

Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника
Міністерство освіти і науки України
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

САНДЮК ЛАРИСА ПЕТРІВНА

УДК 7.05:391:675.6(477)"195/202"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ДОМІНАНТИ ХУТРОВИХ ВИРОБІВ
УКРАЇНИ СЕРЕДИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ Л.П.Сандюк

Науковий керівник: Макогін Ганна Василівна, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Івано-Франківськ – 2026

АНОТАЦІЯ

Сандюк Л. П. Художньо-стