльності, концепцію формотворення етнічного одягу, концепцію проекту [167, с. 95].

Т. Ніколаєва у концепції формотворення етнічного костюма стверджує, що ці дослідження є надзвичайно важливим елементом у проектуванні етнічного одягу. Етнічний костюм несе певний власний образ і образ носія, функцію та інформацію в середовище його споживання. Ці характеристики проявляються через форму етнічного одягу, його структура виступає концептом, що втілює загальну творчу авторську ідею майстра. Функціональне навантаження форми сприяє переорієнтації важливості тих чи інших складових у процесі проектування етнічного костюма. Вибір способу формотворення є наступним кроком після вибору та опису загальної концепції етномоделювання. Варто зазначити, що авторські інноваційні пошуки відбуваються, головним чином, у руслі загальних



тенденцій розвитку проєктної культури і мистецтва. До кінця ХХ ст. моделюванням одягу називався весь процес розробки нових моделей одягу до широкого розповсюдження. Моделювання базується на модифікуванні зразка-оригіналу. В якості джерела для натхнення при моделюванні часто використовуються історичний та національний костюми. На сьогодні моделювання використовується як метод художньо-проєктний. Дослідниця Т. Ніколаєва зазначає, що моделювання в етнічному мистецтві – це процес відображення, опису чи представлення цілісного об'єкта, ситуації або функціонального процесу. Дослідниця виділяє моделювання художньо-образне, проєктно-графічне (створення ескізу), ретроспективне, конструктивне, перспективне, технічне та комп'ютерне [156, с. 188].

Т. Ніколаєва зазначає те, що у формі міститься кілька органічно взаємозалежних аспектів: внутрішня форма – структура та форма зовнішня – гранична пластична оболонка. В об'єктах етномистецтва структура є загальною побудовою, композицією предмета і його форми, що матеріалізує призначення і функціональну сутність [156, с. 190].

Продовжуючи вищезгаданий дискус, слід зазначити, що Т. Ніколаєва виділила в етнічному одязі оболонку, каркасну та футляроподібні структури, «які виявили свій вплив і на формотворення костюма протягом ХХ ст., змінюючи одна одну з різними періодами повторення» [154, с. 165]. Авторка розглядає структурну організацію кінцевого продукту етномистецтва, принципів та засобів формотворення з метою виділення та узагальнення концепцій формоутворення в етнічному мистецтві одягу.

У праці З. Тканко, присвяченій моделюванню костюма в Україні по регіонах ХХ ст. [198, с. 77], автор наводить приклади методів, які використовуються для зразків одягу за народними мотивами, зокрема такі: реконструкція, реплікація, стилізація, імітація, інтерпретація, асоціація.

За допомогою методу реплікації здійснюється реконструкція етнічного костюма, але вона обов'язково виконана з оригінальних матеріалів і в натуральну величину. За допомогою методу реконструкції здійснюється відновлення

втраченого костюма за збереженими матеріалами, відтворення його ідентичної копії. За методом стилізації, як відзначають науковці, здійснюється відходження від костюма-аналога із запозиченням та наслідуванням стильових ознак із зовнішніми формами деяких елементів. Імітаційний метод є наслідуванням костюма за допомогою зовсім інших художніх засобів, прийомів і матеріалів. А метод інтерпретації – методом більш вільного перетворення, тлумачення будь-якого костюма-аналога, його трансформації.

Одним із найбільш творчих З. Тканко визначає метод асоціації, оскільки «він вимагає переосмислення всього матеріалу за джерелом натхнення і створення на його основі сучасного, емоційного, образного костюма з дуже тонким відчуттям першооснови» [198, с. 77]. Особливим творчим методом також є імпровізаційний метод, який передбачає «творення без попередньої підготовки» і зазвичай дає неочікувані, але креативні результати.

В художньому проектуванні сучасного одягу трансформацією називається метод перетворення однієї форми на іншу або ж зміна деталей всередині цієї форми. Дослідник окремо виділяє метод трансформації як важливий і плідний у мистецтві одягу, оскільки «якість об'єктів предметно-просторового світу змінює свої початкові форми та параметри в процесі існування або експлуатації» [198, с. 67]. Однак трансформацію деталей готового виробу дає користувачеві можливість «при бажанні та в залежності від ситуації самому здійснювати комбінаторику деталей і створювати таким чином нові за призначенням та асортиментом моделі» [198, с. 89].

Трансформація на рівні проєктного мислення «має науково-теоретичний характер та розглядається як предмет дослідження і як об'єкт мистецького моделювання одягу. Він складається з художнього та технічного виду діяльності. На рівні художнього виду діяльності найбільш вагомими є питання формотворення (взаємозалежні від проблем стилеутворення й образного вирішення), на технічному – технологічні та конструктивні питання. Їх сукупність складає теоретико-методологічні та практичні типи діяльності як принцип моделювання одягу» [199, с. 10]. Отже, трансформація, яка сприймається як зміна, перетворення виду, форми,

властивостей будь-чого; прийом швидкого перевтілення; переосмислення, а значить, заміни змісту, його підміни, а може, й спотворення, постає суттю діяльності художника, котрий звертається до джерел національної етнічної культури в процесі проектування.

В цілому особливості діяльності митців одягу, схожість та розбіжності мистецьких шкіл та історичних епох вивчав В. Дяченко [67, с. 84], визначаючи «мистецтво одягу» як вид художньої діяльності, основаної на проектуванні світу предметів із метою сформувати гармонію між природним та штучним середовищами, щоб задовольняти потреби людини.

Аналіз етнічного костюма Волині як засобу художньої стилізації представника етносу, а соціального ідеалу зовнішності людини – як мета знаку етнохудожньої культури включає фундаментальні та прикладні напрямки. До основних завдань фундаментальних досліджень відносять: опанування суті й законів створення та сприйняття народного костюма як базового компонента національної культури, через який акумулювався і транслювався важливий для етносу і людства загалом досвід; гуманітарну проблематизацію досліджуваного матеріалу; збір, накопичення емпіричного матеріалу, його теоретичне осмислення та адекватний вплив на такі прикладні аспекти етнокостюметології, як етнохудожня освіта, проектування сучасного костюма – побутового, кінематографічного, сценічного, театрального, теорія та методика організації міжнародних культурних зв'язків, музейно-виставкової, культурно-просвітницької продукції як України, так і світу [210, с. 49].

Народна обрядовість протягом життя українців становить у тому числі найдавніший, архаїчний пласт етнічної культури. Завдяки притаманній їй консервативності та стійкості вона доносить до наших днів світоглядні уявлення українського народу в сконцентрованій і відносно незмінній формі [99, с. 123].

«Сталість ідентичності, тривалість якості (осіб, груп, нації), котра не змінюється зовсім із часом, або ж змінюється, хоча й доволі повільно» [180, с. 235]. Широта духовних традицій, уявлень і норм обрядових дійств відкривається в обрядових символах народного вбрання. Роль обрядового символу одяг виконує

під час різноманітних обрядів та ритуалів, що відзначають різні етапи життя людини. «Традиційний український костюм разом із покращенням фізичного життя людини виконував також й інші функції, які мають властивість феноменів духовної культури. На Волині, як і у інших регіонах України, обрядовою символікою виступають окремо виділені компоненти костюма – крій, матеріал, декор та способи носіння одягу, які засвідчені в народних приказках, піснях, казках» [99, с. 124].

Етнічність волинського костюма привертає увагу талановитих художників і модельєрів сучасного одягу досконалістю естетичного явища культури, що найбільш відповідає внутрішнім проявам етнічності народу, та унікальністю історичного досвіду, який потрібний сучасній практиці та майбутньому. Художники-модельєри розробляють колекції костюма для нових умов виробництва, використання вікового практичного досвіду українців, заставляє якнайглибше досягнути процес створення функціональних, досконалих, естетичних і вишуканих зразків етнічного традиційного вбрання, відчутти, що з цього багатства можна взяти в сучасне життя. Поступово відбувається зближення з часом взаємопроникнення традиційної і професійної творчості.

Традиції етнічного волинського костюма осмислюються як результат колективної багатовікової творчості народу, умов праці та можливості його простішого переходу з сезону до сезону, зміна зимового на осінньо-весняний чи літній комплекс; заміна повсякденного на святкове вбрання шляхом додавання деяких деталей – змінюваних прикрас, віночків, вишуканих «очіпків», яскравих, орнаментованих «запасок» і посів, які були у той час «ідеологічним і пластичним матеріалом для створення одягу міста» [156, с. 202].

Варто констатувати, що із багатовіковим етнічним досвідом стає об'єктивним ретельне вивчення, прогресивні пошуки і раціональність осмислення традиційності з метою впровадження у процеси становлення сучасного костюма як вищого досягнення мистецької спадщини [156, с. 204].

За нашими польовими дослідженнями волинського регіону, можемо стверджувати, що традиції одягу є успадкуванням навичок попередніх поколінь і

засобів формотворення одягу у проявах форми, художнього рішення; переході досвіду у покоління. Етнічному традиційному одягу притаманні звичаєві характеристики і устави, які віддзеркалюють погляди, смаки, норми українців. Волинський народ несе в собі відображення багатівікових традицій мистецтва.

Звернемо увагу, що народні етнічні волинські традиції не випадково лягли в основу формування професійного проєктування, завжди були невичерпним творчим джерелом при створенні направляючих колекцій одягу. Практичним досвідом підтверджено, що при поєднанні технічних досягнень і сучасних естетичних вимог, а також волинських багатівікових народних традицій створюються дуже широкі можливості щодо розвитку художнього моделювання костюма, а також розкривається перспектива для майбутнього [156, с. 188].

Серйозний внесок у вивчення традиційної мистецько-культурної практики Волині зроблено лабораторією Рівненського державного гуманітарного університету [230, с. 200]. Студіювання зібраних на Волині зразків етнічного одягу, фольклорних, обрядових, краєзнавчих матеріалів висвітлювалися у наукових збірках. Більшість публікацій базувалася на польовому матеріалі, зібраному впродовж експедиційної роботи.

Сучасний український одяг повинен не тільки відповідати потребам споживачів, але й мати багатофункціональність та естетичне призначення. На цьому етапі розвитку України виховання патріотизму має бути важливою складовою культури нашого народу, саме тому митці намагаються у колекціях втілювати українську етнокультуру.

Вітчизняні артисти, які одягненні у етнічний стиль, стають зразками в наслідуванні. Етнічний волинський костюм запроваджує нові тенденції української моди. Найпоширенішими елементами, що прийшли із традицій волинського одягу в художнє проєктування, є вишивка. Ускладнення технік із гаптуванням наявні в показах сучасних колекцій одягу, які гарно доповнюють вечірнє й повсякденнє вбрання. Хустини в етнічному стилі залишаються впевнено трендовими. Зачіски жінок увінчані кольоровими стрічками і яскравим плетінням із вовни [43, с. 13].

Вивчення літературних джерел показало, що в галузі етнічного мистецтва

одягу існує проблема відсутності комплексного аналізу існуючої методологічної бази формотворення етнічного волинського регіонального одягу та його інструментарію. Окрім того, наявна відсутність чіткого визначення таких понять, як «принцип формотворення етнічного волинського одягу» і «концепція формотворення етнічного волинського одягу» у етнопроектуванні одягу, що визначило актуальність дослідження термінологічного апарату. Для подальшої роботи необхідно уточнити цю термінологію та обширити умови їх функціонування в понятійному апараті галузі.

Більшість вказаних вище наукових праць не охоплюють інноваційних видів відтворення та переосмислення етнічного мистецтва одягу, які розвиваються, потребуючи нового бачення та трактування сучасного вбрання. Актуальною у цьому контексті є публікація О. Лагоди «Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття» [133, с. 112] про конкурси художників-проектантів, фестивалі, шоу-програми відповідного змісту, однак, публіцистично-журналістська за своїм характером, вона не поглиблює знання про відображення своєрідності волинського одягу у сучасній «модній» індустрії. Подібні недоліки містять статті О. Тканко «Мистецтво костюма в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття: тенденції, школи, національна специфіка» [199, с. 11] та Н. Громадюк «Естрадний костюм як засіб творення образу у творчості Олександри Теліжко» [60, с. 26], «Образність концертного вбрання у творчості Галини Забашти» [61, с. 55] щодо творчих здобутків окремих художників-модельєрів і мистецтвознавців у створенні сучасного етнічного одягу.

### **1.3. Джерельна база дослідження**

Значною базою дисертаційного дослідження стали:

– теоретичне підґрунтя досліджень науковців, розглянуті у підрозділах 1.1, 1.2 у напрямку розвитку етнічного мистецтва; формотворення та крою українського автентичного костюма; виготовлення волинського вбрання; дослідження сучасного одягу з мотивами та елементами етнічного вбрання;

етнічного вбрання, як національного символу; народного одягу, як системи цінностей українського мистецтва;

– матеріали Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки із ілюстрованими комплексами традиційного одягу Волині, типами жіночого вбрання (Рис. В.1.1–В.1.6), волинськими корсетками-станіками (Рис. В.1.7–8), типами спідниць-ліників Волині (Рис. В.1.9), зображенням традиційного костюма Полісся (Рис. В.1.10). Досліджено 13 комплексів традиційного волинського жіночого одягу, 3 комплекси традиційного волинського чоловічого одягу;

– матеріали Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки із зображеннями хусточок ХІХ ст. із домотканого полотна, бавовняних ниток, гладі, МУНДМ, с. Городок Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. (Рис. В.1.11), зображенням костюма Полісся, НМНАП (Рис. В.1.12), зображенням фрагментів жіночих сорочок поч. ХХ ст., Сарненський р-н Рівненської обл. (Рис. В.1.13–14), зображенням фрагментів сорочок жіночих 1920 року Рівненської обл. (Рис. В.1.15–16). Досліджено 3 комплекси волинського жіночого одягу, 3 фрагменти жіночих сорочок Волині;

– матеріали Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського із зображенням фрагментів жіночих сорочок поч. ХХ ст., Сарненський р-н Рівненської обл. (Рис. В.1.17–18), фрагментів жіночих сорочок поч. ХХ ст., Волинська обл. (Рис. В.1.19–20), фрагментів жіночих сорочок 1920 р., Рівненська обл. (Рис. В.1.21, В.1.24), фрагмента чоловічої сорочки 1920 р., Рівненська обл. (Рис. В.1.22–23). Досліджено 7 фрагментів волинських жіночих сорочок та 2 фрагменти волинських чоловічих сорочок;

– експозиції етнічного одягу волинян у Рівненському обласному краєзнавчому музеї із фотозображень волинського жіночого одягу Сарненського р-ну (Рис. В.2.1–3), волинського одягу Дубровицького, Володимирецького, Костопільського та Гощанського р-нів (Рис. В.2.4–10), етнічного взуття Волині (Рис. В.2.11–12), чоловічого та жіночого волинського одягу та головних уборів (Рис. В.2.13–16), етнічного волинського одягу, головних уборів та взуття (Рис. В.2.17–18), варіацій фрагментів орнаментів вишитих сорочок Волині

(Рис. В.2.19–20), варіацій фрагментів орнаментів вишитих жіночих сорочок Волині (Рис. В.2.21–24), деталей жіночих головних уборів Волині (Рис. В.2.25). Охоронно-топографічний опис зали № 16 [203] Рівненського обласного краєзнавчого музею Рівненської обласної ради наведений в таблиці 1.2.1 (Додаток Д). Досліджено 8 комплексів жіночого одягу і 2 комплекси чоловічого одягу Рівненщини, 3 експозиції взуття волинян, 10 волинських жіночих головних уборів та 2 волинських чоловічих головних убори Рівненщини, 7 поясів волинян, 12 деталей орнаментів вишитих сорочок Волині, 20 фрагментів вишитих жіночих та чоловічих сорочок Волині, 11 фрагментів вишитих орнаментів Волині;

– експозиції етнічного одягу волинян у Волинському краєзнавчому музеї із фотозображень мешканців Волині, Сарненський р-н, Рівненська обл. (Рис. В.3.1–2, В.3.4–7), мешканців с. Вири 1830-х рр., Сарненський р-н, Рівненська обл. (Рис. В.3.3), жінок поч. ХХ ст., Володимирецький р-н, Рівненська обл. (Рис. В.3.8–9), мешканців с. Дубровиця, Рівненська обл. (Рис. В.3.10–11). Досліджено 23 комплекси жіночого одягу та 9 комплексів чоловічого одягу Волині;

– експозиції етнічного одягу волинян у Рівненському обласному краєзнавчому музеї із фотозображень волинянок поч. ХХ ст. та 1930-х рр., Волинська обл. (Рис. В.3.12–15), жіночих зачісок у селах Рівненського р-ну (Рис. В.3.16–17, В.3.22), жіночих головних уборів у селах Рівненського р-ну (Рис. В.3.18–21). Досліджено 12 комплексів жіночого одягу Волині;

– експозиції етнічного одягу волинян у Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» із фотозображень етнічного одягу Волині (Рис. В.4.1). Досліджено 33 комплекси жіночого одягу та 23 комплекси чоловічого одягу Волині;

– фото з домашнього сімейного архіву дисертантки, мешканок с. Симонів Рівненського р-ну, кінець ХІХ ст. Досліджено 8 комплексів одягу Волині.

Також у дослідженні проаналізовано описові матеріали збору польових досліджень обласної організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури [175, с. 145; 195, с. 95].



У роботі використані фотоматеріали приватних колекцій одягу сучасних українських модельєрів одягу О. Караванської (Рис. Г.1.1–1.8), Р. Богуцької (Рис. Г.2.1–2.10), Л. Пустовіт (Рис. Г.3.1–3.5), С. Бизова (Рис. Г.4.1), В. Анісімова (Рис. Г.5.1), Л. Братусь (Рис. Г.6.1–6.3), буклети показів колекцій одягу Л. Чернікової (Рис. Г.7.1), В. Кін (Рис. Г.8.1), Ю. Магдич (Рис. Г.9.1), лінії одягу «March 11» (Рис. Г.10.1), А. Іванової (Рис. Г.11.1), Л. Бушинської (Рис. Г.12.1–12.2), В. Краснової (Рис. Г.13.1), Л. Лобанової (Рис. Г.14.1), О. Залевського (Рис. Г.16.1), О. Даць (Рис. Г.15.1), Я. Червінської (Рис. Г.17.1), В. Гресь (Рис. Г.18.1), І. Каравай (Рис. Г.19.1–19.3), бренду одягу «SVITLO» (Рис. Г.20.1–20.2), фестивалів, конкурсів «Сезони моди», «Київський модний день» та культурно-масових заходів Українських тижнів моди, а також костюми театрів, вокальних колективів та сольних виконавців.

Дослідження охоплює значні хронологічні та географічні межі Волинського регіону. Вивчено зразки етнічного волинського одягу, зібрано ілюстративний та фотоматеріал, що потребує різних методів і підходів для вивчення та дослідження.

У роботі комплексно застосовано: 1) метод аналізу при розгляді існуючих концепцій (огляд літератури); 2) метод синтезу (для узагальнення результатів власних польових досліджень); 3) метод компаративного аналізу одягу (костюма) як комплексу елементів, що перебувають у взаємозв'язку: літній та зимовий одяг, верхній та натільний – від взуття до головного убору. Застосовувався також порівняльно-історичний метод, який дозволив виявити особливості історико-культурних процесів та основні шляхи розвитку формування етнічного волинського вбрання, їх систематизацію та узагальнення. Методологічною базою слугували загальнонаукові та вузькоспеціалізовані методи дослідження. Також використовувався системний підхід, який було використано при постановці мети, визначенні завдань та формулюванні новизни дослідження, що забезпечив всебічний розгляд проблематики формоутворення етнічного волинського одягу, який є складовою загальної проєктної культури та мистецтва. Комплексний метод дослідження зумовив звернення до історичних, економічних, культурологічних, мистецьких, соціологічних, естетичних, філософських та ін. джерел, які допомогли

об'єктивному розгляду метаморфоз етнічного волинського костюма в сучасній індустрії моди. Класифікуючи стан наукових розробок теми, виокремили три групи джерел: загальні теоретико-філософські, мистецтвознавчі, вузькофахові. Метод термінологічного аналізу та операціоналізації понять дозволив уточнити зміст та обсяг термінологічної бази, встановити взаємозв'язки та умови функціонування головних понять у формотворчих процесах одягу. Мистецтвознавчий метод аналізу використовувався при визначенні композиційних та стилістичних структурних особливостей волинського етнічного костюма кінця XIX – початку XX ст. Структурно-функціональний підхід дозволив окреслити у об'єкті елементи структури й засоби виконання, котрі є визначальними у процесах формування концепцій становлення та формотворення їх ролі у спільній системі. Для дослідження послідовності змін концепцій формотворення етнічного костюма були використані методи пізнання: систематизація, періодизація, класифікація та метод формалізації для узагальненого відображення структури в знаковій формі. Візуально-аналітичний метод дозволив виявити характерні особливості предмета дослідження в сучасному мистецтві одягу та комплексного його розгляду. Візуально-графічний метод дозволив проаналізувати структуру і морфологію форми етнічного волинського костюма, а метод графічного аналізу – виявити особливості силуетної розробки та заповнення форми. Також використовувався описовий метод дослідження. В ряді досліджень етнічного костюма України волинське ідентичне вбрання й досі залишається малодослідженим.

Основні терміни та понятійно-термінологічний лексикон діалектичних фразеологізмів подані у Додатку Е.

## **Висновки до Розділу 1**

Аналіз наукових праць засвідчує, що впродовж усієї української історії традиційно-побутовий одяг українців несе у собі самобутнє мистецтво крою, різноманітного оздоблення та декорування у комплексі художньо-виражальних засобів. Відсутність належного відображення у науковій літературі процесу

використання особливостей регіональних, у тому числі волинських, традицій виготовлення одягу у сучасному моделюванні може бути пояснена як браком уваги до цього процесу з боку мистецтвознавців, так і недоліками у вивченні та популяризації цих традицій, які мають своєю причиною як відсутність єдиного науково-теоретичного підходу до проблеми, так і різнотлумачення основних термінів та понять, що зумовлює необхідність уточнення цих складових науково-теоретичних засад дослідження.

Комплексного розгляду розвитку концепцій формотворення волинського етнічного костюма в сучасному мистецтві одягу ХХІ ст. в контексті мистецьких процесів, а також методів та прийомів формотворення одягу фактично не здійснювалося. Це й зумовило безпосередню актуальність для проведення цього дослідження. Також аналіз літературних джерел показав, що існують такі підходи до вивчення формування волинського етнічного костюма: історичний, етнографічний, мистецтвознавчий, культурологічний, краєзнавчий та ін.

Наукові дослідження вказують на наявність трансформації у визначених типах етнічних форм костюма, однак науковці узагальнюють їх специфіку, обмежуючись характеристикою використаних матеріалів, технік оздоблення й технологій виготовлення етнічного костюма волинян. Дослідження сучасного одягу, який створений на основі мотивів волинського костюма, зокрема до інноваційних, культурних масових та розважальних заходів, взагалі відсутні.

Неясності, непорозуміння та різнотлумачення понять і термінів зумовило необхідність Розділу про науково-теоретичні та методологічні засади дослідження.

Різноманітна джерельна база матеріалів є цілком достатньою для здійснення вірогідних висновків.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ ВОЛИНЯН

Волинь належить до історико-етнографічного регіону українського Полісся, який є одним зі своєрідних географічних та історико-етнографічних регіонів слов'янського світу. Полісся зі сходу на захід простягається всім північним краєм України. Волинь на півночі межує із Білоруссю й охоплює райони Волинської і Рівненської областей, західну частину Житомирської, північну частину Хмельницької і Тернопільської областей. У західній частині до неї історично та на основі мовно-етнографічних і культурологічних даних належать смуга південної Брестської області (що нині у складі території Білорусі) і Підляшшя (нині у складі Польщі).

Волиняни (давньорус. Воляняне) – східнослов'янське плем'я, котре населяло територію Волині, північно-східну Галичину та басейн середнього Бугу. Згадки про волинян містяться в таких джерелах, як «Повість минулих літ» (XII ст.), «Хроніка баварського аноніма» (X ст.), твори арабського географа Аль-Масуді. За «Повістю минулих літ», раніше називались дулібами та бужанами. У X ст. були приєднані до Київської Русі князем київським Володимиром Святославичем. Із пізнього середньовіччя і до наших днів волиняни відомі як етнічна група українського народу. Волиняни проживали в межиріччі Західного Бугу, річки Прип'яті із притокою р. Горинь, що належить до басейну Дніпра. Центральне місто волинян Волинь згадується вперше в X ст. у літописі часів Київської Русі. За баварським географом, волиняни охоплювали 70 міст [176, с. 112].

Територія Волині в VII–IX ст. заселена племенами – дулібами, бужанами, волинянами, також білими хорватами. Волиняни творили племінний союз та разом із душанами в більш ранніх джерелах згадуються як дуліби. Землі, що заселені волинянами, увійшли до складу Київської держави у IX–X ст. У періоди розпаду

на волинській території утворилось окреме удільне князівство, котре увійшло до складу Галицько-Волинської держави.

На думку О. Шахматова, назва «Волинь» знайшла відповідник у німецькому «*walhōs*» – готський, «*walch*» – кельт, чужий, представник романських народів, середньо-нижньо-німецького «*wale*» – іноземець, що походить від кельтського етноніма «*Volcae*», що згадується в творах Цезаря в спорідненні із назвою країни Уельс, Галлія, гели. Думка про можливий західний етногенез волинян існувала серед українських науковців Канади і США, оскільки можливість цього генетичного зв'язку волинян із німцями не така й безнадійна. Мешкають волиняни не тільки між Злучем і Бугом, а також на південному узбережжі Балтики, що поряд із помор'янками, де розташоване місто Воллін, котре до Другої світової війни було німецьким, а опісля відійшло до Польщі. Дослідження по цій темі у 1952 р. опублікував у Канаді Я. Рудницький [177, с. 15–18].

За окремими припущеннями, Волинь на Балтиці та Волинь на Бузі були засновані кельтами як прикордонні міста. Також на сучасному Поліссі, що від Устилуга до Києва, та частково на території Волині з II по IV ст. проживали готи, поселення яких мирно співіснували зі слов'янськими. Кельти, які з'явилися тут у III ст. до н. е., були войовничішими, тому приймалися як іноземці – волохи. Поширення волинян від Балтики до Бугу могло відбутися в доісторичні часи, коли виникли передумови для появи цієї назви на територіях, котрі у історичні часи мали мало спільного [176, с. 88–95].

Національний етнічний склад Волині станом на 1911 рік: українці 69,98 %, євреї 14,08 %, поляки 8,81 %, німці 5,38 %, росіяни 1,01 %, чехи 0,65 %, татари 0,03 %, вірмени 0,01 %, інші 0,08 % .

Чисельність населення на Волині станом на 1916 р. становила 2 218 504 чоловік.

## 2.1. Культурно-історична еволюція традиції костюма Волині

Формоутворення етнічного одягу – це складний процес, дослідити який намагались вчені як у галузі проектування етнічного одягу, так і в тих галузях, що не мають відношення до проблем формотворення. За твердженням М. Кісіль, етнографічне дослідження форм костюма має чільне місце у науці. Поряд з історією світського костюма, історія вбрання окремого народу чи етнічної групи становить цінний об'єкт декоративно-прикладного мистецтва. Дані дослідження полягають у з'ясуванні становлення традицій в одязі, що відбулись у окремих регіонах, які визначаються впливовими чинниками на розвиток форм. У таких дослідженнях основна увага приділена семантико-віковому навантаженню етнічного костюма, орнаментації, кольору, статево-віковим ознакам костюма. Форми народного вбрання констатуються як уставлені і класифікуються за видом використання сировини та способом виготовлення та носіння. В сучасному мистецтві одягу динаміка розвитку народного костюма та засобів його формотворення надає можливість використовувати народну українську спадщину як джерело натхнення та трансформації сучасного одягу [83, с.101; 84, с. 67].

Багатство мистецьких способів пошиття волинського етнічного одягу створено завдяки наполегливій праці майстрів та майстринь регіону. Етнічне волинське вбрання має неоціненне значення для національної мистецької спадщини та водночас модерного мистецького засобу виготовлення сучасного українського одягу.

Традиційний волинський «народний костюм» формується набором характерних складових, кожний з яких можна визначити як особливий різновид одягу: *натільний, верхній, поясний, плечовий, головні убори, взуття, доповнювальні елементи (пояс, сумки).*

### 2.1.1. Особливості крою та оздоблення натільного одягу

Натільний одяг – вбрання, яке волиняни носили і носять щоденно, у будь-яку пору року: *сорочка, спідниця, штани*.

**Сорочка.** Сорочка зустрічається в давньоруської пам'ятках XI ст., наприклад: «и сволокоша і с него сорочку кроваву суцю, и вдаша попадь (и) ѿпрати» (Лаврентіївський та Іпатіївський літописи). Сорочка походить від прасл. «sorčica», «sorčьka» – зменшувальної форми від «sorьku».

Волинські сорочки відрізняються від сорочок інших регіонів України [147, с. 101], [11, с. 55], [156, с. 190]. Волинська *жіноча сорочка* відрізняється головним чином, кроєм полотнища, коміра, оздобленням. По всій території Волині майже до середини XX ст. сорочки шили з домотканого полотна, переважно із лляного, рідше з конопляного. Протиставлення сорочок із домашнього полотна сорочкам із фабричної тканини відбивалося в назвах: домоткані (полотняна, роблена); з фабричної тканини (кромна, перкальова, купувана).

У волинських селах сорочки з фабричного полотна поширилися на початку XX ст., хоча в окремих селах фіксуються і в кінці XIX ст., що знайшло відображення в піснях: «Убирай, мати, дочку у крамную сорочку і в новії шети, бери дочку вінчати» [147, с. 103].

Виготовлялися сорочки з вибіленого полотна: «Сорочки вибілювані, тіки весняне сонце вибілює, тіки виступає травичка в болоті – стелиця полотно, за дві неділі перед вечором, біле висушать і забирають, так щодня – вісім пасом на сорочку» [11, с. 74].

Жіночі сорочки обстеженого регіону – довгі, не оздоблені по лінії низу, лише у деяких районах оздоблений низ було видно з-під поясного одягу. Чоловічі сорочки – довгі, підібрані поясом поверх штанів.

За кроєм полотнищ виділяються сорочки двох типів: суцільна (допільна, суцільна, цілковита, поздовжня) та з двох частин, з пришитим низом (з пітточкою, до пітточки, наточена). Коли ширина полотнища була 45–50 см, використовували три полотнища, а якщо 75 см – два. В станку, що зшитий домашніми нитками,

прорізали порівняно невеликий розріз для пазухи. Далі, беручи невеликий шматок полотна (20–25 см), розрізали вздовж. Одержані прямокутні «уставки» пришивали до станка й готових заздалегідь рукавів подвійним швом [161, с. 145]. Обидві частини сорочки з пришитим *низом* могли шитися з однакового полотна, або верхня частина шилася з кращої якості полотна (*тоншого*), а нижня – із грубшого: «сорочки були усякії, були до пітточки, були преч додільна, такі рукава й такі преч полотна, казали що були і подолки затягані, чохли зібрані, хвандочки» [161, с. 150].

Кроїння етнічної волинської сорочки було доволі простим і являло собою зшиті прямокутні шматки полотна, ширина якого вирівнювалася в межах 45–55 см. Ширина цих деталей відповідно сягала усієї ширини полотна або ж його половини чи четвертини. Для крою станка сорочки найчастіше використовували три пілки готового полотнища загальною шириною 150 см. По рукавах проходила пілка полотнища. Розмір уставок становив половину ширини полотнища. Уставки, рукаві і ластовиці кроїли у вигляді прямокутника, які за розмірами наближались до квадрата. За розмірами пазуха становила приблизно 23–30 см. Залежно від росту, за індивідуальними особливостями визначали лише довжину сорочки та рукава.

Вивчаючи документацію Державного архіву Рівненської області, досліджуючи експозицію волинського одягу Рівненського обласного краєзнавчого музею, систематизуючи свідчення респондентів засвідчимо, що за схемами крою Волинського регіону розрізняються сорочки за типами: тунікоподібні, уставкові доцільні, суцільнокроєні, з гесткою.

Тунікоподібна сорочка формується на основі того, що до неї вздовж боків дошивають шматки полотна, ширина яких відповідає половині його ширини. В цілому така сорочка має три пілки. З трьох пілок складається й підточка, проте її зшивають по-іншому. До станка пришивають рукави, між станком і рукавами вшиваються ластовиці. Горловина мала колоподібну форму. У чоловічих сорочках вишивався комір на стійці. Можливими були й варіанти, коли ширина полотна була достатньою, і не було потреби вшивати з боків додаткові деталі полотнища.

Устаткова сорочка є типовою українською сорочкою, крій якої побутував по всій території України. При пошитті сорочки використовували три пілки полотна.



До пілок пришивали уставки, а потім до уставок і до пілок пришивались рукави, вшивались ластовиці та зшивались шви по боках. Горловина основана на стягуванні до потрібного вигляду. На пазусі робилась розпірка. Такий тип сорочок міг бути як із коміром відкладним чи на стійці, так і без коміра взагалі. Рукава збирались по низу на вузький чи широкий манжет.

Подібним є крій сороки із суцільнокроєними рукавами, коли рукав і уставку викроюють, але не розрізають, з одної частини полотнища. Продовження крою є таким самим, як в уставковій сорочці. Сорочку з гесткою у народі називають «голошийкою», у якій квадратна форма лестки відкриває всю шию. Формотворення такої сорочки полягало в тому, що до квадратної лестки пришивали, призбируючи, стан і рукави. Розріз був попереду, що характерно для Волині [100, с. 2].

Сорочки обох типів поширені у Любомльському, Володимир-Волинському, Іваничівському, Ковельському, Маневицькому, Рожищенському, Луцькому районах Волинської області, Зарічненському, Сарненському, Костопільському районах Рівненської області. Верхня частина сорочки із пришитими внизу вставками має назви, мотивовані назвою частини людського тіла, на якому розміщується ця частина одягу. Також верхня частина сорочки збігається з назвою іншого виду одягу, що має таке саме розміщення: станок, стан: назва нижньої частини мотивується способом приєднання: нижня частина – «пітточка», низ наточений [100, с. 2].

По горловині сорочок пришивали *вставку*, яка на всій обстежуваній території мала назву комір («ковнір», «комнір», «кумнір»), рідко – «комірчик».

За кроєм в обстежених селах переважали відкладні коміри. У багатьох волинських «говірках» розрізнявся крій коміра чоловічих і жіночих сорочок: лежачий у жіночих сорочках, стоячий – у чоловічих. У деяких «говірках» побутував лише один тип крою коміра – або тільки відкладний, або стоячий, «вильожених» не було – комір «лежав». Пришивали комір, призбируючи ниткою по горловині [161, с. 163].

Отже, регіональною рисою є переважання відкладного типу крою коміра як основного, хоча іноді трапляється й лежачий («лежак», «виложаний», «викладний», «розкладний»).

Для Волинського регіону характерні сорочки з прямими плечовим вставками, які пришивалися по основі або, рідше, по тканню. Сорочки з *гесткою* (з чотирикутним вирізом горловини, на *кокетиці*), що з'явилися в середині ХХ ст. під впливом міської моди, є малопоширеними і трактуються здебільшого як «чоловічі». Під рукавами для розширення пройми вшивався квадратний клин («ластка»).

До рукавів, призбираних внизу, нашивали неширокі *манжети*. У деяких районах рукави шили без манжетів. При цьому низ рукавів, недалеко від краю, призбирувався, причому призбирувана тканина укладалася як декор.

Чоловічі та жіночі волинські сорочки мали розріз на грудях – *пазуху*, яку прикрашали вишивкою. На вишиту смужку тканини, яку нашивали вздовж розрізу, також переносилася назва *пазуха*. Пізніше в чоловічих сорочках почали нашивати *манішку* («манешку»).

Своєрідність рис жіночої сорочки визначається такими ознаками, як оздоблення *вставки*, прикрашання тканини суцільними й орнаментальними смугами. У межах цих ознак виділяються локальні типи сорочок за характером розміщення смуг: 1) по всьому рукаву – поздовжні, поперечні, у деяких селах – ще й спереду (характерні для північної та північно-східної частин Волині); 2) зверху рукава та внизу біля манжети (типовий для північно-західної частини); 3) в основному на уставці або з доповненням меншої смужки під уставок (поширений у центральній, північно-східній і південно-східній частинах).

Важливою рисою є характерні способи суміщення сорочки із поясным одягом. Чоловіки носили приталені штани із полотна разом із сорочками, які прикрашені.

Характерними місцевими особливостями композиційного і технологічного рішення є деталі кишень, шви на з'єднаннях вставки плеча сорочки з рукавом, поєднання вставки в плечі з рукавом сорочки, прошивання пілочки плахти, способи

скріплення складніших елементів для обробки, як ласток кожухів чи свит та кутів вусів поверхневих [100, с. 3].

Жіночі сорочки прикрашали *тканням і вишивкою*. Тканий орнамент складався із суцільних смуг («натикали», «перетикали») або орнаментальних смуг геометричного чи «геометризованого» орнаменту, виконаних простою технікою *перебір*. Вишивали техніками, що нагадують ткання (занизування, заволікання, натягали, зтягали); мережкою (резь); гладдю – настилали.

У різних частинах досліджуваної території варіюється місце розташування орнаменту: побутували сорочки з розміщенням суцільних і орнаментальних смуг по всьому рукаву. Зустрічаються поперечно розміщені смуги на уставці та по рукаву – «барабани» (утворювалися з кількох вузьких червоних і червоно-чорних смужок, які межують із білими смугами полотна). Біля манжетів найчастіше ткалася вузька смуга. Такими смугами прикрашали й комір. Також поширені сорочки з «писаними» уставками (орнамент розміщений на уставці і по всьому рукаву, причому розміщення орнаменту на рукаві – поздовжнє). В одних селах смужки, уставки, клітки і весь рукав переткані *перебором*; в інших – побутує інше орнаментальне розміщення: на уставці, зверху рукава під уставкою та внизу рукава (манжетою). Для деяких місцевостей характерна наявність, крім червоного та чорного, ще й синього кольору.

У деяких районах Волинської області орнамент розміщувався в основному на *уставці* і складався з натканих смуг, які згодом змінили на рослинні орнаменти, вишиті хрестиком. Інколи оздоблювали не тільки *уставки*, а й низ: *оплічки* затикали і внизу, «наробляни» червоні та чорні смужки розміщували під уставкою, подекуди на сорочках із фабричного полотна вишивали низ [100, с. 3].

Для сорочок характерним є оздоблення рукавів геометричним та геометризованим рослинним орнаментом по всьому рукаву та уставці, побутування вишивки технікою вирізування та «насилування» білими нитками – орнамент розміщувався на уставці та у верхній частині рукава, характерна також перебірна техніка забирання («перебор»).

За кольором полотна на обстеженій території трапляється «локальний тип сорочки», полотнища якої переткані переважно червоними, синіми смугами. За цим типом сорочка була у комплексному складі одягу (полотняна спідниця й фартух із єдиним оздобленням).

У досліджуваній період *чоловіча сорочка на Волині* зберігала тип «установкового» крою, що протиставлявся пізньому, із плечовими швами. Чоловічі сорочки довгі, до коліна, підперезувалися поясом. Здебільшого сорочки мали схожий крій із жіночими: комір, «пазуху» («манішку»), інколи відрізнялися відсутністю «установок», «ласток». На початку ХХ ст. у деяких селах поширюється сорочка з *лесткою* та мода заправляти сорочку в пояс штанів. Зміна крою коміра, рукава (пошиття без установок), поява маніжки, гестки зумовили зміну типу («фасону») чоловічої сорочки, а також спосіб носіння («манішка при стоячому комірі, вуставки – каля давніх лижачих комірів, а вже у стоячих не було, з лежачим комерем підперезували поясом, а ту що з стоячим – у штани» [194, с. 456]. Традиційні волинські чоловічі сорочки мали в основному ті самі деталі, що й жіночі: уставки, ластки, а сорочки з вуставками, з пазухами були й у чоловіків [147, с. 105].

Здебільшого повсякденні сорочки були «чисті», тобто не оздоблені вишивкою. Святкові волинські сорочки також прикрашали, як і жіночі, *тканням та вишивкою* (комір, манішку). За звичаєм, у багатьох селах наречена обов'язково вишивала нареченому сорочку: «молодуха мусить манішку, чохла, коміра вишити» [194, с. 470].

На досліджуваній території трапляються локальні типи сорочок, відмінні від решти оздоблення перетканими смугами: 1) установок і низу сорочки (у північній і східній частинах); 2) установок і рукавів (у центральній частині); 3) на грудях (пазусі) та внизу сорочки (у східній частині).

### **2.1.2. Принципи формотворення поясного одягу**

Традиційний поясний жіночий одяг волинян – *спідниця та фартух*.

Спідниця (від фр. *jupe*, що від араб. *جبة*, джубба – назва традиційного чоловічого одягу) – жіночий поясний вид одягу від талії до низу.

Фартух («через пол. *fartuch* від нім. *Vortuch*, утвореного від *vor* – «перед» + *Tuch* – «хустка»). Діал. *запáска*, *попередник*, *попередниця*) – накладна частина традиційного костюма – жіночий одяг, що має вигляд шматка тканини, що за розміром та фасоном одягається спереду поверх сорочки, спідниці, котрий використовують під час роботи, щоб запобігти забрудненню одягу спереду.

Щодо матеріалу, традиційна спідниця зустрічається у двох різновидах: *вовняна і полотняна*. Поширена і «другоназва» вовняної спідниці – *літник*. Хоча у деяких місцевостях літники шили також із домотканого – лляного чи конопляного полотна. Подекуди для ткання використовували придбані вовняні нитки – «більку», які фарбували в домашніх умовах у різні кольори.

Шилися літники на неширокому поясі («комір», «поясниця», «обшивка») і мали *зав'язки* – шнурки (зсукані з ниток мотузочки) або смужки лляної чи конопляної тканини («торочки», «паврози», «учіпки»). Спереду, з обох боків, літники зазвичай мали двадцятисантиметрові розрізи – *розпорки* («пазухи»). Втім, у деяких селах на літниках робили один розріз – правого або лівого боку. Шили літники із 3–5 пілок. Інколи спереду вставлявся клаптик тканини: «...у летніка вставка іншим кольором або полотняна, шнурки конопляні, на животі інший кусок» [146, с. 200]. Поширені також літники зі складками («фалдами», «фандами»). За кольором та форматом оздоблення переважали червоні літники з поздовжніми смугами («пасками»), які називали «паскуваті», «рябі». Відомі літники із поперечними і поздовжніми смугами (у клітинку, решітку) або зовсім одноколірні, переважно червоні. Внизу літник прикрашали смужкою плісової чи оксамитової тканини («самітом»). До подолу спідниці підшивалася зі споду смужка полотна – «лиштва», також виготовлялась «щіточка з волосіни», щоб не стиралися краї [146, с. 200].

На значній території поширена ще одна назва вовняної спідниці – *бурка*. Найчастіше ця спідниця «співіснує» зі спідницею *літником*, і тільки у небагатьох селах вона представляє собою єдиний вид поясного одягу.

Вовняні спідниці – *літник і бурка* – розрізняються: а) за матеріалом (нитками основи та піткання): у літника основа вовняна, а у бурки – лляна, б) за кольором, в) наявністю смуг та їх розміщенням (у літника основа червона, а в бурки чорна, синя); г) технікою ткання (літник – простим переплетенням, бурка – візерунковоткана).

Подекуди бурки розрізнялися тканням, кольором, орнаментом: «у Пульмі і бурка чиновата, у чотири нити, на літника треба два нити, бурка тепліша, ниток більше, товща, зроблена як фабрична, бурка чисто чорни чи чирвони, а в низові – клітка хороша, а в Світязі не чиновате, бурка у два нити у поздовжні пасочки всякі» [146, с. 202]. У окремих говірках *бурка* – це полотняна спідниця. Жителями сіл часто підкреслюється давніша поява назви бурка, порівнюючи із літником [130, с. 67].

Поширені також і спідниці під назвою *домоткані*: «домоткана спідниця з шерсті овечої покрасяний, червоною, чорною, ніткі покрасяни, а после снують, знімають з стени і на ніт, на кросна накачуємо, а после в ніт наворотімо і затискаємо клеточка, у поздовжні взори, нітка червона, зелена, жовта, обшивка кругом» [130, с. 68]. Часто відповідником слова *літник* виступають слова *валівка, валкуха*, що є назвами виготовленої із грубої валової пряжі спідниці. Ще одним видом спідниць є *димка*. Це переважно смугаста вовняна спідниця, хоча у деяких селах відома, крім вовняної, ще й конопляна («...димка вовняна чи конопляна у паски»).

Таким чином, домоткані *вовняні спідниці* представлені назвами «літник» («літник», «летник»), «бурка», «димка», «радник», «сандарак» («ондарак»), «валівка», «домоткан», «кульман», «синьота», «синявка», «попиришняк», «попиричнік», «покажушок», «вовняна спідниця»; лляні (зрідка конопляні) – «хвастух», «ленка», «окружник», «сукня», «порнюх», «портяник», «мальованка», «колесник», «синька», «саян», «спудак», «полотнянка спо(у)дниця»; з фабричного матеріалу – «ліпаза», «ліпаго(ко)ва спідниця», «сукня», «жарова сукня», «контрохвалда», «спу(о)дниця у контрохвалди», «сподниця у хвалди», «хвальбанка», «українка», «українська спідниця», «барханка», «сподниця барханова», «галька», «карбована», «тернова спідниця», «сподниця у ладунки»,

«гармонька», «пілочка», «гальне». Велика кількість назв відображає диференціацію поясного жіночого одягу і засвідчує, що він має давню історію.

Отже, основу волинського жіночого одягу становить вовняна спідниця *літник*, яка на переважній частині регіону відома під назвами *домоткан*, *димка*, *кольман*, *ондарак*. Над те: їх, зі свого боку, розрізняють за матеріалом основи, кольором, кроєм (кількістю пілок, наявністю спереду *вставки*). Спідниці «синявка», «поперичняк» протиставляються *бурці* за кольором або характером розміщення перетканих смуг. На Волині зберігся давній локальний різновид спідниці з основною назвою *бурка*; «рандак», «димка», «валкуха», «покотушок» являють собою варіанти цього різновиду за ознаками *техніка ткання*, *матеріал*. Рандак – це вовняна спідниця, що мала лляну основу, переткана поздовжніми або поперечними різнокольоровими смугами. У деяких селах «рандак – распорка. Тоненькі, з льону ниткі крашані, у три пілки, за царя носили, комір на гузік, краску купувала, три паски ленти рандак у сині пасочки» [146, с. 203].

Фіксуються спідниці, пошиті з «серпанку» (рідко затканої лляної тканини) – *сукня*. Сукня (сукне) були із «заклатками, у склатки, ладунки». Також побутують лляні білі спідниці, призбирані біля пояса, оздоблені внизу перетканими смугами, мають назви *портюх*, *портяник*. Поодинокі фіксуються білі спідниці, переткані внизу смугами, – *кулесник*, *околясник*, *кружник* (окружник), спорадично фіксується спідниця *саян* (ткали з льону, конопель, красили у граткі).

До комплекту літнього жіночого одягу входила переважно чотири- або п'ятипілкова (трапляються й трипілкові) призбирана по лінії пояса *ляна спідниця* з розрізом попереду та із зав'язками. На Волині її називали «*хвастух*». «Хвартухи» – білі або в біло-сіру смужку (ткання вибіленою і невибіленою нитками), ткані простим переплетінням, оздоблені перетканими смугами, узорним натиканням, вишивкою, найчастіше червоними та чорними нитками. У деяких місцевостях у п'ятипілковому фартусі передня пілка не оздоблювалася. У Ковельському районі оздоблення білої спідниці тканим орнаментом взагалі «відмирає», тимчасом як у с. Новий Мосир цього району «вінчаний» *фартух*, який одягала наречена, обшивали чорним сатином.

Відрізняються оздобленням від фартуха полотняні спідниці у деяких селах Ратнівського, Любомльського, Локачинського, Володимир-Волинського районів Волинської області. Побутовують *синьота*, *синянка* (спідниці із синім тлом), *мальованка* (спідниця з вибитим спеціальною дощечкою малюнком), а також розрізняються біла спідниця та спідниця, переткана синіми або червоними смужками, що утворюють клітку, – *рандак*. Побутувала також і біла полотняна спідниця *рантух*. У деяких селах пам'ятають лише фарбовані спідниці та спідниці, ткані з фабричних ниток у різнокольорові поздовжні смуги, пошиті у складки, закріплені нижче пояса, – *танчівки*.

Отже, полотняні спідниці мали два основні типи, що різнилися за колірною гамою і орнаментальними вирішеннями: 1) білосніжна спідниця (із вибіленого полотна, оздоблювалась по низу смугами перетканими); «серпанкова» спідниця – з частково тканих лляних тканин і оздобленнями частинами по верху. Назви спідниць першого типу: *хвартух*, *окружник*, *портах*, *портняник*, *сукня*, *колесник*; 2) спідниця, переткана поздовжніми або поздовжньо-поперечними кольоровими смугами («у паски», «у клітку»). Їх назви *ленка*, *бурка*, рідко – *синьота*, *синька*, *рандак*, *рибак*, *полотнянка*, *димка*.

Поряд із традиційними домотканими в кінці XIX – на початку XX ст. поширюються спідниці з фабричної тканини: вовняні, шовкові, атласні, бавовняні; широкі, призбирані біля пояса (коміра) у зборки (у забори), в складки, з розрізом збоку, на гудзiku (рідше на зав'язках). На відміну від спідниць, поширених на Житомирщині, які були оздоблені здебільшого оборкою («фальбанкою»), мереживом («корунками»), оксамитом («манчестером»), спідниці у Волинській і Рівненській областях прикрашалися внизу найчастіше вузькими стрічками («лентами», «биндами», «засцяшками», «басаманами»), смужками тканини («нашивками», «облямівками», «гальонами»), рідше – оксамитом («бархатом»), плюшем, мереживом («кружевом») [146, с. 205].

«В церковно-історичних і статистичних описах сіл Волинської губернії, які проводилися в останнє десятиліття XIX ст., часто наголошується на тому, що у селах поширилися фабричні тканини. Вказано, що у містечках і приміських селах



одягали переважно яскраві ситцеві спідниці. Обирали спідниці червоні із нашитими стрічками по лінії низу. По лінії талії збирали у дрібні складочки і пришивали поясок. До ситцевих спідниць одягали ситцеві чи полотняні білого кольору вишиті фартухи, які оздоблювались по лінії низу вручну виготовленим мереживом. У святкові дні в заможних жінок побутували плісові, адамашкові спідниці різних кольорів, обшиті внизу білими, чорними оксамитовими стрічками, сріблястою і золотистою тасьмою. Дехто декорував низ спідниці лише стрічкою чорного оксамиту. На Сокальщині носили спідниці мальованки з грубого конопляного полотна. Малюнок сірий або чорний, нанесений (набитий) олійною фарбою» [147, с. 55].

Отже, на обстежуваній волинській території виділяються регіональні особливості спідниці з фабричної тканини – за кроєм, оздобленням – та їх назви, які різняться при зіставленні їх зі спідницями житомирського Полісся та їх назвами.

1) За кроєм та оздобленням: на західній Волині переважають спідниці, прикрашені внизу рядами нашитих вузьких стрічок або тканини, водночас тут поширені різновиди спідниць у складки різного виду (які накладаються, зустрічні, плісе). На житомирському Поліссі найпоширеніший тип спідниці з фабричної тканини – з оборкою внизу, прикрашеною мереживом, оксамитом.

2) За назвами спідниць: хоча на обох територіях поширена стрижнева назва спідниця, кожен тип спідниці уточнено описовою конструкцією, що передає характер оздоблення, крою. Ці описові конструкції на території Волині такі: спідниця з лентами, засцяшками, басаманами, биндами, китайками, гальонами («стрічками»); нашивками, облямівками (смужками тканини); бархатом («оксамитом»), кружевом («мереживом»).

Обов'язковою складовою комплекту одягу регіону був фартух, який одягали поверх спідниці. Поширені назви домотканих вовняних фартухів: «запаска», «пілка» («пилка», «пулка»), лляних – «запаска», «хвартушина» («фартушина»), «хвартушок» (фартушок), «хвастух», «передник» («передник», «пирідник», «піродник»), «попередник», «затулка», «притулка», «простик».

Полотняні фартухи у селах шили переважно з двох пілок (рідше з однієї; призбирували у зборки (брижі) біля неширокого пояса (коміра)), із зав'язками. Інколи фартухи виготовляли з полотна, тканого з вибілених і невибілених лляних ниток, що утворювало своєрідний смугастий візерунок<sup>1</sup>. Прикрашали, подібно до полотняних спідниць, внизу тканням, переважно червоним та чорним, іноді з додаванням жовтого, перетканими «поперечними» або смужками «геометризованого» орнаменту («ромби», «кружки», «трикутники», «геометризовані» квіти), виконаного перебірною технікою чи вишивкою («натягання», гладь, хрестик тощо)<sup>2</sup>. Якщо спідниці ткалися у клітку, то так само були переткані фартухи, які доповнювали ансамбль. Інколи оздоблений перетканими смугами фартух, як і полотняні спідниці, мав назву «писаний хвартушок».

Своєрідно виготовлялась пілка фартуха: обрізаний край полотна обсмикували, так, щоб утворились торочки, які підшивали внизу<sup>3</sup>. У цьому ж селі ткали «хвартушини», які мали замість торочок «бички» – зав'язки, що не нашиті, а є продовженням пояса, часто розширені внизу, вишиті («з тканини теї самеї, бички висят»). Інколи фартух відрізняється оздобленням: «хвартушок перетиканий з лучкі, рабі, білих не було, у поперечні всякі паски..», – зазначає мешканка Л. Закривчун.

Фартухи різнилися фасоном та назвами в залежності від використання їх під час певної роботи: «до печі», «по зілля», «на горочку» жати», «затулка», «притулка», «припінда» і т. д. Призначенням фартуха «припінда» («припенда») було використання під час куховарення, оскільки ж це заняття було щоденним, при тому вранці, вдень та ввечері, його назва набула іронічного символу жіночності і відбилася у жартівливій (глузливій) примовці: «а за тою припіндою ходять хлопці

<sup>1</sup> «Хвартушок з льону, біла нитка – золиця, вибіляни нитки, сива – паскі, пасочки ткали, а то руками вишивали», – зазначає О. Примак, мешканка с. Дорогобуж Рівненського району.

<sup>2</sup> «Хвартушок натканий, простикі полотнини ткали у дві пілки, вішивали, натикали, пирідники поверху гладкою вишити, хвартушок тче білий, а чирвоним перетче до церкви чепить, нате гани, запаску пулотневу перетикали», – зі свідчень Н. Рибак, мешканки с. Дорогобуж Рівненського району

<sup>3</sup> «Більш старі люди, як тчуть і вже кінець полотна, одрізують – получить нитки і ув'яже, як круживо, і натикали пілку, до церкви ходили – пілка на торочках».

чередою». Ця назва згадується у багатьох жартівливих піснях: «покажіте свахі свашку: чи має запаску, чи хвартушок, чи пілку, чи свинячу шкірку». «Запон», «затулка», «пілка» – назви старого зношеного «хвартушка», який одягали для роботи по господарству.

*Запаска* – назва одного з найпоширеніших і найдавніших (фіксується в українських пам'ятках уже в 1607 р. [53, с. 101]) елементів поясного одягу українських жінок. Складається вона з двох поздовжніх полотниць грубої (неваляної) пофарбованої вовняної тканини із зав'язками. Інколи одягали вовняні запаски ззаду поверх сорочки [138, с. 345]. Поширені на Волині запаски менші від житомирських і оздоблені по всьому полю червоними та чорними поперечними смугами. Доречно зазначити, що слово «запаска» часто-густо вживається для означення лляного фартуха. Вовняні фартухи ткали з поперечними кольоровими смугами.

На обстежуваній території побутували фартухи з фабричної тканини («краму») різного кольору, та найбільш уживаними були білі фартухи, прикрашені вишивкою. Відомі також фартухи різних кольорів, оздоблені стрічками, нашивками із тканини, оборкою («хвальбанкою», «шляркою»). Але переважали і увійшли до комплексу костюма з фабричної тканини білі, оздоблені вишивкою та мереживом, які зберігали традиційний колір, оздоблення. Ці фартухи «шанували» – одягали на весілля, до церкви («...хвартушок білий був, венчалася, і з коруночками, сборками, хвартушок до церкви перкальovejкі»). Часто фартух був із «задниками» – зависаючими зав'язками, розширеними на кінцях і оздобленими вишивкою.

Фартухи («пілки») різнилися також матеріалом виготовлення: 1) полотняний і домотканий; 2) вовняний домотканий; 3) із фабричних тканин. Оздоблення фартухів із полотна збігалось з оздобленням спідниць, з якими вони створювали цілісний ансамбль: білі, переткані внизу смугами або смугасті, у клітку (крім фартухів, що одягалися до фарбованих та «чистих» (тобто без прикрас) спідниць, оздоблення яких поєднувалось з оздобленням сорочок або вишивкою «хрестиком») [138, с. 350].

Волинські полотняні фартухи відрізнялись від поширених у житомирському Поліссі назвою. Волинські різнойменні вироби («запаска», «хвартушок», «хвартушина», «передник», «попередник», «пілка», «затулка», «притулка», «простик», «портах», «плахта», «припінда»...) на Житомирщині означувалися одним терміном – хвастух. До речі, у Житомирській області та у районах Рівненської взагалі поширений відмінний від волинського тип поясного одягу: він складався з двох полотняних фартухів. Волинські фартухи відрізнялися від житомирських також меншими розмірами та оздобленням тканими суцільними смугами (на відміну від орнаментальних композицій у житомирському Поліссі) [138, с. 352].

**Штани.** Слово штани походить від прасл. *štanu*, що являє собою форму множини слова *šyt-ana* (варіант штани походить від форми двоїни *štaně*). Штани – це поясний одяг чоловіків, який варіювався в залежності від особливостей його «робочого» призначення: за кроєм, видом тканини та декоративними елементами; за сезонами носіння (*літні* – з домотканого полотна (білі або фарбовані, ткані в клітку) і *зимові* – із овечого домотканого сукна.) На більшій частині регіону для цих виробів із полотна поширені дві назви: *штани* та *ногавиці* («нагавици»)⁴. Інваріант назви зимових штанів – *бранє, убранє*.

Штани були «на мотузку»: на поясниці їх затягували шнурком, який називали *очкур* («очкур», «чкур», «гачок», «пчкур», «вучкур», «вучкор»), рідко – *мотузок* («мотуз», «шнурочок»)⁵.

Підсумовуючи, варто зазначити, що на Волині загалом зберігаються риси архаїчності в крої полотняних штанів із обшивками (в які протягувались мотузки для зав'язування на очкурі) та *локальні* – за колірною гамою (поширені в північно-західних районах штани у баревних смугах). Диференціація назв штанів за

⁴ «Штани полотнини свої роботи, ногавиці за Миколая білії, мати розказувала, у кругі тканиї, чино вати, і червоні паскі, зелені, зимою з сукна ткали і шили ногавиці, за Польщі галіфе, ох пушов я до дівки на вечорниці та й загубив нагавици» [177, с. 221].

⁵ «Як пошіє штани до так чкура засадить, роспах, у штанах роспурка на пасниці, очкур, кулехва, на пчкур, на бублика дерев'яного зацікали» [177, с. 222].

матеріалом (полотняні – вовняні) у однокомпонентних означеннях закріплені тільки у північно-західній частині, у інших районах ця відмінність передається описово [138, с. 367].

### **2.1.3. Традиції становлення верхнього одягу волинян**

Верхній одяг Волині у середині XIX – на початку XX ст. був різноманітним за кроєм, колоритом і особливо назвами. Як і на всій території України, із зимового одягу в обстежених селах були поширені кожух та одяг з овечого домотканого сукна. Верхній одяг з овечої шкіри поширений на всій території під назвою кожух.

Кожух (також кожушанка, тулуп, бекеша, кавал, байбарак, шуба, губа, кóжанка) – традиційний слов'янський етнічний одяг, виготовлений із овечих, козячих та телячих шкур.

Кожухи мають різновиди за кроєм (прямого покрою, зі зборками), за кольором, за функціональним призначенням, які виразних ареалів не утворюють і виділяються як поодинокі локальні варіанти.

Відомі такі назви кожуха Волинського регіону: *кожух*, «толуб» («тулуб»), «хутро», «повкожушок», «повшубок» («пувшубок», «полшубок», «полу шубок»), які відбивають диференціацію реалії за кроєм: кожух зі «зборами» – толуб «прямого покрою», кожух, толуб «довгий» – кожушок, повшубок «короткий» [18, с. 121].

Кожухи розрізнялися за кольором – у деяких говірках ця ознака вказувала на святковість чи буденність цього одягу: «святний білий кожух, а у будень лахмана якого вдягне» [18, с. 118].

За кроєм, який у багатьох говірках диференціював реалії за призначенням для осіб певної статі: жіночі найчастіше шили «у сборки» або «хванди» («складки»), чоловічі – «толубом», із великим коміром, хоча в деяких і жіночий, і чоловічий кожухи мали лише один тип крою – тільки «у хванди» або тільки «толубом»; у деяких селах жіночі та чоловічі кожухи протиставляли і кольором, і кроєм: «кожух бабоцький білий, а у мужиків червоний – кожух шили з семи овчин колісь, хванду

ззаду і спереду, кишені, чоловікам ковнір великий, гузь, пупавка з шкіри, пуповка, петелька, пояс червоний по кожуху, заперезаний, кокарди повипускають», «кожухи вельотни, у бабив деяких з хвандами, біли тико» [97, с. 115].

Шуба – це жіночий зимовий суконний одяг із відкладним широким коміром, дрібними зборами ззаду. У волинських говірках активно побутують назви: повшубок; «у жінок кожух давни як куртки з вусами, после короткі і до колін кусій повшубок» [97, с. 115].

Слово «шуба» походить від арабського «джубба» («верхній одяг із довгими рукавами») через італ. *giubba* та нім. *Schûbe*. Слово *шуба* (у формі *шюба*) виявлене в джерелах XIV ст., новіший варіант знаходимо у праці П. Беринди, також *шубка* трапляється в пам'ятках XVI ст. [144, с. 67; 109, с. 61].

Назва збережена в деяких середньополіських говірках: шуба «кожух», «одяг з крамної тканини, край та комір якого обшиті хутром лисиці». У говірках досліджених регіонів, розташованих у басейні Горині, назва фіксується лише в колядках, народних піснях: «Да сидить же він да в конці стола, щедрий вечьор, добрий вечьор, добрим людям на здоров'є, на той шубонці три шеляжечки...; продай, синку, драну світу, купі мамі шубу кріту, нащо, маті, драну світі продаваті, лучче, мамо, вийдіть с хаті» [97, с. 117]. Але в західноволинських говірках активно побутують похідні від лексеми шуба назви: повшубок («повшубок», «полшубок», «полу шубок»).

У говірці с. П'ятидні Володимир-Волинського району для чоловічого одягу полшубок виявляється як основний і до «покритий тканиною». Полшубок зустрічається також в середньополіських, подільських говірках.

Верхній одяг з овечого сукна виокремлюється у різновиди: прямого крою, із клинами, зі складками, зі зборками. За кроєм в обстежених селах були поширені прямоспинні свити зі вставленими із боків клинами (клинами, клінами, клиничками), частково з відрізними або з відрізною спинкою: зі складками («склатками», «фандами», «хвандами»); зборками («зборками», «у забори», «у збори»); прямого покрою. Коміри були здебільшого невеликі, стоячі. У багатьох

селах свити шили із прорізними кишенями, часто справжніми: «кішеня тіко так форма, уже як йде, крузь тую кишеню».

Свити оздоблювали по коміру, вгорі правої поли, по низу рукавів, по клинах, ззаду по талії вовняними шнурами та китицями («чубами», «квітами»). У багатьох говірках зазначають, що на свято одягали здебільшого свити чорного кольору: «латуха чорна з самеї шерсті – до шлюбу, на свето сукмани були самії чорни, ярача вовна з молодих овець» [97, с. 117].

«У ХІХ ст. теплий верхній одяг шили в малих містечках, а також у селах – сільські кравці. Назви цього одягу побутували і в попередні століття. Це традиційні свити: латухи, сернеги, чемерки, які розшивались аплікаціями й вишивкою по манжетах та лінії грудей. У сусідніх районах з Польщею – волошки. Їх назва походить від кольору, вони голубі. Проте вже наприкінці ХІХ ст. попередні форми верхнього одягу змінюються на нові: капоти, кафтани, бекеші, капоти, короткополі, які пошиті до стану оксамитової або байкової кацавейки, лейбика, яскравих кольорів (Західна Волинь), спенсера, куртка [217, с. 43]. Залишаються у побуті свита з вусами і свита з прохідкою, серм'яга. Свити декорували кольоровим червоним і синім шнуром і вовняними кульками-бубляхами. На Рівненщині ще й вишивкою геометричного характеру» [17, с. 240].

Отже, до свит відноситься тип із клинами «вуса», який зустрічається на більшості досліджуваної території. Протиставляння по ознаках кольору, належності до чоловічого чи жіночого одягу та довжини, ареалів не створює, і виявлені в певних районах поодинокі є варіантами локальних різновидів.

Аналіз співвідношення реалій і термінів показує значне перевантаження номінативними позначеннями внаслідок збільшення їх кількості за рахунок певних елементів реалій: диференціації за різними ознаками, співіснування давніх і пізніших реалій; виходу з ужитку реалій, але збереження і паралельного вживання їх назв, появи назв як результат запозичення.

У багатьох селах на початку ХХ ст. замість свити чоловіки вже носять піджаки восени, а взимку кожухи [17, с. 184].

Свити – *латушка* («латуха», «латишка») переважно шиті з клинами (вусами), білі, сірі, чорні кольори, оздоблені кольоровими шнурами: «лантуха з клинами, біла і чорна, з самеї шерсті, синими і зеленими шнурками обшиті, до шлюбу». Відомі також латухи – прямоспинного покрою та зі зборками. Кожне село визнавало лише власний крій і суворо його дотримувалось: «латухи з сукна за Польщі і за Миколая чорні, на Забужжі зборками, у нас напрямую, кумір стоячий, кишені прорізовані, не відрізана, латуха як відрізана, то не буде латуха», – за свідченнями мешканок с. Дорогобуж Гощанського району Рівненської області.

У деяких говірках свитка у хванди, «складки» не тільки послужила для розрізнення чоловічого та жіночого одягу, а й спричинила протиставлення назв: «бапська куртка, з хвандами, а чоловіча – свитка». Поряд з назвою куртка в названих говірках вживаються й інші назви: курточка, курта [147, с. 88].

Уздовж західного кордону волинського ареалу поширений *сердак* («сардак», «сирдак»), «сукманка», «сукман», «катанка» [Додаток В]. У деяких говірках співіснує кілька назв, що позначають свити, які різняться кроєм і призначенням для осіб певної статі: «сирмегу жінки носили, мужицькі – сукмани, сардарі складками, а сукман простий, пошит сукманом сирнега, сукняний сукман, довга латушка, клинців не було, тільки чорні сукмани, з клинами». Зустрічаються свити, що відрізнялися кроєм, як підкреслюють інформатори, – це найдавніші сукмани: «сукмани шили з сукна, колишні – простії, до п'єт, давні, потім катанкі, сардарі склатками, катанкі за мене шили, кравець був, сукно уже совало за мене мнили, якое совали, а давніше сукмани, мужицька катанка короткая, а жіноча катанка то була у складочки, по три ззаду, з боків і чорним опшита і застібалася на гузики, а мужицькі прости, як тепер сукмані шиють, сукмани – стоячий комір, одрізні до стану, у хвалдах, кишені прорізані, сукмани давніши, шнурочками опшити, і зелени, і червони, у моєї матери було, у мене вже не було» [229, с. 672].

Сукно катанка мотивується способом виготовлення – валянням, скочуваним сукном. Катан – сувій сукна: «гето сукно виготовляли чоловікам на штани, ми кажемо свий полотна, а то такан», а також катанка «спідниця із сукна» [177, с. 221].



Чоловіки також носили свити «з відлогою» («башлаком») – це бурка [Додаток В], що використовувалась як одяг у дорогу: «бурка сукманом пошита, з хвандами, у дорогу, башлак окром'я, кожуха шкодує, ту бурку, а як дощ чи сніг, на кожуха накладає. Бурка з башлаком, довга, здавна, на гузках, пришитий башлак». Інформатори вказують на час поширення – за Польщі: «бурка за Польщі була, наверху наклали башлак, пришитий і окроме, торочки недовгії». Назва бурка «опанча, валяна з шерсті» фіксується в пам'ятках XVIII ст. Очевидно, назва бурка (верхній чоловічий одяг), як і реалія, була запозичена в західнополіській говірці на початку XX ст., хоча назва поширеної вовняної спідниці бурка, можливо, твориться вже на слов'янському ґрунті [109, с. 61].

Також поширена *чемерка* [Додаток В], що відрізняється кроєм, зборами, складками: «чемерка у збори сиві і розмаїті, чоловіча у хвали, з стопочкою, сборочки кругом, як сачик, рясенька, чемерка без хванд і з хвандами дробними, коротейка». Дослідник, пишучи про одяг селян XIX ст., зазначає: «Льтом же носять больше зажиточніе крестьяне, і в. особенности, парубки, чемерку или жупань, чемлить, которая шьется обыкновенно ізъ покупних матерій – черкасіна, камки, с густыми оборками у таліи сзади» [109, с. 63].

Окрім того, шили чемерки і з купованої тканини: «чемерки шили з матеріалу чорна кожа, до пояса, ленти нашивали, з підшивкою на ваті». У південній частині зафіксований ще один вид верхнього одягу – *бекеша* («бекеша», «бикеша», «бікаша»). Це одяг, який зіставляється із традиційним верхнім одягом – свитою, сернегою, але відрізняється від них кроєм: «бекеша з сукна, свої роботи і купована, до талії – пошви, а ззаду прострочений шов, два гудзика; бекеша як сернега, пізніша ніж пряма, цілковита, на гузках, з поясом; бекеша як сернега, коротша у хвалди; бікаша до стану, у складочки, узаді гузічки, расна у дюри повисаджує жінка спідницю; бикеша свої роботи». Бекеша – свита від підлоги.

У більшості досліджуваних територій відомий різновид одягу, подібний до традиційної свити, але протиставляється їй за кроєм: це в основному верхній одяг прямого покрою – *гуня*, з відлогим каптуром («крас»), «капою», «гунька» (кльош та з клинами чоловіча свита, жіноча рясна свита) [48, с. 55].

**Безрукавний одяг.** Комплект спідниці та безрукавки, що ствердився у XV ст. в західноєвропейських країнах, поширився в XVI–XVII ст. на східне узбережжя Балтійського моря та Польщу, а також Білорусь і Україну. «Наявність безрукавок зближує одяг українців з одягом західних слов'ян і прибалтійських народів, особливо литовців, а довгі безрукавки з оборкою довкола або ззаду і з боків дуже близькі до безрукавок центральної і південної Росії, а також білоруських районів» [48, с. 45].

Якщо для центральних, східних, південних районів України типовою є саме довга *безрукавка* («корсетка», «керсетка»), то для волинських – коротка безрукавка («камізелька»), жилетка («жілетка», «жулетка»), горсет («горсат», «горшат», «гирзет»), корсет («курсет»), «горсик», «станік», «безрукавка», «безрукавець», «нагрудник», «літник», «ліхвик», «лейбик», «портянок», «катанка», «сердак», «тиклиця». Чоловіча безрукавка – камізелька, жилетка – частина чоловічого костюма, яка одягалась під піджак.

Традиційний короткий жіночий одяг поширився під впливом міської моди. Цей вид одягу шився з рукавами, приталений і зі складками хвандами, зборками, оздоблювався смужками матерії лямівкою, пасками, стрічками, пришевками, мереживом гарунками, корункою і представлений назвами: давнішими (середина XIX – початок XX ст.) – «каптан», «жупан», «спанцір», «кацевий», «китлик», «лахман» і пізнішими (початок – середина XX ст.) – «баскінка», «раковка», «кохта», «блюска», «жикет».

Жупани шили переважно із крамної тканини, ще «за Росії», тобто на початку XX ст. Вони мали такий самий крій, як і каптани: «жупан пошитий зборками, комір ззаду пришивався; жупан з оборочками, зубочками, до хвастуха, буркі літом носили; жупан з сукна овечого, з хлястик, у талію, три полочки, колісь з хвандами, кишені з накривкою, стоячий ковнір, на гузях, до Польщі; жупан з кашмару, кашміровий за царя». Як назва верхнього одягу, жупан зустрічається в українських джерелах XVI ст., в діаріушах першої половини XVIII ст. – «довгий верхній одяг, чоловічий і жіночий, який носили під свитою та кунтушем» [67, с. 72; 70, с. 65].

## 2.2. Специфіка формотворення та орнаментування етнічного одягу

### 2.2.1. Головні убори, взуття, пояси, доповнення костюма як показник регіональної етнічної приналежності

**Головні убори.** У кінці XIX – на початку XX ст. волинські жіночі та чоловічі головні убори відрізнялися збереженням давніх форм і назв, обрядових та захисних функцій, розмаїттям їх різновидів, що відбивалося і в назвах. У працях дореволюційних та сучасних дослідників народного одягу подано опис багатьох давніх головних уборів, вводиться опис маловідомих видів та способів їх носіння, але у цій роботі подано територіальне поширення головних уборів та їх назв, виділяються типові та поодинокі назви.

«Поширеним головним убором був рубок, рантух. Це головний убір чотирикутної форми з тонкої тканини, що міг бути оздоблений мереживом. Найпоширеніший жіночий головний убір – це прямокутної видовженої форми рантух. Поширеними, судячи з архівних джерел, були і хустини з різноманітних тканин та багатим декоруванням, барвисті та однотонні, вишиті шовком, срібними і золотими нитками. У XVI ст. жінки носили сферичної форми шапки. У документах згадується жіноча шапка оксамитова, облямована хутром куниці. Жінки носили шапки ще з часів Русі-України, а пізніше їх зафіксовано у малярстві XVII–XVIII ст. На груповому портреті 1649 р. родини Домашевських кінця XVIII ст. з фрески Троїцької церкви Почаївської лаври бачимо на голові жінки високу оксамитову шапку, облямовану внизу довкола хутром. Шапка одягнута поверх рантуха, накинутого на голову» [191, с. 79].

Серед чоловічих зачісок поширена зачіска «пуд макітри» – коли волосся підрізали рівно довкола голови.

На Волині побутували різні типи кибалок [Додаток В]: шнурові, площинні, виті. Кибалки шнурові, тобто із гнutoї гілки; кибалки площинні є найпоширенішими – це гнуті дерев'яні обручі, різні за висотою: «Кичка загньона на два пальці з калини». Подекуди були поширені кибалки з дерева, обшиті

тканиною, в основному, полотном: «тканка на два пальці опшита, такій обруч, обматаний лентою з латок; кібалка – обручик, замотаний полотном», – за свідченням очевидців [48, с. 61].

Одним із видів витих кибалок є лянні. Найпростіший вид – пасмо повісма льону, що скручувалось разом із волоссям, утворюючи обручик «кіча – з косей да льону обручик, фіксуються також вже розвинені форми кибалок з льону. Льон скручували і обшивали полотном, надаючи форми обруча, та закріплювали. Зустрічаються полотняні кибалки – обручики зі скрученого валиком полотна: обруч скручували з полотна і закручували коси на нього».

Найдавніші назви головних уборів заміжніх жінок, які становили єдиний комплекс, типовий для всієї України: *кімбалка і кечка* – «обручик з дерева або валик, обшитий тканиною, шнурок з льону, на який закручували волосся заміжньої жінки», *чіпець і каптур* – «різновид шапочки з шнурком для закривання волосся», *плат або намітка* – «довге ляне полотнище, оздоблене на кінцях тканими або вишитими смугами». Саме «кібалка» реалізується у волинських говірках як *кімбалка, гімбала, ким балок*, що охоплюють майже весь обстежуваний ареал; *кечка (кічка, кичка); тканка, тканіца; обичайка, лубок* [48, с. 61].

Існує традиція скручування волосся кибалкою, що трималася довго, і збережена в пам'яті: «возьме льону, скрутить, прутом обвезує і нашиває полотно, возьме, наложить кібалку на голову і чіпцем обвеже і зав'язує хусткою. От дівка вийде замуж, зайде жо жениха, єї беруть кичкою с прутка, накладають на голову і опкручують навколо і до віку кона носить; кимбалок наперед був із косей да льону трошки і закрутить того ким балка, тако робить обручика; молодому розплітали, а уранці переночує, тоді кім балку роблять да закручуют да уже співають п'есою: посадили під поліцею да народилі молодицею, з коржа паляница, а дівка молодица» [48, с. 58].

Як свідчать експедиційні матеріали [48, с. 59], був поширений тип очіпків, здебільшого овальних, із розрізом та шнурками для затягування ззаду або із затягуванням навколо голови. До високих кибалок типу обичайок із лубу очіпків не носили. Очіпки розрізнялися за матеріалом (із домотканого полотна та

фабричного); за способом виробництва – ткані на верстаті як полотна і «брані» руками рідкого переплетення – «як марля». Зустрічається плетений гачком із білих ниток чіпець.

Головний убір заміжньої жінки – *чіпець*, поширений на більшій частині Волині, реалізується давніми назвами – «чіпець» і «каптур». Основний ареал утворює лексема чіпець. Обряд накладання чіпця, як і кибалки, був одним із найважливіших моментів закріплення статусу заміжньої жінки: «чіпці насаджували на голову, як прийде молодуха, то берут чіпце насаджують, шо уже вона не дівка». У весільних піснях співали: «а уже проділь на головку приїв, да уже у чепка давно хочецца». Тут також була поширена пісня, що засвідчувала у жартівливій формі важливу соціальну, етичну функцію очіпка: «Ой пила, чепця згубила, прийшла додому, мужа набила. Ой іди, муже, чіпця шукати, не знайдеш чіпця, не йди до хати».

До виду жіночих головних уборів належить *намітка* – довге, близько 5 метрів, полотнище в 50–60 см завширшки, мала назви плат, намітка, намітець, ручник. *Плат* – давній головний убір, збережений тут до середини ХХ ст. Традиція його носіння на початку ХХ ст. згасає. До війни вже тільки літні люди вдягали його до церкви, дотримуючись звичаїв убрання заміжніх жінок. Виготовляли «плата» (намітку) з тонкого лляного полотна: «було тонейке, рідейке». Кінці цього убору оздоблювали перетканими смужками або геометричними узорами. На матеріалі досліджень Волині визначаються типи намітки за способом зав'язування:

- вінкоподібний завій, із зав'язаними позаду кінцями, з бантом та без;
- один кінець пропущено під підборіддям, а випущений другий висить спереду;
- складений кілька разів одним кінцем під бородою та обведений довкола голови над лобом і закріплений «рожком збоку», а другий задрапірований ззаду, закріплений шпилькою;
- із пропущеним під підборіддям одним кінцем та випущеним ззаду другим;
- із закрученими та закладеними кінцями.

В кінці XIX – на початку XX ст. на більшій частині обстеженого регіону функціонували давні жіночі комплекси головних уборів, які склались із чіпця, кибалки і намітки. Було виявлено такі типи кибалок: площинні, тобто зігнуті із дерева; виті, які диференціюються за матеріалами на підтипи («з скрученим льоном», «з плетеним льоном у вигляді коси», «із соломою», «з крученим полотном»), що визначаються регіональними, локальними і поодинокими локальними рисами. Переважали розвинені форми – скручування льону і обшивання полотном (у центральній, південно-східній, північній частинах); виплітання з льону (у південній частині). Цей тип представлено назвами: тканка, тканіца. Яскраву локальну волинську рису засвідчував ареал сіл – підрізанців, де молодій відрізали волосся як знак її переходу до статусу заміжньої жінки. Регіональний тип тут представлено чіпцями овальними із розрізами й шнурками для затягування – це каптур та чіпець. Намітка виявляється при зіставленні з відповідними реаліями на інших територіях за назвою, на Волині – плат, намітка, намітець.

У волинській обрядовості весільний вінок мав назву *вінок* («винок», «венок»). Розрізнялися вінки за матеріалом виготовлення: вінок із квітів, вінок із барвінку, вінок зі стрічок, вінок із паперових квітів, вінок із паперових квітів, покритих лоем; вінок із зілля, вінок із підтяжок, «вінки з косників», «вінок із лент», «вінок із жичок». Традиційним давнім вінком, який передував купованому паперовому, був вінок зі стрічок: «накладають китайкі, на кожній китайці зроблені квіти з китайок, кожна квітку прикрашають пацьорками, китайка складається і пришивається, як мак цвіте ідуть хороше, накладають – назад зав'яють на хустку, зав'язують ззаду, кінці кітайкі з пацьорками висят, один вінок – на кітайку нашивають квітки з пацьори, другий вінок з китайок, на кітайку пацьори, другий вінок посередині самий вінок – барвінок». У деяких говірках вінки робили на весілля дівчатам з боку молодої і молодого – дівчатам-свахам, друшкам: «накладали сухозлітка, вінок з барвінку, свахам і друшкам теж вінкі робили, засцяжок менше».

*Хустка* належить до виду жіночого одягу групи платових підгрупи квадратних. Основною ознакою, що визначає тип хусток, дослідник вважає спосіб зав'язування. Безсумнівно, що спосіб зав'язування дає всі підстави розглядати хустки «як складову частину єдиного цілого – костюма» [147, с. 111; 170, с. 31]. Способи зав'язування, які повністю втратили своє початкове сенсове навантаження, «дуже часто відображають давні етнічні та локальні традиції, за якими можна виявити ареали поширення тих чи інших вже зниклих етнографічних явищ, а також знаходити сліди певних етнокультурних взаємозв'язків, що мали та мають місце у процесі складання етнічної спільноти» [170, с. 31]. Назви хусток також зберігають сліди етнокультурних зв'язків, міжетнічних контактів та засвідчують давність походження традиції.

Хустки зав'язували такими способами:

1. Пов'язуванням навколо голови таким чином, щоб кінці були пов'язані над лобом, при цьому кінчики спеціально закладалися і виставлялися «як рожки». У деяких говірках назви цього способу пов'язані з назвою кінців хустки: рогі (роги), чуби, з якими вони асоціювалися.

2. Інший поширений спосіб – зав'язування хустки кінцями назад, його назви: на чумак, на чумачок; чумачка насадять або на чумак зав'яють; на марушку, бабцюю, на штурмак.

3. Пов'язування під підборіддям мало назви: «по-простому, под бороду, на рогі».

4. Виділявся спосіб пов'язування двома хустками: однією запиналися, а другу, складену, пропускали під підборіддям та зав'язували на тім'ї. Цей спосіб мав назви: «путтинатись, путтулитись пуд бороду, рогі зав'яже»; чубом (над лобом хустці надавалася загострена форма).

Отже, регіональні волинські риси виявляють типи хусток за способом зав'язування і значну кількість їх назв (у рожкі, у чуби; кім балкою; у молодицю; повалянську; на чумак; на штурмак; на марушку; по-простому).

Назви хусток Волині зберегли сліди етнокультурних зв'язків, засвідчили давність походження, відбили диференціацію за матеріалом, способами виготовлення та носіння [170, с. 28].

*Чоловічі шапки* використовували за сезонністю носіння (зимові та літні), матеріалом і формою. За матеріалом були шапки з сукна, хутра, полотна, фабричної тканини, рідше із соломи. Зимові шапки – хутряні: «кучма», «шоломок», «папах», сукняні: «шапка», «зимова шапка», «папах», «рогатівка», «рогатка», «рогатая шапка», «ковпак», «чумерка», «шолом», «башлик». Зимові шапки протиставляються кроєм: висока хутряна заокруглена шапка, невисокі суконні та хутряні півсферичні шапки, суконні з чотирикутним верхом.

Папах зустрічається у південній частині досліджуваної території – це висока вовняна заокруглена шапка: «у батька була чорна висока папах, папах з барана, вовна велика». Шапка ковпак являє собою високу сиву «козацьку» шапку: «це колись шапка козацька, ковпак, копакі сиві, вінчалися» [137, с. 201].

Невисокі сукняні та хутряні шапки – чорні, сиві, що є типовими для волинського регіону, фіксуються по всій території із назвами шапка зимова («зімова», «зимня», «зимовая»), шапка тепла.

Розглядаючи побутування типових форм у різних регіонах, бачимо їх у «генетичних витоках форми убору як етнокультурного утворення», зазначаючи, зокрема, що «конічна та півсферна шоломовидна форма сягають своїм корінням Київської Русі та глибше, в елліністично-римську та елліно-скіфську епохи» [137, с. 201]. Виділена давня протиударна функція чоловічих шапок, на неї вказують назви «шолом», «шоломок» [170, с. 28].

У досліджуваних говірках шолом є назвою шапок іншого крою – «рогатих» шапок: суконних, пошитих із чотирьох пілок, озоблених шнурком. Побутування таких шапок – наслідок збереження давньої традиції, переданої з покоління в покоління, що виникла первісно в природньому середовищі як оберегова функція. Очевидно, можна говорити про давні етнокультурні польсько-українські зв'язки. Ці шапки відомі на Волині із назвами «рогатівка», «шоломок», «магерка». У назвах високих вовняних шапок шоломок, ковпак мотиваційною ознакою є форма: «з



сукна, штири пулочки, дно вставляли, усередину поверху чупчика з крашених міток, у шоломку ходили» [48, с. 61].

У волинських говірках основне протиставляння назвам зимової шапки утворював капелюх (капелюєш), що характеризував літні головні убори, проте на західній Волині ця назва поширена мало, оскільки капелюх не плели.

Козирок – давня шапка, яка була ще «за Миколая» і шилася з домашнього полотна чи фабричної тканини переважно чорного, синього кольорів: «уже купляли їх з холста да був чоловік такий да шив, такий блискучий рамінчик прив'язаний, а тими косничками опшитий, це полотнена шапка с козирком».

Отже, чоловічі головні убори – зимові шапки – розрізняються за формою – невисока, півсферична, сукняна або хутряна: «шапка зимова», «баранка», «кашмірка», «ярмовка»; виділяються у локальні регіональні типи: 1) Суконні з чотирикутним верхом: «рогатка», «рогатівка», «чумерка», «магірка» – ці назви засвідчили польські зв'язки. 2) Висока вовняна шапка: «кучма», «папах», «шоломок», «ковпак». Літній регіональний тип представляє козирок із назвами: «шапка літня», «шапка літня з козирком», «козиркові шапка», «кепка».

**Взуття.** На Волині виділяються три типи взуття, у межах яких розділяються підтипи і різновиди залежно від способу та матеріалу виготовлення:

I – тапко- і туфлеподібне взуття:

1) плетене з різних матеріалів: постолы («липові постолы», «берестові постолы», «кочові постолы», «лозови пуστοлы»), ходаки, лапті, «постолы, плетені з вірвовок», «постолы, плетені з лика», патинкі, башмакі з валу; валовці (з прядива); ходакі (з пряжі), бамбоші (з валу). Ступінь зношення дозволяє виділити підтип у межах плетеного взуття, що відбилося у назвах: «стопок», «остопок», «стіп ляк», «вистопок», «виступець», «відупець», «недотіпок», «стріпок». Це найпоширеніший тип взуття на території Волині;

2) кручене: крутилі (з соломи);

3) шите: зі шкіри («бамбоші», «постолы»). Цей тип взуття на території волинського регіону малопоширений;

4) дерев'яне (видовбане з суцільного дерева взуття): «чуні» (дерев'яно-шкіряне з дерев'яним низом і шкіряним верхом): «дерев'янки», «кльомпи», «кляпі», «кайдани», «гандали», «мазури», «колодки», «патинки»;

5) гумове: калоші, чуні.

II – черевикоподібне взуття, представлене власне шкіряними жіночими черевиками: черевикі («черевичкі», «чирівикі», «черевикі»).

III – чоботоподібне взуття: 1) ваяне з вовни (ваянки); 2) шите зі шкіри (чоботи) [137, с. 202].

У досліджуваних говірках було поширене традиційне плетене взуття – *постоли*. Цей вид взуття носили у будь-яку пору року, навіть взимку, і не тільки до роботи, а й до церкви, і на свята. Розрізнення постолів за матеріалом відбилося в описових назвах – до опорного слова *постоли* приєднувалося означення, яке вказувало на матеріал, вид дерева, з якого виготовляли *постоли*: *постоли* корчові, і липові, і берестовії тощо. Жителі сіл, які вважають себе не поліщуками, а волинянами, називають *постоли* поліським взуттям: «*постоли* привозили поліщуки на продаж, а ви волиняни, *постоли* не плели, то на Поліссі, *постоли* на Поліссі, до Володимира, у нас – з раменю». До *постолів* намотували на ноги онучі, назви яких представлені в говірках: «онучі», «гнучкі», «завойки», «завої», «портянки», «обмотанки», «обмоткі». Онучі розрізнялися за матеріалом – полотняні та сукняні. У деяких селах одягали дві онучі: одною замотували ногу до кісточки, а другою вище, аж до коліна [137, с. 203].

Зав'язки до *постолів* називались *волокі*, які розрізнялися за матеріалом виготовлення – плетені з кінського волосу, з прядива, вироблені зі шкіри («волосінні *волокі*», «*волокі* з прядива», «рамінні *волокі*»). Іноді чоловічі та жіночі *волокі* розрізнялися за кольором: «парубок чорні *волокі*, білі штани, волосена *волока* і з прядива» [137, с. 205].

«Взуттям були, як і в попередні століття, – чоботи. У північних районах Волині були поширені *постоли* – це взуття буденне. Зазвичай на інших теренах України *постолами* називають взуття, виготовлене із куска шкіри. А взуття, сплетене з лика дерева, мало назву – *личаки*. У XIX ст. на Волині відоме й дерев'яне

взуття – «кайдани», у якому зручно ходити по болотистій місцевості або по стерні. «Кайдани» виготовляли з цілого куска дерева, з низькими обчасами. У верхній частині, через випалені дірочки, просунутий шнурок для прив'язування до ноги» [193, с. 157].

У волинських селах поширене жіноче та чоловіче взуття з дерев'яною підошвою і шкіряним верхом («дерев'янки», «дири́в'янки», «трепи», «кльомпи», «кляпі», «ходаки», «кайдани», «гандали», «мазури», «колодки», «патинки»). Валянки («валянки», «валінки», «вальонкі») було відоме ще «за царя», «валянки за царя биті», носити цей вид взуття стали після повернення з Росії, коли закінчилась Перша світова війна. По всій обстежуваній території носили чоботи: «чоботи повистегані, луби уставлялися, а пирідок не був пришитий, стоячі холевки, густілка, вистілка прибавлялася до кулоткі і до пирітка, опшивали пирітка кругом, на клатку, рамінчики на вистілку, пудошва, чоботи на опчасах, жовти у бабив, путкови помальовани».

На Волині поширене жіноче взуття – черевички: черевикі («черевикі», «чирівикі», «черевикі», «черевикі»). Черевикі стали побутувати в основному в 1920–1930-ті роки. Черевикі були на каблуках – корках або опчасах, з халявками, з підковами; оздоблені: «чирівикі на опчасах, низькі, високі, жовти путкови, чирівикі на гузіках, шнуркі високі, чаравикі на кірках, у чирівиках холявки, коркі, підошви, вустьолки, черевикі на корках, з халявою, з шнурівками, пацьорки на черевиках сині, зелені, червоні» [137, с. 204].

«Жіночим взуттям були чоботи і черевикі, сапоги. Чоботи і черевикі, на відміну від сапог, не мали високих халяв. Спереду у них був розріз або вони збирались довкола ноги на шнурок. Згодом термін чоботи витіснив з ужитку давньоукраїнське слово сапоги. Боти – це взуття з короткими халявками. Взуття заможних жінок шили з кольорового сап'яну. Луцькі шевці згадуються у судовому листі Луцького старости кн. Костянтина Острозького 1495 р. у зв'язку з тим, що у них не купують великих волоних і ялових шкір, а купують лише малі телячі, баранячі, козлині» [194, с. 470].

Отже, для регіонального волинського комплексу типовим було плетення взуття з максимально можливою диференціацією з огляду на матеріал (кора, лико, лоза; нитка, мотузки, прядиво; солома). Така диференціація виду свідчить про те, що він має на досліджуваній території велику історичну тяглість розвитку і є однією зі специфічних типових рис костюма Волині. Взуття з ниток, мотузок, прядива входить до деяких локальних волинських комплексів. Типовими є постолі з кори, лика, лози. Матеріал рослинного походження, значна кількість назв старих постолів («стопки», «остопкі», «стріпляки», «витопкі», «відубці», «недотіпки», «недоходки», «видрики») засвідчили, що цей вид взуття поширений із давніх часів. Поодинокі фіксації шкіряного взуття цього типу – чуні (у центральній, південній, східній частинах), бамбоші, пуστοли (у східній), очевидно, засвідчує збереженість первісного різновиду взуття і виявляє його локальний тип. Дерев'яне взуття є своєрідним явищем з огляду на специфіку етнорегіональних рис як елементів балто-слов'янської та скандинаво-германської традиції культури. Історико-етнокультурні зв'язки, про які свідчить цей вид взуття, поділяються на давні (довбане взуття) та пізніші (взуття із дерев'яними підошвами і шкіряними верхами), що засвідчують західнополісько-німецьке і західнополісько-польське пов'язування на початку ХХ ст. Для цих реалій фіксуються чуні, кайдани, дерев'янки, трепи, колодки. [194, с. 470].

**Пояси.** *Пояс*, що пришивався до штанів, означувався словами *комір* («кумнір», «комнір», «ковнир», «кумнер»), «комєрик» («кумерик»), а також *пояс*, *поясниця*, *поясок*, *пасниця*, *пасок*, *опшивка* («опшевка»). Ці слова часто-густо означають пояс у спідниці [138, с. 345].

На Волині побутували вовняні та шкіряні *пояси*. Домотканий вовняний пояс – невід'ємна деталь чоловічого та жіночого костюма, ще відомий як «крайка», «тасьонка», «пояс», «запоясок». У більшості сіл крайка – назва жіночого і чоловічого пояса.

Викінчувалися крайки, пояси різнокольоровими торочками і китицями, причому для крайки, в основному, характерне оздоблення торочками, для поясів китицями. У деяких говірках протиставляються різновиди кінців – торочки і

китиці. Назва ремінного чоловічого пояса – «шитик», «шиток», «папруга», «ремін» [48, с. 60].

Отже, домотканий вовняний пояс є вузьким смугастим поясом (чоловічим чи жіночим), який поширюється на більшість сіл: «кайка», «тасьонка». Локальний тип виявляє чоловічий пояс – пояс, що диференціюється ознаками «призначення», «розмір», «колір», «оздоблення». Поодинокі локальні риси засвідчують пояси чинка тора (вовняний пояс фабричного виробництва) та за поясок (святковий пояс).

**Доповнення костюма.** Шийні прикраси – намиста на Волині, залежно від матеріалу виготовлення, поділялися на два типи:

1) виготовлені зі скла. Основний різновид – це намисто, виготовлене з різнокольорового скла: «пацьори», «пацьорки». У деяких селах, розташованих у басейнах Горині, Случі, фіксуються назви намисто («маніста»). Цей тип прикрас має різновид із медальйонами, які чіпляли на стрічку або до скляного намиста («лупчаники», «мендалі»);

2) виготовлені з коралів: коралі («корали», «куралі», «каляри», «колари»). На досліджуваній волинській території коралове намисто, яке широко побутує на житомирському Поліссі, менш відоме. На Волині «справжніх коралів» майже не було, і коралями тут переважно називали скляне намисто [48, с. 60].

Сережки на волинських територіях називались завушниці («завушниці», «завушниці»), навушники, кільчики, сірошки («серешкі»). У с. Симонів Гощанського району Рівненської області сережки відомі як чоловіча прикраса: «Коли мущина багатий, то він навушника носить одного, то колись так було, а тонкі пару, коли багаті, то завше проколять вуші».

Стрічки, що впліталися у косу, називались «житка», «засцяшка», «піттяшка», «стешка», «стьонга», «бинда», «подвічка», «коснік». Житка – вовняна стрічка, а в деяких селах – це вузька смужка тканини для носіння хрестика. Шовкові, бавовняні, вовняні стрічки мали назву китайка, тобто це прикраса до свит із ниток, найчастіше червоних; помпони: «були китайки такі з лучкі, у чоловіків то так була поштапована свита, а жонкам то були такими, китайки висіли ззаду, штири китайкі».

«Прикраси у заможних жінок були дуже дорогими і розкішними. Крім одягових прикрас – гудзиків, мережив, шнурів, вишивки, у жінок були поширені накладні прикраси: пояси, намисто, сережки, персні, браслети, розмаїті канаки (шнурок з перл або коштовного каміння), фаворитки (кольорові стрічки), розкішні коміри з перлів» [194, с. 413].

Отже, регіональний тип намиста представляє собою скляне намисто: пацьори, пацьорки, які є типовими для більшої частини території, а також намисто («наместо»), що формують мікроареали на сході досліджуваної території. Локальні регіональні різновиди прикрас із медальйонами («лучпаники», «лимани», «мендали» – у південно-західній частині; «молитовки» – у східній частині). Поодиноким регіональним явищем – коралове намисто, коралі. На Волині довше зберігся давній різновид прикрас, що виявив різні історичні чинники та етнокультурні контакти, порівнюючи із житомирським Поліссям [138, с. 345].

Певним доповненням одягу служили деякі аксесуари, зокрема мішечок для тютюну та гаманець. Мішечки для тютюну виготовляли зі свинячих міхурів, які виминали в попелі, надували через стебло, зав'язували і сушили. Такі мішечки називались капшук: «капшукі на табак, і кітиці чіпляють, шоп хороший». Рідше їх називали мишечок, мушанка.

Побутували гаманці двох видів, котрі різнилися за матеріалом та розмірами. Гаманці, які мали вигляд невеликої сумки, виготовляли зі шкіри, носили на ремінці, через плече: «калитка рамінна, мушчинська на плечові, на паску наложиш, через плечко носили, калиткі такі були ременьові, повисить його на пасику гудзиками виб'є для форми». Інший вид гаманців виготовляли з лика: «кошільок малий, шо на гроші, із накривкою, з лика» [48, с. 61].

### ***2.2.2. Святковий та траурний одяг як особливий вид традиції вбрання***

Польові дослідження засвідчують, що цим компонентам вбрання на Волині споконвіку надавалось особливого значення. Своє підтвердження це знаходить у численних місцевих казках, де вони набувають «чарівних» (надприродних)

властивостей. У обрядовій символіці важливе місце посідає колірنا семантика одягу і взуття<sup>6</sup>. Жінки на Волині надавали перевагу червоному очіпку: «молодиця іде у червоному очіпку, як маківка цвіте» [29, с. 149]. Червоний колір «оберігав» від «злого ока».

Компоненти волинського вбрання у контексті пов'язаних із ними пересторог, застережень зустрічаємо у віруваннях, повір'ях, приказках, піснях, загадках, переказах другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Крім загальноукраїнського «табу» – «у шапці гріх у хаті седить, бо боги есть» [99, с. 123], про дівочі й жіночі волинські головні убори теж дізнаємось із тих джерел. Дівчата одягали вінок зі свіжих квітів під час свята «Лелі». На півдні Волині його приурочують до «Юрїйового дня» (23 квітня – за старим стилем, 6 травня – за новим стилем). Серед дівчат ту, котра найбільш відзначається своєю майстерністю у вишиванні, про що свідчить її одяг, обирали «Лелею»: її повивали (через плечі навхрест) зеленими гірляндами, голову прикрашали вінком та виводили із піснями до підготовленого «трону». Під час Зелених свят дівчата одягали вінки із квітів, трав, стрічок, як і під час обряду, що пов'язаний із вшануванням вільхи. Хусточки використовували під час святкування «Маслани» (діалектна назва сирного тижня, тобто Масляної) на півночі Волині.

У ритуалі новорічного «*посівання*» рукавичка відігравала роль символу, запоруки збагачення: «посівали» лише з рукавички [210, с. 49].

Весільна обрядовість волинян – один із найстійкіших і найскладніших компонентів традиційно-побутової культури Волині – є яскравим показником етнічної мистецької ідентичності. В ній простежується пережиток архаїчного уявлення, соціального і сімейно-шлюбного відношення, які сформувалися за різними історичними епохами. Один із одноразової обрядовості родинних циклів, весільний ритуал є усвідомленням мистецької форми переходу людиною із неодруженого стану дівочтва у одружений із часу статевої вікової зрілості. Вивченням складності цього ритуального комплексу є потреба у переосмисленні

<sup>6</sup> У казці «Почивая» «Іван любить червоні чоботи й червоні пояси. Озувся у червоні чоботи, підперезався червоним поясом і став таким красивим парубком, що ні в казці сказати, ні пером не описати» [160, с. 280].

наукових напрацювань досліджень попередніх поколінь із застосуванням новіших методик у структуруванні матеріалів.

За весільним обрядом наречений, наречена, її дружки одягалися у відповідне вбрання. «Велику роль відігравали атрибути-символи: квітка, вінок, колір квітів, стрічок, вишиті узорі сорочок та їх колір. У традиційному мистецтві вважалося, що речі, виготовлені для того чи іншого обряду власними руками, мають особливу архаїчну силу. За звичаєм на Волині, нову сорочку для майбутнього чоловіка дівчина шила і вишивала білими нитками. Саме її він одягав до шлюбу. Сорочку прикрашали весільним віночком» [209, с. 134].

Прикраси теж мали велике значення у весільній обрядовості. Під час заручин молода дає перстень нареченому, притримуючи свій та зав'язуючи йому китайкову червону стрічку до комірця сорочки, а він їй дає свій викуп. Це свідчило про домовленість із двох боків – нареченої і молодого. Свою згоду на одруження дівчина висловлювала одяганням шапки на нареченого.

Головні убори відігравали важливу роль протягом всього весілля. Перед шлюбом шапка молодого прикрашалась букетом із барвінку чи подібного зілля. Згодом шапкою накривали тарілку. «Барвінкові обряди символізували освячення шлюбу громадою. У східних регіонах Волині наречена сама готувала шапку для молодого, яка оздоблювалась символічною вишивкою. На Волині, під час весілля, молода одягала на голову вінок із барвінку з яскравими стрічками. Весільний вінок мав свою символіку, котрий за формою нагадував шапочку, котру густо прикрашали намистинами, пучками пір'я, гілками вічнозелених рослин, китицями із вовни. Вінок мав функцію оберегу й був символом добробуту» [210, с. 39].

Намітка у обряді покривання голови молодої засвідчувала про перехід дівчини із одного родинного стану у інший, за традицією – відомий по всій території України. Намітка є елементом традиційного вбрання українських заміжніх жінок. Для виходу між люди одягався різновид головного убору у вигляді полотняного чи тонкого прозорого й видовженого відрізу тканин, що має довжину до 5 м, ширину – близько 50 см, котрий пов'язували навколо голови на очіпок, або кибалку. Сваха знімала вінок із голови молодої, опісля чого виконували обряд



відрізання коси нареченої до лінії вух. Волосся підбиралось поверх кибалки, на яку сваха одягала очіпок – каптур, на який навколо голови і шиї пов'язували перемітку та хустку. Інколи навколо голови пов'язували плат перкалевий. Обрядовість волинян відбивається у творчості провідних українських митців одягу Л. Пустовіт, О. Караванської. Їх колекції одягу початку ХХІ ст. несуть нові форми існування семіотичних традицій Волині [210, с. 38].

В обрядах до релігійних свят кожух на Волині виступав як *плечовий одяг*. Важливу роль він відігравав у специфічному способі його використання серед весільної обрядовості. Під час того, як пара поверталася із храму опісля вінчання, матір нареченої зустрічала молодят на порозі із кожухом, вивернутим на спідню сторону, і співала. Вивернутий назовні хутром, кожух уособлював для людини сили родючості, будучи символом багатства, здоров'я та тепла [29; 209].

Дослідивши музейні архіви Рівненського та Волинського краєзнавчих музеїв, можемо зазначити, що на Волині наречена одягалась у вбрання червоного кольору, що був символом щасливого сімейного життя: червону спідницю, червоний корсет тощо. Очіпок та хустка, в яку її пов'язували, також були червоного кольору. Це є своєрідною символікою щасливого народження молодої сім'ї та нового господарства. На східній території Волині було обов'язковим одягнути червоний пояс наречених. Знаки вишивались і на запасках, котрі зображали вихід дитини із материнського лона чи слугували оберегом дівочих органів дітонародження. Також символічні захисні знаки вишивались на сорочках і запасках жінкам, жінкам-повитухам й незайманим дівчатам. Деякі знаки вказували на народжування багатьох дітей, уособлювали благополуччя. На чоловічих сорочках вишивались знаки, котрі вказували на соціальний статус – хлопця чи одруженого чоловіка. Зустрічаються і знаки, які вказують на те, що хлопець шукає незайману дівчину для одруження.

У поховальному обряді вбрання на Волині відіграло також велику роль. «Поховальний одяг, у якому ховають небіжчика, у більшості використовувався й у різних обрядах, будучи більш розкішним, хоча й повсякденним. На Волині побутували звичаї, за якими жінки до самої своєї смерті мали зберігати свою

весільну сорочку та намітку, котрі опісля клали в їх домовину чи одягали на небіжчицю. Коли на сході Волині помирала дівчина, їй накладали на голову вінок з фатою, одягаючи її як до шлюбу. Збоку залишали хустину. Хлопцеві теж клали хусточку до кишені, збоку – кашкет. Одягали й білу сорочку та білі панчохи» [210, с. 40].

Орнаментальні мотиви українського костюма відображаються широким спектром духовної традиції народу, його світоглядними уявленнями та нормами обрядових дійств. Вишивка мала символічну функцію, у якій узор уособлює архаїчну символіку. Досить часто він розміщувався навколо шиї, на передпліччі, рукавах, по лінії низу. У волинській вишивці зустрічаються переважно геометричні мотиви із сонячним орнаментом, котрий складається зі знаків сонця – хрестів, спіралей та колісниць. На основі традицій образності і символіки оздоблення виконувалось у різноманітному гармонійному поєднанні узорів [89, с. 66]. У вишитих орнаментальних мотивах символом сонця зображена розетка, розетка в колі та восьмикутна зірка.

**У вишивках** південної Волині застосовується рослинний орнамент. Деякі форми рослин, плодів перетворилися на загальні узори, котрі доволі часто є далекими від оригіналу. Вони перетворились на символи-побажання – чесного дівування, благополуччя сімейного, здорових діток тощо. У вишивках чоловічих чи жіночих сорочок найчастіше зустрічаємо орнамент із багатопелюстковими квітами, відомий під назвою «руже». Узори з ружами викладалися з мистецтвом рослинного орнаментування, що вказувало на безперервність сонячного руху із вічним оновленням. Непоодинокі у вишивках поруч із ружами зустрічаються зображення троянд, котрі вкладали у системний геометричний узор. Квіти уособлювали уявлення волинян про Всесвіт, який є гармонійною і досконалою системою [170, с. 28].

Вишивка квітів ружі в чоловічих і жіночих сорочках розміщувалась на манішці, комірі та манжетах. Вишивки були виконані переважно «хрестиком», що має символічне значення – наближення до знаку вогню. Орнаментальний мотив є символом винограду, який розкривається нам у радості та красі створеної сім'ї. Сад

і виноград є життєвою нивою, на якій чоловік є сівач, а жінка має обов'язок рости й плекати дерево їхнього роду. Волинські вишивальні мотиви знаходять відображення у оздобленні художніх колекцій одягу Р. Богуцької, І. Каравай, які розглянемо у наступному розділі дослідження.

У волинському одязі символіка виражена у трьох нашитих на спідниці смужках, колір яких символічно обґрунтовано. Є відсутньою корсетка. В обох варіантах традиційного жіночого вбрання Волині для оздоблення окремих елементів використовується вишивка хрестиком рослинного орнаменту. Якщо у північному вбранні вишивка покриває значну частину площі рукавів і фартуха, то у південному вишивка цих деталей одягу є невеликим візерунком, більш тонкої роботи. Головний акцент робиться на вишивці намистинами по корсетці [170, с. 29].

Разюче відрізняється колірна гама вишивок. Так, у оздобленні сорочки та фартуха обох зразків народного одягу наявні традиційні барви української вишивки. Вважаємо необхідним підкреслити, що саме у цьому вбранні, яке несе у собі виразні архаїчні риси у вишивці. До вбрання обов'язковим елементом було різнокольорове скляне намисто. Якщо цей костюм вдягала дівчина, то на голові мав бути віночок із багатьма стрічками різноманітних барв, які закривали дівчині плечі. За довжиною стрічки спускались до половини спідниці. Заміжня жінка до цього вбрання носила терновку. Молода жінка зав'язувала цю хустину кінцями назад, а більш літня – під підборіддя. На ноги до традиційного вбрання дівчина взувала чобітки [221, с. 44].

На думку фахівців [78, с. 133; 205, с. 221], композиція етнічної сорочки Волині являє собою гарно продуману та логічно-конструктивну й декоративно-семіотичну взаємопов'язаність на полотнищі вишивки, а також гармонійну суміщеність мережевих швів, частин із білим тлом, які добре підкреслені декоративністю.

Зазначимо, що жіночі етнічні сорочки, що виготовлялись із самотканих полотнищ, шилися з деталями вставлених поликів чи суцільнокроєних рукавів, прошитих вздовж основи, по пітканню. Часто сорочка складалась по ідентичних

полотнищах, котру поміщали із широкими чохлами й великим коміром. При оздобленні використовувалися монохромні червоні орнаменти в техніці «піткання» [78, с. 115].

Формотворення орнаментів Рівненської та Волинської області має особливу самобутню красу у вираженні сорочок. Найбільш уряснено оздоблювали рукава сорочки. Композиційні акценти були вишиті та ткані, розташовувались горизонтальними смугами по всій довжині рукава («сквужні»); виглядали із трьома вертикальними вишитими смугами з додатковими елементами; горизонтальними смугами, геометричним і рослинним елементом, розташовувались візерунки по верхніх частинах рукавів та полотнищу сорочки («подзьоби», «букети»); орнамент розміщували лише у верхній частині рукавів тощо. Досконаліми та особливо вишуканими розробками малюнків є «заризані» сорочки, з вишивкою «ризь», гладдю білим по білому. По комірах та чохлах ми можемо бачити вишивку, яка відмінна за стилістикою, колірною гамою, технікою оздоблення рукавів. У оздобленні різних районів Волині характерною є техніка вишивки «колічко», за якою нитка снується по поверхні полотна, закручується у невеличкі кільця, поєднуючись синіми та червоними кольорами [221, с. 45].

Аналізуючи експозиції волинського костюма Рівненського та Волинського краєзнавчих музеїв, зазначаємо, що етнічна вишивка Волині наповнена гідністю, яка формується в усвідомленні людиною себе як митця краси. У чіткій структурі і стриманих кольорах орнаментальних елементів проглядається архаїчна суть її творців, яка й зараз викликає особливі почуття. Переважали ромбічні комбінації, які мали спрощену будову в основі ритму, логічності композиційного рішення, стриманості кольорів, втілені в підпорядкуванні логічної гармонії етнічного одягу. Орнаментика становила досить чіткий склад насиченої глибинної образності. Різноманітні варіанти геометричних елементів у лаконічних рисах вишивки волинян засвідчували високий рівень орнаментального мистецтва регіону. Зі свідчень дослідників, чоловічий костюм оздоблювався стримано. Святкове волинське вбрання чоловіків складалось із сорочки, яка оздоблена широкою

вишитою маніжкою, мала стоячий викладений комірець і чохла із густо збираними рукавами.

Приєднуємось до думок вчених, що у сорочках Волині розміщували орнамент по передніх деталях, вздовж полика та на всьому полотнищу рукавів, як у полотнищах сорочок Білорусі [156, с. 202]. Орнаментувались сорочки у більшості по рукавах, на яких вишивались геометричні елементи й малюнки, що продиктовані техніками підбору. Композиція складалась із чітких чергувань великих і малих елементів геометричних фігур.

Волинські етнічні сорочки оздоблювали вишивальною технікою «занизування», котра схожа на човникове візерункове піткання. Історично склалось, що орнамент червоного кольору наноситься по всій довжині сорочки справа наліво. Не часто цей орнамент поєднувався із синьою чи чорною нитками. Таким чином, на сході Волині декорували долішні частини уставок за допомогою вузьких і широких смуг, котрі спускались уздовж рукавів. На заході Волині орнамент вишивали по уставках, на долішніх частинах рукавів [156, с. 188].

Більшість сорочок Волині початку ХХ ст. виготовлялась із перкалевої тканини, із прямими прорізами пазухи, коміром-стійкою. На багатьох спостерігаємо геометричний орнамент, що розташований орнаментальними смугами по низу уставок та верхніх частинах рукавів. Таке розташовування пов'язане з давньою традицією південного волинського регіону. У 20–30-х роках ХХ ст. з'являються фабричні тканини, а саме перкаль, у зв'язку з чим змінюється характер вишивки на всій території Волині. Геометричні композиції змінюються рослинними, даючи простір фантазії волинських вишивальниць [202, с. 45].

Сорочка виступала символічним заміником людини. Інколи сорочку одягали навиворіт від зурочення. За волинським звичаєм, перш ніж одягти дитинці сорочку, на неї «хукали», вдихали повітря. Варті уваги відомості про крій перших сорочок дитини, що виглядала як балахон без рукавів. Така недошитість сорочки відтворювала уявлення про дитинку. Особливу вагомість мала весільна сорочка, яку шила молода для свого нареченого, символізуючи «нове народження» при зміні соціального статусу. Символіка вишивок весільних сорочок уміщує побажання всіх

благ у майбутньому подружньому житті. Такі сорочки кроєні з одного суцільного по всій довжині зросту жінки полотна. Вони несли найбільший формотворчий статус в обрядовій культурі волинян. Лише додільну сорочку зберігала жінка собі на смерть. Ця сорочка одягалась небіжчиці як оберіг, який би забезпечив її спокій у потойбіччі [105, с. 3].

При виборі оздоблення та колірної гами сорочок переважали білі, червоні та чорні кольори, котрі перетинаються із обрядовістю волинян. Червоний колір символізував щастя і любов. Чорний – журбу, сум, недовговічність людського життя. Білий колір ніс чистоту, вічність, тому нерідко вишивка білим по білому виконувалася на святкових сорочках для особливих моментів життя волинян. Простежувались й інші вкраплення колірної гами у вишивках волинян, однак головними залишаються основні.

Волинські традиції українського народного мистецтва є надзвичайно міцними, оскільки існують вони, не перериваючись, із покоління в покоління і увійшовши до свідомості сучасних волинян. Красою і добром протистояла людина потворному і злому. Одяг зачаровував чередою магічних знаків, оберегів, які надійно захищають людину від злих духів. Добро і краса у семіотиці символів усталювала існування людей у хиткості світу до навколишніх негараздів.

Розділяючи цілісність полотнища, людина немовби «викроїла» світ на власний розсуд, упорядковуючи його, вибудовуючи його своєю волею. Шитво асоціюється із магічною справою. Доля людини й світу завжди трималася в руках ткалей та вишивальниць. І. Мойсеева свідчить: «...Розцяцьковані рукава найпромовистіше виголошують ідею про симетрію правого і лівого – дуже важливий архетип опозитарності, кліше для багатьох опозицій, котрим впорядковано стародавній світ. Підкреслимо рівноважну симетрію, рівнозначущість, взаємонеобхідність обох «крил» – правого і лівого, чоловіка і жінки, весни і осені і т. д. Як бачимо, в сорочці немає протиставлення «нечистої» левиці і «правої» правиці – ідеї боротьби, агону... ще не «зурочила» ідеї єдності протилежних сторін» [150, с. 34].

О. Шевнюк констатує, що сорочка «замикала» чарівним наперстком людське тіло та охороняла від лихого ока, навколо шиї створювала магічне коло стрічкою або стоячим чи відкладним комірцем. Руки оберігались магічними колами обшивок, манжетів і зборок. Сорочка оздоблювалась так, щоб крізь неї не пройшли темні сили. Гаптуванням прикрашався комір, низ рукава, поділ, тобто саме ті місця, де людські тіла входили в контакт з непідвладністю доквілля [217, с. 42].

Регіональні відмінності традиційного жіночого вбрання обумовлюються природним районуванням. Більшу частину території займає зона лісів Поліської низовини, меншу – Волинської височини. Характерним є і відмінності у мові, одязі та побутових звичаях населення Волині.

Подорослішавши, кожна дівчина шила та вишивала собі святкове вбрання, в якому прагнула висловити свою душу. Адже саме це вбрання характеризуватиме її в очах оточуючих. Тому при роботі над ним дівчина прикладала всю свою майстерність і художній смак. Висловити власну індивідуальність дозволяло те, що за наявності в покрої та оздобленні уставленого стилю була можливість імпровізації, насамперед у вишивці. Пошите в юності вбрання проходило через усе життя волинянки – в ньому вона дівувала, в ньому ставала на рушник, потому дбайливо зберігала його в скрині, одягаючи на свята. У цьому ж вбранні померлу жінку клали в домовину [217, с. 43].

В залежності від статку, жінка могла мати кілька окремих елементів одягу, наприклад, не одну спідницю чи сорочку. Загалом, волинянка мала вибір, у що одягатись. У жнива належало, йдучи на поле, щодня одягати нові свіжі сорочку та хустину. Традиційний одяг, що носився щодня, теж не був сірим та буденним, зокрема, повсякденна сорочка так само вишивалась, хоч і скромніше, ніж святкова [43; 217, с. 43; 221, с. 45]. Святкове жіноче вбрання є матеріальним втіленням родинної пам'яті. Традиційний народний костюм південних районів Волині складається із сорочки, спідниці, фартушка, корсета й віночка зі стрічками. Вишивались корсетка та рукави сорочки. Кольори смужок на спідниці мали своє сакральне значення.

Сучасні художники-проектанти і стилісти одягу О. Теліженко, Г. Рожак у своїх колекціях враховують характерну етнічну особливість, сорочка шилась із білої тонкої тканини перкалю, не дуже довга, як сучасна жіноча блузка. Горловина комірця кругла, вишита по краях. Рукави сорочки також оздоблені вишивкою. В цілому обсяг зашиття вишивкою порівняно невеликий. Вишивка являє собою рослинний орнамент. Використовувались переважно два кольори – червоні квіти та чорне листя. Техніка вишивки – хрестиком [217, с. 43].

Спідниця пошита довжиною до пів литки, зібрана біля пояса, однотонна, але яскравого кольору – зеленого або синього. Обов'язкова наявність трьох різнобарвних смужок на подолі, які несуть символічне навантаження. Від низу послідовно йдуть: зелена – символізує траву, жовта – плодоносну ниву, блакитна – колір неба. Ширина нашитих смужок менша, аніж простір між ними.

Фартух виготовлено з такої ж тканини, як і сорочка, і вишитий по низу таким чином і у такий спосіб, як і рукава сорочки. Корсетка являла собою чорний плюшевий жилет із вирізами і заокругленнями в нижній частині, подібно до фестонів. Мальовничість їй надавала вишивка «стеклярусом» – скляними різнобарвними намистинами. Ними корсетка була повністю заокруглена. Обов'язковим елементом вбрання є різнокольорове скляне намисто (біле, жовте, зелене та ін.) різних варіацій і розмірів. Одягалось намисто не на шию, а чіплялось до верхньої частини корсетки. Останній рядок – на рівні верхнього гачка [203, с. 23].

Якщо цей костюм вдягала дівчина, то на голові мав бути віночок зі стрічками різних кольорів. Стрічок багато, вони закривали дівчині плечі. За довжиною стрічки спускались до половини спідниці. При різноманітті святкових костюмів Волині двох однакових не могло бути. Заміжня жінка до цього вбрання носила терновку, тобто хустинку. Визначення пов'язане не з кольором, а зі способом розцвічування. На хустині мали бути зображені великі квіти на темно-чорному або синьому тлі. Хустина була з тонкої вовняної тканини. Молода жінка зав'язувала цю хустину кінцями назад, а більш літня – під підборіддя. На ноги до цього вбрання, особливо якщо його вдягала молода дівчина, мали взуватись чобітки [203, с. 22].



Описаний костюм характерний для 1925 року. Тоді Волинь, що разом з іншими західними українськими теренами опинилась під польською владою, розгортала активну боротьбу проти утисків національного життя за право його вільного розвитку. Український національний костюм фактично став символом громадянської позиції власника [217, с. 43].

Необхідно зазначити, що традиційний костюм північних районів Волині має три основні складові: сорочку, спідницю, фартух, кожна з яких є оригінальною і цікавою вже сама по собі завдяки своїй символіці й семантиці. Сорочка пошита із домотканого лляного вибіленого полотна; довга, але не настільки, щоб її поділ було видно з-під спідниці, який був без вишивки. Проте досить щільна вишивка хрестиком є на інших частинах сорочки – комірці та рукавах. Рукави вишиті суцільно від лінії плеча до манжетів включно. У вишивці, представленій на сорочці, переважає жовта і блакитна колірна гама, орнамент рослинний, зокрема, на рукавах вишиті квіти. Ця сорочка повністю шита руками, причому привертають увагу особливі шви [217, с. 44].

На сорочку одягалася спідниця, що була довга та, як кажуть у тих краях, «рясна». Цим словом позначають пишноту спідниці, яка шилася у складку від пояса. Така особливість крою в принципі дозволяла цій спідниці служити жінці все життя. Спідниця також шилася із домотканої матерії, пофарбованої натуральним барвником. Колір був, як правило, темно-червоний або чорний [203, с. 21].

Фартух великого розміру, за довжиною на рівні спідниці, шитий із домотканого вибіленого полотна, як і сорочка. Фартух має багату вишивку, що займає не менше його половини від подолу вгору. Ця вишивка має чотири рівні. Перший від верху являє собою сім вишитих у рядок букетиків із двох розташованих симетрично квіточок. Нижче розташовані більші квіти й листя, які ростуть на стеблі, що нагадує виноградну лозу. Під цим візерунком розміщена композиція, що є основою вишивки. Вона включає три стилізовані жіночі фігурки з піднятими догори руками, які немовби стоять на стеблині, з якої виростають поміж ними великі квіти. Зображення цих жіночих фігурок є відголоском давньої архаїчної символіки, пов'язаної з культом матері-берегині. І по самому низу подолу фартуха

вишиті двадцять дві різнокольорові дрібні квіточки, які розташовані під зигзагоподібною лінією. За колірною гамою і стилем вишивка на фартуху повністю відповідає вишивці на сорочці.

Для цього костюма жінка мала пов'язувати на голову хустину – білу із зображенням великих квітів. Оригінальним є спосіб, яким зав'язується хустина, що відрізняється від того, як це роблять на півдні краю, а саме – ріжками назад, що не притискаються вузлом до потилиці, а підв'язуються під хустину. Також могли одягати намисто. Хустка і намисто – єдині куповані речі, що входили до складу цього вбрання, якщо не брати до уваги взуття [221, с. 45]. Таким чином, традиційний святковий одяг волинянок із півдня і півночі краю являє собою два різних типи жіночого вбрання, що мають досить суттєві відмінності. Це виявляється у складі елементів, матеріалі, покрої, способі пошиття та колористиці.

Обидва костюми у своєму складі мають сорочку і спідницю. Наявна різниця і у покроях спідниці – зустрічаються пошиті в складку і з більш простішим покромом – «у зборку». У волинському вбранні зустрічається корсетка. У волинському вбранні виразно виступають мотиви дохристиянських вірувань, передусім у вишивці на фартусі. Символіка вбачається у трьох нашитих на спідницю смужках, колір яких символічно обґрунтовано [135, с. 193].

В обох варіантах традиційного жіночого вбрання Волині для оздоблення окремих елементів використовується вишивка хрестиком рослинного орнаменту. Зустрічається вишивка, що покриває значну частину площі рукавів і фартуха, а також вишивка, що у деталях одягу має невеликі візерунки більш тонкої роботи. Головний акцент робиться на вишивці намистинами корсетки.

Разюче відрізняється колірна гама вишивок. Так, у оздобленні сорочки та фартуха обох зразків народного одягу присутні традиційні барви української вишивки. Зустрічається чорний, жовтий і блакитний кольори.

Етномистецтво волинського одягу посідає вагоме місце в сучасній індустрії моди. Сучасні митці одягу І. Діл, В. Кім повсякчас створюють нові колекції в етностилі, багато різних варіацій аксесуарів і прикрас. Аналізуючи останній сезон, модельєри пропонують трендові колекції в етностилі. Цікаво виглядають жіночі

сумочки, клатчі з українською орнаментикою, пояси оздоблюються бісерною технікою вишивки, шалі, хустини і шарфи прикрашені етнічним малюванням, техніками вишивки, різними оздобленнями та обробками за сучасними техніками. На особливу увагу заслуговує український віночок як обідок для волосся, оздоблений різноманітними штучними квітами.

Українська мода не може існувати без національної ідеї. Українські художники-модельєри працюють із унікальністю національних мотивів, що переосмислені у їх колекціях. Багато елементів та семантика минулої моди відображаються у сучасному одязі, у якому взяті за основу українські традиції автентичного костюма [226, с. 110].

Можемо акцентувати увагу на тому, що волинське вбрання зберегло архаїчність елементів, які простежуються в ідентичних видах традиційного етнічного одягу. Зазначимо, що в українському традиційному етнічному одязі суміщені різноманітні способи формотворення: з незшитих і зшитих покроєних форм. Майже по всій Україні збережені етнічні види незшитих і частково зшитих елементів одягу у вигляді прямокутних деталей із витканих тканин, що тримались на тілі на пов'язаних поясах і зав'язках. Крій традицій українських етнічних сорочок поширився через різні способи поєднання деталей тканин по лінії плеча, завдяки чому з'явилися загальні чотири типи сорочок: із рукавом суцільнокроєним, тунікоподібні, зі вставкою по плечу та із кокетками. Сорочки зі вставкою по плечу мали свої підтипи: зі вставкою, котра пришита вздовж основи, або за ниткою піткання, котра поширена в побуті Полісся та на Волині [78, с. 115].

На думку фахівця Т. Кари-Васильєвої, композиція етнічних сорочок Волині є добре продуманою та логічно-конструктивною, що поєднується у семіотику декоративного взаємозв'язку полотнищ вишивок гармонійним суміщенням мереживних швів із частинами простору на білому тлі, які майстерно підкреслюються декоративністю. На початку ХХ ст. серед волинянок поширювались жіночі сорочки, котрі призбирані рясно вздовж горловини і мали викладений комірець та чохла [78; 157].

Волинська етнічна жіноча сорочка, виготовлена із самотканих полотнищ, шилася зі вставленим поликом чи із суцільнокроєними рукавами, що прошиті вздовж основи, по лінії піткання. Доволі часто сорочка складалась із двох однакових полотнищ, мала широкі чохла й викладений великий комір. При оздобленні виконувався орнамент за технікою «піткання». Костюм для чоловіків оздоблювався стримано. Святкове вбрання у чоловіків складалось із сорочки з вишитою широкою маніжкою по лінії піткання, викладеним стоячим коміром й чохлами із густо зібраними рукавами.

У документах Державного архіву Рівненської та Волинської областей наочно показано, що у сорочках Волині розташовували орнамент по передніх деталях, вздовж полика та на всьому полотнищу рукавів, як у полотнищах сорочок Білорусі [78, с. 118]. Орнаментувались сорочки найчастіше по рукавах геометричними елементами і рисунками, котрі чергувались за великими і малими деталями.

Отже, важлива частина етнічного чоловічого та жіночого одягу є сорочка. За покроєм, формотворенням та прикрасами вона гармонійно поєднувалась із загальним строєм народного вбрання, у якому переважали червоні відтінки. Сорочки складались із рукавів, стану, уставок, «лястовок», клинців, коміра та чохла. Прямокутні деталі полотна оздоблювали візерунками, потім прошивались вручну. На чохлах полотно морщили, залишаючи його без прикрас. Жіночі сорочки Волинського регіону мають характерні особливості. З їх архаїчним кроєм тісно пов'язане декорування деталей. Переважали викладені коміри, які зав'язувалися на гудзики чи вовняну стрічку «жичку», «стенжку». Оздоблювались жіночі сорочки вишитим чи тканим орнаментом, який поміщали на рукави, комір, чохла та пазуху. Часом на рукаві розміщували вишиті та ткані орнаменти та вишивки у різних техніках – занизування («заволокання»), гладь («настиланне»), хрестик («нашиванне»). Нитку для вишивки називали заполоть («заполоч»), вона була у більшості червоною, синьою й чорною [205, с. 177].

### *2.2.3. Традиція орнаментування як показник етнічної приналежності*

Походження вишиванки як окремого способу орнаментативної тканини не знаходить одного погляду щодо того, що виникає раніше – вишивка чи орнаментальне ткацтво. Існують різні думки, всі згодні з тим, що з давніх часів саме вишивка та орнаментальне ткацтво були основними засобами орнаментативної одягу. Однією із причин появи самої традиції вишивати одяг вважають розшиття швів, якими з'єднували окремі деталі одягу. Причини, крім цієї, могли бути різними: наприклад, традиційним вважається вишивання одягу по всіх місцях розрізу для захисту від «нечистої сили». Це могло бути також наслідуванням візерунків, що спочатку виконувались на шкіряних речах, які потім поступово замінюються на речі із тканини такого ж призначення, але вишивка на них залишається [205, с. 177].

Вишитий одяг присутній на середньовічних українських іконах, особливо Волинської школи (знаменита Волинська Божа Матір, ікона з Луцька, що зараз зберігається в Національному музеї українського образотворчого мистецтва в Києві). Традиція вишивки на одязі утримувалась надзвичайно міцно, незважаючи на іноетнічні запозичення та впливи моди. В. Сірчинський наводить опис волинського одягу, зроблений мандрівником У. Вердумом під час його подорожі до Польщі і України в 1672 р., який зафіксував традицію вишивати не лише жіночі та чоловічі сорочки, але й верхній одяг [63, с. 250].

Одяг завжди був однією з найчутливіших до змін деталлю людського побуту, але пошана саме до вишивки вкорінилась у народній пам'яті настільки, що вона, перетерпівши багато змін в малюнку, орнаментиці та техніці виконання, все ж збереглась в українській культурній традиції. Зокрема, польський дослідник декоративно-ужиткового мистецтва Й. Грабовський щодо традиційного одягу у населення Волині зазначає, що однією з його найголовніших властивостей є декор, зокрема – вишивка, нею в «архаїчному» костюмі, чоловічому та жіночому, були оздоблені саме сорочки [63, с. 251].

Фольклорні джерела дають нам невичерпний матеріал для дослідження вишивки на сорочках як певного комплексу явищ, головними з яких є орнамент як

знакову систему, процес вишивання як певне креативне дійство та зв'язок людини-творця зі створеним предметом. Фактично всі ці напрямки об'єднуються навколо зв'язку «жінка–дійство–орнамент–предмет», де орнамент вже згадується не досить чітко, але статус дійства та роль у ньому жінки виділяються яскраво. Фольклорні джерела свідчать про глибоку давність звичаїв, що пов'язували жінку, орнамент, вишивання, як певний акт творення та долю людини, якій призначалася ця річ. Свідчення щодо цього збереглися в обрядовому фольклорі Волині, що, на думку дослідників, є поетичним переосмисленням архаїчних етнокультурних традицій [157, с. 60].

За етнографічними матеріалами волинського регіону, жінку ототожнюють із вишиванням не лише через «жіночність» цього заняття, але й через те, що саме вона була хранителькою традицій, зафіксованих також і в орнаментиці. Сам процес вишивання постає дійством, спрямованим не лише на прикрашання виробу, але й на перетворення його у сакральний предмет, в іншому варіанті вишивання є тим актом, що сам по собі виступає як сакральна подія, як прилучення вишивальниці до культу предків, ініціація тощо. В технологічному плані «будь-який акт творчості – це перетворення першоначального створення світу, реконструкція архетипу. Креативна діяльність, технологічний процес у традиційній культурі волинян – явище із глибокими міфологічними витоками, спрямоване на постійну реконструкцію моделі світу» [205, с. 177].

Вишивку визначають як «образотворчий» або «пластичний» фольклор. У фольклорі часто трапляються сюжети казок, де залучено вміння вишивати і вишивання як процес. Навіть їх побіжний розгляд «виявляє різні стадії еволюції мотиву вишивання, на яких набула стійкості мобільна матерія казки» [151, с. 41]. Вишивання, за історичним контекстом, не відноситься до звичайної людської здібності, власне, як і вишивка. У казках, де мотиви вишивок подаються лише в естетичному плані, наявний ряд аспектів, котрі показують, що «мистецтво (тут явлене вишивкою), крім естетичних функцій (усвідомлених значно пізніше), наділене ще кількома функціями, більш ранніми, ніж усвідомлена естетична, які

разом з нею в подальшому утворили змістовну основу цього мистецтва як мистецтва фольклорного» [151, с. 44].

Те, що вишивання було явищем, пов'язаним зі світом сакрального, зафіксовано в обрядових піснях волинян – побутових і календарних циклів, у відгомонах вірувань, для кого, коли та яким орнаментом вишити вбрання. Так подекуди ще в наш час зберігається стійке вірування в те, що традиції вишивання етнічних сорочок у місцях прорізів (по лінії горловини, по лінії низу та рукавів) пов'язані із функцією оберегу від злих духів, аби він не міг проникнути в тіло людини. В обрядових піснях та чарівних казках волинського регіону існують сталі мотиви сюжетів, пов'язаних із вишитими речами і з самим процесом вишивання. Вишиті речі для людини мали велике значення. Вишивання як процес, та сама вишивка як знакова символічна система відігравали важливу роль у світогляді традиційної культури волинян та їх слов'янських сусідів, а також у віруваннях, пов'язаних із вишивкою як дійством. Зокрема, про це згадує І. Коєв [89, с. 66].

У волинян існує така народна співанка:

*«Гей вишию сорочку. Файно загачую,*

*Та най моє гачкування відверне другу!»* [142, с. 112].

Вишивання як креативний акт та вишивка як його результат міцно з'єднані з жіночим началом і створюють окремий напрямок у дослідженні цих явищ: реалізація жіночого начала як творця всього сущого на прикладі статусу виконаних жінкою виробів та орнаментів, нанесених на них. Через акт вишивання, через орнаментуку передавалась вся інформація щодо цього роду, зафіксована у самій традиції вишивати та в орнаментах, що наносилися на вироби, відбувався міжпоколінний обмін етнокультурною інформацією, яка передавалась через орнамент та ставлення до окремих його мотивів та до вишитих речей у цілому. Тобто на прикладі побутування вишивки та її фольклорного й обрядового висвітлення можна говорити про надзвичайно давні традиції, пов'язані з жіночим началом, поняттям про предків і, можливо, жінку-прародительку, а також колишній статус жінки в традиційному суспільстві праволинян. Крім того, сама традиція появи вишитого одягу, виготовленого із тканини, є важливою віхою в історії

культури народу, що свідчить про перехід від мисливства до аграрного способу господарства. Це, зі свого боку, свідчить про перехід до нової системи світоглядних уявлень, нового комплексу вірувань, що склалися у землеробів і повністю відобразилися на орнаментах вже нового одягу [158, с. 78].

У загальних рисах функції орнаментів вишивок збігаються із функціями орнаментів у культурі в цілому, але із конкретизацією їх та врахуванням етнокультурної специфіки. Головними функціями орнаментів вишивки на волинських сорочках були інформативна та комунікативна. Сюди, на нашу думку, входили всі знакові функції сорочки: інформація про людину, її соціальний статус, вікову категорію, етнічну приналежність тощо. Орнаменти вишивок на волинських сорочках є унікальним за своїми можливостями джерелом, за яким можна вивчати не лише розвиток мистецької традиції, але й простежити, яким чином розвивалася культура етносу на Волині. Зазвичай на поєднання орнаментів в окремих топографічних комплексах на сорочки звертають мало уваги, але саме за ними можна виділити окремі періоди розвитку етносу та його історію. Основою виділення етнічної специфіки вишивок є саме поєднання конкретних орнаментальних мотивів в окремому топографічному комплексі з урахуванням колориту та домінантних кольорів й орнаментальних мотивів. Орнаментальний мотив перетворюється на один із вирішальних чинників, що фіксують інформацію в орнаментальній композиції [142, с. 112].

Знаковість функції належить до стереотипів, в яких упродовж віків втілювався набутий людьми досвід, їхні уявлення про навколишній світ і людину в ньому. Стосовно костюма вони насамперед регламентують його буденний, світський, обрядовий статус, норми і правила користування одягом залежно від статі, віку, сімейного стану тощо. Звернений назовні, у світ, одяг насамперед маніфестує соціальні цінності, є знаком статевікової та суспільної ролі людини. Зокрема, чітко регламентувалось носіння особливим способом маркірованого одягу, який міг асоціюватись із тотемом або божеством [224, с. 188].

Найбільше інформації несла на собі жіноча сорочка, оскільки сам статус жінки в традиційному суспільстві вимагав використання великої кількості різних



знаків та символів на її одязі. Крім того, жінка була ритуально захищена набагато слабше, тому її одяг вимагав додаткового «підкріплення» своїх захисних функцій, зокрема через орнамент вишивки на ньому. Вишивка в цілому відображала перехід з одного віку в інший сімейний та соціальний статус жінки. «У молодій дівчини сорочка вважається тим краща і пишніша, чим багатший узор вона мала... Одружені люди теж повинні були мати на кожне свято нову сорочку, але вже не так пишно вишиту, а літні люди одягали сорочки, вишиті здебільшого неясковими, темними кольорами». «Вишивка на жіночій сорочці підкреслювала вік жінки, її сімейний стан. Найпишніше оздоблювали сорочки дівчат та молодих жінок» [157, с. 62].

Для чоловічої сорочки використовувалися тільки геометричні орнаменти, звичайно ж, полик не вишивався, кольори були не такі яскраві, як на жіночих сорочках волинянок. Рукава вишивали найпишніше, що, як вважають дослідники, було пов'язане із вшануванням робочих рук.

На побутовому рівні етнічної волинської культури вишивка на сорочці та її орнамент мали демонструвати етнічну приналежність господаря, його соціальний статус та захищати людину від впливу зла. Вже в XIX – на початку XX ст. жіночий одяг прикрашали візерунками зі смуг, а їх кількість означала віковий статус. Одяг жінки-матері мав 10 смуг. У волинян чотири ряди-яруси, вишиті на уставках, були знаком зрілості. Дитині вишивали один рядочок, а підліткам – два. Орнамент міг бути також своєрідним показником приналежності речі певному господарю або роду – паси перетворилися на орнамент [185, с. 24].

Орнаментация одягу та загальний топографічний комплекс сорочки, що зберігають риси регіональної волинської специфіки, перестають сприйматися більшою частиною населення як саме регіональні, натомість їх об'єднує поняття «українська вишивка». Подібне проявляється і в колірній гамі вишивок: поширюється, з одного боку, поліхромія, а з іншого – біхромна комбінація червоного та чорного кольорів, які в більшості випадків вже сприймаються як кольори вишивки національного одягу. Тобто вишивка на сучасному одязі не втратила важливу і дуже давню свою функцію, залишившись однією з ознак

етнічної приналежності. Більше того, статусу етнічної самоідентифікації набуває іноді саме вміння вишивати. Крім того, в окремих випадках вишивка залишається для українців також засобом для демонстрації етнічної свідомості, відчуття зв'язку зі своїм народом, пам'яті про своє етнічне коріння [158, с. 88].

Під час роботи над дисертацією аспіранткою були проведені польові дослідження на території сіл Рівненського району, що на Рівненщині. Зокрема, було проведено опитування мешканців досліджуваної території. В своїх інтерв'ю майстрині-очевидиці розповіли про звичаї та обрядовість на Волині.

Зі слів Жук Марії Іванівни (1927 р. народження), мешканки с. Курозвани Рівненського району Рівненської області, «*молодіжна*» сорочка відрізнялася від сорочки чоловіка старшого віку тим, що парубок під коміром зав'язував стрічку. Дитячу сорочку частіше шили із сорочки, ношеної старшими членами родини, оздоблюючи рукав: «дитеча сорочка малейка з своєї старої сорочки пошиє і насадить на неї, дівчатам більше натикають пасочков»

У деяких зразках до низу спідниці пришивалась оборка («фальбанка», «шклярка»). Переважно як спідня фіксується спідниця *галька* – «полотняна» або фабричної тканини, біла, на поясі із зав'язками («торочками») або «на гудзику» і прикрашена внизу мереживом («корунками») чи вишивкою, які було видно з-під верхньої спідниці. «Галька с корунками, мусіла видно, галька – спідниця под сподом, пояс, торочки, чиста, галька с корункою, халькі, галька – спідниця полотняна, була униз робили, виробляли зупчикі, щоб видно з-під спідниці і вишити були», – зазначає Антонюк Надія Василівна (1932 р. народження), мешканка с. Гоща Рівненського району, що на Рівненщині. Зі слів очевидиці, фіксується назва спідньої спідниці – пілочка. У сусідніх селах галька – це верхня спідниця із фабричної тканини – «галька купована, нагору», «галька в складочку».

Зі слів Матвійчук Антоніни Максимівни (1934 р. народження), мешканки с. Дуліби Рівненського району Рівненської області, кожухи «тулубом» носили жінки, кожухи «із заборами» або «хвандами викладени» – чоловіки. Ця диференціація відбилася і в назвах різних видів кожухів, які виявляються в

номінативних описових одиницях: кожухи зі сборкими, кожухи хвандами, кожухи тулубом. Інколи тулуб використовувався як свитка.

Як зазначила Марисюк Марія Андріївна (1937 р. народження), мешканка с. Симонів Рівненського району, що на Рівненщині, безрукавка поширилась «за Польщі», тобто у 1920–1930-ті роки: за царя не носили. Жіночі безрукавки – камізелька, жилетка – одягались, в основному, до спідниці з крамної тканини, у деяких селах – і до традиційних лляних спідниць. Шили їх найчастіше з крамної тканини, хоча були і лляні, прямими і зі складками («хвалдами»), прикрашали стрічками («китайками», «лентами»), вишивками, мереживом: «камізелькі обшивали горунками і лентами, полотна вкрасить у вільху, білих не було; камізелька не на вати, коротка, кітайками, плюшем обшивали, на підклатці; камізелька з сатіна, з хвалдами у нас не вишивали, камізелька вишита пацьорками, ліцерками, ленточками; жилетки з полотна, вишита на грудях; жилетка свої роботи і крамна, здавна за Польщі стали вишивати; жилетка на вати, мережили усякою балхою, мережкі-квіточкі», – за свідченням мешканки с. Симонів Гощанського району Рівненської області.

Очевидиця Марисюк Марія Андріївна розповідає, що безрукавка нагрудник, станік, безрукавець, портяник, літник шилися частіше з крамної тканини, рідше – домотканої, прикрашалися нашитими стрічками, смужками матерії, тасьмою. В окремих селах вони відрізнялися кроєм, належністю до чоловічого чи жіночого одягу: «нагрудник поверх сорочки кісно насаджують, короткі камізельки, станік без вати, довгій, камізелька коротша, станік бабоцький довший, желетка чоловіцька, станіка опшивають плюшок».

Зі слів Рокунець Галини Христопорівни (1930 р. народження), мешканки с. Симонів Рівненського району, що на Рівненщині, виділяють кілька способів зав'язування хустки і значну кількість їх назв. Хустка, зав'язана певним способом, розрізнялась у більшості говірок значенням «дівочий головний убір», «головний убір заміжньої жінки».

Також очевидиця засвідчила, що святковий пояс називали *запоясок*: «бабам запояскі – кардон опшитий матерією і повшиваний, на свадьбу одягають». Пояс виступає синонімом до лексеми крайка.

Рокунець Галина Христопорівна зазначила, що стрічки, виготовлені з різних тканин, шовкових, вовняних, називали *коснік*. Із вуст очевидців підкреслено пізню появу лент – одні пов'язують їх поширення за часів перебування у складі Польщі, інші – за Радянської влади: «п'яттяшка давня, лента за Польщі».

Як свідчить Коваль Катерина Юхимівна (1929 р. народження), мешканка с. Бочаниця Рівненського району, що на Рівненщині, спершу людина одягала білосніжну сорочку, яка найтісніше пов'язана саме із тілом, тому й ткали її із незабарвленої світлої м'якої волокнистої льонової маси або сіриших твердих конопель. Полотна потім вибілювали.

Очевидиця зазначила, що багато значило для волинських жінок їх святкове вбрання. Вперше воно шилося у дитинстві, на малу дівчинку й становило предмет її гордошів та одягалось до урочистих подій у родині, таких як прихід гостей та інші. Водночас мама чи бабуся прививали дівчинці інтерес до народного костюма в процесі гри, коли шили традиційне вбрання на ляльку. Потрібно відмітити, що навіть для ляльки шився не спрощений, а повний костюм – сорочка, спідниця, фартушок, корсетка і віночок зі стрічками. Вишивалась корсетка та рукави сорочки. Велике значення мали смужки на спідниці, вони були такими ж, як на святковому вбранні.

## Висновки до Розділу 2

У контексті ареальних досліджень набула важливості виявлена тема формування окремих етнокультурних комплексів одягу Волинського регіону. Народний костюм утворюється набором характерних складових, кожний з яких можна визначити як вид одягу: сорочка, поясний одяг, плечовий одяг, верхній одяг, головні убори та інші елементи вбрання. Вид одягу звичайно має певні різновиди та їх варіанти, які визначаються за окремими диференціальними ознаками. Основи

цієї градації стосуються не лише власне предметних показників одягу, але і його номінативних позначень (термінів).

Жіночі сорочки обстеженого регіону – довгі, не оздоблені по лінії низу, лише у деяких районах оздоблений низ було видно з-під поясного одягу. Чоловічі сорочки – довгі, підібрані поясом поверх штанів. Регіональною волинською рисою є переважання на обстеженій території відкладного типу крою коміра як основного (лежачий, лежак, виложаний, викладний, розкладний). Локальні типи сорочок зі стоячим коміром побутують у південній і східній частинах.

Загальний регіональний комплекс одягу становить вовняна спідниця літник, яка зустрічається на майже всій території. На західній Волині зберігся давній локальний різновид спідниці з основною назвою бурка. Полотняні спідниці відносяться до двох основних типів, що розрізняються за колірною гамою і орнаментальними вирішеннями: 1) білосніжна спідниця; спідниця «серпанкова» із тканини лляної рідкотканої і оздоблена по верху. 2) спідниця, переткана поздовжніми або поздовжньо-поперечними кольоровими смугами.

Орнаментация одягу зберігає риси регіональної волинської специфіки, вони перестають сприйматися більшою частиною населення як саме регіональні, натомість їх об'єднує поняття «українська вишивка». Подібне проявляється і в колірній гамі вишивок: поширюється, з одного боку, поліхромія, а з іншого – біхромна комбінація червоного та чорного кольорів, які в більшості випадків вже сприймається як кольори вишивки національного одягу. Тобто вишивка на сучасному одязі не втратила важливу і дуже давню свою функцію, залишившись однією з ознак етнічної приналежності. Більше того, статусу етнічної самоідентифікації набуває іноді саме вміння вишивати. Крім того, в окремих випадках вишивка залишається для українців також засобом для демонстрації етнічної свідомості, відчуття зв'язку із своїм народом, пам'яті про своє етнічне коріння.

Верхній одяг Волині виявляв у середині XIX – на початку XX ст. значну різноманітність за кроєм, колоритом і особливо назвами. В обстежених селах був поширений одяг з овчини – кожух та одяг з овечого домотканого сукна. Ця реалія

утворює різновиди за кроєм (прямого покрою, зі зборками), за кольором, за функціональним призначенням, які виразних ареалів не утворюють і виділяються як поодинокі локальні варіанти.

В кінці XIX – на початку XX ст. волинські жіночі та чоловічі головні убори відрізнялися збереженням давніх форм і назв, обрядових та захисних функцій, розмаїттям їх різновидів, що відбивалося і в назвах. На Волині виділяються три типи взуття, у межах яких розділяються підтипи і різновиди залежно від способу та матеріалу виготовлення. На досліджуваній території побутували вовняні та шкіряні пояси. Шийні прикраси – намиста на Волині, залежно від матеріалу виготовлення, поділялися на два типи. Усе викладене вище сприяло визначенню загальної методики дослідження, а також домінуючих підходів і окремих методів.

Уточнення змісту понять і термінів винесено окремим додатком А «Понятійно-термінологічний лексикон діалектичних фразеологізмів».

### РОЗДІЛ 3

## «ВІДЛУННЯ» ТРАДИЦІЙНОГО ВОЛИНСЬКОГО ВБРАННЯ У МОДЕЛЮВАННІ ОДЯГУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Дослідження етнічного вбрання як вагомого чинника сучасної етнічного мистецтва, а також джерела натхнення та переосмислення в сучасному моделюванні у контексті традиції української культури. У незалежній Україні переосмислення етнічних форм і символів у моделюванні костюма набувають нового вирішень. Опісля зняття цензурних заборон, модельєри-митці почали по-іншому переосмислити українську етнокультурну спадщину. Волинський одяг стає одним із напрямів самовираження. Сучасні українські митці використовують елементи волинського одягу при розробці своїх колекцій.

Соціальні віяння останнього десятиліття, проявлені у революціях 2004 року, 2014 року, виражені масованими суспільними протестами, стали рушійною силою у відродженні національних традиції етнічного одягу, зокрема й волинського вбрання, стаючи масовим явищем. Наявність попиту в сучасних сорочках із вишитими волинськими орнаментами, одягу з формами та силуетами автентичного волинського вбрання, сучасними варіаціями прикрас та аксесуарів із відлунням волинської символіки. Українці прагнуть підкреслювати свою національну приналежність через одяг, що несе в собі національний код. Національні ідеї знайшли своє продовження у мистецьких святкових заходах, наприклад, у день вишиванки – котрий святкують українці у всьому світу, об'єднуючись між собою і ідентифікуючись по регіональній вишивці сорочок.

Багато ліній одягу переосмислюють волинський стрій одягу у сучасних варіаціях і реалізують свої мистецькі ідеї за допомогою сучасних матеріалів. Одяг з волинськими мотивами створює велику кількість пропозицій та реалізується модельєрами-митцями по всій країні й за її межами, як в торгових мережах, так і в просторах мережі інтернет.

Збільшене зацікавлення до волинських мотивів у одязі створюють й різноманітні установи. Державні і приватні фундації, музейні комплекси, галереї мистецтв, фестивалі проводять спеціалізовані конкурси й виставки, на яких у якості експонатів демонструють одяг в етнічному волинському стилі. На щорічних українських тижнях моди проводять покази сучасного одягу із волинськими мотивами. Також проводяться етнічні проекти, наприклад, проект «Етно-фешн», який створений у межах потужного етнічного музичного фестивалю в Україні – «Країна мрій».

### **3.1. Становлення національної індустрії моди**

Розвиток і утворення нових сучасних форм одягу потребує нових форматворчих підходів. З'являються нові методологічні основи художнього моделювання, специфіки роботи художника-проектанта, функціонування будинків моди, роботи з клієнтами, що сприяє виникненню нових методів формоутворення, розвитку існуючих засобів та застосування нових прийомів розробки об'ємно-просторової форми одягу. Одним із найбільш затребуваних методів формоутворення є конструювання одягу, тобто одержання деталей одягу шляхом математичних розрахунків та прийомів графічної побудови. Ключові положення цього методу та його різновидів були закладені в першій половині ХХ століття [84, с. 45].

Появу конструювання можна співвіднести з появою кресного одягу, який тією чи іншою мірою відповідав розмірам та формам поверхні фігури людини. Історики костюма виділяють два напрямки, відповідно до яких розвивалися конструкції і форма одягу. До першого напрямку належить повільний еволюційний розвиток, який відбувається в межах розвитку людського суспільства та зросту матеріальної та культурної бази. Особливістю іншого напрямку є те, що розвиток форми і конструкції одягу відбувався під впливом моди. Конструктивне формоутворення полягає у одержанні на площині розгортки деталей одягу, який



має складну об'ємно-просторову форму. Розрізняють два напрямки конструктивного формоутворення: наближені та інженерні. До методів наближеної побудови розгорток деталей належать розрахунково-графічний та геометричний методи, до інженерних – тріангуляцій, геодезичних ліній, допоміжних ліній розгортання (ЛР), розгортання в сітці Чебишева [84, с. 45].

Ще одним способом формоутворення одягу є муляжний метод, який полягає у створенні необхідної форми безпосередньо на фігурі людини чи манекені. Ним користувались впродовж тисячоліть, аж поки не з'явилися передумови розвитку виробництва готового одягу в середині XIX століття. Але метод не був забутий, а перейшов у ранг ексклюзивних, використовується в роботі з індивідуальним клієнтом у межах напрямку від кутюр. Найбільшої актуальності муляжний метод набув на початку XX століття. Головна мета муляжного методу та методу наколювання як його різновиду полягає у розробці художньо-конструктивного вирішення форми одягу з матеріалу (паперу, макетної або конкретної тканини) безпосередньо на манекені чи фігурі людини за допомогою шпильок. Однак, незважаючи на деяку спільність цих методів, їх завдань, зміст та послідовність виконання операцій мають істотні відмінності. Основна відмінність між зазначеними методами полягає в тому, що метод наколювання використовують під час створення одягу нової форми, коли джерелом творчості є матеріал. В цьому випадку завдання полягає у пошуку композиційного вирішення форми виробу, виходячи із загального задуму художника чи властивостей використовуваного матеріалу. Муляжний метод застосовують у разі відтворення в натуральну величину одягу відомої форми, який подано художнім ескізом чи рисунком. Основне завдання методу полягає в остаточному опрацюванні форми виробу, уточненні розміщення конструктивних та декоративних ліній, окремих деталей [10, с. 54].

На використанні муляжного методу була побудована робота майже всіх кравців, задіяних у будинках моди. Художники-модельєри, розробляючи свої новаторські моделі, водночас розробляли і нові прийоми формоутворення. Муляжний метод дуже працемісткий і вимагав багаторазових примірок на клієнтах,

тому кравці почали пошук нових альтернативних способів створення об'ємно-просторової форми одягу. Кравці на початку XIX ст. почали застосовувати нескладні емпіричні розрахунки та прийоми графічної побудови для розробки креслень деталей одягу. Це були перші спроби розробити розрахунково-графічний метод конструювання одягу. Слід зазначити, що вже «...на перших етапах формування методів конструювання одягу при побудові креслення основи використовувалась система Декартових координат з виділенням чарунок (клітинок), які сприяли систематизації креслення та оформленню ліній членування» [84, с. 47].

Подальший спектр конструкторських пошуків пов'язаний із сантиметровою системою крою Компейна, яка полягала в розробці конструкції на базовий розмір, на інші – пропорційно збільшували або зменшували креслення. Г. Мюллер запропонував тригонометричну систему крою, де для виміру фігури застосовували принципи сферичної тригонометрії. Проте така велика кількість складних вимірів не дає точних розмірів фігури людини [10, с. 54–55].

На початок XX ст. припадає інтенсивний розвиток промисловості, в тому числі і масове виробництво одягу. Для задоволення потреб великої кількості населення необхідною умовою було володіння узагальненою антропометричною інформацією. Тож висунуто було гіпотезу про те, що людей однакового зросту та розміру можна вважати «однаковими». Це твердження було покладене в основу нових різновидів системи – розрахунково-мірної та пропорційно-розрахункової.

Метод конструювання вдосконалив С. Коротков у 1934 р. Своє бачення системи крою він втілював у книзі «Конструювання одягу» для масового виробництва. Розвивали цю систему в своїх працях М. Ручін, Ф. Постніков, А. Черемних та інші. Довгий час ця методика конструювання одягу була основною, але проведені згодом масові антропометричні обміри в СРСР показали, що пропорцій у розмірах людини не існує. Водночас у Німеччині основною системою конструювання є пропорційно-розрахункова методика «Мюллер і син», яка є актуальною і використовується як для індивідуального виготовлення одягу, так і для масового. В основу популярної в Англії методики У. Алдріч також покладено

співвідношення розмірів фігури. Але у Радянському Союзі перевагу віддали розвитку розрахунково-аналітичним системам, що відобразилося у розробці єдиної методики конструювання чоловічого, жіночого та дитячого одягу ЦНДІШП. Базовим положенням цієї методики є побудова конструкції шляхами геометризуювання розгорток згладженим контуром фігури людини із додаванням припусків вільного облягання і декоративного оформлення [83, с. 156].

Утворення і функціонування концепції формоутворення в художньому моделюванні одягу – акцентованої пластики, функціональної конструкції та об'ємно-просторового каркасу – потребує різноманітних методів формоутворення. За напрямком акцентована пластика вимагає ретельнішого опрацювання деталей по формі, образному наповненню і стилістичним рисам. У цьому напрямку використовувалася велика кількість засобів художньої виразності та прийомів формоутворення, таких як драпіровки, фактури, волани, вставки, буфи, складки, оздоблення, що нашиті як елементи деталей із хутра, аплікації, в техніках декоративної вишивки. Перевага надавалась образно-стилістичному вирішенні костюма, що полягав у відображенні емоційної дії на споживача, нехтуванні функціональними вимогами. Проте вирішення форми було доволі лаконічним. Використовувалися елементи прямого крою та криволінійного одночасно. В СРСР на піднесенні перебувала ідея трансформації національного костюма в сучасний. Н. Ламанова створила ряд зразків на основі прямого крою з рушників, хусток, оздоблених національною вишивкою. Моделі мали успіх і були удостоєні Гран-прі за результатами Всесвітньої виставки декоративно-прикладного мистецтва, що проходила в Парижі у 1925 році, за національну самобутність у поєднанні з модними напрямками. Моделі, запропоновані радянськими художниками-модельєрами, відповідають іншому напрямку формоутворення – функціональній конструкції, що сформувалась під впливом ідей функціоналістів. Для цієї формотворчої концепції характерним є використання прямих формотворчих ліній, прямий силует, чіткі геометричні лінії членувань, мінімум декоративних елементів. Геометрична чи футляроподібна структура вирішувалася відповідними засобами формоутворення, побудованими на конструктивній лаконічності та строгості

пропорцій і ліній. Форма в цілому була вирішена в прямокутному силуеті, з деяким розширенням та акцентуванням плечового поясу, положення ліній талії все ще варіювалося від стегон до природного місця талії. Найпоширенішим формотворчим прийомом було конструктивне моделювання базової форми, тобто видима різноманітність моделей досягалася варіативністю внутрішнього заповнення – підрізами під різними кутами, фігурними зигзагоподібними чи іншими складними за конфігурацією рельєфами, складками, з декоративних елементів перевага надавалась різноманітним бантам, зав'язкам, шарфам, але в цілому в костюмі збільшилася кількість функціонально-конструктивних елементів – накладні кишені різної форми, пати, хлястики, погони, клапани – відчувався вплив військової уніформи та виробничого костюма. Уніфікованість образу жінки в 1920–1930-х рр. спричинила і уніфікованість засобів формоутворення, які можна віднести до композиційно-конструктивних. У простоті форм була низка об'єктивних причин, які полягали в занепаді виробництва після Першої світової війни, адже необхідно було виготовляти велику кількість одягу, а мішкоподібні сукні були найоптимальнішими для виробництва; динамічний розвиток всіх сфер суспільства також вимагав швидкого і якісного рішення одягу; розповсюдження журналів мод з лекалами для самостійного виготовлення, адже користуватися послугами кравців та ательє в умовах тотальної повоєнної кризи стало менше людей [84, с. 49].

На початку XXI ст. мистецтво одягу синтезує в собі традиції та інновації, що є в художньо-композиційному та конструктивно-технологічному процесі.

Це було обумовлено також і підвищенням рівня мистецьких розробок, більш вільним маніпулюванням композиційними елементами, переосмисленням та перебудовою функцій проєктованої речі, додаванням нових якостей, що знайшло своє відображення в прийомах формоутворення та структурах форми костюма. До найбільш характерних прийомів композиційно-конструктивного формоутворення можна віднести: об'ємно-просторове моделювання, конструювання на площині, графічно-колірне фактурне заповнення форми, структурування форми по геометричному виду та масі, що проявляється у використанні різних структур

костюма. Аналіз наукової літератури та зразків робіт сучасних митців одягу дозволив виявити та узагальнити найбільш характерні структуроутворення форми костюма: геометрична, оболонкова, каркасна, футляроподібна, сітчаста, складчаста, модульна та спіралеподібна структури, які функціонують у сучасному проектуванні одягу. Кожна структура форми костюма вирішується більш властивими їй прийомами і методами формоутворення. Оболонкову структуру митці пропонують вирішувати криволінійним кроєм, із мінімальними конструктивними прибавками на вільне облягання, використовуючи формотворчі елементи – виточки, рельєфи, підрізи, крій по косій, використання еластичних та трикотажних матеріалів. Акцентом у цьому випадку виступає фігура людини. Подібно вирішується спіралеподібна структура, але концептом тут виступають волани, драпіровки, асиметричне вирішення композиції. Геометрична і футляроподібна структури можуть розглядатися в комплексі, адже вирішуються чіткими геометричними лініями, із розміщенням форми окремих ділянок чи частин форми. Складчаста форма вирішується різноманітними складками, імітуванням прийомів орігамі, каскадними драпіруваннями. Каркасна форма будується на нівелюванні фігури, використанні корсетів, каркасних конструкцій різноманітних форм та контрасту форми. У проектуванні модульних структур форми костюма використовують не лише однакові елементи для побудови виробу, але й комбінаторні прийоми фактурного колірно-графічного заповнення, тобто за допомогою елементів різної маси, конфігурації та масштабу будується структура заданої форми, при цьому увага приділяється характеру ритмічного заповнення. Сітчаста структура вирішується прийомами з'єднання модульних фрагментів, прорізування перфорації за допомогою нетрадиційних сітчастих матеріалів на кшталт металу, пластику тощо. Функціонування різних типів структур форми костюма та композиційно-конструктивного заповнення в сучасному художньому моделюванні одягу сприяє більш повному розкриттю проектних концепцій митців, зокрема концепції формоутворення [84, с. 48].

Композиційно-конструктивний рівень формоутворення є домінуючим у виробництві одягу напряму прет-а-порте, де висуваються вимоги промислового

виготовлення та високоякісного мистецтва. Одним із характерних методів формоутворення на композиційно-конструктивному рівні є комбінаторика, яка за своєю сутністю покладена в принципи художнього моделювання систем однорідних моделей одягу, модельних рядів, системи «конструктор».

Одним із методів урізноманітнення композиційних рішень одягу є розробка модифікованих рядів моделей – це система моделей, що отримана у результаті зовнішніх (але не конструктивних) змін композиції вихідної моделі [83, с. 155].

Різноманітні модифікації композиції вихідної моделі отримують завдяки зміні кольору, використанню різного оздоблення, тасьми, фурнітури тощо, виконують з урахуванням основних положень принципу взаємозамінності.

Виявлено сім різновидів композиційних рішень у залежності від форми костюма:

- об'ємно-просторова;
- пластична;
- декоративно-оздоблювальна;
- декоративно-конструктивна;
- функціонально-декоративна;
- змішані композиційні рішення.

Головною метою об'ємно-просторової композиції є принцип взаємодії частин форми у виробі за числом, розміром та конфігурацією. Тут можливі контрастні, нюансні, симетричні, асиметричні, складні, лаконічні, об'ємні, плоскі, статистичні та динамічні рішення форми [84, с. 48].

В основу пластичної художньої композиції покладена пластика поверхні форми, яка в одязі може бути гладкою та рельєфною. Гладкі поверхні можуть бути чіткими геометричними, м'якими. Рельєфні – складчастими, збірчатими, драпірованими тощо. Цей вид композиції побудований на властивостях матеріалів. Наприклад, для пластичної композиції для збереження заданої пластики поверхні неможлива заміна тканини матеріалами з іншими формотворчими властивостями та фактурою. Не можна вводити окантування країв або використання оздоблювальної строчки, тому що це може привести до посилення жорсткості, а

відповідно, до зміни пластики поверхні. Не можна змінювати напрямок нитки основи у деталях, настрочувати або прибирати тасьму, бейки тощо [83, с. 160].

Пластичні та об'ємно-просторові композиції є найбільш складними для художника-модельєра. Розробка модифікацій можлива тільки шляхом зміни кольору тканини, фурнітури, вишивки та тематичного розпису тканини.

Головною метою композиційного рішення декоративно-колірної композиції є взаємодія елементів композиції за кольором, рисунком або фактурою матеріалу. Можливі три типи колірних комбінацій: однотонна, полярна та багатоколірна. Рисунок тканини у композиції може об'єднуватися за принципом кольору або структурою рисунка. При цьому, як і з фактурою матеріалу, можливі контрастні, нюансні та тотожні композиційні рішення.

Головним у композиційному рішенні декоративно-оздоблювальної композиції є оздоблення, яке може бути змінним або незмінним. Найбільш активними елементами є вишивка нитками, стеклярусом, бісером, аплікації, оздоблення тасьмою, шнуром, іншими матеріалами, декоративними деталями, фурнітурою тощо. Місце розташування елементів оздоблення диктує мода [84, с. 48].

Для декоративно-конструктивної композиції головним є характер розробки поверхні форми конструктивно-декоративними та декоративними лініями членування. В художньому проектуванні використовуються всі види ліній: прямі, криві, ламані, змішані, вертикальні, горизонтальні, нахилені, поодинокі та паралельні. У одній композиції лінії можуть бути об'єднані за принципом контрасту, нюансу та тотожності.

Головним для функціонально-декоративної композиція є наявність функціональних та оздоблювальних деталей: кишень, застібок, поясів тощо, пристроїв та елементів, що розвивають основну функцію моделі. Кількість, місце розташування, вид деталей, устрій їх елементів визначає мода та призначення виробу.

Змішані композиційні рішення характеризуються об'єднанням в одній композиції кількох її різновидів. В композиціях такого роду можуть йти паралельно

дві теми. Використання змішаних композиційних рішень дозволяє отримати велику кількість цікавих модельних розробок [83, с. 160].

Декоративно-колірна, декоративно-оздоблювальна, декоративно-конструктивна, змішані композиційні рішення теми композиції висхідної моделі забезпечують широкі можливості при розробці її модифікацій: допомагають виявленню нових моделей, зміни композиційного центру, пропорцій (за рахунок зміни місця розташування хлястиків, поясів, бейок, тасьми та інших оздоблень) та маси форми (через зміну кольору, фактури матеріалу), посилення чіткості країв (підкреслення їх кантами, строчками, вишивкою), нові сполучення (поєднання) матеріалів за кольором, рисунком, фактурою, фурнітурою тощо. Новизна сприйняття моделі залежить також від того, що змінюють – головні чи другорядні елементи композиції. Зміна або заміна перших забезпечують найбільший ефект новизни, але частіше призводить до зниження естетичних властивостей моделі. Тому такі зміни допускаються тільки у тих випадках, коли вони не призводять до зниження якості, наприклад, у декоративно-колірних композиціях, де можлива широка зміна колористичного рішення моделі [84, с. 45].

Варіювання композиційного заповнення форми одягу також відбувається за рахунок засобів заповнення. До елементів, розташованих на поверхні форми, належать конструктивні, конструктивно-декоративні, функціонально-декоративні та декоративні. До конструктивних елементів належать конструктивні та технологічні шви, виточки, підрізи тощо. Вони частіше за все беруть участь у формоутворенні чи поєднанні деталей, але, оформлені декоративними засобами (строчками, вишивкою, кантами тощо), формують декор. Конструктивно-декоративні елементи – це засоби, які беруть участь як у декоруванні поверхні форми, так і в її формотворенні. До них належать рельєфи, підрізи, кокетки. Використання оздоблення строчками, вишивкою, кантами додає їм декоративності. Функціонально-декоративні елементи – це засоби, що використовують певну функціональну та естетичну роль, до них належать застібки, кишені, шлиці.

Композиційно-конструктивний рівень формоутворення переважає в колекціях напрямку прет-а-порте та масовому виготовленні одягу. Характерними



для цього рівня є варіативне вирішення внутрішнього заповнення форми з використанням багатой бази інструментарію формоутворення (принципи, методи та прийоми формоутворення), декорування форми та комбінування структур форми та фактур матеріалів. Найхарактернішими концепціями формоутворення для промислового виготовлення одягу є акцентована пластика та функціональна конструкція, їх синтез. Менше представлена морфологічна трансформація в роботах європейських художників, натомість вона переважає в творчості японських митців костюма [84, с. 46].

### ***3.1.1. Декоративні елементи у формотворенні сучасного одягу***

Декоративні елементи – це художні засоби заповнення поверхні чи її вільних країв, що виконують тільки естетичну функцію. Вони можуть бути постійними і змінними, плоскими та об'ємними, мати різну конфігурацію та займати різну площу поверхні. До постійних плоских декоративних засобів належать:

- декоративні шви, строчки, окантувальні шви, канти, рельєфні шви тощо;
- вишивка чи друкований рисунок;
- стрічки, тасьма, шнури, мереживо, емблеми;
- фурнітура (гудзики, пряжки, гачки тощо);
- плоскі деталі, клапани, листочки, пати, хлястики.

До постійних об'ємних художніх декоративних засобів відносяться оборки, волани, жабо, кокілье, об'ємні клапани, листочки тощо. Знімні декоративні засоби можуть бути плоскими та об'ємними, до них належать квіти, коміри, манжети, банти, краватки тощо [84, с. 49].

## **3.2. Конструктивно-технологічний рівень процесу виготовлення сучасного одягу**

В сучасному мистецтві одягу найбільшої актуальності набула теза, що митець не просто створює об'єкти, він створює враження. Художник-проектант

повинен думати про те, як споживачі будуть насолоджуватися не самим об'єктом, а враженнями від можливостей його використання. Д. Кемпбел писав: «Насправді люди шукають не сенс життя, а відчуття, що вони живуть повним життям» [138, с. 346].

Такий підхід до проєктування розвинув напрямок сенсорного мистецтва, суть якого полягає у переході від двох- та тривимірного простору в світ повного занурення у відчуття: зорові, слухові, візуальні, нюхові, тактильні в процесі експлуатації виробу. Тому першочерговою метою будь-якого мистецтва є створення продукту, який буде здатен надавати користувачу максимальне сенсорне задоволення.

Сьогодні межі між модою і новітніми електронними, комп'ютерними та нанотехнологіями стають все тонше. Досягнення в сучасних технологіях промисловості дозволяють вже випускати сукні, що змінюють колір залежно від настрою носія; білизну, яка стежить за станом здоров'я, пальто із вбудованим прогнозом погоди та ін. Так споживач матиме змогу відчути найбільш повний спектр емоцій, вражень та відчуттів [84, с. 61].

Всі прояви зв'язку сфери мистецтва одягу та новітніх технологій можна класифікувати за кількома ознаками: корисність виду інновації для носія одягу (захист здоров'я, інформативність одягу), креативність у створенні одягу за допомогою новітніх технологій і поєднання функцій одягу та новітньої техніки або ж навіть заміна одягом цієї техніки. Також вищеперераховані форми поєднання новітніх технологій і одягу можуть здійснюватися наступними методами:

– Мультисенсорний метод (одяг завдяки вмонтованим у нього сенсорам і датчикам повідомляє певну інформацію про носія, або носію, або ж виконує захисну функцію). Прикладами використання сенсорних технологій в одязі є сукня Jenny Tillotson із власною системою «вен» і «капілярів». Вона забезпечена низкою сенсорів, що здатні уловлювати емоційний і фізичний стан людини-носія і виділяти різні аромати, відповідні йому, або купальник, який завдяки чутливим до ультрафіолетового освітлення намистинами-прикрасами попереджує носія про надмірний час перебування під сонцем. Намистини зроблені зі спеціального

матеріалу, який під впливом ультрафіолетового сонячного проміння змінює свій колір.

– Нанотехнологічний метод (використання досягнень нанотехнології у створенні тканини, з якої виготовляється одяг, та надання цим матеріалам певних корисних властивостей). Нанотехнології сьогодні частіше за все використовуються при розробці одягу для спортсменів, космонавтів, військових та працівників рятувальних служб. Так, наприклад, були створені тканини, що «відштовхують» бруд, термо- та вологостійкі матеріали; тканини, що не пропускають, а вбирають вологу, яка виділяється тілом людини, та виводять її назовні, так званий «косметотекстиль» (матеріал, що включає мікрокапсули з косметичними речовинами і використовується для зволоження шкіри, вбирання неприємних запахів, для схуднення, епіляції волосся та ін.);

– Метод комбінаторики (цей метод найпоширеніший у сфері створення товарів для широкого використання – в його основі лежить принцип поєднання готових технічних виробів і одягу). Це передусім використання різноманітних терморегуляторів у одязі: одяг із вмонтованими електричними акумуляторами для підігріву (жилет від Ardica, рукавички від Aevex, домашні капці з підігрівом від USB Heating Shoes і устилки від Heated Insoles, які підтримують у взутті постійну температуру впродовж 8 годин завдяки заряджаючій вбудованій батареї); одяг, оснащений сонячними батареями (куртка від компанії Ermenegildo Zegna, шапка і рукавички від німецького дизайнера Yiran Qian); одяг із вмонтованими системами вентиляції (літня чоловіча сорочка із вмонтованим вентилятором) [71, с. 12].

### **3.3. Проблематика національної індустрії моди**

Національна індустрія моди в Україні – явище нове та недостатньо досліджене, оскільки існувати може лише в політично та економічно незалежній державі. Індустрія моди є налагодженою системою взаємодії між швейно-текстильними підприємствами, школами, будинками моди, модною інфраструктурою, що включає в себе ЗМІ, модельні, рекламні агентства, організацію шоу-румів, сезонів, фестивалів, конкурсів моди, мережу бутиків, спеціалізованих магазинів тощо [84, с. 60].

«Обличчя» індустрії моди визначають національні школи моди та авторитетні художники-модельєри тощо.

#### ***3.3.1. Тенденції української моди***

В Україні сформувалися власні школи моди (львівська, київська), художники-модельєри (з числа найвідоміших – А. Гладковська, Л. Скремет, Т. Егреші, С. Семенко, Г. Щодра та ін.) за цими осередками дотримуються традиції в моделюванні ще з дорадянського періоду. Але індустрія цієї галузі як складова економічної системи не могла бути автономним національним продуктом у республіці з колоніальним статусом. Національний продукт – крок до економічної «автономізації» краю, що міг би створити прецедент для певних політичних вимог Києва. З років незалежності країни процес перетворення тоталітаризму на демократичну систему має складний і тривалий характер. У цей час закладається фундамент національної української індустрії моди. Щоби зрозуміти її специфіку формування, особливості, потрібно розглянути насамперед політико-економічне життя України, для якого характерні ознаки політичної кризи, спричиненої зміною політико-адміністративних систем. Мода є продуктом міського середовища, і саме від розвитку міста залежить потуга модної індустрії. У наш час більшість індустріальних міст України потребують модернізації, соціальної переорієнтації,

побудови інфраструктури, є швидше проблематичними, депресивними та регресивними, ніж економічними продуцентами.

Культурно-мистецький світ України є прямим віддзеркаленням її політико-економічного життя. Хоча суспільство і звільнилося від ідеологічних штампів радянської системи, здобувши вільний доступ до надбань і національної, і світової культури, до пластів духовної спадщини, культура таки найбільше постраждала від труднощів трансформаційного періоду. Тоталітарна держава жорстко регламентувала творчість виробників культурних цінностей, часто створювала її, при тому підтримувала фінансово культурні установи. Розвиток культури та мистецтва в умовах ринку потребував залучення, поряд із бюджетними асигнуваннями, коштів з інших джерел шляхом податкового стимулювання діяльності неприбуткових організацій, а також заохочення спонсорства та меценатства [199, с. 11].

Завдяки усвідомленню актуальності фаху митця одягу в Україні почали з'являтися нові школи художнього моделювання, відділення та факультети при технологічних інститутах і університетах, окремі на комерційній основі. Більшість новостворених шкіл із підготовки художників-модельєрів випускають фахівців різних рівнів, опираючись здебільшого на відпрацьовану методику львівської школи моделювання костюма

На початку XXI ст. в Україні активізувався творчий процес, який спричинив справжній бум різноманітних конкурсів, фестивалів, показів моди тощо. Конкурси та фестивалі моди покликані презентувати модну продукцію, новинки, ідеї, школи тощо. Вони є складовою ланкою модної індустрії, підсумком творчої роботи митця та зв'язковою ланкою з виробництвом. Саме вони показують реальний стан моди, її перспективи, рівень креативності художників-модельєрів, відкривають нові імена [199, с. 12].

Вагомою подією в галузі моди кожної країни є національні сезони моди прет-а-порте, що представляють колекції для промислового виробництва. Фестиваль «Сезони моди» – український аналог днів прет-а-порте, започаткований 1997 року. Створюючи «Сезони моди», організатори прагнули насамперед продемонструвати

виробникам, пресі та загалом суспільству, що в Україні є талановиті та перспективні проєктанти одягу, здатні творити українську моду як частину європейської. Цей захід користується незмінною популярністю критиків моди, преси, відомих діячів мистецтва і культури, «зірок» естради, телебачення. Визначальним також є те, що багато модельєрів, будинків моди, фабрик, творчих лабораторій беруть участь у «Сезонах моди» регулярно, починаючи від першої акції. Згодом, набираючи обертів, «Сезони моди», які утворилися як системний огляд колекції митців, що вже здобули ім'я у світі моди, звертають погляд у майбутнє, започатковують у 2000 р. щорічний Національний конкурс молодих проєктантів одягу «Сезони моди – погляд у майбутнє» – всеукраїнську акцію, спрямовану на підтримку творчості молодих художників-модельєрів. З 2005 р. «Сезони моди», об'єднавшись із міжнародним фестивалем «Київський Подіум», почали проводити «Український тиждень моди» як частину загальноєвропейської мережі «тижнів моди» [199, с. 13].

Український тиждень прет-а-порте мав стати місцем зустрічей творців авторських колекцій, масових виробників і професійних закупівельників одягу для торгових мереж (баєрів), місцем для досягнення домовленостей між ними, що би позитивно впливало на розвиток модної індустрії в країні. Натомість на сьогодні це швидше світська акція-шоу, місце, де збирається модна «тусовка». Епізодичними є випадки виникнення індивідуальної співпраці між проєктантом і підприємством-виробником. Варто відзначити і той факт, що при великих, як на українські мірки, цінах за участь у «Сезонах моди» вони є недоступними для багатьох молодих і талановитих українських митців [199, с. 9].

Конкурси, фестивалі, покази моди покликані відображати реальне обличчя української моди, рекламувати та репрезентувати її, утверджувати престиж у художника-модельєра, виявляти тенденції та перспективи розвитку мистецтва костюма, висвітлювати кращі досягнення в цій галузі. Часто для вітчизняних модельєрів участь у різноманітних конкурсах і фестивалях є шляхом до визнання та популярності у світі моди. Окрім цього, модні акції повинні привертати увагу потенційних інвесторів, спонсорів, сприяти залученню матеріальних ресурсів у

вітчизняну моду. Подіумна презентація модної продукції активізує діяльність усіх ланок інфраструктури моди, а саме – ЗМІ, модельних агенцій, реклами, брендингу тощо [201, с. 174].

Українські модельєри пробують експериментувати з театралізованими модними діями, особливо у форматі шоу, фестивалів тощо, використовуючи лазерно-світлові, комп'ютерні візуальні ефекти, залучаючи вітчизняних акторів, співаків, переносючи власні покази в нетрадиційний амбієнт. Проте мають місце і зловживання театралізованістю модних дійств, перформансів, за якими часто захована творча безликість, поверховість, кітчевість.

Брак професіоналізму є однією з головних проблем в організаціях і проведеннях показів, фестивалів, конкурсів моди в Україні. Чи не найбільшою проблемою залишається відсутність спеціалістів у ділянці модних акцій, показів, шоу. Часто на модних показах режисурою керують модельні агенції, у кращому випадку – самі художники-модельєри. На модні акції, особливо конкурси, в Україні помітний вплив мають спонсори, які переважно не є експертами в одній ділянці й часто лобіюють власні інтереси. Відсутній контроль за модними конкурсами, фестивалями, шоу, вони не раз стають заручниками певних інтересів тих чи інших модних тусовок-кланів, окремих митців. Відсутній професійний селекційний відбір у журі конкурсу костюма, куди часто потрапляють непрофесіонали [199, с. 11].

Мода деякою мірою є віддзеркаленням соціуму. Сучасне суспільство може генерувати нові прогресивні, ідейні, актуальні, стилістичні, модні, субкультурні тренди, бути джерелом мистецьких інспірацій у костюмі. Лише в суспільстві ідей, інформаційно-технологічного прогресу, інновації художник-модельєр відшукає нові віяння та потреби естетичного вираження найближчого майбутнього, що з часом стануть глобальними. Мода народжується в динамічних мегаполісах – Лондоні, Парижі, Нью-Йорку, Лос-Анджелесі, Токіо, які визначають глобальні політичні, економічні, соціокультурні процеси на планеті. Модна інноваційна галузь стає прерогативою не національних країн, як Франція чи Італія, а гігантських інтернаціональних мегаполісів, що творять нову моду глобального урбаністичного середовища, гнучку, готову аплікуватися, інспіруватися в усьому світі. Натомість

більшість національних модних індустрій є споживачами, відповідно інтерпретаторами модних віянь [109, с. 61].

Підсумовуючи, відзначимо, що, незважаючи на суперечності та проблематику, вітчизняні модні акції все ж таки залишаються репрезентантом національної моди у мистецтві костюма.

### *3.3.2. Тенденції розвитку мистецтва костюма в Україні початку XXI століття*

Початок незалежної України окреслився в українській культурі як найуспішніша спроба модернізації мистецтва. Уперше за багато десятиліть мистецтво розвивалося в атмосфері інтелектуальної свободи, у полі європейських і світових тенденцій [83, с. 159].

Інтеграційні процеси визначили нову стратегію сучасного мистецтва, збагаченого філософією, соціологією, естетикою, психологією та ін. науками, які є неодмінними складовими в дослідженні синтетичної природи мистецтва моди, його культуротворчої ролі в сучасному суспільстві. Змінюються акценти з готового мистецького твору на процес його творення – митців цікавить творчий процес, момент креативу, характерними стають явища перформансу, інсталяції, геппенінгу, енвайроменту, ленд арту та інші. З погляду сучасних модельєрів, костюм надає безмежний політ фантазії: використання символіки, архетипів, гри в реконструкцію, експерименти з людськими інстинктами та ін., він стає мистецьким актом, покликаним естетизувати життя людини [84, с. 55].

На початку XXI ст. модні шоу, мистецькі перформанси формують нові тенденції, збираючи масштабну аудиторію глядачів у світі, посідають провідне місце в телевізійних новинах, програмах, передачах. Мода перетворилася на активного виразника ідей глобалізму та уніфікації світу, стала універсальним мистецтвом, зрозумілим усім. Через моду і костюм людина може виявити свою креативність і стати митцем, шукаючи власний образ. Костюм міняє людину, визначає її спосіб рухатися, пересуватися, манери, звички, ритм життя, впливає на



чуттєву культуру і, відповідно, на світогляд людини, підкреслює місце, роль її в соціумі. Людина може не цікавитися малярством чи скульптурою, проте не може жити поза модою, оскільки це загрожує їй стати асоціальним елементом. Мода була й залишається чи не наймасовішим і комерційним мистецьким феноменом в історії людства, вона приносить великі доходи сотням тисяч людей, компаніям, бренд-технологам, журналістам, торговцям готовою модною продукцією, передусім костюмом [83, с. 160].

Вагоме місце посідає комерційний аспект мистецтва – лише комерційне та масове мистецтво має право на життя, усе інше – данина традиціям. У цьому контексті мода дістала унікальну можливість вийти на перший план через костюм і разом із кіно, рекламою стати символом часу та найяскравішим репрезентантом сучасності.

Слово «мода» походить від латинського «modus» – міра, образ, правило, норма, засіб. Поступово закріпились синоніми моди – фасон, смак, примха, вигадка, швидкоплинне, всезагальне захоплення, манія, образ дії, манера, популярність, стиль, дивацтво та ін. Термін «мода» взяв на себе функцію сукупності усіх понять, які пояснюють особливості цього соціально-психологічного феномену в костюмі та ін. сферах життєдіяльності людини. В Україні термін цей почав розповсюджуватись на початку XVIII ст., коли в Російській імперії авторитарно було змінено стиль життя соціальної верхівки суспільства зусиллями Петра I [222, с. 18].

Мода і костюм – мистецькі явища вже тому, що відображають чуттєву культуру епохи, її естетичні вартості. Формуючись у певних політико-економічних, соціокультурних умовах, костюм вбирає естетичні вподобання та потреби часу, творчо інтерпретує їх і через модну індустрію ці естетичні інспірації в костюмі повертає до масового споживача. Костюм покликаний естетизувати людський образ, проте водночас він відображає реальний стан естетичної культури, індивіда, суспільства загалом.

Серед тенденцій мистецтва сучасної України характерними рисами мистецтва костюма стають цитатність і інтертекстуальність як сплав уривків

культурних кодів, символів, ритмічних структур, що дає можливість нового «прочитання» художньо-світоглядних традицій. «Час як одночасна множинність часів став філософським підґрунтям усвідомлення новим поколінням циклічності людської історії. Час, за явленнями як оборотний континуум, у якому майбутнє і минуле існують одночасно, викликає інтерес до історичних ремінісценцій» [217, с. 43].

Прикладом цитатності та інтертекстуальності тенденцій у художньому моделюванні костюма початку XXI ст. є інспірації стильових елементів попередніх епох, історичних періодів, звернення до етнокультур, часто екзотичних і традиційних культур. «Особливості використання національних традицій у мистецтві одягу зумовлені специфічними рисами: погляд на світ як на фрагментарну множинність, паралельне існування різних субкультур і естетичних ідеалів визначають еkleктизм і «всеїдність» сучасної моди».

Ще однією характерною рисою цитатності є те, «що відбувається пошук нового, яке народжується через діалог зі старим... при цьому використовується «авторитет» першоджерела».

Сучасне захоплення текстовим рядом як тенденція, його цитатність та інтертекстуальність простежується і в тканинах – текстуальні орнаменти кирилиці, латини, шрифтів, штампування класичних творів мистецтва та брендових образів, їх змішування в одній композиції тощо [167, с. 250].

Ще одна характерна риса – фрагментарність, яка привела до формування нового підходу в художньому моделюванні одягу – реконструкції, що стала зразком нового розуміння життя та способом мислення нової епохи, для якої характерні вільна асоціативність і відмова від традиційних правил і норм при проєктуванні костюма: оголення конструкції (крою виробів), асиметричний крій, вивернуті назвні шви, порушення посадки виробу на фігурі (складка, залом), кишені та застібки в незвичних місцях, нетрадиційне використання матеріалів. Нові технології крою та шиття дають можливість створення ефекту розірваних і зім'ятих речей, ілюзії їх осквернення. Серед українських митців, які

використовують принципи деконструктивізму в створенні колекцій одягу, можна відзначити В. Анісімова, А. Тана, О. Даць.

Сексуальність, що ґрунтується на одному з головних людських інстинктів, визначає тенденції моди початку XXI століття. Практично всі модні тренди важливе місце відводять сексуальності образів. Часто це досягається через транспарентність, напівпрозорість тканин, особлива увага надається білизні в усіх її варіаціях – звідси маємо споріднені «трансперентрий» та «білизняний» тренди. Сучасний митець не ставить проблему, як одягнути, завершити образ, а навпаки, як недоодягнути, відкрити, залишити місце для асоціативного ряду, загадковості, спокусливості, сексуальності. Серед українських художників-модельєрів відзначимо Д. Дорожкіну, О. Караванську, А. Гайсе, В. Жанві та інших.

Деканонізація в художньому моделюванні сучасного костюма. Самовираження можливе лише шляхом присвоєння традиції, нового комбінування вже відомого, руйнування іншого. Децентрація – нівелювання понять «центру», панівної «високої» культури. Деканонізація – боротьба із традиційними ціннісними центрами. Це простежується у поступовому проникненні молодіжної, вуличної моди на подіуми прет-а-порте. Відповідно більш ліберальною та менш канонізованою стає висока мода. Як приклад – творчість Л. Пустовіт, В. Гресь та інших.

Молодіжні «музичні» тренди в костюмі, генеровані Техно, RAP, ARB культурою, окуповують сучасні світові подіуми. Вони «легалізуються» і стають характерними явищами часу. Деканонізація допустила еkleктичність і кітчевість у костюм, які стали загальноприйнятими явищами в молодіжних субкультурах, через які й потрапляли на модні подіуми, зазнававши певної естетизації. Кіч та еkleктика в одязі часто стають основою для багатьох сучасних стилів, зокрема «дифузного». Принцип деканонізації втілюється у ще радикальніших напрямках – «гранж» (по суті кіч); «second hand» з ефектом поношеності в одязі, «помийний» стиль – костюми бомжів, люмпенів, жебраків та ін., з імітуванням лахміття, рваності. Цей стиль у костюмі став модою для людей, які перенаситилися вишуканими речами й хотіли «побавитися» в іншу діяльність. Увага до такої моди була викликана й тим, що

костюми такого типу, які створювали талановиті митці з ефектних тканин у досить тонкій та вишуканій сіро-бежевій гамі, загалом були своєрідними творами мистецтва [167, с. 255].

У сучасній моді чітко простежуються гротеск та іронія як одні з найхарактерніших виразників сучасної культури. Культура, збудована на зовнішніх ефектах, враженнях, екстримах, емоціях, пропонує гротеск в усьому як новий екстравагантний засіб привертання уваги завдяки різним перебільшенням і перенасиченням образу, особливо там, де можна підкреслити контрастний образ. «Завдяки іронії є можливість безпосередньо насолоджуватися кічем або річчю низької якості, одночасно – на рівні інтерпретації – зображуючи зневагу».

Гротеск і іронія пропонується для шокування, викликання емоцій, підкреслення символіко-текстуального ряду. «Грою пронизаний весь наш час, який ми проводимо в супермаркетах, ресторанах, на швидкісних шосе, де викладені райдужні розписи абсолютно непотрібних речей.» [217, с. 44].

Звідси поява «клоунського стилю» як відповідь на використання в моді практично всіх привабливих жіночих і чоловічих образів. Сучасна культура важливе місце відводить і театралізації, перформансу, проникненню мистецтва в життя. Театр стає чинною нормою деканонізації життя. У суспільстві дії, гри відводиться особливе значення. Людину цікавить не результат, а сам процес, експеримент, інтерпретація, зміщується акцент зацікавленості з результату на сам процес творення. Людина стає співучасником мистецького акту, який має бути публічним, масовим, видовищним – гра на публіку, шоу, де костюм стає атрибутом сучасної культури [217, с. 41].

Практика сучасної творчості виділила основні спільні риси, характерні для художників, зокрема модельєрів, інтенціями мистецтва початку XXI ст. Серед них – контрастне поєднання елементів різних естетичних систем минулого з майбутнім, використання традиційно несумісних матеріалів, кольорів, фактур заради створення нової художньої цілісності, велика роль сегментів у одязі (багато складових, велике значення аксесуарів), високий рівень художньої стилізації образів. Усе це обумовлене інтенціями сучасного мистецтва до інтеграції,

створення єдності зі збереженням наявної в ньому множинності, підкреслюється діалог із минулими художніми культурами [199, с. 11].

Вирішальне значення у стимулюванні та баченні перспектив майбутнього сучасного мистецтва костюма мають певні фактори: будь-яка національна мода немислима без взаємозв'язку з іншими центрами моди, індустріями, школами, вона є часткою загальносвітової системи моди; повноцінна національна мода має відображати всі ті процеси, тренди, напрямки, тенденції, що домінують і є визначальними для всього світу, вносячи при цьому свою національну «родзинку». Молода українська мода, що поступово формується у повноцінне явище, індустрію тощо, ще не може претендувати на особливе, генеруюче, самодостатнє місце в системі світової моди. «З нашим рівнем виробництва модного одягу ми, можна сказати, граємо в якійсь першій чи другій лізі, проте ніяк не у вищій», – так характеризує сучасну українську моду художник-модельєр О. Гапчук [44, с. 60]. Він вважає, що в своїй більшості українські митці інтерпретують і використовують ідеї провідних західних художників-модельєрів, щоб не йти врозріз зі світовими трендами.

#### **3.4. Традиції волинського вбрання у творчості сучасних українських модельєрів**

Серед видатних постатей української індустрії моди особливе місце належить О. Караванській, творчість якої позначена невтомною працею над вдосконаленням уже винайденого та прагненням новизни. У своїх пошуках вона сміливо звертається і до образотворчих мотивів класичних та сучасних мистецтв, зокрема мультиплікації, – футболки з вовками, песиками, дитячими торбинками та взуттям (колекція 2004 р.), української авангардної класики початку ХХ ст., відтвореної мінімалістичними засобами та витонченими додатками (колекція 2003 р.); і до улюбленого асортиментного верхнього одягу із м'яких об'ємних товстих тканин, із яких можна відтворювати «живі» і монументальні конструкції. Попри

все її «візитівкою» залишаються вишукані пальта з білого та бежевого кашеміру, витримані в канонах класичної моди, що визначаються виразністю силуету, чистотою конструктивних ліній і коректністю у деталей. Поза тим нас цікавить ще одна риса, притаманна її творам, – історичне відлуння традиційного волинського народного вбрання, яке вочевидь слугує джерелом її творчого натхнення. [85, с. 5]. Простежимо ж цей аспект, цю «червону лінію» у її творчості.

Про самотність, оригінальність і елегантність елементів етнічних волинських сорочок проектантки аналітики моди зазначають уже від першої її колекції «VadeMecum», презентованої на українському тижні прет-а-порте. «Представлена колекція належить до найтонших, ліричних і ніжних зразків ще ніким не визначеної, проте безперечно існуючої західноукраїнської школи, що народжена й живиться середньоевропейською культурною традицією» [91, с. 34].

Розглянемо жіночі сорочки, створені нею за характерним волинським кроєм: суцільна (з одного полотнища) та з двох «відрізів» – із пришитим низом (Рис. Г.1.1.). Зразки колекції мають вставні коміри, пришиті до горловини «волинським» способом скріплення, та оздоблення в стилі святкової обрядової символіки регіону. Моделі сорочки прикрашені орнаментом із геометричними мотивами, характерними для півночі Волинської області. У вишивці на більшості сорочок колекції також переважають чорні, червоні та білі кольори. Декоративними елементами зразків цієї колекції обрані штучні «коралі» та майстерно виготовлене намисто із бусин традиційної колірної палітри.

У колекції О. Караванської привертають увагу насамперед моделі суцільнокроєних сорочок (Рис. Г.1.2.), рукава яких мають характерну для Волинського регіону довжину та відповідно оздоблені призбираними манжетними вставками. Подібно й горловина прикрашена збиранням на шнурівку та типовою вишивкою (вирізний мереживний квадрат). Модель сорочки із «пришитим низом» (Рис. Г.1.3.) достоту відтворює особливості крою сорочок, поширеного на заході Волинського краю.

Інші зразки колекції Караванської демонструє модель жіночої сорочки з прямими пришитими «по основі» або, рідше, «по тканню» плечовими вставками, з

лесткою (що взагалі характерно для волинської чоловічої сорочки) та нашивним коміром. Під рукавами, – для розширення пройми, – як і в «прототипі», – ластка (оздоблений вишивкою квадратний клин). Рукави без манжетів, що зустрічались у деяких районах Волинського регіону. Низ рукавів оброблений із вставною стрічкою, може бути «призбируваним», при цьому «призбирування» укладається в певний орнамент. Усі моделі жіночих сорочок із колекції Караванської прикрашені тканням та вишивкою. Вишивання здійснене технікою «перебір», що нагадує «ткання» (занизування, натягання, зтягання), та мережкою або гладдю (Рис. Г.1.3.).

Розглянемо ще одну модель із колекції О. Караванської (Рис. Г.1.4.) – сорочку з двох полотнищ. Тильне – до п'ят, переднє – до колін. Передня складова сорочки «імітує» фартух, що був поширений на північно-східних окраїнах Волинського регіону. У плечовій лінії сорочка має елементи, які своєю формою нагадують колишні реальні плечові вставки. Традиційні форми «відтворюють» також широкі манжети, прикрашені призбируванням у вигляді геометризованого орнаменту. Таке ж орнаментування проходить по лінії низу обох сторін сорочки. У цьому ж стилі декорований суцільно кроєний пояс. Модель виготовлена у білому кольорі, вишиваний декор (у вигляді геометричних фігур) виконано червоними та чорними нитками. Додатковий елемент виробу – намисто, яке розміром та кольором бусин також відтворює звичай, характерний для південного краю Волинської області.

У іншому зразку сучасного вбрання модельєрки О. Караванської (Рис. Г.1.5.) – ансамбль (сорочка + спідниця), у якому горловина сорочки виконана із вставним коміром та оброблена по краях стрічкою, що характерно саме для північно-західної території Волинського краю. Оздоблювальними елементами на рукавах, манжетах та комірі обрані геометричні візерунки у чорних, червоних та із вкрапленням жовтого тонах, виконані стародавньою технікою вишивання, характернішого для північного краю області. Спідниця довжиною нижче колін достатньо широка, щоб призбирування створило м'які складки до низу, що характерно для звичаїв північно-східного «кутка» Волинського краю. Колірна гама теж підібрана у

відповідності до автентичних виробів: паралельні чорні та жовті лінії у нижній частині спідниці. Проте, на відміну від «прототипу», це оздоблення виготовлене зі лляних тканин. «Адресною» особливістю костюма є також фартух довжиною до лінії колін – безпомилкова прикмета одягового звичаю північно-східної території Волинського краю, подібно як і оздоблена стрічковою вишивкою жилетка – своєрідна ремінісценція безрукавного вбрання цього регіону та декорований по всій довжині геометричними фігурами пояс. Улюбленими у згаданому регіоні були й кольори, які визначають колірну «палітру цього ансамблю»: білий, чорний та темно-коричневий із вкрапленнями жовтого.

А ось у зразку безрукавного одягу із тієї ж колекції Караванської (Рис. Г.1.6.) мотиви декоративних елементів «запозичені» зі звичаїв, характерних для північної частини Волині. По основному чорному та темно-сірому кольорах – від лінії талії до низу вбрання – вишивка, здійснена технікою «занизування» та гладдю: перебільшено великі зображення квітів поєднані з геометричними символами та вкрапленнями червоного і синього.

Поряд із щойно розглянутою моделлю (Рис. Г.1.7.) сорочка, яка «презентує» своєрідність традиційних швейних виробів, характерних для центральної частини Волинського краю. Декоративні елементи (зображення геометричних символів) нашиті на передніх і задніх полотнищах. Плечові вставки виконані із прозорої тканини. По всій довжині рукавів, із тильної сторони, для їх розширення – вставка смужкою. Лінія низу рукавів прикрашена мережевою вишивкою, яка тематично й колористично (чорний, червоний, білий із вкрапленнями синього та жовтого кольорів) поєднана з орнаментом вишивки на рукавах, що нагадує святкові рушники.

Ще кілька моделей натільного одягу (Рис. Г.1.8.), у якому виразно проглядає прагнення модельєра поєднати і урізноманітнити мотиви волинського вбрання. Лінія горловини натільної сорочки оброблена по краях стрічкою, що характерно саме для Волинського регіону. На іншому фото лінія горловини, від пілочки до спинки, виконана із вставним коміром. Засобами оздоблення рукавів, манжетів та смуги застібки сорочки обрані зображення геометричних символів, виконані



вишивкою у чорно-червоних тонах, що властиво для північного краю досліджуваної території. Колірна гама оздоблювальної стрічки по лінії низу сорочки також підібрана у відповідності до автентичного зразка. Характерною особливістю декору на рукавах сорочки на фото зліва є вишиті вставки по лінії ліктів, котрі часто зустрічались на території досліджуваного регіону. Штани модельєром трансформовані вільної форми, що повторюють зразки чоловічих брюк Волинського регіону, котрі виконані із джинсової тканини.

Своєрідно «відлунює» волинська «тематика» у творчості модельєрки Р. Богуцької. Натільну сорочку без рукавів (Рис. Г.2.2.) пропонується виготовити з двох полотнищ, які нашаровуються одне на одне та розширюються до лінії колін, збираючись у вигадливі декоративні складки. «Горішня» – вище талії – частина сорочки оздоблена широкою поздовжньою вставкою, як це було узвичаєно на північно-східних окраїнах досліджуваного регіону. Відповідно до традицій цього регіону пропонуються вставки у плечовій лінії по лінії талії, стегон та низу сорочки. Зразок моделі виконаний білого кольору, на якому вишивка виконана чорними геометричними лінійними орнаментами. Додатковим елементом виступає сумка, котра повторює розмір та колір гаманців, характерних для південної частини досліджуваного регіону.

Наступна модель вбрання із колекції одягу Р. Богуцької (Рис. Г.2.3.) поєднує мотиви декоративних геометричних нашитих елементів, які виконані на обох передніх і задніх полотнищах сорочок, характерних для північно-західної частини Волинського регіону. Плечові вставки різної ширини виконані з тієї ж тканини, що знайшла відображення у плечових лініях зі вставками внутрішніми, як в автентичних сорочках регіону. Лінія низу рукавів сорочок розширені та призбирані на манжети в особливих точках, що теж несе в собі особливість регіону. Манжети і вставки оздоблені вишитим мереживом, поєднанням геометричних, квітчастих ліній по всій довжині рукавів, вказуючи на святкове призначення такої вишивки у північно-західній частині Волині. По всій довжині рукавів наявні вставки смугами із виворітньої сторони для ефекту розширення, що й характерно для досліджуваного регіону. Колірна гама вишитого оздоблювального декору

здебільшого чорна, із вкрапленням червоного й деталізованого синього кольорів. Доповнюючими елементами є пояси поверх моделей вбрання, виконані як чоловічі пояси, поширені у північно-західній частині Волині. Штани виконані вільної форми і повторюють автентичні чоловічі штани Волинського регіону, виконані із сучасних брючних та джинсової тканин.

Р. Богуцька знаходить можливість продукувати свої вироби для широкого кола споживачів і до цієї справи залучає виробництва легкої промисловості. Художниця-модельєрка певний час співпрацювала із львівською шкірфабрикою «Світанок» і українсько-нідерландським підприємством «Тикаферлюкс». Художниця розвиває і пропагує культуру рідного Волинського краю, багату спадщину української минувшини та світового мистецтва. Колекція одягу прет-а-порте «Чорногора» (осінь-зима 2001 р.) відтворила західноукраїнські традиції одягу – яскравий колір, ритмічність вибагливого геометричного орнаменту, красу й багатство обробки шкіри та хутра. Багата художня образність, висока майстерність та витончене відчуття матеріалів притаманне творчості мисткині. У кожній її колекції присутні традиційні декоративні техніки – аплікація, перфорація, вишивка (освоюється вишивальна техніка «рішельє»), вибійки на шкірі, а також прийоми новітніх технологій, зокрема лазерної обробки шкіри та ін. У кожній наступній колекції Р. Богуцька працює зі шкірою: «не купувати «високі технології» у виробника, а робити їх у своєму ательє... якось порахувавши кількість технологічних винаходів, використаних нами в одній колекції, – вийшло близько тридцяти» [47, с. 88; 94, с. 17].

Сорочка із колекції одягу Р. Богуцької (Рис. Г.2.4.) поєднує декоративні геометричні елементи, які виконані на передніх і задніх полотнищах сорочки, яким характерно відображення у мотивах північно-західної частині Волинського регіону. Суцільнокроєні плечові широкі вставки виконані із тієї ж тканини, котра знаходить уособлення у плечових лініях вертикально до манжетів, із вставками внутрішніми тильними, власне, як і в автентичних волинських сорочках. Лінія горловини зразків моделей виконана зі стоячим комірцем, котрий суцільною лінією опускається до лінії низу виробу, із допомогою декоративних нашарувань в єдиній

колірній гамі, що повторює символічні архаїчні елементи Волинського регіону. Низ рукавів сорочок розширений та призбираний на манжети в особливих точках зібрання, які несуть собою особливість досліджуваного регіону. Манжети і вставки оздоблені вишитими мережками, котрі поєднані із геометричними горизонтальними лінійними орнаментами по всій ширині, несучи нашарування декоративності вишивки святковому призначенню північно-західної частини Волині. По всій довжині рукавів наявні вставки смугою із тильної сторони рукавів. Колірна гама оздоблювального вишитого декору поєднує червоний, чорний кольори із додаванням зелених приглушених відтінків, які несуть суцільне сакральне підґрунтя волинської обрядовості [47, с. 87].

Верхня частина сорочки із колекції модельєра Р. Богуцької (Рис. Г.2.5.) оздоблена широкою поздовжньою вставкою, що була поширена на північно-східних територіях досліджуваного регіону. Сорочка має наявні вишиті елементи у плечовій горизонтальній вставці, що символічно передають волинські плечові вставки. Така ж сама символіка орнаментування горизонтальною вставкою проходить по лінії талії, стегон та низу сорочки, з сакральними декоративними елементами, відображеними у мотивах символіки Волинського регіону. Зразок моделі білого кольору, на якому вишивка виконана чорними геометричними лінійними символами. По лініях плеча та стегон поєднана контрастна червона стрічка, оздоблена геометричною вишивкою. Додатковим елементом виступає сумка, котра повторює розмір та колір сумок, характерних для південної частини досліджуваного регіону.

Художниця-модельєрка зосереджує увагу на створенні коштовних колекцій одягу, тому що, за її словами, «витрачаючи стільки трудомісткості праці та коштів, не потрібно змінюватися дешеві матеріали та імітаційні технології, оскільки якісна та дорога річ довше функціонуватиме та виправдає себе завжди» [24, с. 179]. Творча праця мисткині скерована на мистецтво, за її словами, «нарешті я відчула, що відношусь до тих модельєрів, котрі мають свою аудиторію, своїх глядачів, коло клієнтів, зокрема, приваблює яких моя творчість, якою б вона не була, саме тому вони вибирають стиль від Ательє Роксолани Богуцької» [85, с. 5].

Мотиви волинського вбрання із колекції художниці Р. Богуцької (Рис. Г.2.6.) знайшли відображення в натільних сорочках із рукавами. Частина сорочок оздоблена широкими поздовжніми вставками, які були характерні для північно-східної території досліджуваного регіону. Сорочка має наявні вишиті елементи по лініях горловин, які оброблені по краях мережевою вишивкою із символічним геометричним підґрунтям. По лініях ліктя спостерігається широка горизонтальна вставка, символічно передаючи волинські сакральні обрядові традиції. Символіка орнаменту проходить й по лінії талії, стегон і окантованого низу сорочок із наявними декоративними елементами, котрі відображають символіку Волинського регіону. Сорочки пошиті білого кольору, на яких оздоблена вишивка виконана чорним геометричним та лінійним орнаментом. По лініях плеча та стегон пришита контрастна червона стрічка, оздоблена геометричною вишивкою, котра характерна для північно-східної частини досліджуваного регіону [71, с. 12].

Для творчості художниці Р. Богуцької характерне поєднання мотивів національного колориту, елементів волинської етнічності в сучасному одязі. Колекції художниці відзначаються вишивками на шкірі і тканинах шовковими нитками та бісером, розписами й інкрустаціями, які можна побачити в останніх колекціях. «Постійно вдосконалюватися, перебувати в пошуку, але залишатися вірною українській традиції» – кредо Р. Богуцької. Своєю творчістю вона доводить, що українські традиції, історія та культура мають достатньо того, що вирізняє вигідно українську моду у світі (Рис. Г.2.6.).

Сукні колекції одягу Р. Богуцької (Рис. Г.2.7.) вміщують в собі мотиви декоративних геометричних нашитих елементів, виконаних на передніх і задніх полотнищах суконь, що характерно для вбрання північно-західної частини досліджуваного регіону. Суцільнокроєні плечові широкі вставки окремих зразків колекції виконані із тієї ж тканини, котра знаходить уособлення у плечових лініях вертикально до манжетів, які спостерігаємо на автентичних волинських сорочках. Лінії горловини моделей одягу виконані зі стоячим комірцем на окремих моделях одягу, котрий продовжується вставкою до лінії талії, на перетин із горизонтально розміщеним поясом та декоративними нашаруваннями в колірній гамі, яка

повторює архаїчні символічні елементи Волинського регіону. Лінія низу рукавів суконь розширена та призбирана на манжети. Манжети і вставки оздоблені мереживом, яке поєднано з геометричними горизонтальними лінійними орнаментами, вишитими по всій ширині. По всій довжині рукавів в окремих зразках одягу колекції вставна смуга із тильної сторони рукавів застосовується з метою розширення елементів, що, власне, було характерним для досліджуваного регіону. Колірна палітра оздоблювального вишитого декору поєднує приглушені відтінки чорного, сірого та червоного. Моделі відзначаються гладкими однотонними поверхнями тканин, графічно чіткими силуетними лініями. Волинський геометричний орнамент моделей підкреслюють овальні вирізи на сукнях, блузах. Йому на противагу художниця вводить в деякі моделі прозорі шифонові тканини, які завдяки призбируванню додають легкості та пом'якшують сприйняття моделей колекції.

У зразках одягу із колекції модельєрки Р. Богуцької (Рис. Г.2.8,9,10.) волинські сорочки модифіковані в сукнях, виконані із кількох шарів, розширених до низу виробів, збираючись у ретельно продумані складки, від лінії талії. Верхні частини суконь оздоблені широкими поздовжніми вставками, котрі були поширені на північно-східних територіях досліджуваного регіону. Вишиті елементи у плечовій лінії сукні в окремому зразку символічно передали самотність волинських плечових вставок. Орнаментування горизонтальною вставкою проходить по лінії низу суконь із декоративним сакральним геометричним орнаментуванням вишивкою, яка відображена відлунням символів Волинського регіону. Зразки моделей виконані білого, чорного та світло-коричневого відтінків, на яких є вишивка чорними та білими геометричними лінійними символами. Додатковим елементом є декоративні гудзики, котрі розміщені в верхній частині передніх і задніх полотнищ суконь, мають вигляд намистин, котрі були доволі поширеними прикрасами для південної частини досліджуваного регіону. У розглянутих моделях одягу творчість модельєрки Р. Богуцької тяжіє до гротескних, експериментальних регіональних волинських, не позбавлених театральності арт-колекцій, які принесли їй визнання на конкурсах та фестивалях моди. Художниця

створює яскраві і довершені образні мотиви волинського вбрання у своїх колекціях, доповнюючи їх авторським декором та аксесуарами.

### 3.5. Мотиви етнічної волинської сорочки в сучасному одязі

Проведемо аналіз творчості столичних митців, насамперед варто відзначити Л. Пустовіт. «Маємо художницю-модельєра, яка одна з небагатьох в Україні здатна жити та творити у контексті сучасної світової культури...» [189, с. 56]. Випускниця Київського інституту легкої промисловості, вона пройшла виробничу практику на швейній фабриці в м. Бендери (Молдова), у будинках моди «Екстра», «Сергій Бизов», «Михаїл Воронін», стажувалась у Франції (Дім моди Д. Естер, 1997), переможниця міжнародних конкурсів молодих дизайнерів. З огляду на її творчий доробок (від 1997 р. є постійним учасником «Сезонів моди» та міжнародних тижнів моди), за Л. Пустовіт зберігається репутація творця концептуальної моди, яка утвердилась у європейській моді впродовж останнього десятиліття, та найбільшого «західника» в українській моді. Для творчості Л. Пустовіт притаманно ознакування у простих одягових формах, конструктивних чітких лініях, деяких деталях, у колірній гамі, обмеженій із домінантами тріади чорного, білого та червоного. Очевидна лаконічність художніх засобів при творчій інтерпретативності, багатство джерельної бази з низкою тем, дотичних до культури України, Сходу, Заходу, Північної Америки, кравецька впевненість та відчуття стилю впевнено відносять її до представників мінімалістичної молодіжної моди. Вона сміливо експериментує з образами, інтерпретуючи молодіжні вуличні стилі. Її пошук не універсальних світових, а власних національних рис надає модному продукту від Л. Пустовіт оригінальності, неповторності та відповідає камертону української душі навіть молодого тінейджера.

Дослідимо зразок моделі одягу із колекції Л. Пустовіт (Рис. Г.3.1.), у якому спостерігається наявність чітких геометричних ліній, котрі перетинають плече та лінію колін, роблячи акценти на автентичному волинському вбранні. Декоративні горизонтальні лінії виконані контрастним вирішенням за допомогою кольору,

підкреслюючи білими геометричними фігурами волинський колорит, а червоними окантувальними стрічками – самобутність обрядовості волинян. Сукня суцільнокроєна, нашарування тканин повторює тяглість мотивів традиційного виготовлення сорочок на Волині, а темний колір акцентує увагу на сакральності Волинського регіону. Важливим атрибутом виступає накладний пояс, котрий є невід’ємним декоративним функціональним атрибутом досліджуваного регіону.

Логічний, а не чуттєвий підхід у творчості, часом зовнішня абсолютна простота визначають змістовність і складову сутність моделей. «Одна з небагатьох щасливих, – за словами критикині моди З. Колотушкіної, – яка осмислила в наш час чіткі естетичні й соціальні пріоритети для себе, що висловлюються і яскравим талантом. Кожні наступні колекції дають дедалі ясніший та повніший зліпок світу, увійти до якого може далеко не кожен» [93, с. 55]. Л. Пустовіт – художниця філософського спрямування, творчий напрям створення образів моделей одягу сягає глибини світоглядів культур, які вона досліджує «по-своєму», осмислюючи та редуплікуючи. «Немає певної ідейності, що абсолютно є новою. Все бувало до нас, тому варто краще досліджувати історіографію костюма, в принципі саму «історію»» [45, с. 24]. «В усіх візерунках, які вона наносить вручну, – переконана, – існує якась магія і нескінченність» [68, с. 15].

Розглянемо наступний зразок моделі одягу із колекції Л. Пустовіт (Рис. Г.3.2.), у якому наявні чіткі геометричні лінії, що перетинають плече та лінію низу сорочки, доповнюють композиційні центри виробу, близькі до автентичного волинського вбрання. Декоративні горизонтальні лінії вишивки, виконані білим кольором великими геометричними фігурами, підкреслюють волинський колорит, а прозорими окантувальними мережками – обрядову самобутність Волинського регіону. Сукня має суцільнокроєні рукава, розширені до низу та зібрані стрічкою, також наявне нашарування тканин, що повторює характерне традиційне виготовлення сорочок на Волині, а білий колір привертає свою увагу до мотивів контрастної сакральної святкової самобутності Волинського регіону.

Для колекцій Л. Пустовіт періоду становлення «Сезонів моди» (1997–1999 рр.) характерні ідейна виразність, стильова єдність при довершеності та

елегантності моделей, які завжди функціональні, та у більш зрілих колекціях відчутні еклектичні стилі. Поєднання мотивів геометричних і квіткових візерунків, спідниці у складку зі штанами, романтичні блузи, етнічно-волинські червоні та коричневі кольори чорно-білого класичного й ручного плетіння та машинний трикотаж, тонке опрацювання деталей і визначення акцентів сприяють виразному прочитуванню національної ідеї в одній із колекцій художниці сезону осінь-зима 2004–2005 років. Саме національній тематиці особливу увагу приділяє художниця у своїх нових колекціях. Поступово мисткинею розкривається етнічне українське коріння, вона осмислює, що у людей безумовно настає період, у якому вони звертаються до свого коріння та починають його цінувати. «Зацікавилася українським, коли нарешті осягла глибину нашої культури – вторинність мене ніколи не цікавила» [74, с. 11].

А у іншому зразку одягу із колекції модельєрки Л. Пустовіт (Рис. Г.3.3.) натільна сукня без рукавів виготовлена із двох шарів, які нашаровуються та розширюються від лінії стегон, збираючись у добре продумані складки. Верхня частина сорочки оздоблена широкою горизонтальною вставкою воланом, що була поширена як декоративний елемент сорочок на північно-східних територіях досліджуваного регіону. Сукня має наявні призбирувальні стрічки по горловині виробу, що символічно передають волинські традиції виготовлення сорочок у північній частині Волині. Символіка орнаментування покриває верхній шар накладної тканини, котрий є коротшим від нижнього, символізуючи та трансформуючись у сучасне вирішення волинського фартуха. Оздоблення сакральними декоративними елементами відображує мотиви символіки Волинського регіону. Зразок моделі білого кольору, на якому вишивка виконана білими геометричними та лінійними символами, які характерні для південної частини досліджуваного регіону.

Проаналізуємо зразки одягу (Рис. Г.3.4.), у яких наявні натільні сукні із суцільнокроєними рукавами та без рукавів, що виготовлені із кількох шарів, нашаровуючись та розширюючись від ліній стегон та талії, збираючись у добре продумані складки. Окремі зразки блуз мають наявні призбирувальні стрічки по



горловині виробу, які самобутньо символічно передали волинські традиції виготовлення сорочок у північній частині досліджуваного регіону. Символіка орнаментування білим по білому покриває верхній шар накладних тканин, котрі символізують та трансформують сучасне вирішення волинської сорочки. Оздоблення сакральними декоративними елементами на зразку моделі білого кольору, на якому вишивка виконана білими геометричними та лінійними символами, що характерно для мотивів волинського вбрання південної частини.

Волинська етніка Волині у виконанні Л. Пустовіт відображує мотиви волинського вбрання багат шаровим поєднанням унікальних по використанню і за естетикою плахти, хустини, шароварів, обгортки, спідниці, блузки, жакета із поясом та аксесуарами на романтичних щільних та тонких пластичних тканинах. «Тому у моїх колекціях завжди присутня визначена українська тематика. Я зрозуміла, що саме це можу робити краще за все, адже я виросла тут, на цій землі» [196, 45]. Це засвідчує колекція весна-літо 2004 р., в якій прочитується кілька базових ідей, що розвиваються та кристалізуються в моделях. Художниця-модельєрка шукає спільне культурне коріння волинян, індійців, японців, будучи впевненою, що давні народи мають подібну символіку, дух. Назва колекції дизайнера «URBAN MOSAIC» повністю себе виправдовує: наявні цифрові принти, що створені за мотивами етнічних візерунків, та вишивки хитромудрою картинкою накладаються на жіночі вбрання з натурального шовку та вовни. Гармонійне поєднання народних мотивів і сучасного крою – це головна особливість колекції Л. Пустовіт весна-літо 2013 року.

Л. Пустовіт – художниця багатогранна, свої творчі пошуки реалізує у концептуальному і сценічному костюмах, а також в колекціях прет-а-порте. У вбранні з колекцій модельєрки виступають відомі артисти (С. Ротару, І. Білик, М. Бурмака, О. Положинський та ін.), телеведучі та політики. Вона послідовно, але впевнено реалізує свій талант, створюючи образи гармонійні, актуальні та водночас позачасові. Л. Пустовіт належить до небагатьох українських митців, які на сьогодні формують обличчя української моди й можуть гідно представити її на світових подіумах.

У зразку моделі одягу із колекції Л. Пустовіт (Рис. Г.3.5.) спостерігається волинське відлуння у чітких геометричних лініях, які діагонально перетинають рукава сукні, які суцільнокроєні та опущені. Лінію низу сорочки доповнюють композиційні декоративні смуги виробу, як у автентичному волинському вбранні. Діагональні декоративні орнаментальні лінії вишивки виконані контрастним світло-червоним кольором, що підкреслює волинський колорит, а напівпрозорі тканини – обрядову самотність досліджуваного регіону. Рукава сукні мають внутрішні прямокутні вставки з метою розширення до низу для можливості зібрання в продумані складки стрічками. Наявне нашарування тканин повторює характерне традиційне виготовлення сорочок на Волині, білий колір акцентує увагу на сакральній самотності Волинського регіону.

С. Бизов – один із засновників і організаторів «Сезонів моди», а також учасник більшості з них. «Модельєр у своїй творчості, – як зазначає З. Колотушкіна, – віртуозно балансує на етиці консервативного, трендового стилів, випробовує себе у найрізноманітніших стилях – від улюбленого «гламурного» до «спортивно-вуличного», примудряючись у всіх творчих пошуках тримати в полі зору одну соціальну групу – ділових і респектабельних жінок» [91, с. 35]. Образ, який практично творить митець у кожній наступній колекції, – це соціально реалізована, впевнена в собі жінка, яка ніколи не забуває про своє етнічне жіноче начало, а її стиль – «вишукана недбалість», яка досягається небагатьма засобами: архітектонічною строгістю силуетів, колірною стриманістю, зате розкішною фактурою тканин – від гламурно-серпанкових, парчевих до шкіряних і хутра. Сам автор зазначає, що його творчість ніколи не була агресивною. «Все, що б я не робив, при будь-якій афектації чи божевіллі, завжди було дуже жіночне... Проте не можу собі дозволити зробити будь-яку колекцію, яку точно зможу продати» [45, с. 23; 131, с. 12].

Розглянемо вбрання із колекції одягу С. Бизова (Рис. Г.4.1.), котре поєднує у собі мотиви волинського вбрання у декоративних символічних геометричних принтованих елементах, виконаних на обох полотнищах костюма, які характерні для північно-західної частини Волинського регіону. Плечові вставки виконані з тієї

ж тканини, що знайшла відображення у плечових лініях, як в автентичних сорочках регіону. Лінія низу рукавів сорочок розширена та призбирана на манжети в особливих точках зібрання, що теж несе в собі особливість регіону. Манжети оздоблені геометричними та лінійними орнаментами по всій ширині, вказуючи приналежність до святкового призначення північно-західної частини Волині. Спідниця несе трансформаційність накладного волинського фартуха, що знайшла сакральне обрядове підґрунтя волинян. Доповнюючим елементом виступає декоративна окантовка низу спідниці мережевим геометричним оздобленням, що був поширений на північно-західній частині Волині. Широкий пояс пришитий на сорочку поверх, символізує поєднання жіночого і чоловічого в єдину сакральну систему обрядового бачення світу волинянами, за творчим задумом модельєра. Лінія горловини виробу оброблена окантованою геометричною мережевою стрічкою, що повторює зразки жіночих сорочок Волинського регіону.

У творчій імпровізації С. Бизова простежується чітка вираженість волинських мотивів. Не цілком типовою для С. Бизова була колекція на четвертих «Сезонах моди» (весна-літо 1999 р.). Її відрізняє природність, етнічні волинські силуети, комфорт, простота сучасних форм і ліній. Усе побудоване на елементах спортивно-вуличного стилю, який органічно поєднується з темою автентичності Волинського регіону. Простота і легкість досягаються немінімалістичними засобами, її складність завуальована й розкривається поступово: це насамперед модні «хіти» – довгі у складки спідниці, широкі штани, сукні-балахони, короткі куртки, модні деталі зі швами назовні, сучасні тканини і, що найважливіше, – узгодженість між елегантністю та модною «розкутістю». Завершальним акцентом у колекції виступили дві моделі, які можна інтерпретувати як русалок або відьом, що засвідчує спробу звернення митця до волинського вірування, намагання віднайти глибинне автентичне зерно (Рис. Г.4.1.).

У зразках одягу колекції весна-літо 2005 р. С. Бизов запропонував романтичну колекцію – сукні з підвищеною талією в стилі ампір, піджаки із заокругленими бортами, костюми двійки в смужку, спідниці та капелюхи з вуальками, оригінальні бальні довгі рукавички з атласу, пояси зі шкіри та ін., і все

оздоблене стразами, стилізовано відтворенням мотивів волинського вбрання – автентичною вишивкою, шкіряною етнічною вибіркою «локшиною». Колекція адресована швидше молоді, відповідає останнім тенденціям, не залишає поза увагою жодних модних новинок, бездоганно виконана і вражає багатством. Поза тим, від такого штабу художників чекаємо і сподіваємося бачити не лише творче прочитування, декларування сучасної західної моди, а й пропозиції нової трансформації ідеології української етнічної моди з волинськими мотивами. «...Чекаємо від них іншого: нашого «місцевого» прочитання теми, і маємо право чекати, що вони принесуть у неї щось нове: східноєвропейське, дещо наївне, по-доброму провінційне, національно-етнічне – кожен своє» [9, с. 18].

Сьогодні слово «митець» вживається значно частіше порівняно з традиційним терміном «модельєр», але якщо і називати ним когось із когорти українських проєктантів, тоді, без сумніву, В. Анісімова, і саме тому, що від слова віє чимось інженерним, архітектурним, конструкторським. А він є архітектором, архітектором одягу [95, с. 20; 96, с. 50]. Військовий за освітою і будівельник за фахом, донеччанин В. Анісімов зайнявся модою «з цікавості». Основним принципом у художньому моделюванні він визначив для себе конструкцію. Складні та цікаві конструкторські знахідки, а саме – трансформації елементів одягу, добре відчуття молодіжної моди, стилі та вроджений смак стали запорукою успіху В. Анісімова. Автор конструює свої моделі як багатофункціональні механізми. Його конструкції – формотворчі структури, де одна ідея дозволяє видати серію образів водночас і подібних, і різних. В. Анісімов не вважає себе митцем у прямому сенсі слова, а швидше колекціонером, який збирає власні колекції та відчуття. «Сьогодні проєктант одягу – це вже дещо більше, ніж людина, яка вміє моделювати одяг» [92, с. 18].

У досліджених зразках одягу стиль модельєра В. Анісімова, який насамперед ґрунтується на складних конструктивних трансформаціях в одязі, широко відомий в Україні та став репрезентантом української моди за кордоном. У його арсеналі визнання у світі моди: володар премії «Золотий гудзик» на міжнародному фестивалі моди In Vogue у Вільнюсі (1999 р.), перший у номінації «модельєр року»

щорічної премії в галузі моди «Чорна перлина» (2004 р.), відзнака преси за цілісність колекції за творчістю К. Малевича (2003 р.) та ін. Він є власником бутика в Альта-центрі (м. Київ, 2004 р.). В. Анісімов переконаний, що ідеї, які втілюють художники у колекціях, витають у повітрі – «І треба лише вловити цю інформацію, одразу втілити в життя. Якщо встигнеш – будеш на вершині хвилі, не встигнеш – завтра це ж саме пошиє Кензо» [23, с. 9]. Мода, як розмірковує митець, це, мабуть, компроміс між тим, що можна зробити, і тим, чого зробити не можна. Десь є ідеальна лінія моди, а модельєри до неї «дострибують» або «не дострибують» [92, с. 19]. Сповненою художніх ідей творчих знахідок була колекція В. Анісімова сезону осінь-зима 2001–2002 років. У ній автор звернувся до теми мілітарі. Спідниці з мотивами етнічних волинських квіткових рішень із камуфляжної тканини, аплікації на светрах у вигляді мішеней, карта Європи в плані «Барбаросса», стрілки просування танкових дивізій на сукнях вільного етнічного покрою і нарешті етнічна спідниця-парашут зі стрічками-стропами та фатою-шоломом авіатора для нареченої. Одна з обов'язкових характеристик робіт В. Анісімова – актуальність, причому не лише стилістична, але й соціальна. У його моделях завжди знаходять відображення найпопулярніші в суспільстві теми, зокрема, етнічна, військова тематика, «логоманія», державна символіка та ін.

Розглянемо наступну модель одягу модельєра В. Анісімова (Рис. Г.5.1.), у якій мотиви автентичного волинського кожуха віднайшли трансформацію у колекції художника. Вільна суцільнокроєна форма, вставки та відкладений комір повторюють уставлений стиль Волинського регіону, проте виконана із сучасних пальтових тканин. Доповнюючим елементом слугує головний убір, виконаний як очіпок, який знайшов відображення у автентичному виготовленні художником, поширеному на північно-західній частині Волинського регіону.

Розглянемо творчість наступної мисткині Л. Братусь. Виділимо її твердження про те, що зараз більшість художників вибирають один символ і з ним працюють. А от колись все було по-іншому і не було машинної вишивки, а, відповідно, у вишивання жінка вкладала свою енергетику, яка могла бути як позитивною, так і негативною. Сьогодні найпопулярніші символи є етнічними. Ці символи мають

трохи інше значення, проте їх адаптували та змінили форму так, ніби це значок долара. «Часто обирають геометричну зірку, бо це поширений слов'янський волинський оберіг, а також класичну орнаментику регіонів, звідкіля родом людина. Але частіше люди приходять і стверджують, що бажають вишиванку із оберегами, проте з якими саме, чітко не можуть сформулювати. У таких випадках доводиться пояснювати», – засвідчує мисткиня. Аплікації, набивки, нашивки зі стрічками є частинами декору колекцій одягу художниці-модельєрки. Також цікаво виглядають відкриті шви, завдяки яким і можна візуально корегувати фігуру.

Дослідимо зразок моделі одягу із колекції Л. Братусь (Рис. Г.6.1.), у якому наявні мотиви волинського вбрання у чітких геометричних орнаментах та декоративних лініях, які охоплюють рукава сукні. Рукава суцільнокроєні та приопущені до лінії зібрання під стрічку, яка теж має складне орнаментальне навантаження. Суцільна декоративна волинська орнаментально-геометрична вишивки виконана контрастним колоритом та несе обрядову самотність досліджуваного регіону. Рукава сорочки мають внутрішні трикутні вставки з метою розширення для можливості зібрання в продумані складки. Наявне нашарування тканин повторює характерне традиційне виготовлення сорочок на Волині, білий колір акцентує увагу на сакральній самотності Волинського регіону. Лінія горловини зразка моделі одягу оформлена декоративною білою мереживною обробкою по обідку виробу із геометричним сакральними підґрунтям. Поверх сорочки одягнений пояс, котрий також декорований геометричним принтом самотньої волинської символіки, який підкреслений вибором контрастних кольорів ниток.

А ось у наступному зразку моделі одягу (Рис. Г.6.2.) проведемо паралель із мотивами автентичної свити – верхнього одягу північно-західного та центрального регіону Волині, оскільки форма крою, дрібні вставки та принцип з'єднання деталей виробу знайшли своє відображення у сучасному зразку пальто із колекції художниці. Окрім того, сучасна вовняна тканина, із якої виготовлена модель, ідентично повторює волинський колорит верхнього одягу. Декоративний елемент у вигляді нашивки переплетений із самотністю архаїчної символіки в

обрядовому тлумаченні волинського відлуння. Колірне вирішення в сірих тонах характерне для ствердження автентичної приналежності саме до волинського регіонального верхнього одягу.

Ще один зразок моделі одягу із колекції Л. Братусь (Рис. Г.6.3.) відображує мотиви волинського вбрання у наявності масивного орнаментального декоративного навантаження по вертикальній лінії, котре охоплює всю довжину трансформованої сукні. Рукава є суцільнокроєними та зібраними під стрічку, яка також поєднана самотньо. Суцільна декоративна волинська орнаментальна вишивка (котра характерна для східноволинського регіону) виконана із контрастним колоритом та охоплює обрядову самотність досліджуваного регіону. Наявне нашарування тканин повторює характерне традиційне виготовлення сорочок на Волині, а червоний колір підкреслює сакральну самотність Волинського регіону. Лінія горловини зразка оформлена декоративною мереживною обробкою по обідку виробу з геометричним сакральними підґрунтям. Орнаментальна вишивка виконана контрастним чорним кольором. Декоративним доповнюючим головним убором образу, створеного мисткинею, є квітчастий плетений вінок, котрий продуманий у чіткій колірній гамі основних волинських відтінків.

Наступна художниця-модельєр Л. Чернікова стверджує, що тоді, коли започатковувала свій бренд, митців, які працюють в етностилі, було не так багато, і вишиванка не була настільки популярна, як зараз. Проте після подій 2013–2014 рр. з'явилося безліч бажаючих започаткувати бізнес із підйому національної свідомості. А вже у 2010 р. вишивали ті, хто люблять це робити. Мисткиня майстерно втілює етнічні регіональні волинські мотиви, у тому числі вишивку та силуетні форми в сучасний одяг.

Розглянемо моделі одягу із колекції художниці Л. Чернікової (Рис. Г.7.1.), у яких мотиви волинського вбрання знайшли трансформацію у натільних сорочках із рукавами та без, котрі виконані багат шаровими та розширюються до низу, збираються в ретельно продумані вільні складки. Верхня частина сорочок оздоблена широкими вставками, котрі були характерні для північно-східної

території досліджуваного регіону. Сорочки мають наявні вишиті елементи по лініях горловин, котрі оброблені по краях місцями мереживною вишивкою із символічним геометричним підґрунтям. Присутні також широкі горизонтальні вставки, що символічно передають волинські обрядові традиції. Така ж символіка, орнаментована горизонтальними вставками, проходить по лініях талії, стегон і окантованого низу сорочок. Наявні декоративні елементи, що відображають символіку Волинського регіону. Зразки моделей білого кольору, по яких виконана вишивка чорними геометричними й лінійними символами. По лініях плеча та стегон подекуди поєднана контрастна червона стрічка, яка оздоблена геометричною вишивкою, характерною для досліджуваного регіону. Для художниці Л. Чернікової характерне поєднання національного колориту, елементів волинської етнічності в сучасному одязі.

### **3.6. Волинський орнамент у творчості українських художників костюма**

Проаналізуємо колекцію «Chic Nationale» із серії вишуканих вишиванок, створених мисткинею В. Кін, у сорочках з якої Марина Порошенко знімалась для обкладинки журналу «Elle Україна». В сукні української художниці Кін дефілювала також у Каннах французька актриса М. Тьєррі. В. Кін відкрила свою лінію одягу «Vyshyvanka by Vita Kin», у яку входять комбінезони й сукні-трансформери. Усі речі художниці легко вписуються як у casual образ, так і у вечірнє вбрання. Особливостями вишиванок від В. Кін є поєднання вишукано декорованої тканини з максимальною зручністю речей, котрі є новим проявом традиційної волинської вишивки як самостійної концепції, яка може жити власним життям, а згодом стати трендом для наслідування так само, як і традиційна регіональна волинська вишиванка.

Розглянемо зразок одягу із колекції художниці В. Кін (Рис. Г.8.1.), де сукня віднайшла відображення мотивів волинського вбрання у натільній волинській сорочці з рукавами, котра виконана нашаруванням та розширюється до низу,



рукава збираються в ретельно продумані викладені складки. Верхня частина сукні оздоблена широкими вставками, котрі були характерні для північно-західної території досліджуваного регіону. Сорочка має наявні масивні вишиті елементи по всьому виробу із геометричним сакральним волинським підґрунтям. Горловина оброблена по краях місцями мереживною вишивкою із символічним дрібним геометричним принтом. Присутні також широкі горизонтальні вставки, що символічно передають волинські обрядові традиції. Така ж символіка, орнаментована горизонтальними вставками, проходить по лініях талії, стегон і окантованого низу сорочок. Наявні декоративні елементи, що відображають символіку Волинського регіону. Модель червоного кольору, оздоблена вишивкою контрастного білого кольору із геометричними та лінійними символами. Художниця симбіотично поєднала волинський автентичний колорит із елементами національної етнічності в сучасному одязі.

А ось в основі декору моделей одягу модельєрки Ю. Магдич лежать мотиви народних регіональних вишивок волинських та інших українських ремесел. У її колекціях широко використовується ручна робота. У 2014 році художниця-модельєрка представила свою авторську колекцію зимових вовняних вишиванок із волинськими мотивами. Ю. Магдич здобула освіту у Київському інституті міжнародних відносин. Художниця-львів'янка володіє модним магазином «S4astie» в Києві, а також є співвласницею бренду тюрбанів «turban.me». Модельєрка майстерно поєднала з вишивкою шовк, оксамит та хутро. У її моделях також часом органічно komponуються волинська орнаментика зі східними варіативними силуетами. У вишиванках від мисткині на світських заходах з'являлись телеведуча К. Осадча, співачки Т. Кароль та Джамала. Нещодавно К. Осборн, донька О. Осборна, вказала на своїй сторінці мережі Інстаграм: «Люди можуть думати, що Нью-Йорк – серце моди, але я думаю, це Україна. Не можу повірити, що я перша знаменитість, яка одягла вбрання Юлії Магдич. Запам'ятайте мої слова, Юлія – це наступне велике відкриття у моді». Однак телеведуча помилилась у тому, що стала першим відкривачем бренду серед знаменитостей, адже у вересні минулого року у вишиванку за авторством Ю. Магдич була одягнена

фешн-блогер К. Феррані. Бенд «Yuliya Magdych» продається у багатьох країнах світу.

Розглянемо зразок моделі одягу із колекції Ю. Магдич (Рис. Г.9.1.), у якому спостерігаємо наявність орнаментального декоративного навантаження по вертикальній лінії, котре знайшло відлуння у мотивах північноволинського орнаменту, охоплюючи всю довжину сучасної сукні. Рукава розширені до лінії низу, як по автентичному способу крою волинян, зібрані під стрічку, яка також поєднала самобутні традиції досліджуваного регіону. Суцільна декоративна волинська орнаментальна вишивки (котра характерна для північноволинського регіону) виконана із контрастним колоритом та охопила обрядову самобутність досліджуваного регіону. Наявне нашарування тканин повторює характерне традиційне виготовлення сорочок на Волині, а переважання червоного та чорного кольорів у декорі підкреслює сакральну самобутність північноволинського регіону. Лінія горловини моделі оформлена декоративною мереживною обробкою по обідку із геометричним сакральним підґрунтям. Орнаментальна вишивка виконана контрастними кольорами. Декоративним доповнюючим головним убором образу, створеного мисткинею, є зачіска, котра викладена у очіпок, який поширений на північно-волинських територіях.

А ось вбрання марки одягу «March 11» із традиційними народними регіональними волинськими мотивами зустріти можна на сторінках модної преси по всьому світу. Митці називають своїм натхненням пристрась до подорожей та традиційний народний регіональний волинський одяг. Українські мотиви, поєднані із іншими давніми національними традиціями і символами, знайшли своє втілення у роботах митців. «March 11» працює з різними типами конструкцій, орнаментальними вишивками та поєднанням кольорів, щоб показати, що українська етнічна вишиванка, у тому числі й волинська, є унікальною та універсальною водночас.

Розглянемо зразок моделі одягу із колекції бренду одягу «March 11» (Рис. Г.10.1.), де можемо спостерігати наявні чіткі контрастні мотиви волинського вбрання у виборі орнаментального навантаження та декоративних лініях, котрі

охоплюють рукава сукні. Рукава у колекції переважають суцільнокроєні та злегка опущені до лінії низу в зібрання під стрічку, котра має складне орнаментальне навантаження. Суцільна декоративна волинська орнаментальна квітчаста вишивка виконані контрастним колоритом, підкреслюючи обрядову самотність південного Волинського регіону. Рукава сорочки мають внутрішні трикутні вставки з метою розширення для можливості зібрання в продумані складки. Наявне нашарування тканин повторює характерне традиційне виготовлення сорочок на Волині. Білий, чорний та червоний кольори тканин акцентують увагу на сакральній самотності південного Волинського регіону. Лінія горловини зразків виробів оформлена декоративною білою мереживною обробкою по обідку виробу із геометричним сакральними підґрунтям. Поверх сорочки на деяких зразках одягу одягнений пояс, декорований геометричним принтом у самотній волинській символіці, вишитий контрастними кольоровими нитками.

А ось українська мисткиня А. Іванова та її бренд «Nai Lu-na» (Рис. Г.11.1.) майстерно поєднує етнічні волинські мотиви силуетів жіночої сорочки у серії ошатних святкових випускних і вечірніх суконь, котрі приносять у модний світ новий виток у перевтіленні самотньої архаїчної волинської етнічності в сучасність.

Розглянемо зразок моделі одягу із колекції наступної художниці Л. Бушинської (Рис. Г.12.1.), у якому наявні мотиви волинського вбрання у чітких контрастних поєднаннях, вирішених у виборі орнаментального навантаження, та декоративних лініях, котрі охоплюють передню частину блузи. Суцільна декоративна волинська геометрична орнаментика вишивки виконана контрастним колоритом, підкреслюючи обрядову самотність південного Волинського регіону. Білий і чорний кольори контрастують між собою, поєднуючи полотно сорочки із геометричним вирішенням вишивки гладдю та хрестиком, що акцентує увагу на сакральній самотності південного Волинського регіону. Поверх сорочки на деяких зразках одягу одягнений широкий пояс, котрий декорований геометричним принтом у самотній волинській символіці, вишитий неконтрастними в тон нитками.

Художниця-проектувальниця Л. Бушинська авторка сукні Д. Гаркуші (Рис. Г.12.2), з якою вона здобула титул на конкурсі «Міс Всесвіт». Образ «Нареченої війни» несе у собі мотиви волинського вбрання у глибокому підґрунті. Образ молодій дівчині, яка втратила свого коханого, але при цьому залишається сильною. У цьому образі простежуються характерні волинська колірна гама, а також орнаментальні сакральні знаки. У своїх колекціях художниця-модельєрка використовує й інші орнаментальні навантаження волинських вишивок та силуетних форм.

Розглянемо зразок із колекції мисткині В. Красної (Рис. Г.13.1.), котра також звертається до мотивів орнаментальних етнічних регіональних волинських символів. Волинські етнічні силуети трансформуються повністю у нових формах та виконуються із тонких шовкових тканин. Оздоблювана сукня поєднує у собі декоративні символічні геометричні елементи, котрі характерні для північної частини Волинського регіону. Колірна гама вишитого оздоблювального декору виконана у контрастному білому та доповнюючому чорному в деталях вишивки.

А ось у зразках одягу із колекції модельєрки Л. Лобанової (Рис. Г.14.1.) натільна сорочка без рукавів знайшла відлуння мотивів волинського вбрання у сукні, виконаній із кількох шарів, котрі нашаровуються і розширюються, збираючись у продумані вільні складки. Верхня частина сорочки оздоблена широкою поздовжньою вставкою, яка характерна для північно-східних територій досліджуваного регіону. Сукня має наявні вишиті елементи у поздовжній вставці, що символічно передають волинські прямокутні вставки в жіночих сорочках. Така ж сама символіка орнаментування вертикальною вставкою проходить по лінії талії та опускається вертикальною смугою до низу сукні із декоративними сакральними елементами, які відображають мотиви відлуння сакральної символіки Волинського регіону. Зразок моделі білого кольору, на якому вишивка виконана чорними геометричними та лінійними символами, характерними для південної частини досліджуваного регіону. Художниця-модельєрка Л. Лобанова в колекції весна-літо 2012 р. (Рис. Г.14.1) звертається до етнічного силуету волинської сорочки, що

трансформована у новій легкій формі жіночих суконь із поєднанням сакральних символічних форм досліджуваного регіону.

### **3.7. Ремінісценції мотивів традиційного одягу волинян**

Розглянемо колекції одягу весна-літо 2010 р. художниці-модельєрки О. Даць (Рис. Г.15.1.), у яких наявні мотиви символізму перетворення форми жіночої чистоти, котра простежується у волинських сорочках, на нові об'ємні та стилеві рішення. Орнаментування підкреслює прихований глибокий символізм регіональних традицій досліджуваних територій. Розглядаючи зразок моделі одягу із колекції О. Даць (Рис. Г.15.1.), можемо констатувати, що наявні чіткі геометричні лінії, котрі перетинають верхню частину сукні у символічний сакральний геометричний орнамент, виконаний технікою вишивки стрічками, що характерно для центральної частини досліджуваного регіону, виступає кульмінаційним центром художньої композиції. Лінія низу сукні виконана легкими складками, котрі знайшли єдине композиційне вирішення від лінії талії виробу, як у самотньому волинському вбранні. Орнаментальні лінії вишивки стрічками виконані контрастним світло-червоним кольором, підкреслюють мотиви західноволинського колориту. Рукава сукні суцільнокроєні із прямокутними вставками, котрі розширюються до лінії ліктя задля можливості зібрання їх в продумані об'ємні складки. Наявне нашарування тканин повторює мотиви традиційного орнаментального навантаження Волині, білий колір акцентує увагу на сакральній самотності Волинського регіону.

А у колекції художника-стиліста О. Залевського (Рис. Г.16.1.) проглядаються етнічні волинські мотиви у орнаментованих деталях, у обраній колірній гамі для відтворення сукні, а також у об'ємному вирішенні спідниці, котрі симбіотично поєднані із готичним містичним стилем. Проаналізуємо зразок моделі одягу із колекції О. Залевського (Рис. Г.16.1.), у якому спостерігається наявність чітких геометричних орнаментів та ліній, що перетинають сукню від лінії талії до низу, повторюючи акценти автентичного північноволинського вбрання. Декоративні

горизонтальні лінії виконані контрастним вирішенням за допомогою кольору, підкреслюючи білими геометричними фігурами волинський колорит та мотиви самобутньої обрядовості волинян. Сукня суцільнокроєна, повторює тяглість традиційного виготовлення сорочок на Волині, а чорний колір акцентує увагу на сакральності Волинського регіону.

Розглянемо зразки колекції одягу мисткині Я. Червінської (Рис. Г.17.1), котра майстерно передала волинські народні мотиви у формах одягу, відтворивши їх у сучасних тканинах, використавши при цьому сучасні технологічні обробки матеріалів. Лінія горловини моделі натільної сорочки оброблена по краях стрічкою, що характерно саме для північно-західної території Волинського регіону. Оздоблюючими елементами на рукавах, манжетах та комірі виступають геометричні лінії, котрі виконані у символічній архаїчній техніці вишивання та у чорних, червоних тонах, що характерно для північного регіону досліджуваної території. Спідниця повторює довжину лінії нижче колін та ширину, дозволяючи створити призбируванням м'які складки до низу зразка, що є відлунням мотивів північно-східного Волинського регіону. Колірна гама теж підібрана у відповідності до автентичного зразка, про що символізують паралельні горизонтальні лінії у нижній частині спідниці, проте виконані, на відміну від джерела натхнення, із сучасних лляних тканин. Характерною особливістю є наявність фартуха довжиною нижче лінії колін, який несе мотиви найбільшого сенсового навантаження символічних елементів регіону, оздоблений геометричною стрічковою вишивкою по лінії низу із сакральним волинським підґрунтям. Доповнюючим елементом виступає пояс, котрий декорований геометричними рисунками по всій його довжині. Основними кольорами знову ж таки виступають білий, червоний та темно-коричневий, котрі переважали у північно-західній частині Волинського регіону.

А ось у колекції одягу художниці-проектантки В. Гресь 2014–2015 рр. (Рис. Г.18.1) спостерігаємо наявний зв'язок із мотивами регіональної волинської жіночої сорочки, котрі проглядаються у формі крою плеча, червоному колірному рішенні та оздоблювальних елементах сукні. Мотиви сучасної сукні шукали

відлуння у волинській сорочці із суцільнокроєними короткими рукавами. По лінії талії наявні кишені, котрі втілюють мотиви широких вставок, що були характерні для північно-західної території досліджуваного регіону. Лінія горловини зразка оздоблена хрестоподібним переплетенням у формі застібки, що відображує мотиви вишивки хрестиком як символічної ідентичності Волинського регіону. Модель червоного кольору, оздоблена плетеною шнурівкою контрастного чорного кольору, що відтворює мотиви колірної вирішення вбрання волинян. Підібрані чорні колготи підкреслюють контрастність плетеної шнурівки у застібці. Художниця симбіотично поєднала волинський автентичний колорит із елементами національної етнічності в сучасному одязі.

Розглянемо зразки колекції одягу наступної художниці І. Каравай (Рис. Г. 19.1, 19.2, 19.3.), котра є однією з кращих у царині етнічної моди. Модельєрка ще задовго до масового «вишивальництва» на Україні майстерно втілювала стилізації рідних мотивів у одязі й аксесуарах. Колекція осінь-зима 2015–2016 рр. не стала винятком. Мисткиня звернулася до улюблених етнічних волинських мотивів, серед яких простежується волинська орнаментика, ретельно перетворила їх на сучасний лад. Образи колекції продумані до найдрібніших деталей. У моделях одягу із колекції художниці І. Каравай (Рис. Г. 19.1, 19.2, 19.3.) сукні з мотивами натільних сорочок із рукавами виконані багатошаровими, нашаровуються та розширюються до низу, збираються в ретельно продумані вільні складки. Сорочки мають наявні вишиті елементи по лініях горловин, котрі оброблені по краях місцями мереживною вишивкою із символічним геометричним підґрунтям. Наявні декоративні елементи, що відображають символіку Волинського регіону. Зразки моделей білого, чорного та поєднанням чорного із сірим кольором, по яких виконана вишивка чорними геометричними лінійними символами. На одній із моделей по лінії плеча виконане оздоблення із мотивами квіткових вишивок, що відображують об'ємні бутони в аплікаціях, що нагадують про витинанки (старовинну волинську техніку вирізування на тканині або папері).

А колекція «New Names» весна-літо 2015 р. бренду одягу «SVITLO» (Рис. Г. 20.1., 20.2.), котру створили художники-проектанти С. Кубрак і Н. Шевчук,

створює самобутній етнічний волинський одяг, в якому простежуються мотиви волинських силуетних форм та орнаментального символізму. Свою нову колекцію «Серпанок» вони показали на Українському Тижні Моди, оскільки патріотизм зараз у моді, то й образи від лінії одягу «SVITLO», без сумніву, залишаються популярними. Сукні із колекції бренду одягу «SVITLO» (Рис. Г. 20.1., 20.2.) вміщують у собі симбіоз символічних декоративних геометричних нашитих елементів, котрі виконані на передніх і задніх полотнищах суконь, що характерно відображенням вбрання північно-західної частини досліджуваного регіону. Суцільнокроєні плечові широкі вставки окремих зразків колекції виконані із тієї ж тканини, котра знаходить уособлення у плечових лініях вертикально до манжетів, котрі спостерігаємо на автентичних волинських сорочках. Лінії горловин виробів оздоблені геометричною мереживною вишивкою, яка повторює архаїчні символічні елементи Волинського регіону. Лінія низу рукавів суконь розширена та призьбирані на манжети в особливих точках зібрання, котрі несуть особливість досліджуваного регіону. Манжети і вставки оздоблені мереживною вишивкою, яку поєднано з геометричними горизонтальними лінійними орнаментами, вишитими по всій ширині, несучи мотиви відлуння в напівпрозорому ошатному вбранні святкового обрядового призначення північно-західної частини Волині. Колірна гама оздоблювального вишитого декору поєднує чорний, червоний приглушених відтінків та вкраплення темно-жовтого, котрі поєднали у собі сакральне підґрунтя волинської обрядовості. Моделі відзначаються гладкими однотонними поверхнями тканин, графічно чіткими силуетними лініями, обмеженою кількістю декору. Мотиви етнічного волинського намиста втілені у сучасних скляних намистинах ідентичної форми. Йому на противагу художниця вводить у деякі моделі прозорі шифонові тканини, які завдяки призьбируванню додають легкості та пом'якшують сприйняття усієї колекції.



### Висновки до Розділу 3

Вивчення наукових праць, пов'язаних із нашим предметом дослідження, показали, що розвиток і утворення сучасних форм одягу потребує нових формотворчих підходів. З'являються нові методологічні основи художнього моделювання, специфіки роботи митця, функціонування будинків моди, роботи з клієнтами, що сприяє виникненню нових методів формоутворення, розвитку існуючих засобів та застосування нових прийомів розробки об'ємно-просторової форми одягу.

Одним із найбільш затребуваних методів формоутворення є конструювання одягу, тобто одержання плоскої об'ємно-просторової розгортки деталей одягу шляхом математичних розрахунків та прийомів графічної побудови. Ключові положення цього методу та його різновидів були закладені у першій половині XX століття.

Інтенсивний розвиток промисловості припадає на початок XX ст., в тому числі і масове виробництво одягу. Для задоволення потреб великої кількості населення необхідною умовою було володіння узагальненою антропометричною інформацією.

На початку XXI ст. мистецтво одягу можна охарактеризувати як художньо-проектну галузь, яка синтезує в собі традиції та інновації, що є в художньо-композиційному та конструктивно-технологічному процесах. Активізація культури різноманіття привела до зростання потреби урізноманітнення композиційно-конструктивного заповнення форми одягу, що пропонувався споживачеві.

Національна індустрія моди в Україні – поняття нове та недостатньо досліджене, оскільки існувати може лише в політично та економічно незалежній державі. Індустрію моди визначають національні школи моди та авторитетні художники-проектувальники тощо.

На Волині традиції української народної культури є надзвичайно міцними, оскільки існують вони, не перериваючись, із покоління у покоління і входячи у

свідомість сучасних волинян. Регіональні відмінності традиційного волинського жіночого і чоловічого вбрання обумовлюються природним районуванням.

Етнічне мистецтво волинського одягу посідає вагоме місце в сучасній індустрії моди. Сучасні митці Р. Богуцька, Л. Пустовіт, С. Бизов, В. Анісімов, О. Гапчук, Л. Братусь, Л. Чернікова, В. Кін, Ю. Магдич створюють нові колекції за мотивами етнічного волинського стилю, багато різних варіацій аксесуарів і прикрас. Про це свідчать трендові колекції в етностилі. Українська мода не може існувати без національної ідеї. Українські модельєри працюють із унікальністю національних мотивів, що переосмислені у їх колекціях. Багато елементів та семантика минулої моди знаходять відображення у сучасному українському одязі, котрий модельєри створюють за мотивами традиційного українського автентичного костюма.

Етнічні волинські мотиви форм і силуетів одягу, орнаментальні особливості, конструктивні рішення і колірна гама знайшли своє переосмислення у творчості українських художників-модельєрів одягу О. Караванської, Р. Богуцької, Л. Пустовіт, С. Бизова, В. Анісімова, О. Гапчука, Л. Братусь, Л. Чернікової, В. Кін, Ю. Магдич, бренду одягу «March 11», А. Іванової, Л. Бушинської, В. Краснової, Л. Лобанової, О. Даць, О. Залевського, Я. Червінської, В. Гресь, І. Каравай, бренду одягу «SVITLO».

## ВИСНОВКИ

**1. Аналіз наукових публікацій, присвячених досліджуваній проблемі засвідчує актуальність теми дослідження.** Науковці розглядали питання розвитку етнічного мистецтва одягу, формотворення та крій українського автентичного костюма, досліджували крій волинського вбрання, вивчали мистецтво виготовлення сучасного одягу з мотивами та елементами етнічного вбрання, розглядали етнічне вбрання як національний символ, народний одяг як систему цінностей українського мистецтва, вивчали способи виготовлення сучасних прикрас з мотивами волинського вбрання. Однак, в ряді праць, присвячених етнічному костюму України, сучасне вбрання з волинськими мотивами й досі залишається малодослідженим.

**2. Охарактеризовано джерельну базу дослідження.** «Польові» дослідження традиційного одягу охопили значні географічні райони волинського регіону та оригінальні зразки волинського одягу, а також вивчення процесу сучасного моделювання одягу в Україні із «відлунням» мотивів волинського вбрання.

Значною базою дисертаційного дослідження стало вивчення теоретичного підґрунтя тематично дотичних наукових публікацій з галузі етнічного мистецтва, зокрема питань формотворення та крою українського автентичного костюма; технології виготовлення волинського вбрання; дослідження сучасного одягу з мотивами та елементами етнічного вбрання; народного одягу, як системи цінностей українського мистецтва. Вагомою базою дослідження стали матеріали Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки, Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки, Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського із ілюстрованими комплексами традиційного волинського одягу. А також експозиції вбрання та фотозображення етнічного одягу волинян у Рівненському обласному краєзнавчому музеї, Волинському краєзнавчому музеї, Національному центрі народної культури «Музей Івана

Гончара». У роботі використані фотоматеріали приватних колекцій одягу сучасних українських модельєрів одягу, фестивалів, конкурсів «Сезони моди», «Київський модний день» та культурно-масових заходів Українських тижнів моди, а також костюми театрів, вокальних колективів та сольних виконавців, а також фотографії волинського вбрання із сімейного архіву дисертантки.

Аналіз існуючих фахових та наукових джерел щодо методів проектування костюму, як виду мистецтва, засвідчив, що існує значна кількість творчих методів, в основу яких покладено трансформацію. Трансформуватися може, перш за все форма першоджерела (структура, складові, деталі), а також – колористика, фактура, крій тощо. Встановлені трансформативні елементи, котрі вказують на можливі способи трансформації і формотворення. Традиція одягу є успадкований, крізь призму попередніх поколінь, навик і засіб формотворення одягу, в проявленні форм, художніх рішень та перехід досвіду в покоління. Етнічний волинський одяг набув характерних рис, котрі «віддзеркалені» у смаках та вподобаннях українців.

**3. Визначено науково-теоретичні і методологічні підходи у розв'язанні досліджуваної проблеми.** Етнічні волинські традиції не випадково лягли у основу формування професійного художнього моделювання, будучи невичерпним творчим джерелом при створенні мистецьких колекцій одягу. Досвід із практики підтверджує наявне поєднання технічних досягнень, естетичних сучасних вимог із народними багатовіковими волинськими традиціями, котрі створюють достатньо широкі можливості в напрямі розвитку та становлення мистецького моделювання костюма сьогодення, а також розкривають перспективи для його майбутнього.

В галузі мистецтва етнічного одягу існує проблема відсутності комплексного аналізу і методологічної бази формотворення етнічного волинського регіонального одягу та його інструментарію. У дослідженні використовувався методологічний системний підхід, який було використано при постановці мети, визначенні завдань та формулюванні новизни дослідження, що забезпечив всебічний розгляд мистецької проблематики формотворення етнічного волинського одягу в контексті історичних, соціокультурних та економічних чинників, де об'єкт дослідження постає елементом цілісної системи, яка є складовою загальної

проектної культури та мистецтва. Комплексний метод дослідження зумовив звернення до історичних, економічних, культурологічних, мистецьких, соціологічних, естетичних, філософських та ін. джерел, які допомогли об'єктивному розгляду метаморфоз етнічного волинського костюма в сучасній індустрії моди.

**4. Виявлено основні особливості традиційного волинського вбрання та простежено їх історичну еволюцію.** Будучи соціальним явищем та предметом мистецтва, волинський одяг уособлюється уявленнями різних історичних епох стосовно ідеальної людини, її внутрішньої сутності й фізичної будови. Художня довершеність – визначальна риса волинського вбрання, завдяки якій його варто приймати за своєрідний мистецький твір, у якому людина «відіграє роль» суб'єкта та об'єкта творчості. Волинський *костюм* охоплює такі види одягу: сорочка, поясний одяг, плечовий одяг, верхній одяг, головні убори, та інші елементи вбрання. Вид одягу звичайно має певні різновиди та їх варіанти, які визначаються за окремими мистецькими диференціальними ознаками.

*Орнаментальні мотиви* волинського костюма відображаються широким спектром духовної традиції українського народу, його світоглядними уявленнями та нормами обрядовості поведінки. Вишивка несла символічну функцію. Оздоблення вишивалося на основі образних традицій та символів, які в різноманітному гармонійному поєднанні творять узор. У мотивах волинської вишивки переважають геометричні сонячні орнаменти, котрі складаються зі знаків сонця: колісниць, спіралей та хрестів. У орнаментальних мотивах вишивки символом сонця є розетка, восьмикутна зірка. Орнаментація одягу, що зберігає риси регіональної волинської специфіки перестають сприйматися більшою частиною населення як саме регіональні, натомість їх об'єднує поняття «українська вишивка». Подібне проявляється і в кольоровій гамі вишивок: поширюється з одного боку, поліхромія, а з іншого – біхромна комбінація червоного та чорного кольорів, яка в більшості випадків вже сприймається як кольори вишивки національного одягу.

**5. Охарактеризовано стан та тенденції розвитку моделювання одягу в сучасній Україні крізь «призму» використання мотивів традиційного волинського вбрання.** Сучасний одяг належить до специфічного візуального мистецтва як прояву регенерації символів традиційної української культури на етапі відродження національної ідентичності, в контексті виявлення та аналізу особливостей трансформації волинського традиційного вбрання та його елементів. Сучасне мистецтво одягу можна охарактеризувати як художньо-проектну галузь, яка синтезує в собі традиції та інновації, що є в художньо-композиційному та конструктивно-технологічному процесі. З'являються нові методологічні основи художнього моделювання, специфіки роботи митця, функціонування будинків моди, роботи з клієнтами, що сприяє виникненню нових методів формоутворення, розвитку існуючих засобів та застосуванню нових прийомів розробки об'ємно-просторової форми одягу. Національна індустрія моди в Україні є поняттям новим та недостатньо дослідженим, оскільки існувати може лише в політично та економічно незалежній державі. Українська мода не може існувати без національної ідеї.

Українські художники-модельєри створюють нові мистецькі колекції за мотивами волинського етнічного вбрання, багато різноманітних варіацій аксесуарів і прикрас. Про це свідчать трендові колекції в етностилі. Багато елементів та семантика минулої моди знайшли відображення у сучасному одязі, що створений по зразках традиційного українського автентичного костюма.

**6. Встановлено способи трансформації сучасного українського одягу із «відлунням» мотивів волинського вбрання:**

– Буквальне наслідування волинського вбрання (зразки суконь, сорочок, спідниць, фартухів, пальт, поясів, сумок, плахт, хусток, взуття, намиста колекцій одягу митців О. Караванської, Л. Пустовіт, В. Кін, Ю. Магдич, Я. Червінської);

– Своєрідність індивідуального «бачення» (інтерпретації) національних форм – зразки блуз, спідниць, суконь, пальт, взуття із волинськими формами та силуетами, що виконані поєднанням сучасного орнаментального оздоблення колекцій митців Л. Братусь, Л. Чернікової, І. Каравай);

– Ускладнення традиційних форм (зразки блуз, сарафанів, суконь, спідниць поясів, виконаних у різноманітних техніках орнаментального оздоблення, декоративного нашарування тканин колекцій митців Р. Богуцької, бренду «March 11», О. Даць);

– «Спрошеність» (зразки блуз, спідниць, суконь із мінімалістичною деталізацією орнаментування колекцій митців С. Бизова, А. Іванової, В. Краснової, В. Гресь);

– Стилізація (зразки суконь, блуз, спідниць, пальт, головних уборів виконаних сучасними техніками стилізації, аплікації, декорування колекцій митців В. Анісімова, Л. Бушинської);

– «Збагачення» (зразки суконь, виконаних із поєднанням волинських та африканських мотивів колекції мисткині Л. Лобанової; поєднання етнічного та готичного стилів у колекції митця О. Залевського; відтворення волинських мотивів у поєднанні контрастних нашарувань тканин, оздобленні, декоративних елементах, сумках та намисті бренду «SVITLO»).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов В. І. Духовність суспільства : методологія системного вивчення. Київ : КНЕУ, 2004. 235 с.
2. Антонович Є. Народне образотворче мистецтво і дизайн (мистецтвознавчно-педагогічний аспект): Реклама і дизайн ХХІ сторіччя: освіта, культура, економіка. *Вісник наукових праць Інституту підприємництва, права і реклами*. 2001. № 2. С. 73–76.
3. Антонович Є. Український словник-довідник з інженерної графіки, дизайну та архітектури. Львів : Світ, 2001. 240 с.
4. Антонович К. Український одяг : The Ukrainian Costume : Історичні замітки : практичні поради, рисунки, взори. Торонто : Вінніпег, 1976. 40 с.
5. Баннова І. Композиція як засіб відтворення гармонії: Технічні науки. *Вісник Технологічного університету Поділля*. 2003. № 1. С. 196–198.
6. Баннова І. Системний підхід до художнього проектування творів дизайну. *Геометричне та комп'ютерне моделювання, екологія, дизайн : матеріали II Кримської наук.-практ. конф., м. Сімферополь, 15 – 15 трав. 2005. Сімферополь, 2005. С. 310–314.*
7. Баннова І. Конструктивна прибавка як формотворчий засіб для виробів різних розмірів і зростів. *Вісник ХНУ*. 2007. № 1. С. 58–61.
8. Баннова І. Розробка способу градації лекал жіночих плечових виробів з диференціацією схем градації за силуетами. *Вісник ХНУ*. 2008. № 1. С. 17–21.
9. Біловол Н. Національні традиції і дизайн. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 6. С. 256–258.
10. Білевич А. Деякі аспекти використання методів об'ємно-просторового пошуку під час створення форми одягу. *Легка промисловість*. 2003. № 4. 55 с.



11. Безклубенко С. Д. Теоретико-методологічні засади етнокультурології. *Методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології. Збірник наукових праць : Інститут культурології НАМУ*. 2011. №1. С. 191–231.
12. Безклубенко С. Д. Етнокультурологія. Критичний аналіз наукових та методологічних засад. Київ : Наука-Сервіс, 2002. 395 с.
13. Безклубенко С. Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва. Київ : Наука-Сервіс, 2003. 226 с.
14. Безклубенко С. Д. Мистецтво : терміни та поняття. У 2 т. Т. 2: Енциклопедичне видання. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. 246 с.
15. Безклубенко С. Д. Теорія культури. Київ : КНУКіМ, 2002. 320 с.
16. Безмоздин Л. В мире дизайна : Ташк. политехн. ин-т им. Бируни. Ташкент : Фан., 1990. 311 с.
17. Безмоздин Л. Художественно-конструктивная деятельность человека. Ташкент : Фан., 1975. 244 с.
18. Бичко І. Українознавство (точка зору) : Мала енциклопедія етнодержавознавства. К. : Генеза, 1996. 145 с.
19. Бичко А. Етнонаціональний розвиток України. У 2 т. Т. 1 Терміни, визачення, персоналії. Київ : Наук. думка, 1993. 143 с.
20. Бичко А. Менталітет української нації, український менталітет. У 2 т. Т. 2. Етнонаціональний розвиток України: терміни, визачення, персоналії. Київ : Наук. думка, 1993. 143 с.
21. Білан М. Український стрій : навч. посібник. Львів : Нац. акад. мистецтв, 2011. 314 с.
22. Біловол Н. Національні традиції і дизайн. *Вісник Харківської Державної Академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 6. С. 256–258.
23. Богомаз О. Український стиль в одязі : як виглядати елегантно. *The epoch times*. 2020. 15 берез. URL: <http://www.epochtimes.com.ua> (дата звернення: 19.02.2020).
24. Боднар О. За і проти європейського вектора розвитку дизайн-освіти в Україні. *Вісник Львівської академії мистецтв*. 1999. № 1. С. 177–181.

25. Божко Ю. Архитектоника и комбинаторика формообразования. Киев : Высшая школа, 1991. 245 с.
26. Бойчук А. Дизайнерское образование : выбор приоритетов в условиях импорта материальной культуры. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 6. С. 3–7.
27. Бойчук А. Разные судьбы : Дизайн-Аспект. Київ : Наук. думка, 2000. С.12–14.
28. Бойчук А. Реализация принципов экологического проектирования: Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. *Збірник наукових праць*. 2000. № 2. С. 139–141.
29. Босик З. Трансформаційні процеси обрядів життєвого циклу українців: Культурологічна думка. *Щорічник наукових праць*. 2010. №. 2. С. 148–154.
30. Булгакова Л. Деякі конструктивні та художні особливості традиційних сорочок Полісся першої половини ХХ ст. Львів : Народознавчі зошити, 1996. 223 с.
31. Булгакова Л. Народний одяг західноукраїнського Полісся кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. істор. наук : 07.00.05 «Етнологія» / Інститут народозн.; Інститут українозн. ім. І. Крип'якевича НАН України. Київ, 2000. 18 с.
32. Васіна З. Український літопис вбрання : науково-художні реконструкції. Київ : Мистецтво, 2003. 448 с.
33. Васильківська О. Розробка методу проектування базових конструкцій нових форм одягу на основі принципів трансформації : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 05.19.04 «Технологія швейних виробів» / Київ. Нац. ун-т технології і дизайну. Київ, 2000. 20 с.
34. Винокур. О. М. Волинський етнічний костюм у формотворенні української моди. *Вісник КНУКіМ : серія Мистецтвознавство*. 2018. № 38. С. 231–237.
35. Винокур О. М. Становлення та формотворення етнічної сорочки Волині. *Традиції та новації у вищій мистецько-художній освіті*. 2017. № 3. С. 37–41.

36. Винокур О. М. Дослідження етнічного одягу волинського та білоруського пограниччя. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 109–112.
37. Винокур А. М. Становлення чоловічого одягу Волині. *Концептуальні шляхи розвитку науки та освіти* : матеріали VIII Міжнар. Наук.-практ. конф., м. Львів, 9–10 черв. 2023. Львів, 2023. С.37–39.
38. Виткалов С.В. Сучасні аспекти дослідження та побутування «серпанкового» ткацтва. *Матеріали до української етнології (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ)*. 2015. № 14 (17) С. 82–87.
39. Виткалов С.В. Ще одна сходинка на шляху до національно-культурної ідентифікації українців. Традиції українського «серпанку». *Історико-краєзнавчий нарис*. 2015. № 1. С. 3–4.
40. Виткалов С.В. «Серпанкове ткацтво» в сучасній Україні : матеріали I Всеукр. наук.-практ. конф., с. Крупове Дубровицького району, 11–12 квіт. 2015. с. Крупове, 2015. С. 13.
41. Витвицький С. Дещо з традиції західноукраїнської. *Правда*. 1869. № 7. С. 78–89.
42. Витвицький С. Дещо з традиції західноукраїнської. *Правда*. 1869. № 8. С. 122–145.
43. Витчук А. Від шаровар до камуфляжу з вишивкою : сучасне етно від українських дизайнерів. *Еспресо*. 2020. 12 січ. URL: <http://espresso.tv> (дата звернення: 03.04. 2020).
44. Волчик А. Стиль АГ. *Академия*. 2005. № 09. С. 60–61.
45. Волчик А. Чистая линия Лили. *Академия*. 2005. № 3. С. 24.
46. Волчик А. Дамский портной. *Академия*. 2005. № 11. С. 96.
47. Войненко В. Эргономические принципы конструирования. Киев : Техника, 1988. 119 с.
48. Волинець Л. Народний одяг : Борщівщина. Народне мистецтво, побут та звичаї. Нью-Йорк : Український Музей, 1994. 64 с.
49. Волянська Л. Вишивання шовковими стрічками. Творчий проект. *Трудове навчання*. 2008. № 10. С. 18–28.

50. Воронкова В. Свобода : Політологічний енциклопедичний посібник. Київ : Генеза, 2004. 736 с.
51. Врочинська Г. Українські народні жіночі прикраси ХІХ – початку ХХ століть : монографія. Київ : Родовід, 2007. 232 с.
52. Гасюк О. О. Художнє вишивання. Київ : Вища школа, 1982. 240 с.
53. Горобець В. Лексика історичної мемуарної прози ХVІІІ ст. (на матеріалі українських діаріушів). Київ : Наук. думка, 1979. 128 с.
54. Горский В. С. София Киевская в контексте историко-философского исследования : Отечественная философская мысль ХІ – ХVІІ вв. и греческая культура. Київ : Наук. думка, 1991. 413 с.
55. Горский В. С. Україна на праці планетарної цивілізації : Практична філософія. Київ : Наук. думка, 2001. 220 с.
56. Горский В. С. Філософія в українській культурі : Філософські нариси. Київ : Центр практичної філософії, 2001. 236 с.
57. Горський, В. С. Соціальне середовище та історико-філософський процес Київ : Наук. думка, 1969. 181 с.
58. Грабченко А. І., Федорович В. О., Гаращенко Я. М. Методи наукових досліджень : навч. посібник. Харків : НТУ «ХПІ», 2009. 142 с.
59. Грецова О. Людина як мета і предмет соціально-філософської рефлексії : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. / Запорізький державний університет. Запоріжжя, 2003. 19 с.
60. Громадюк Н. Естрадний костюм як засіб творення образу у творчості Олександри Теліжко. *Вісник ХДАДМ*. 2006. № 6. С. 25–31.
61. Громадюк Н. Образність концертного вбрання у творчості Галини Забашти : МІСТ: Мистецтво. Історія. Сучасність. Історія. *Збірник наукових праць з мистецтвознавства і культурології*. 2006. № 1. С.52–58.
62. Гурдіна В. Трансформація українського традиційного вбрання в дизайні сценічного костюма : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.07 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2012. 161 арк.
63. Горбач О. Діалектологія. Мюнхен : Прінт, 1992. 450 с.

64. Гончар К. Традиції і новації в сучасному декоративно-прикладному мистецтві України. *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 63–67.
65. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобальний аспекти) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 05.01.03 «Технічна естетика» / Львів. нац. акад. мист. Львів, 2006. 35 с.
66. Дутчак І. Інформаційний потенціал етнодизайну в процесі формування дизайнерської культури. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 28–31.
67. Дяченко В. Д. Антропологічний склад українського народу. Київ : Наук. думка, 1965. 105 с.
68. Евстигнєєв Д. Літо зимового сезону. *Пік*. 2021. 12 берез. URL: <https://www.pik.com.ua/38-121/astyle/S5.htm> (дата звернення: 08.11. 2021).
69. Єрмоленко А. Комунікативна практична філософія. Київ : Лібра, 1999. 321 с.
70. Залізняк Л. Л. Полісся в системі культурно-історичних регіонів України (за даними археології) : Полісся : Мова. Культура. Історія. Київ : Наук. думка, 1996. С. 190 с.
71. Зайчук В. Золотий гудзик в Україні. *Єва*. 1999. № 2. С. 13.
72. Захарчук-Чугай Р. В. Народна вишивка Західної України ХІХ– ХХ ст. (проблеми традицій) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / НАН України, Інститут народознавства. Львів, 1995. 50 с.
73. Захарчук-Чугай Р. Українська вишивка. Львів : Аверс, 2008. 72 с.
74. Івшина Л., Пустовіт Л. Уже стерлася відмінність між «нами» і «ними». *День*. 2021. 14 верес. URL: <https://www.day.kiev.ua/54386> (дата звернення: 05.10. 2021).
75. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «Великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.

76. Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 464 с.
77. Кара-Васильєва Т. В. Трансформація давніх образних структур в українських рушниках. Регрес і регенерація в народному мистецтві. Київ : Родовід, 1998. 328 с.
78. Кара-Васильєва Т., Чорноморець А. Українська вишивка. Київ : Либідь, 2005. 160 с.
79. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка. Київ : Мистецтво, 1993. 263 с.
80. Кара-Васильєва Т. В. Українська сорочка (Тасмниці чарівної нитки). Київ : Мистецтво, 1982. 146 с.
81. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка. Київ : Либідь, 2002. 160 с.
82. Кікоть А. Костюм в українській культурі : гендерні репрезентації : автореф. дис. ... д-ра культурології : 26.00.04 «Українська культура» / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2010. 36 с.
83. Кісіль М. Концепція формотворення костюму в західноєвропейському дизайні ХХ століття : витоки, розвиток, тенденції. Харків : ХДАДМ, 2010. 210 с.
84. Кісіль М. Концепції формоутворення костюму в західноєвропейському дизайні ХХ століття : витоки, розвиток, тенденції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 «Дизайн» / Харківська держ. акад. декоративного мистецтва. Харків, 2010. 168 арк.
85. Клименко В. У Львові я – Изгой! *Україна молода*. 2000. 28 берез. С. 6.
86. Клименко В. Спокуса літом. *Україна молода*. 2000. 28 берез. С. 7.
87. Курочкін О. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок). Полтава : Українське народознавство, 1995. 377 с.
88. Ковальчук Н. Щоб не втратити етнокультурних особливостей й поліморфізму (дослідження обрядово-звичаєвої культури поліщуків лабораторією поліссезнавства Інституту мистецтв РДГУ). Поліссезнавство : наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. *Збірник наукових праць*. 2001. № 2. С. 100–109.

89. Ковальчук Н. Календарні звичаї та обряди Рівненського Полісся: локальна специфіка та трансформації (XX - початок XXI ст.) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.05 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 268 арк.
90. Ковальчук Н. Локальна специфіка традиційних звичаїв та обрядів великоднього циклу на Волинському Поліссі (за польовими матеріалами Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф, зібраними в Камінь-Каширському р-ні Волинської обл.). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2013. № 12 (261). С. 174–179.
91. Колотушкіна З. Бизов С. Сезони моди-5. Картинки з виставки. *Єва*. Київ, 1999. № 10. С. 78.
92. Колотушкіна З. «Сезони моди», частина друга: показ. *Єва*. Київ, 1999. № 9. С. 23.
93. Колотушкіна З. Вітчизняні дизайнери очима експертів. *Єва*. Київ, 1999. № 9. С. 90.
94. Колотушкіна З. Як стати Сергієм Бизовим. *Єва*. Київ, 1999. № 8. С. 38.
95. Колотушкіна З. Віктор Анісімов. Конструювання для людей. *Єва*. Київ, 2000. № 8. С. 23.
96. Колотушкіна З. Молодіжна мода для дорослих. *Єва*. Київ, 2001. № 9. С. 49–51.
97. Корзонюк М. Матеріали до словника західнополіських говірок : Українська діалектна лексика. Київ : Наук. думка, 1987. 290 с.
98. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1970. 927 с.
99. Косміна О. Артефакт як матеріалізація сакральності (на прикладі традиційного вбрання) : Матеріали до української етнології. *Збірник наукових праць*. 2002. № 2. С. 122–125.
100. Косміна О. Крій традиційної української сорочки. *Народознавчий наук.-метод. часопис*. 2012. № 3. С. 1–3.

101. Косміна О. Мистецтво створення сучасного народного костюму як вияв регенерації української культури : Регрес і регенерація в народному мистецтві. Київ : Музей І. Гончара; Родовід, 1996. 262 с.
102. Косміна О. Регіональна символіка традиційного вбрання українців (до проблем класифікацій) : Етнічна історія народів Європи. *Збірник наукових праць*. 2007. № 23. С. 18–23.
103. Косміна О. Традиційне вбрання українців. У 2 т. Т. 1: Лісостеп. Степ. Київ : Балтія, 2008. 160 с.
104. Косміна О. Традиційне вбрання українців. У 2 т. Т. 2: Полісся. Карпати. Київ : Балтія, 2009. 160 с.
105. Косміна О. Українська традиційна сорочка : *Вкладка*. 2012. № 3. С. 3–4.
106. Косміна Т. В. Українське весільне вбрання. Етнографічні реконструкції (Комплект з 18 листівок з текстівками українською, російською та англійською мовами). Київ : Мистецтво, 1989. 18 с.
107. Косміна Т. Вбрання волинських міщан ХІХ ст. в колекціях Російського етнографічного музею (до проблеми спадкування історичних форм та взаємовпливів із сільським одягом). *Збірник наукових праць. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України*. 2013. № 1. С. 381–392.
108. Костельна М. В. Творчість дизайнерів українських будинків моделей середини ХХ – початку ХХІ ст.: етнічний напрям : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.17 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. 219 арк.
109. Костишина М. В. Особливості традиційного вбрання буковинського Поділля. *Нар. Творчість та етнографія*. 1978. № 6. С. 59–68.
110. Костюк Л. К. Традиції серпанкового ткацтва : історико-краєзнавчий нарис. Рівне : М. Дятлик, 2015. 156 с.
111. Коростишина М. В. Особливості традиційного вбрання Полісся та Волині. *Нар. Творчість та етнографія*. 1978. № 4. С. 79–82.
112. Кравчук О. М. Етнодизайн як вектор формотворення сучасного українського одягу. *Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук* :



матеріали III Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 28–29 жовт. 2016. Київ, 2016. С. 32–33.

113. Кравчук О. М. Етнодизайн як один з напрямів формотворення сучасної культурної індустрії. *Креативні індустрії в сучасному культурному просторі* : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 26 трав. 2016. Київ, 2016. С. 109–111.

114. Кравчук О. М. Обрядовість етнічного вбрання Волині. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. № 30. С. 202–208.

115. Кравчук О. М. Особливості формотворення української етнічної сорочки Волині. *Національні культури у глобалізованому світі* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 6–7 квіт. 2017. Київ, 2017. С. 257–259.

116. Кравчук О. М. Регіональні етнічні особливості жіночого вбрання Волині. *Збірник наукових праць «Культурно-мистецькі обрії»*. 2016. № 2. С. 93–95.

117. Кравчук О. М. Становлення етнічного костюму Волині: педагогічний аспект. *Історія в школі: науково-методичний журнал*. 2016. № 11–12. С. 35–37.

118. Кравчук О. М. Становлення етнодизайну як складової культурної спадщини в українському мистецтвознавстві. *Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. уч., м. Київ, 21 жовт. 2016. Київ, 2016. С. 132–133.

119. Кравчук О. М. Стельові засади етнодизайну в сучасному українському мистецтвознавстві. *Стилі та стильові напрями у мистецтві XVII – XXI століття* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 16–17 трав. 2016. Київ, 2016. С. 37.

120. Кравчук О. М. Тенденції формотворення етнодизайну одягу в сучасному мистецтвознавстві України. *Актуальні проблеми розвитку освіти і науки в умовах глобалізації* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., м. Дніпро, 28–29 жовт. 2016. Дніпро, 2016. С. 248–249.

121. Кравчук О. М. Традиції становлення етнічного святкового костюму Волині. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. № 22. С. 194–197.

122. Кравчук О. М. Формотворчі тенденції сучасного етнодизайну у мистецтвознавстві України. *Шляхи розвитку українського мистецтвознавства* : матеріали Всеукр. наук. конф. молод. науковців «Ювілейна НАОМА», м. Київ, 22 квіт. 2016. Київ, 2016. С. 43–44.
123. Красильникова О. Українська етнографія і традиції народного мистецтва : Регрес і регенерація в народному мистецтві. Київ : Родовід, 1996. 325 с.
124. Криволапов М. Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини. *Мистецтво України*. 2000. № 1. С. 11–12.
125. Кротова Т. Ф. Етномотиви і класичні форми в костюмі: свобода перетвілень і межа стилю. URL: [http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T\\_Krotova\\_MK\\_Text.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T_Krotova_MK_Text.pdf). (дата звернення: 07.12. 2021).
126. Кулинич-Стахурська О. Мистецтво української вишивки. Львів : Техніка і технологія, 2007. 264 с.
127. Кулинич-Стахурська О. Українська вишивка : Техніка і технологія. Львів : Місіонер, 1996. 163с.
128. Куриленко В. Атлас тваринницької лексики Полісся. Глухів : РВВ ГДПУ, 1983. 124 с.
129. Куратнік Т. Етнодизайн як вектор формотворення сучасного українського одягу. Київ : Либідь, 2015. 477 с.
130. Кусько Г. Текстильний шал. *Образотворче мистецтво*. 2003. № 2. С. 12–13.
131. Кюнцлі Р. Гармонізація унікально-універсальних співвідношень у культурно-мистецькому просторі архітектури українського села : автореф. дис. ... канд. мист. : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / НАКККіМ. Київ, 2018. 36 с.
132. Лавренюк О. О. Етнонаціональні особливості українського вбрання : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія й історія культури» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. 198 арк.
133. Лагода О. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 «Дизайн» / Харків. Держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2007. 275 арк.

134. Легенький Ю. Метаистория костюма. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 284 с.
135. Легенький Ю. Філософія моди ХХ століття. Київ : КНУКіМ, 2003. 300 с.
136. Левчук В. Л. Червоними і чорними нитками. Київ : Реклама, 1986. 16 с.
137. Лисенко П. С. Словник поліських говорів. Київ : Наук. думка, 1972. 260 с.
138. Лисиченко Л. Архаїчні назви одягу у східнослов'янських говірках. Київ : Наук. думка, 1971. 415 с.
139. Ніколаєва Т. О. Принципи художнього оформлення народного жіночого одягу Середньої Наддніпрянщини. *Нар. творчість та етнографія*. 1972. № 2. С. 18.
140. Ніколаєва Т. Тектоніка формоутворення костюма. Київ : Арістей, 2008. 340 с.
141. Ніколаєва Т. Український костюм : Надія та ренесанс. Київ : Просвіта, 2005. 317 с.
142. Маковій Г. Затоптаний цвіт: Неопалізма купина. *Збірник наукових праць*. 1993. № 1. С. 98–115.
143. Макогін Г. Народне вбрання як національний символ еволюції народного одягу в системі культури (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2011. № 23. С. 59–64.
144. Марвіяс І. Г. Українська мова і її говори. Київ : Наук. думка. 1990. 168 с.
145. Матейко К. І. Головні убори українських селян до початку ХХ ст. Київ : Наук. думка, 1973. 214 с.
146. Матейко К. Український народний одяг. Київ : Наук. думка, 1977. 223 с.
147. Матейко К. Український народний одяг : Етнографічний словник. Київ : Наук. думка, 1995. 195 с.
148. Мельник М. Т. Вишиванка в контексті моди ХХ – початку ХХІ століття. *Традиційна культура України ХХІ століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. уч., м. Київ, 21 жовт. 2016. Київ, 2016. С. 20–22.

149. Мироненко О. Абетка ентрополітолога. Київ : Школяр, 1996. 224 с.
150. Мойсеєва І. Народний одяг української культури. *Мистецтво і освіта*. 2001. № 4 (18). С. 31–45.
151. Найден О. Мотиви походження та функції мистецтва в українському фольклорі : Мистецтво та етнос. Культурологічний аспект. *Збірник наукових праць*. 1991. № 1. С. 35–72.
152. Наумко В. І. Культура і побут населення України. Київ : Либідь, 1991. 230 с.
153. Ніколаєва Т. Традиційний одяг, його різновиди URL: <http://etno.uaweb.org/mynuvshyna/r09.html> (дата звернення: 05.01.2019).
154. Ніколаєва Т. Формоутворення костюма. Київ : Арістей, 2008. 250 с.
155. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 176 с.
156. Ніколаєва Т. Український народний костюм. Київ : Арістей, 2005. 280 с.
157. Нікіщенко Ю. Орнамент як джерело дослідження етнічної культури України на матеріалах ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... канд. істор. наук : 17.00.01 «теорія та історія культури» / Держ. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2004. 201 арк.
158. Нікіщенко Ю. Орнамент як джерело дослідження етнічної культури України (на матеріалах ХІХ – початку ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Держ. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2004. 23 с.
159. Одарченко П., Царинник Г. Український народний одяг : *Ukrainian Folk Costume*. Торонто : Прінт, 1992. 311 с.
160. Ольшанська І. Символіка орнаменту в українській народній вишивці. Київ : Родовід, 1995. 328 с.
161. Орел Л. Жіночий одяг Волинського Полісся. *Неопалима купина*. 1995. № 1. С. 143–150.
162. Павлюк А. Ю., Литвиненко Н. М. Розробка дизайну колекції моделей жіночого одягу в етностилі з інтерпретацією українських автентичних костюмів Волині ХІХ – ХХ ст. *Вісник ХНТУ*. 2019. № 2 (69). С. 120–125.

163. Пальцун О. Розробка інформаційного методу аналізу та пропорціювання одягу промислового виробництва : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 05.19.04 «Технологія швейних виробів» / Київ. нац. ун-т технологій та дизайну. Київ, 2002. 14 с.
164. Пасічник М. С. Український одяг XVI–XVII ст. Київ : Знання, 2006. 735 с.
165. Пашкова Г. Етнокультурні зв'язки українців та білорусів Полісся. Київ : Наук. думка, 1978. 117 с.
166. Пігель Ю. Костюм у театрі ім. Леся Курбаса: художні особливості образних вирішень. *Вісник ЛАМ*. 2006. № 17. С. 336–344.
167. Пестонюк І. Записи народної поетичної творчості, зібрані під час експедиції до Рівненської області Дубровицького району 23. 06. – 5. 07. 1961 р. ІМФЕ. Експедиції. *Од. збірник*. 1961. № 1. С. 215–255.
168. Поліщук О. Дизайн одягу промислового виробництва. Київ : КНУТД, 2001. 59 с.
169. Прилипко Я. Український народний одяг як джерело вивчення етнічної історії. *Народна творчість та етнографія*. 1971. № 5. С. 10 – 19.
170. Прилипко Я. Класифікація народних головних уборів. *Народна творчість та етнографія*. 1970. № 5. С. 27–37.
171. Пустовалов С. Ж. Доісторична Русь–Україна. Становлення державності. Київ : Наук. думка, 2011. 167 с.
172. Пустовалов С. Ж. Проблема археологічних корелятивів соціальних феноменів. *Магістеріум. Археологічні студії*. 2011. № 45. С. 19–22.
173. Рижова І. С. Дизайн як фактор гармонізації відносин суспільства і особистості : методологічні засади. Київ : Наук. думка, 2008. 22 с.
174. Рижова І. С. Методи, принципи, підходи до аналізу дизайнерської культури як умови гармонізації відносин людини, природи, суспільства. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2016. № 66. С. 192–206.

175. Романюка П. Весільна обрядовість етнічного волинського одягу. Київ : Наук. думка, 2002. 252 с.
176. Романенко Л. Намський Великдень на Волині. *Літопис Волині*. Канада : Вінніпег, 1990. С. 120–122.
177. Рудницький Я. Загальні відомості про Волинь. Вінніпег : Український народний дім, 1952. 55 с.
178. Савитская Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890 – 1910-е годы. Харьков : ТО «Ексклюзив», 2003. 467 с.
179. Савченко В. Роксолана Богуцька : Деякі жінки не розуміють різниці між сексуальністю та вульгарністю. *Суботня пошта*. 1998. 24 квіт. С. 6.
180. Садовенко С. Етнокультурна ідентичність як чинник суспільної організації: VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва. *Культурна трансформація сучасного українського суспільства* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 24–25 квіт. 2009. С. 416.
181. Садовенко С. М. Образ ідеальної світобудови в українській народній художній культурі: колядки, щедрівки. *Щорічник наук. праць Інституту культурології Національної академії мистецтв України*. 2017. № 11. С. 164–170.
182. Садовенко С. М. Українська народна художня культура в контексті наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації. *Збірник наукових праць*. 2018. № 2. С. 46–59.
183. Садовенко С. М. Обрядовість у хронотопі радянської культури: від традиційних до новітніх утворень. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 76–83.
184. Садовенко С.М. Хронотоп української народної художньої культури як діалектична єдність традиційних та інноваційних моделей буття у просторі й часі XXI століття. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 29–38.
185. Садовенко С. М. Збереження етнокультурної ідентичності в аксіосфері української народної художньої культури (на прикладі культуротворчої діяльності зразкового художнього колективу Театру пісні «Ладоньки»). *Сучасний культурний*

*простір у мистецтвознавчому дискурсі* : матеріали Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листоп. 2019. Київ, 2019. С. 32–37.

186. Сиваш І. О. Мистецтво етнодизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01«теорія та історія культури» / Держ. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 210 арк.

187. Сорочук Л. Символи-обереги в елементах українського костюма як вияв художньої реалізації образного світу (на матеріалах фольклору). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2006. № 10. С. 45–46.

188. Стамеров К. К. Український костюм XV–XVII ст. *Нариси з історії костюмів*. 1978. № 1. С. 159–179.

189. Станіц Б. Лілія Пустовіт : у пошуках майбутнього часу. *Єва*. 1999. № 2. С. 70.

190. Старомеров К. К. Нариси з історії костюмів. Київ : Мистецтво, 1978. 240 с.

191. Стельмашук Г. Давнє вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження : монографія. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2006. 280 с.

192. Стельмашук Г. Традиційні головні убори українців. Київ : Наукова думка, 1993. 240 с.

193. Стельмашук Г. Українське народне вбрання. Львів : Апріорі, 2013. 256 с.

194. Стельмашук Г. Українське національне вбрання. *Українське народознавство*. 2006. № 1. С. 465–518.

195. Стельмашук Г. Українське національне вбрання. *Українське народознавство*. Київ : Знання, 2006. С. 465–518.

196. Тараненко А. Я одеваю первую леди страны. *Viva*. 2005. № 11. С. 56.

197. Тименко В. Професійна дизайн-освіта : теорія і практика художньої обробки деревини. Київ : Педагогічна думка, 2007. 288 с.

198. Тканко З. Моделювання костюма в Україні ХХ століття. Львів : Брати Сиротинські, 2000. 96 с.

199. Тканко О. Мистецтво костюму в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття: тенденції, школи, національна специфіка : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 «Декоративно-прикладне мистецтво» / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2009. 16 с.
200. Туташинський В. Закономірності розвитку етнодизайну. *Національна академія педагогічних наук України*. 2021. 15 жовт. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/7855/1/2.pdf> (дата звернення : 22.10. 2021).
201. Уайт Н. Fashion-бізнес : теорія, практика, феномен. Прага : Гревцов Паблішер, 2008. 272 с.
202. Український О. Прилучення учнів, дизайн-освіта. *Просвіта*. 2001. № 1. 72 с.
203. Українець А. Охоронно-топографічний опис зали № 16 // Комунальний заклад «Рівненський обласний краєзнавчий музей» Рівненської обласної ради. Рівне : 2015. 5 арк.
204. Ульянова Л. Сучасна українська вишивка. *Народна творчість та етнографія*. 1970. № 1. С. 13–19.
205. Урбанець. А. Етнокультура Рівненського Полісся. Рівне : ПП ДМ, 2009. 376 с.
206. Федина О. Весільний костюм регіонів України кінця ХІХ – ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 «Декоративно-прикладне мистецтво» / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 1996. 27 с.
207. Цимбалюк О. К. Етномистецькі традиції костюма в Україні середини ХІХ – ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2000. 18 с.
208. Цимбалюк О. К. Становлення і розвиток журналів мод в Західній Україні (другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 4. С. 30–35.
209. Чайковська Л. Народний одяг волнян другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Київ : ПП «Р. К. Майстер-принт», 2012. 152 с.



210. Чайковська Л. Обрядова функція народного вбрання на Волині другої половини XIX – початку XX ст. *Народна творчість та етнографія*. 2007. № 6. С. 47–53.
211. Чехович С. Народне мистецтво Сокальщини. Надбужанщина. *Історико-мемуарний збірник*. Львів-Торонто, 2004. С. 64–72.
212. Чумарна М. Вишивання долі. Символіка і техніки шитва. Львів : Априорі, 2017. 88 с.
213. Чумарна М. Код української вишивки. Львів : Априорі, 2008. 192 с.
214. Чупріна Н. Розробка художньо-технологічних принципів проектування колекції сучасного жіночого костюма на основі українського народного одягу : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 05.19.04 / Київ. нац. ун-т технології і дизайну. Київ, 2001. 26 с.
215. Чухліб Т. Фольклорний стиль сучасного українського одягу. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2011. № 1. С. 259–268.
216. Шило Г. Наддністрянський регіональний словник. Нью-Йорк : Ін-т українознавства, 2008. 287 с.
217. Шевнюк О. Народний одяг у системі цінностей української культури. *Мистецтво і освіта*. 2000. № 4 (18), С. 41–45.
218. Шевченко Є. Українська народна тканина. Київ : Артанія, 1999. 412 с.
219. Шептицька Т. Національне вбрання як маркер історичної пам'яті народу й роду в українській літературі першої третини XX ст. *Наукові записки Чорноморського державного університету ім. Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. 2010. № 122. С. 99–103.
220. Шестопалова Ю. Еволюція ідеалу краси в динаміці української моди (кінець XIX – початок XXI століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 19 с.
221. Шпарага Т. Про регіональні особливості традиційного жіночого вбрання Волині : *Всеукраїнський народознавчий кварталник*. 2004. № 41. С. 41–48.
222. Шпарага Т. Єврорегіон Буг: Волинська область : монографія. Луцьк : МОУ ВДУ, 1997. 448с.

223. Шевнюк О. Історія костюма. Київ : Знання, 2008. 375 с.
224. Щербій Г. Символіка народного костюма : Українська минувшина. Київ : Либідь, 1993. С. 252 с.
225. Щербій Г. Сучасний одяг : проблеми використання традицій. *Поділля : історико-етнографічне дослідження*.1994. № 1. С. 276–282.
226. Юзвенко В. Матеріали експедиції до Волинської та Рівненської області. *Од. збірник*. 1971. № 1. С.150–164.
227. Янева С. Некоторые аспекты изучения пластического фольклора : Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Київ : Наукова думка, 1996. 223 с.
228. Яців Р. Студія краси. *Вісник Львівської Академії мистецтв*. 2000. № 13. С. 252–259.
229. Bruckner A. Słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa : Wyd Wiedza powszechna, 1957. 806 p.
230. Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. Warszawa : wyd. Arkady, 1978. 236 p.
231. Lehnert G. Storia della moda. Del XX secolo. Koln : Konemann, 2000. 120 p.
232. Vynokur A. Traditions of outerwear of Volyn. *PNAP / Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej. (Czestochowa, Poland)*. 2023. № 56 (1). P. 282–287. URL: <http://pnap.ap.edu.pl/index.php/pnap/issue/view/63/47> (accessed: 29.06.2023).

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**  
**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати**  
**дисертації**

*Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Винокур. О. М. Волинський етнічний костюм у формотворенні української моди. Вісник КНУКіМ: серія Мистецтвознавство. 2018. № 38. С. 231–237.
2. Винокур О. М. Дослідження етнічного одягу волинського та білоруського пограниччя. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 109–112.
3. Винокур О. М. Становлення та формотворення етнічної сорочки Волині. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. № 3. С. 37–41.
4. Кравчук О. М. Традиції становлення етнічного святкового костюма Волині. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. № 22. Т. 2. С. 194–197.
5. Кравчук О. М. Обрядовість етнічного вбрання Волині. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. № 30. С. 202–208.

*Стаття у зарубіжному періодичному науковому виданні*

6. Vynokur A. Traditions of outerwear of Volyn [Винокур А. М. Традиції верхнього одягу Волині]. *PNAP / Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej. (Czestochowa, Poland)*. 2023. № 56 (1). P. 282 – 287. URL: <http://pnap.ap.edu.pl/index.php/pnap/issue/view/63/47>

*Опублікована праця, які додатково відображає наукові результати  
Дисертації*

7. Кравчук О. М. Становлення етнічного костюма Волині: педагогічний аспект. *Історія в школі: науково-методичний журнал*. 2016. № 11–12. С. 35–37.

*Опубліковані праці апробаційного характеру*

8. Винокур А. М. Становлення чоловічого одягу Волині. *Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Концептуальні шляхи розвитку науки та освіти»*, м. Львів, 9–10 червня 2023 р. Львів, 2023. С. 37–39.

9. Кравчук О. М. Етнодизайн як вектор формотворення сучасного українського одягу. *Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук»*, м. Київ, 28–29 жовтня 2016 р. Київ, 2016. С. 32–33.

10. Кравчук О. М. Етнодизайн як один з напрямів формотворення сучасної культурної індустрії. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Креативні індустрії в сучасному культурному просторі»*, м. Київ, 26 травня 2016 р. Київ, 2016. С. 109–111.

11. Кравчук О. М. Особливості формотворення української етнічної сорочки Волині. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Національні культури у глобалізованому світі»*, м. Київ, 6–7 квітня 2017 р. Київ, 2017. С. 257–259.

12. Кравчук О. М. Регіональні етнічні особливості жіночого вбрання Волині. *Матеріали збірника наукових праць «Культурно-мистецькі обрії»*. Вип. 2, м. Київ, 12 березня 2016 р. Київ, 2016. С. 93–95.

13. Кравчук О. М. Становлення етнодизайну як складової культурної спадщини в українському мистецтвознавстві. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи»*, м. Київ, 21 жовтня 2016 р. Київ, 2016. С. 132–133.

14. Кравчук О. М. Стильові засади етнодизайну в сучасному українському мистецтвознавстві. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стили та стильові напрями у мистецтві XVII – XXI століття»*, м. Київ, 16–17 травня 2016 р. Київ, 2016. С. 37.

15. Кравчук О. М. Тенденції формотворення етнодизайну одягу в сучасному мистецтвознавстві України. *Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку освіти і науки в умовах глобалізації»*, м. Дніпро, 28–29 жовтня 2016 р. Дніпро, 2016. С. 248–249.

16. Кравчук О. М. Традиції становлення етнічного святкового костюма Волині. *Матеріали Науково-практичної конференції «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи»*, м. Рівне, 10–11 листопада 2016 р. Рівне, 2016. С. 25.

17. Кравчук О. М. Формотворчі тенденції сучасного етнодизайну у мистецтвознавстві України. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції молодих науковців «Ювілейна НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства»*, м. Київ, 22 квітня 2016 р. Київ, 2016. С. 43–44.

## ДОДАТОК Б

### Перелік ілюстрацій Додатка В, представлених у дисертаційній роботі

1. Рис. В.1.1–2. Ілюстровані комплекси традиційного одягу Волині. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки.
2. Рис. В.1.3–6. Ілюстровані комплекси традиційного жіночого одягу Рівненщини. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки.
3. Рис. В.1.7–8. Ілюстровані комплекси традиційних жіночих корсеток-станіків Волині. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки.
4. Рис. В.1.9. Ілюстровані комплекси традиційних жіночих типів спідниць-літників Волині. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки.
5. Рис. В.1.10. Ілюстровані комплекси традиційного костюма Полісся. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки.
6. Рис. В.1.11. Хусточки XIX ст. с. Городок Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Домоткане полотно, бавовняні нитки, гладь, МУНДМ. Фотоматеріали архіву Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки.
7. Рис. В.1.12. Костюм Полісся. НМНАП. Фотоматеріали архіву Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки.
8. Рис. В.1.13–14. Фрагменти жіночих сорочок Волині поч. XX ст., Сарненський р-н Рівненської обл. Фотоматеріали архіву Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки.
9. Рис. В.1.15–16. Фрагменти жіночих сорочок Волині 1920 р., Рівненська обл. Фотоматеріали архіву Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки.

10. Рис. В.1.17–18. Фрагменти жіночих сорочок Волині поч. ХХ ст., Сарненський р-н Рівненської обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
11. Рис. В.1.19–20. Фрагменти волинських жіночих сорочок поч. ХХ ст., Волинська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
12. Рис. В.1.21. Фрагменти жіночих сорочок 1920 р., Рівненська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
13. Рис. В.1.22. Фрагмент чоловічої сорочки 1920 р., Рівненська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
14. Рис. В.1.23. Фрагмент чоловічої сорочки 1920 р., Рівненська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
15. Рис. В.1.24. Фрагменти жіночої сорочки 1920 р., Волинська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
16. Рис. В.2.1–3. Фото експозиції волинського жіночого одягу Сарненського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
17. Рис. В.2.4–6. Фото експозиції волинського одягу Дубровицького р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
18. Рис. В.2.7–8. Фото експозиції волинського одягу Володимирецького та Костопільського р-нів. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
19. Рис. В.2.9–10. Фото експозиції волинського одягу Гощанського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
20. Рис. В.2.11–12. Фото експозиції етнічного волинського взуття. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
21. Рис. В.2.13–14. Фото експозиції етнічного волинського одягу. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
22. Рис. В.2.15–16. Фото експозиції етнічного волинського одягу. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
23. Рис. В.2.17–18. Фото експозиції етнічного волинського одягу. Рівненський обласний краєзнавчий музей.

24. Рис. В.2.19–20. Фото експозиції орнаментів вишитих сорочок Волині. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
25. Рис. В.2.21–22. Фото експозиції вишитих жіночих сорочок Волині. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
26. Рис. В.2.23–24. Фото експозиції вишитих жіночих та чоловічих сорочок Волині. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
27. Рис. В.2.25. Фото експозиції жіночих головних уборів Волині. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
28. Рис. В.3.1–2. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинян, Сарненський р-н, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей.
29. Рис. В.3.3. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинян, 1930-ті рр., с. Вири, Сарненський р-н, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей.
30. Рис. В.3.4–5. Фотоматеріали експозиції етнічного жіночого одягу волинянок 1930-х рр., Сарненський р-н Рівненська обл. Волинський Краєзнавчий музей.
31. Рис. В.3.6–7. Фотоматеріали експозиції етнічного жіночого одягу волинянок 30-х рр., Сарненський р-н, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей.
32. Рис. В.3.8–9. Фотоматеріали експозиції етнічного жіночого одягу волинянок поч. ХХ ст. Володимирецький р-н, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей.
33. Рис. В.3.10. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинян, с. Дубровиця, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей.
34. Рис. В.3.11. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинян, с. Дубровиця, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей.
35. Рис. В.3.12–13. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинянок 1930-х рр., Волинська обл. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
36. Рис. В.3.14–15. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинянок поч. ХХ ст., Волинська обл. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
37. Рис. В.3.16–17. Фотоматеріали експозиції жіночих зачісок у селах Рівненського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
38. Рис. В.3.18–19. Фотоматеріали експозиції жіночих головних уборів у селах Рівненського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей.



39. Рис. В.3.20–21. Фотоматеріали експозиції жіночих головних уборів у селах Рівненського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
40. Рис. В.3.22. Фотоматеріали експозиції жіночих зачісок у селах Гощанського р-ну Рівненської обл. Рівненський обласний краєзнавчий музей.
41. Рис. В.4.1. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу Волині. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».
42. Рис. В.5.1. Фото Божок Ольги Пилипівни, мешканки с. Симонів Рівненського р-ну, кінець ХІХ ст. Фото з домашнього сімейного архіву дисертантки, висвітлюється вперше.
43. Рис. В.5.2. Фото Божок Ольги Пилипівни, мешканки с. Симонів Рівненського р-ну, кінець ХІХ ст. Фото з домашнього сімейного архіву дисертантки, висвітлюється вперше.

#### **Перелік ілюстрацій Додатка Г, представлених у дисертаційній роботі**

1. Рис. Г.1.1. Зразки моделей плечового одягу з волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської.
2. Рис. Г.1.2. Зразки моделей натільних вишиванок із волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської.
3. Рис. Г.1.3. Зразки моделей натільних вишиванок із волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської.
4. Рис. Г.1.4. Зразки моделей натільних вишиванок із волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської.
5. Рис. Г.1.5. Зразки моделей натільних вишиванок з елементами волинських мотивів, колекція Оксани Караванської.
6. Рис. Г.1.6. Зразки моделей плечових виробів із волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської.
7. Рис. Г.1.7. Зразки моделей плечових виробів із елементами волинських орнаментів, колекція Оксани Караванської.

8. Рис. Г.1.8. Зразки моделей плечових виробів із елементами волинських орнаментів, колекція Оксани Караванської.
9. Рис. Г.2.1. Зразок моделі натільної вишиванки з волинськими мотивами, колекція Роксолани Богуцької.
10. Рис. Г.2.2. Зразок моделі натільної вишиванки з волинськими мотивами, колекція Роксолани Богуцької.
11. Рис. Г.2.3. Зразки моделей натільних вишиванок та поясних виробів із волинськими мотивами, колекція Роксолани Богуцької.
12. Рис. Г.2.4. Зразок моделі натільної вишиванки з мотивами Волині, колекція Роксолани Богуцької.
13. Рис. Г.2.5. Зразок моделі натільної вишиванки з мотивами Волині, колекція Роксолани Богуцької.
14. Рис. Г.2.6. Зразки натільних вишиванок та суконь із мотивами Волині, моделі Роксолани Богуцької.
15. Рис. Г.2.7. Зразки натільних вишиванок та суконь із мотивами Волині, колекція Роксолани Богуцької.
16. Рис. Г.2.8,9,10. Зразки натільних вишиванок та суконь із мотивами Волині, колекція Роксолани Богуцької.
17. Рис. Г.3.1. Зразок натільної вишиванки з мотивами Волині, колекція Лілії Пустовіт.
18. Рис. Г.3.2. Зразок натільної вишиванки за мотивами Волині, колекція Лілії Пустовіт.
19. Рис. Г.3.3. Зразок натільної вишиванки з мотивами волинської орнаментики, колекція Лілії Пустовіт.
20. Рис. Г.3.4. Зразки натільних вишиванок та суконь із мотивами Волині, колекція Лілії Пустовіт.
21. Рис. Г.3.5. Зразок натільної вишиванки з волинською орнаментикою, колекція Лілії Пустовіт.
22. Рис. Г.4.1. Зразок плечового та поясного виробів із мотивами Волині, колекція Сергія Бизова.

23. Рис. Г.5.1. Зразок верхнього одягу з мотивами Волині, колекція Віктора Анісімова.
24. Рис. Г.6.1. Зразок натільної вишиванки з мотивами орнаментики Волині, колекція бренду «Отaman» Лілії Братусь.
25. Рис. Г.6.2. Зразок верхнього одягу з мотивами верхнього одягу волинян, колекція бренду «Отaman» Лілії Братусь.
26. Рис. Г.6.3. Зразок натільної вишиванки з мотивами Волині, колекція «Отaman» Лілії Братусь.
27. Рис. Г.7.1. Зразок натільних вишиванок та суконь із волинськими мотивами, колекція Любці Чернікової.
28. Рис. Г.8.1. Зразок натільної вишиванки та поясного виробу з мотивами Волині, колекція Віти Кін.
29. Рис. Г.9.1. Зразки натільних вишиванок із волинськими мотивами, колекція Юлії Магдич.
30. Рис. Г.10.1. Зразки натільних вишиванок із мотивами Волині, колекція бренду March 11.
31. Рис. Г.11.1. Зразок плечового виробу сукні за мотивами Волині, колекція Анастасії Іванової.
32. Рис. Г.12.1. Зразок натільної вишиванки та поясного виробу з волинськими мотивами, колекція Людмили Бушинської.
33. Рис. Г.12.2. Зразок плечового виробу сукні та головного убору з мотивами Волині, колекція Людмили Бушинської.
34. Рис. Г.13.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Вікторії Краснової.
35. Рис. Г.14.1. Зразок плечового виробу сукні з волинськими мотивами, колекція Лариси Лобанової.
36. Рис. Г.15.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами орнаментики Волині, колекція Олени Даць.
37. Рис. Г.16.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Олексія Залевського.

38. Рис. Г.17.1. Зразок натільної вишиванки, поясних виробів, головного убору та доповнюючого елемента з волинськими мотивами, колекція Яни Червінської.
39. Рис. Г.18.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Вікторії Гресь.
40. Рис. Г.19.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Каравай.
41. Рис. Г.19.2. Зразок натільної вишиванки та поясного виробу з мотивами Волині, колекція Каравай.
42. Рис. Г.19.3. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Каравай.
43. Рис. Г.20.1. Зразок плечового виробу сукні з волинськими мотивами, колекція бренду SVITLO.
44. Рис. Г.20.2. Зразок плечового виробу сукні з волинськими мотивами, колекція бренду SVITLO.

## ДОДАТОК В

## Альбом ілюстрацій



Рис. В.1.1–2. Ілюстровані комплекси традиційного одягу Волині. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки



Рис. В.1.3–6. Ілюстровані комплекси традиційного жіночого одягу Рівненщини. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки





Рис. В.1.7–8. Ілюстровані комплекси традиційних жіночих корсеток-станіків Волині. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки



Рис. В.1.9. Ілюстровані комплекси традиційних жіночих типів спідниць-літників Волині. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки

Рис. В.1.10. Ілюстровані комплекси традиційного костюма Полісся. Фотоматеріали архіву Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки





Рис. В.1.11. Хусточки XIX ст. с. Городок Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Домоткане полотно, бавовняні нитки, гладь, МУНДМ. Фотоматеріали архіву Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки. Фото з приватної колекції Михальчука Леоніда Михайловича

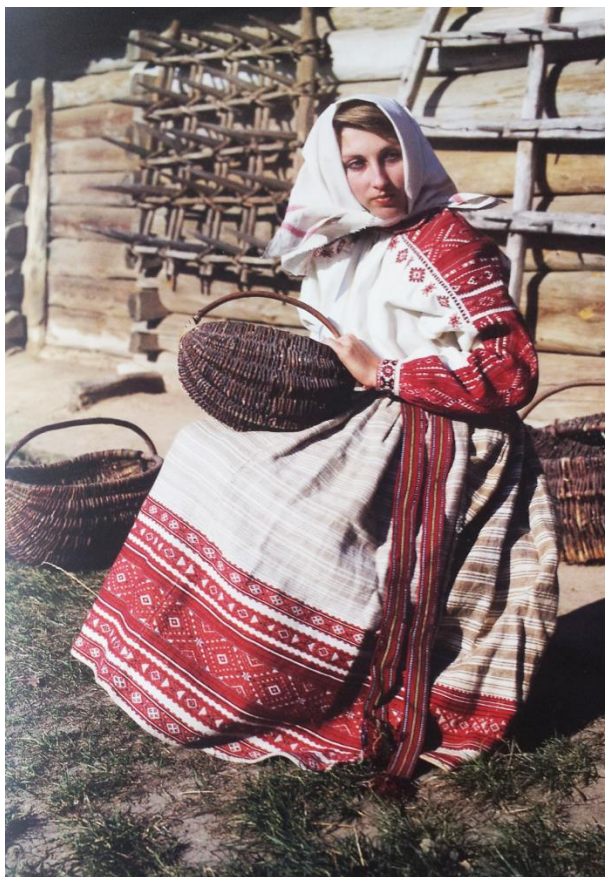


Рис. В.1.12. Костюм Полісся. НМНАП. Фотоматеріали архіву Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки. Фото з приватної колекції Лебедюк Вікторії Василівни





Рис. В.1.13–14. Фрагменти жіночих сорочок Волині поч. ХХ ст., Сарненський р-н Рівненської обл. Фотоматеріали архіву Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки. Фото з приватної колекції Михальчука Леоніда Михайловича



Рис. В.1.15–16. Фрагменти жіночих сорочок Волині 1920 р., Рівненська обл. Фотоматеріали архіву Волинської державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки. Фото з приватної колекції Михальчука Леоніда Михайловича





Рис. В.1.17–18. Фрагменти жіночих сорочок Волині поч. XX ст., Сарненський р-н Рівненської обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фото з приватної колекції Заїки Ольги Геннадіївни

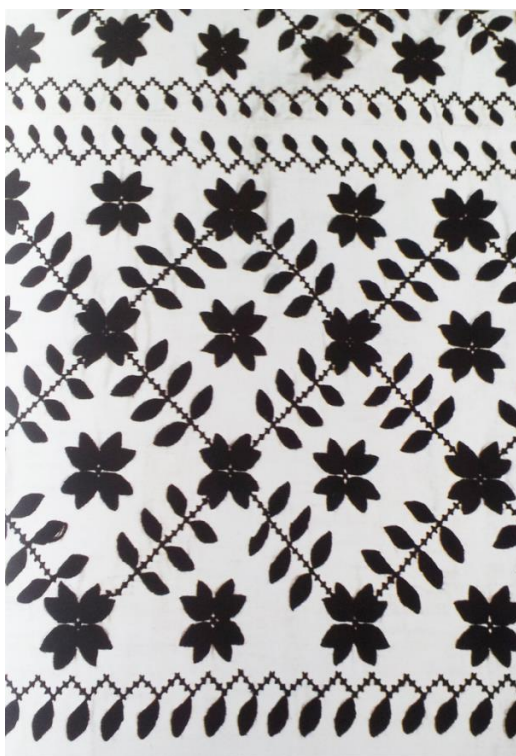


Рис. В.1.19–20. Фрагменти волинських жіночих сорочок поч. XX ст., Волинська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фото з приватної колекції Заїки Ольги Геннадіївни

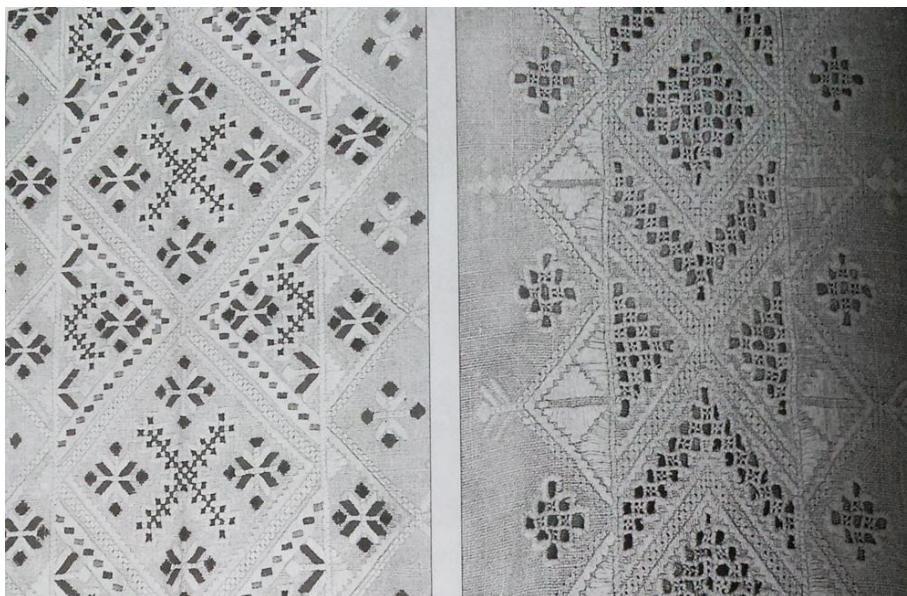


Рис. В.1.21. Фрагменти жіночих сорочок 1920 р., Рівненська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фото з приватної колекції Заїки Ольги Геннадіївни



Рис. В.1.22. Фрагмент чоловічої сорочки 1920 р., Рівненська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фото з приватної колекції Заїки Ольги Геннадіївни



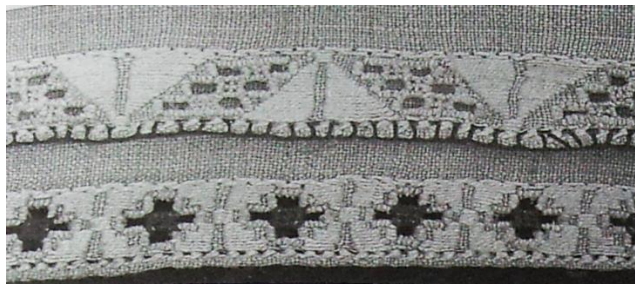


Рис. В.1.23. \Фрагмент чоловічої сорочки 1920 р., Рівненська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фото з приватної колекції Заїки Ольги Геннадіївни



Рис. В.1.24. Фрагменти жіночої сорочки 1920 р., Волинська обл. Фотоматеріали архіву Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фото з приватної колекції Заїки Ольги Геннадіївни



Рис. В.2.1–3. Експозиція волинського жіночого одягу Сарненського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондові номери: 4т-Кн 349/13; Кн. 354/8; Кн. 341/1; Кн 18613; Кн 18615; Кн 14402/2; Кн 349/2; Кн 354/14; Кн 336/12; Кн 374/24; Кн 566/3; Кн 22056; Кн 16877/9. Фото з домашнього архіву дисертантки



Рис. В.2.4–6. Експозиція волинського одягу Дубровицького р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондові номери: Кн 894/9; Кн 894/10; Кн 894/12; Кн 17237; Кн 19732; Кн 373/4; Кн 18446/3; Кн 18446/2; Кн 18446/1; Кн 420/9; Кн 17769; Кн 19687; (Ст.№ 2450); Кн 24419; Кн 446/3; Кн 18997; Кн 378/6; Кн 530/2. Фото з домашнього архіву дисертантки



Рис. В.2.7–8. Експозиція волинського одягу Володимирецького та Костопільського р-нів. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондові номери: Кн 447/5; Кн 447/3; Кн 447/1; Кн 18614; Кн 18621; 4д-Кн 19682; 4с-Кн 18052; Кн 23513; Кн 499/5; Кн 18622; Кн 12126; Кн 378/19; Кн 549/6; Кн 7191. Фото з домашнього архіву дисертантки





Рис. В.2.9–10. Експозиція волинського одягу Гощанського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондові номери: Кн 17772; 22684; Кн 18174; Кн 22651; Кн 566/9; Кн 24056; Кн 566/4. Фото з домашнього архіву дисертантки



Рис. В.2.11–12. Експозиція етнічного волинського взуття. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондові номери: 4д-Кн 19682; Кн 18922. Фото з домашнього архіву дисертантки



Рис. В.2.13–14. Експозиція етнічного волинського одягу. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондові номери: Кн 354/17; Кн 336/35; Кн 20733; Кн 23424; Кн 22444/2; Кн 20808; Кн 330/8. Фото з домашнього архіву дисертантки

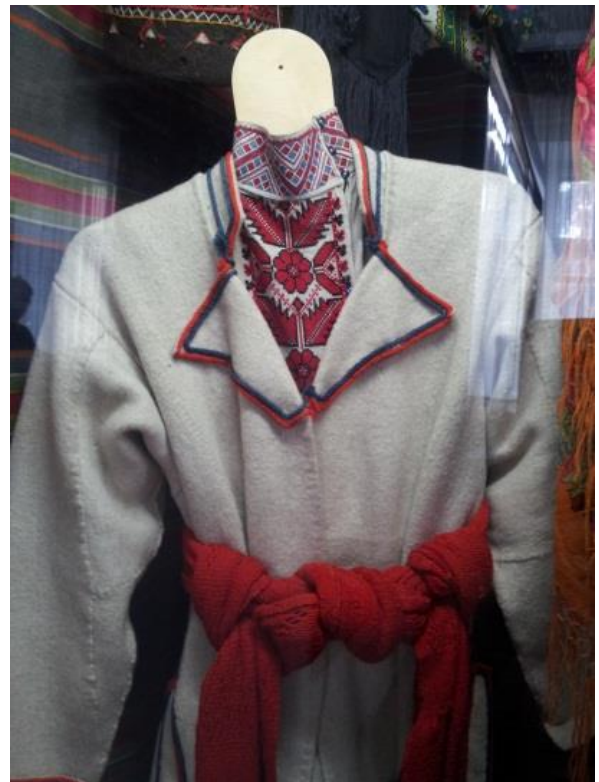


Рис. В.2.15–16. Експозиція етнічного волинського одягу. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондові номери: Кн 16879/5; Кн 18940; Кн 385/6; Кн 378/9; Кн 330/11; Кн 22846. Фото з домашнього архіву дисертантки





Рис. В.2.17–18. Експозиція етнічного волинського одягу. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондові номери: Кн 330/11; Кн 385/6; Кн 22846; Кн 16879/5; Кн 20733; Кн 22444/2. Фото з домашнього архіву дисертантки



Рис. В.2.19–20. Експозиція орнаментів вишитих сорочок Волині. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондові номери: Кн 355/3, 361/1. Фото з домашнього архіву дисертантки



Рис. В.2.21–22. Експозиція вишитих жіночих сорочок Волині. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондіві номери: 13752/9-12; 15917/1-2. Фото з домашнього архіву дисертантки



Рис. В.2.23–24. Експозиція вишитих жіночих та чоловічих сорочок Волині. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондіві номери: 19745; 22648; 15918; Кн 341/5; 361/7; 16879; 22392; 19030/1-3. Фото з домашнього архіву дисертантки



Рис. В.2.25. Експозиція жіночих головних уборів Волині. Рівненський обласний краєзнавчий музей, фондіві номери: Кн 420/9; Кн 17237. Фото з домашнього архіву дисертантки





Рис. В.3.1–2. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинян, Сарненський р-н, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Божок Ірини Дмитрівни



Рис. В.3.3. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинян, 1930-ті рр., с. Вири Сарненський р-н, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Божок Ірини Дмитрівни



Рис. В.3.4–5. Фотоматеріали експозиції етнічного жіночого одягу волинянок 1930-х рр., Сарненський р-н, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Божок Ірини Дмитрівни



Рис. В.3.6–7. Фотоматеріали експозиції етнічного жіночого одягу волинянок 1930-х рр., Сарненський р-н, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Бедричук Таїсії Геннадіївни





Рис. В.3.8–9. Фотоматеріали експозиції етнічного жіночого одягу волинянок поч. XX ст. Володимирецький р-н, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Бедричук Таїсії Геннадіївни



Рис. В.3.10. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинян, с. Дубровиця, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Бедричук Таїсії Геннадіївни





Рис. В.3.11. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинян, с. Дубровиця, Рівненська обл. Волинський краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Бедричук Таїсії Геннадіївни



Рис. В.3.12–13. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинянок 1930-х рр., Волинська обл. Рівненський обласний краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Корж Галини Йосипівни





Рис. В.3.14–15. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу волинянок поч. ХХ ст., Волинська обл. Рівненський обласний краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Корж Галини Йосипівни

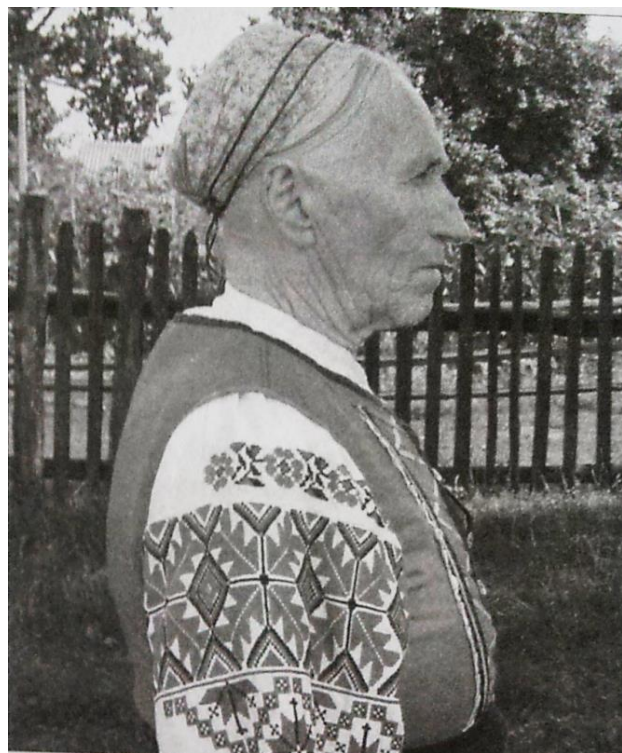


Рис. В.3.16–17. Фотоматеріали експозиції жіночих зачісок у селах Рівненського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Корж Галини Йосипівни





Рис. В.3.18–19. Фотоматеріали експозиції жіночих головних уборів у селах Рівненського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Корж Галини Йосипівни

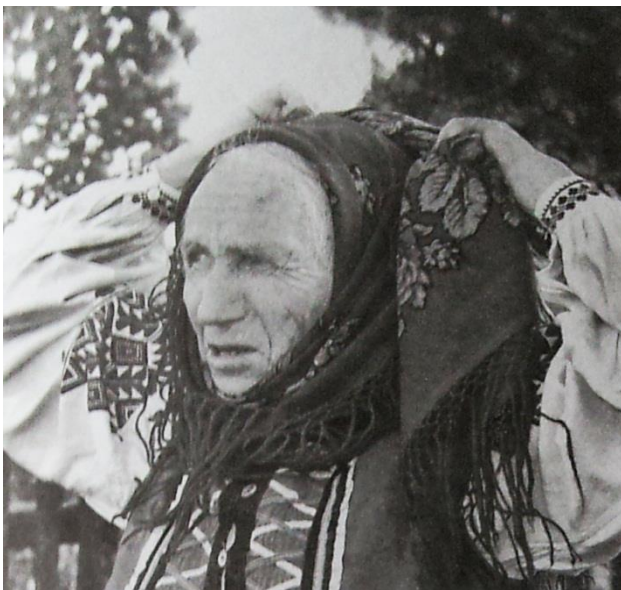


Рис. В.3.20–21. Фотоматеріали експозиції жіночих головних уборів у селах Рівненського р-ну. Рівненський обласний краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Корж Галини Йосипівни



Рис. В.3.22. Фотоматеріали експозиції жіночих зачісок у селах Гощанського р-ну Рівненської обл. Рівненський обласний краєзнавчий музей. Фото з приватної колекції Корж Галини Йосипівни



Рис. В.4.1. Фотоматеріали експозиції етнічного одягу Волині. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»





Рис. В.5.1. Фото Божок Ольги Пилипівни, мешканки с. Симонів Рівненського р-ну, кінець ХІХ ст. Фото з домашнього сімейного архіву дисертантки, висвітлюється вперше

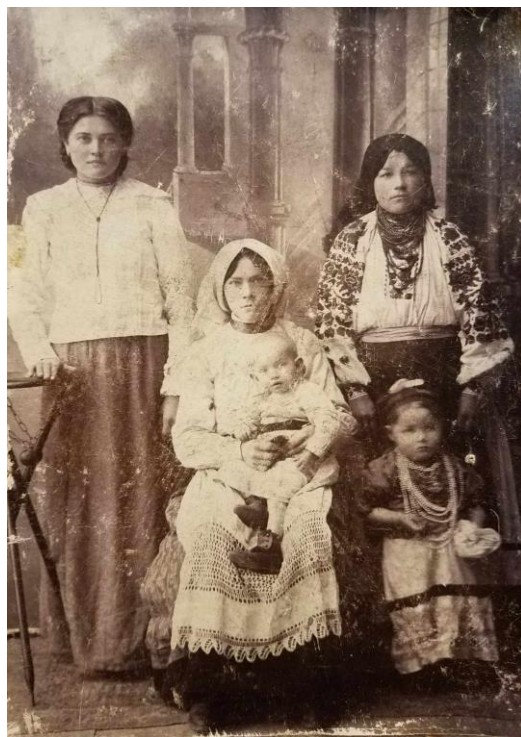


Рис. В.5.2. Фото Божок Ольги Пилипівни, мешканки с. Симонів Рівненського р-ну, кінець ХІХ ст. Фото з домашнього сімейного архіву дисертантки, висвітлюється вперше



## ДОДАТОК Г

### Альбом ілюстрацій



Рис. Г.1.1. Зразки моделей плечового одягу з волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської. Фото Мирослава Пархомика. URL: <https://list.in.ua/Дизайн-студії/40937/Оксана-Караванська-Львів> (дата звернення 07.09.2020)



Рис. Г.1.2. Зразки моделей натільних вишиванок із волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської. Фото Максима Прокопівца. URL: <https://prokorivmax.com> (дата звернення 10.08.2020)



Рис. Г.1.3. Зразки моделей натільних вишиванок із волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської. Фото Максима Прокопіва.  
URL: <https://prokopivmax.com> (дата звернення 10.08.2020)





Рис. Г.1.4. Зразки моделей натільних вишиванок із волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської. Фото Максима Прокопіва.  
URL: <https://prokopivmax.com> (дата звернення 15.08.2020)



Рис. Г.1.5. Зразки моделей натільних вишиванок з елементами волинських мотивів, колекція Оксани Караванської. Фото Максима Прокопіва.  
URL: <https://prokorivmax.com> (дата звернення 15.08.2020)





Рис. Г.1.6. Зразки моделей плечових виробів із волинськими мотивами, колекція Оксани Караванської. Фото Мирослава Мельника. URL: <https://list.in.ua/Дизайн-студії/40937/Оксана-Караванська-Львів> (дата звернення 17.08.2021)



Рис. Г.1.7. Зразки моделей плечових виробів із елементами волинських орнаментів, колекція Оксани Караванської. Фото Мирослава Мельника. URL: <https://list.in.ua/Дизайн-студії/40937/Оксана-Караванська-Львів> (дата звернення 17.08.2021)



Рис. Г.1.8. Зразки моделей плечових виробів із елементами волинських орнаментів, колекція Оксани Караванської. Фото Мирослава Мельника.  
 URL: <https://list.in.ua/Дизайн-студії/40937/Оксана-Караванська-Львів>  
 (дата звернення 17.09.2021)



Рис. Г.2.1. Зразок моделі натільної вишиванки з волинськими мотивами, колекція Роксолани Богуцької. Фото Роксолани Богуцької.  
 URL: <https://roksolanabogutska.com> (дата звернення 23.03.2023)





Рис. Г.2.2. Зразок моделі натільної вишиванки з волинськими мотивами, колекція Роксолани Богуцької. Фото Євгенія Кравса. URL: <https://roksolanabogutska.com> (дата звернення 29.06.2020)



Рис. Г.2.3. Зразки моделей натільних вишиванок та поясних виробів із волинськими мотивами, колекція Роксолани Богуцької. Фото Євгенія Кравса. URL: <https://roksolanabogutska.com> (дата звернення 29.06.2020)



Рис. Г.2.4. Зразок моделі натільної вишиванки з мотивами Волині, колекція Роксолани Богуцької. Фото Мирослава Мельника.

URL: <https://roksolanabogutska.com> (дата звернення 23.06.2020)



Рис. Г.2.5. Зразок моделі натільної вишиванки з мотивами Волині, колекція Роксолани Богуцької. Фото Мирослава Мельника.

URL: <https://roksolanabogutska.com> (дата звернення 23.03.2023)





Рис. Г.2.6. Зразки натільних вишиванок та суконь із мотивами Волині, моделі Роксолани Богуцької. Фото Мирослава Мельника.  
 URL: <https://roksolanabogutska.com> (дата звернення 19.06.2020)



Рис. Г.2.7. Зразки натільних вишиванок та суконь із мотивами Волині, колекція Роксолани Богуцької. Фото Мирослава Мельника.  
 URL: <https://roksolanabogutska.com> (дата звернення 24.06.2020)



Рис. Г.2.8,9,10. Зразки натільних вишиванок та суконь із мотивами Волині, колекція Роксолани Богуцької. Фото Мирослава Мельника.  
URL: <https://roksolanabogutska.com> (дата звернення 24.06.2020)





Рис. Г.3.1. Зразок натільної вишиванки з мотивами Волині, колекція Лілії Пустовіт. Фото Ukrainian Fashion week. URL: <https://poustovit.com> (дата звернення 25.07.2020)



Рис. Г.3.2. Зразок натільної вишиванки за мотивами Волині, колекція Лілії Пустовіт. Фото Ukrainian Fashion week. URL: <https://poustovit.com> (дата звернення 25.07.2020)



Рис. Г.3.3. Зразок натільної вишиванки з мотивами волинської орнаментики, колекція Лілії Пустовіт. Фото Ukrainian Fashion week. URL: <https://poustovit.com> (дата звернення 25.07.2020)



Рис. Г.3.4. Зразки натільних вишиванок та суконь із мотивами Волині, колекція Лілії Пустовіт. Фото Олега Батрака. URL: <https://tochka.net> (дата звернення 25.07.2020)



Рис. Г.3.5. Зразок натільної вишиванки з волинською орнаментикою, колекція Лілії Пустовіт. Фото jetsetter. URL: <https://jetsetter.ua> (дата звернення 26.07.2020)



Рис. Г.4.1. Зразок плечового та поясного виробів з мотивами Волині, колекція Сергія Бизова. Фото Юрія Зелінського. URL: <https://cuturie.com.ua/akuli-modi/sergeie-bizov> (дата звернення 26.07.2020)





Рис. Г.5.1. Зразок верхнього одягу з мотивами верхнього одягу Волині, колекція Віктора Анісімова. Фото fashionweek. URL: <http://fashionweek.ua> (дата звернення 27.07.2020)



Рис. Г.6.1. Зразок натільної вишиванки з мотивами орнаментики Волині, колекція бренду «Отаман» Лілії Братусь. Фото Дарини Фіалко. URL: <http://otaman.com.ua> (дата звернення 29.08.2020)



Рис. Г.6.2. Зразок верхнього одягу з мотивами верхнього одягу волинян, колекція бренду «*Otaman*» Лілії Братусь. Фото Дарини Фіалко. URL: <http://otaman.com.ua> (дата звернення 29.08.2020)



Рис. Г.6.3. Зразок натільної вишиванки з мотивами Волині, колекція «*Otaman*» Лілії Братусь. Фото Дарини Фіалко. URL: <http://otaman.com.ua> (дата звернення 29.08.2020)





Рис. Г.7.1. Зразок натільних вишиванок та суконь із волинськими мотивами, колекція *Любці Чернікової*. Фото Ірини Бойчук. URL: <http://uapost.us> (дата звернення 10.09.2020)



Рис. Г.8.1. Зразок натільної вишиванки та поясного виробу з мотивами Волині, колекція *Віти Кін*. Фото *Vogue*. URL: <http://vogue.ua> (дата звернення 11.09.2020)





Рис. Г.9.1. Зразки натільних вишиванок із волинськими мотивами, колекція *Юлії Магдич*. Фото *Юлії Магдич*. URL: <http://yuliyamagdych.com> (дата звернення 13.09.2020)



Рис. Г.10.1. Зразки натільних вишиванок з мотивами Волині, колекція *бренду March 11*. Фото *Світлани Головченко*. URL: <http://march11.us> (дата звернення 12.11.2020)



Рис. Г.11.1. Зразок плечевого виробу сукні за мотивами Волині, колекція *Анастасії Іванової*. Фото *Nai Lu-na*. URL: <http://nailuna.com.ua> (дата звернення 15.02.2021)



Рис. Г.12.1. Зразок натільної вишиванки та поясного виробу з волинськими мотивами, колекція Людмили Бушинської. Фото ТМ RUTA. URL: <http://rutashik.com> (дата звернення 15.02.2021)





Рис. Г.12.2. Зразок плечового виробу сукні та головного убору з мотивами Волині, колекція Людмили Бушинської. Фото ТМ RUTA. URL: <http://rutashik.com> (дата звернення 15.02.2021)



Рис. Г.13.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Вікторії Краснової. Фото Олександра Азарова. URL: <http://osinka.ru> (дата звернення 18.03.2020)



Рис. Г.14.1. Зразок плечового виробу сукні з волинськими мотивами, колекція Лариси Лобанової. Фото fashionweek. URL: <http://fashionweek.ua> (дата звернення 25.04.2020)



Рис. Г.15.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами орнаментики Волині, колекція Олени Даць. Фото fashionweek. URL: <http://fashionweek.ua> (дата звернення 27.04.2020)



Рис. Г.16.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Олексія Залевського. Фото fashionweek. URL: <http://fashionweek.ua> (дата звернення 04.04.2017)



Рис. Г.17.1. Зразок натільної вишиванки, поясних виробів, головного убору та доповнюючого елемента з волинськими мотивами, колекція Яни Червінської. Фото fashionweek. URL: <http://fashionweek.ua> (дата звернення 25.04.2017)



Рис. Г.18.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Вікторії Гресь. Фото *fashionweek*. URL: <http://fashionweek.ua> (дата звернення 20.03.2019)



Рис. Г.19.1. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Каравай. Фото *Vogue*. URL: <http://vogue.ua> (дата звернення 25.04.2019)





Рис. Г.19.2. Зразок натільної вишиванки та поясного виробу з мотивами Волині, колекція Каравай. Фото *Vogue*. URL: <http://vogue.ua> (дата звернення 25.04.2019)



Рис. Г.19.3. Зразок плечового виробу сукні з мотивами Волині, колекція Каравай. Фото *Vogue*. URL: <http://vogue.ua> (дата звернення 25.04.2019)



Рис. Г.20.1. Зразок плечового виробу сукні з волинськими мотивами, колекція бренду SVITLO. Фото fashionweek. URL: <http://fashionweek.ua> (дата звернення 15.03.2018)



Рис. Г.20.2. Зразок плечового виробу сукні з волинськими мотивами, колекція бренду SVITLO. Фото fashionweek. URL: <http://fashionweek.ua> (дата звернення 15.03.2018)



## ДОДАТОК Д

Таблиця 1.2.1

Охоронно-топографічний опис зали № 16  
Рівненського обласного краєзнавчого музею  
Рівненської обласної ради [203]

№ п/г	Назва	Кількість	Номер реєстру у залі	Фондовий номер
<i>Манекен № 1</i>				
1	Запаска	1	IV т 2099	4т-Кн 349/13
2	Літник	1	IV т 2123	Кн. 354/8
3	Сорочка	1	IV т 2065	Кн. 341/1
4	Крайка	1	IV т 3774	Кн 18613
5	Хустка	1	IV т 3776	Кн 18615
6	Рядно	1	IV т 3439	Кн 14402/2
<i>Манекен № 2</i> <i>Сарненський р-н</i>				
7	Запаска	1	IV т 2088	Кн 349/2
8	Літник	1	IV т 2129	Кн 354/14
9	Сорочка	1	IV т 2030	Кн 336/12
10	Крайка	1	IV т 2282	Кн 374/24
11	Намисто	1	IV т 5963	Кн 566/3
12	Хустка	1	IV т 4147	Кн 22056
13	Хустка	1	IV т 3626	Кн 16877/9
<i>Манекен № 3</i> <i>Дубровицький р-н</i> <i>С. Сварищевичі</i>				
14	Фартух	1	IV т 2530	Кн 894/9

15	Спідниця	1	IV т 2531	Кн 894/10
16	Сорочка	1	IV т 2533	Кн 894/12
17	Намітка (с. Вичівка Зарічн. р-ну)	1	IV т 3655	Кн 17237
18	Чоботи	1	ш 5249	Кн 19732
19	Рядно	1	IV т 2235	Кн 373/4
<i>Манекен № 4 Серпанок</i>				
20	Фартух	1	IV т 3745/3	Кн 18446/3
21	Спідниця	1	IV т 3745/2	Кн 18446/2
22	Сорочка	1	IV т 3745/1	Кн 18446/1
23	Намітка	1	IV т 2383	Кн 420/9
24	Крайка	1	IV т 3679	Кн 17769
25	Черевики	1	IV ш 5243	Кн 19687
26	Намисто (с. Ставок)	1	IV к 5960	(Ст.№ 2450)
27	Рядно (килим)	1	IV т 4670	Кн 24419
<i>Манекен № 5 Чоловічий</i>				
28	Сорочка	1	IV т 2411	Кн 446/3
29	Штани	1	IV т 3824	Кн 18997
30	Крайка	1	IV т 2264	Кн 378/6
31	Пояс	1	IV т 2444	Кн 530/2
<i>Манекен № 6</i> <i>(Володимирецький р-н)</i>				
32	Фартух	1	IV т 2407	Кн 447/5
33	Спідниця-літник	1	IV т 2405	Кн 447/3
34	Сорочка	1	IV т 2403	Кн 447/1
35	Хустка	1	IV т 3775	Кн 18614
36	Камізелька	1	IV т 3779	Кн 18621
37	Постоли	1	IV д 5238	4д-Кн 19682
38	Пацюки	1	IV к 5116	4с-Кн 18052

39	Рядно-килим (Рокитно)	1	IV т 4490	Кн 23513
<i>Манекен № 7</i> <i>(Костопільський р-н)</i>				
40	Фартух	1	IV т 2434	Кн 499/5
41	Спідниця-літник	1	IV т 3778	Кн 18622
42	Сорочка	1	IV т 3308	Кн 12126
43	Крайка	1	IV т 2277	Кн 378/19
44	Хустка	1	IV т 2455	Кн 549/6
45	Черевики	1	IV ш 5178	Кн 18922
46	Намисто (Єфимчук- Дячук, Гоща)	1	IV к 4631	Кн 7191
<i>Манекен № 8</i> <i>(Гощанський р-н)</i>				
47	Фартух	1	IV т 3682	Кн 17772
48	Спідниця	1	НДФ № Доп.	22684
49	Сорочка	1	IV т 3722	Кн 18174
50	Хустка синя	1	IV т 4258	Кн 22651
51	Хустка ткани	1	IV т 2470	Кн 566/9
52	Рядно (килим)	1	IV т 4594	Кн 24056
53	Намисто (с. Ставок Костопільського р-ну)	1	IV к 5964	Кн 566/4
<i>Манекен № 9</i>				
54	Літник	1	IV т 2132	Кн 354/17
55	Сорочка	1	IV т 2053	Кн 336/35
56	Хустка	1	IV т 4010	Кн 20733
57	Хустка з літерою М	1	IV т 4456	Кн 23424
58	Хустка з кутасами	1	IV т 4326	Кн 22444/2
59	Чоботи	1	IV ш 5328	Кн 20808
60	Свита темна (семряга)	1	IV т 2008	Кн 330/8

<i>Манекен № 10</i>				
61	Сорочка	1	IV т 3606	Кн 16879/5
62	Штани	1	IV т 3805	Кн 18940
63	Магерка	1	IV т 2345	Кн 385/6
64	Пояс червоний плетений	1	IV т 2267	Кн 378/9
65	Свита біла	1	IV т 2011	Кн 330/11
66	Рядно	1	IV т 4302	Кн 22846
ПЛАНШЕТ № 1				
67	Зразки вишивки на жіночі сорочки	9	IV т 4255, IV т 2145, IV т 2164, IV т 3415/1,2,8, IV т 3561, IV т 3923, IV т 3562	Кн 355/3, 361/1, 13752/9-12, 15917/1-2, 19745, 22648, 15918
68	Зразки вишивки на чоловічі сорочки	7	IV т 2169, IV т 4196, IV т 2170, IV т 3604, IV т 3835, IV т 3834, IV т 3836	Кн 341/5, 361/7, 16879, 22392, 19030/1-3

\*Кн – Книга надходжень,

НДФ – Науково-допоміжний фонд.

## ДОДАТОК Е

### ПОНЯТІЙНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ЛЕКСИКОН ДІАЛЕКТИЧНИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ

Валокі – зав’язки у взутті постоли, які розрізнялися за матеріалом виготовлення – плетені з кінського волоса, з прядива, вроблені зі шкіри (волосінні волокі, волокі з прядива, рамінни волокі).

Валянки (валянки, валінки, вальонкі) – були відомі ще «за царя», «валянки за царя биті», стали носити цей вид взуття після повернення з Росії, коли закінчилась Перша світова війна.

Вінок (винок, венок) – традиційний головний убір, котрий носили молоді неодружені дівчата. Розрізнялися вінки за матеріалом виготовлення: вінок із квітів, вінок із барвінку, вінок зі стрічок, вінок із паперових квітів, вінок із паперових квітів, покритих лоем. Диференціація реалій передавалася описовими назвами: вінок із зілля, вінок із барвінку, вінок із підтяжок, вінкі із косників, вінок із лент, вінок із жичок. Традиційним давнім вінком, який передував купованому паперовому, був вінок зі стрічок.

Бамбоші (постоли) – шите із шкіри взуття.

Башлак – чоловіча свита із відлогою, тобто бурка, що використовувалась як одяг у дорогу.

Білька – вовняна нитка, яку фарбували в домашніх умовах, використовувалась для ткання.

Бранє (убранє) – вовняні чоловічі зимові штани.

Бурка – лляна жіноча спідниця чорного та синього кольорів, виконана технікою ткання – візерунковоткана.

Ваянки – ваяне із вовни взуття.

Галька – спідниця полотняна або із фабричної тканини, біла, на поясі, із зав'язками (торочками) або нагудзику і прикрашена внизу мереживом (корунками) або вишивкою, які було видно з-під верхньої спідниці.

Гаманець – невеликий аксесуар, призначений для зберігання паперових грошей і монет. Побутували гаманці двох видів, котрі різнилися матеріалом та розмірами: гаманці, які мали вигляд невеликої сумки, виготовляли зі шкіри, носили на ремінці, через плече; виготовляли з лика.

Гестка – чотирикутний виріз горловини сорочки, на кокетці.

Гладь – вишивка, виконана стібками різної довжини, які лягають у різних напрямках та повністю або частково заповнюють площину всіх елементів.

Горсет (горсат, горщат, гирзет; корсет, курсет; горсик, станік, безрукавка, без рукавець, нагрудник, літник, ліхвик, лейбик, портянок, катанка, сердак, тиклиця) – одягались, в основному жінками, до спідниці з крамної тканини, у деяких селах – і до традиційних лляних спідниць. Також це частина чоловічого костюма, яка одягалась під піджак. Безрукавка нагрудник, станік, без рукавець, портяник, літник шилися частіше із крамної тканини, рідше – домотканої, прикрашалися нашитими стрічками, смужками матерії, тасьмою. В окремих селах вони відрізнялися кроєм, належністю до чоловічого чи жіночого одягу.

Гривка (чубок) – виставлене над лобом волосся у зачісці чи з-під головного убору.

Гуня – верхній одяг прямого покрою з відлогою каптуром (Крас), капою. Це кльош із клинами у чоловічій свиті та жіноча рясна свита.

Домоткан – спідниця із овечої шерсті, червоної чи чорної нитки підкання.

Дизайн – проєктна художньо-творча діяльність, направлена на розробку елементів предметно-просторового середовища людської життєдіяльності, які виготовлені індустріально, з високими споживчими властивостями й естетичними якостями.

Дизайн одягу – це один із напрямків творчої діяльності, метою якого є проєктування комфортного, функціонально оправданого, естетично цілісного

одягу як одного з елементів предметного середовища, який відповідає матеріальним та духовним вимогам споживача.

Димка (радник, андара) – смугаста вовняна спідниця.

Жилетка (жілетка, жулетка) – одягались, в основному жінками, до спідниці з крамної тканини, у деяких селах – і до традиційних ляних спідниць. Також це частина чоловічого костюма, яка одягалась під піджак.

Житка (засцяшка, піттяшка, стешка, стьонга, бинда, подвічка, коснік) – вовняна стрічка, вузька смужка тканини для носіння хрестика.

Жупан – верхній одяг, що мав такий самий крій, як і каптан, проте відшитий був із крамної тканини.

Завушниці (завушниці, завушниці; навушники, кільчики, сірошки, серешкі) – назва сережок на Волині.

Задник (зав'язки) – фартух, на якому присутні зависаючі зав'язки, розширені на кінцях і оздоблені вишивкою по них.

Запаска (пілка, пилка, пулка) – одна з найдавніших найпоширеніших назв поясного одягу, відома у більшості українських говірок, домотканий вовняний фартух.

Запаска (хвартушина (фартушина), хвартушок (фартушок), хвастух, передник (передник, передник, пирідник, піродник), попередник, затулка, притулка, простик) – домотканий ляний фартух.

Калоші (чуні) – гумове взуття.

Камізелька – короткий безрукавний жіночий одяг, одягався, в основному, до спідниці з крамної тканини, у деяких селах – і до традиційних ляних спідниць.

Капелюх (капелюєш) – чоловічий літній головний убір.

Каптан (жупан, спанцір, кацевий, китлик, лахман (середина XIX – початок XX ст.); баскінка, раковка, кохта, блюска, жикет (початок – середина XX ст.)) – традиційний короткий жіночий одяг поширився під впливом міської моди. Цей вид одягу шився з рукавами, приталений, і зі складками (хвандами, зборками), оздоблювався смужками матерії лямівкою, пасками, стрічками, пришевками, мереживом гарунками, корункою.

Капшук (мишечок, мушанка) – мішечки для тютюну, які виготовляли зі свинячих міхурів, виминали в попелі, надували через стебло, зав'язували і сушили. Доповнюючий аксесуар до чоловічого одягу.

Катанка – свита, сукно якої виготовлене валянням скочуваним сукном.

Кожух (толуб, тулуб, хутро, повкожушок, повшубок, пувшубок, полшубок, полу шубок) – верхній одяг з овечої шкіри, овечого домотканого сукна.

Коснік – стрічки, виготовлені з різних тканин, шовкових, вовняних.

Костюм – (від італ. *costume* – звичай) визначена система предметів та елементів одягу, які поєднані єдиним задумом та призначенням, відображаючи соціальну, національну, регіональну належність, стать, вік та професію споживача.

Кибалка (кібалка, кімбалка, ким балка, гімбалка; кечка, кічка, кичка; тканка, тканіца; обичайка, лубок) – традиційний український жіночий головний убір у вигляді високої пов'язки на голові, обруча, з двома довгими кінцями, які спадали на спину. В основі зачіски було луб'яне кільце. Найпоширеніші – шнурові, площинні, виті.

Китайка – шовкові, бавовняні, вовняні стрічки. Це прикраса до свит із ниток, найчастіше червоних, у вигляді помпонів.

Козирок – чоловіча шапка, яка шилася з домашнього полотна та фабричної тканини, переважно чорного, синього кольорів.

Кокетка – відрізна деталь сорочки, котра пришивається до деталі спинки.

Комір (ковнір, комнір, кумнір) – вставка, котра пришивалась по горловині сорочок.

Комір (кумнір, комнір, ковнир, кумнер; комерик, кумерик, пояс, поясниця, поясок, пасниця, пасок, опшивка, опшевка) – пояс, що пришивався до чоловічих штанів.

Коралі (корали, курали, каляри, колари) – шийні прикраси, виготовлені із коралів.

Крайка – назва жіночого і чоловічого пояса.

Крамна тканина – фабрична тканина різного кольору.

Крутилі – кручене із соломи взуття.



Кулесник (околясник, кружник, окружник) – білі спідниці, переткані внизу смугами.

Ластка – квадратний клин, що вшивався під рукавами для розширення пройми.

Латушка (латуха, латишка) – свити, що мають переважно крій із клинами (вусами), білі, сірі, чорні кольори, оздоблені кольоровими шнурами.

Лежачий комір (лежак, виложаний, викладний, розкладний) – вставка, котра пришивалась у жіночих сорочках.

Ленка – спідниця, в одних «говірках» співіснує із хвартухом, відрізняючись колористичним, орнаментальним вирішенням, а в інших побутує окремо.

Літник (литник, летник, валівка, валкуха) – смугаста яскрава (червона) вовняна або напіввовняна спідниця, виконана технікою ткання – простим переплетенням.

Лупчаники (мендалі) – тип прикрас має різновид із медальйонами, які чіпляли на стрічку або до скляного намиста.

Мальованка – спідниця з вибитим спеціальною дощечкою малюнком.

Манішка (манешка) – нагрудник, пришитий або пристебнутий до чоловічої сорочки.

Манжет – частина одягу, що закінчує рукави сорочки.

Мережка (резь) – ажурний узор, зроблений на місці висмикнутих із тканини ниток.

Мода – походить від латинського «modus» – міра, образ, правило, норма, засіб. Поступово закріпились синоніми моди – фасон, смак, примха, вигадка, швидкоплинне, всезагальне захоплення, манія, образ дії, манера, популярність, стиль, дивацтво та ін. Термін «мода» взяв на себе функцію сукупності усіх понять, які пояснюють особливості цього соціально-психологічного феномену в костюмі та ін. сферах життєдіяльності людини.

Моделювання одягу – процес створення нової моделі одягу, його зовнішнього вигляду. Термін «моделювання» походить від слова «модель» – зразок виробу, нового за формами, обробкою, матеріалами та іншими якостями.

Намітка (плат, намітець) – елемент традиційного вбрання українських заміжніх жінок. Різновид головного убору для виходу в люди у вигляді полотняного або тонкого прозорого видовженого відрізу тканини, довжиною до 5 м, шириною близько 50 см, який зав'язували навколо голови поверх очіпка або кибалки.

Намисто (пацьори, пацьорки, маніста) – шийні прикраси, виготовлені з різнокольорового скла.

Натільний одяг – одяг, котрий одягався волинянами щоденно, незважаючи на пору року (сорочка, спідниця, штани), виготовлений був із лляних волокон тканин.

Настилування білими нитками – орнамент розміщувався на уставці та у верхній частині рукава, а також перебірна техніка забирання, перебор.

Оборка (фальбанка, шклярка) – кокетка, що пришивалась до лінії низу спідниці.

Оборка (хвальбанка, шлярка) – оздоблення стрічками, нашивками із тканини на фартуху.

Одяг – сукупність предметів, виробів (із тканини, хутра, шкіри), створених людьми, якими покривають тіло. Виходячи з основного призначення – захисту тіла людини від негативних впливів зовнішнього середовища, – в процесі історичного розвитку людського суспільства функції одягу ускладнювалися та урізноманітнювалися. Уже на ранніх етапах свого існування одяг виконував знакову (сигніфікативну), ритуально-обрядову та магічну функції, вказував на статевий, віковий та суспільний стан людини, з часом вказував на етнічну та класову функції, ставав національним символом. В одязі реалізовувалися не тільки матеріальні, духовні та естетичні потреби людини. Одяг відігравав важливу роль у святах та обрядах, був носієм етнопсихології, давав уявлення про прекрасне, про естетичні уподобання народу. Одяг демонстрував художню обдарованість і вимогливість народних майстрів.

Оksamит (саміт, плисова) – оксамитова тканина.

Онучі (гнучкі, завойки, завої, портянки, обмотанки, обмоткі) – клаптики тканини, які намотували на ноги перед взуванням пустилів.

Орнамент – візерунок або узор, побудований на ритмічному повторенні геометричних елементів, стилізованих тваринних, рослинних та інших мотивів.

Очіпок – традиційний жіночий головний убір, котрий одягає жінка після весілля. За класифікацією Я. Прилипка, належить до групи збираних, здебільшого до типу овальних, з розрізом та шнурками для затягування ззаду або із затягуванням навколо голови. До високих кибалок типу обичайок з лубу очіпків не носили.

Очкур (очкур, чкур, гачку, пчкур, вучкур, вучкор; рідко – мотузок, мотуз, шнурочок) – довгі чоловічі штани, які шилися на мотузку, на який їх затягували і зав'язували.

Пазуха (розпорка) – розріз на грудях чоловічої та жіночої сорочки, котрий прикрашали вишивкою.

Папаха – висока вовняна заокруглена чоловіча шапка.

Пітточка (пітточка, наточена) – вставка, пришита до низу сорочки.

Плат – давній головний убір, збережений тут до середини ХХ ст. Виготовляли «плата» (намітку) з тонкого лляного полотна: «було тонейке, рідейке». Кінці цього убору оздоблювали перетканими смужками або геометричними узорами.

Поздовжні смуги (паски, паскуваті, рябі) – смуги, що повторюються в певній послідовності на літнику.

Портюх (пряник) – лляні білі спідниці, призбиранні біля пояса, оздоблені внизу перетканими смугами.

Постоли (липові постоли, пустоли, стопки, остопкі, стріпляки, витопкі, відубці, недотіпки, недоходки, видрики), бамбоші, берестовії постоли, кочові постоли, лозови пустоли; ходаки, лапті, «постоли, плетені з вірьовок», «постоли плетені з лика», патинкі, башмакі з валу; валовці з прядива; ходакі з пряжі, бамбоші з валу) – плетене з різних матеріалів взуття.

Пояс (поясок, крайка, тасьонка) – смуга, деталь одягу, який одягається поверх одягу по лінії талії з метою фіксування одягу.

Пояс літника (комір, пояс, поясок, поясниця, обшивка) – неширокий пояс, що пришивався до жіночого літника.

Пуд макітри – чоловіча зачіска, коли волосся підрізали рівно довкола голови.

Рандак (рибак) – вовняна спідниця, що мала лляну основу, переткана поздовжніми або поперечними різнокольоровими смугами.

Рубок (рантух) – жіночий головний убір чотирикутної форми з тонкої тканини, що міг бути оздоблений мереживом. Найпоширеніший жіночий головний убір прямокутної видовженої форми.

Саян – жіноча спідниця, яку ткали з льону, конопель, красили у ґраткі.

Свита – верхній одяг з овечого сукна, що виокремлюється за кроєм в окремі різновиди: прямого крою, із клинами (клинами, клінами, клиничками), зі складками (склатками, фандами, хвандами), зі зборками (зборками, у забори, у збори); прямого покрою.

Сердак (сардак, сірдак, сирдак, сукманка, сукман) – свити, верхній одяг із фабричної тканини, довгий, вишитий, із клинами, що різняться кроєм та призначенням для осіб певної статі.

Синявка (попиричняк) – протиставляється спідниці бурці тільки кольором або характером розміщення перетканих смуг, тобто є варіантами одного різновиду.

Складки (фанди, фолди, сборки, хванди, забори) – хвилеподібні вигини тканини, котрі складуються (призбируються) у певній послідовності.

Сорочка – один із найдавніших видів українського чоловічого та жіночого одягу.

Спідниця – поясний жіночий одяг, довжиною нижче лінії колін у залежності від особливостей призначення.

Станок (стан, кабанець) – верхня частина сорочки, котра зшивається по лінії низу із пітточкою.

Стоячий комір – вставка, котра пришивалась до горловини чоловічої сорочки.

Танчівка – фарбовані спідниці та спідниці, ткані з фабричних ниток у різнокольорові поздовжні смуги, зшиті у складки, закріплені нижче пояса.

Терновка – хустина, яку молода заміжня жінка пов'язувала кінцями назад.

Тканий орнамент – складався з суцільних (натикали, перетикали) або орнаментальних смуг геометричного чи геометризovanого орнаменту, виконаних простою технікою перебір.

Уставка (вставка, вуставка, оплічки) – вишита вставлена смужка на плечах жіночої сорочки.

Фартух (хвастух, пілка) – предмет одягу різного крою, з різного матеріалу, який одягають під час роботи, щоб запобігти забрудненню одягу спереду, зокрема, жіночий одяг у вигляді шматка тканини певного розміру та фасону, який одягають спереду на спідницю.

Хустка – шматок тканини або в'язаний трикотажний виріб, переважно квадратний, який пов'язують на голову, шию, накидають на плечі. Хустка була символом набуття дівчиною статусу заміжньої жінки. За класифікацією Я. Прилипка, хустка належить до виду жіночого одягу групи платових підгрупи квадратних. Виявляють типи хусток за способом зав'язування і значну кількість їх назв (у рожкі, у чуби; кім балкою; у молодицю; повалянську; на чумак; на штурмак; на марушку; по простому).

Хутро (шуба, повшубок) – жіночий зимовий сукняний одяг із відкладним широким коміром, дрібними зборами ззаду.

Чемерка (чемерка) – чоловіча свита, що відрізняється кроєм, зборами, складками, свита від підлоги.

Черевикі (черевичкі, чирівикі, черевикі) – черевикоподібне взуття, представлене власне шкіряними жіночими черевиками.

Чіпець (каптур) – головний убір заміжньої жінки.

Чуні (дерев'янки, кльомпи, кляпі, кайдани, трепи, гандали, мазури, колодки, патинки) – дерев'яно-шкіряне взуття з дерев'яним низом і шкіряним верхом.

Чоботи – взуття, шите зі шкіри.

Шапка – чоловічий головний убір. Розрізнялися за сезонністю носіння (зимові та літні), матеріалом та формою. За матеріалом розрізнялись шапки із сукна, хутра, полотна, фабричної тканини, рідше із соломи. Зимові шапки –

хутрянні: баранка, кашмірка, ярмовка, кучма, шоломок, папаха, сукняні: шапка, кучма, зимова шапка, папаха, рогатівка, магірка, рогатка, рогата шапка, ковпак, чумерка, шолом, башлик.

Шитик (шиток, папруга, ремінь) – ремінний чоловічий пояс.

Шолом – є назвою шапок іншого крою – «рогатих» шапок: суконних, пошитих із чотирьох пілок, оздоблених шнурком, наверху – кутасиком «чупчиком».

Штани (ногавиці, нагавици) – чоловічий поясний одяг, котрий варіювався за кроєм, видом тканини та декоративними елементами, в залежності від особливостей його призначення.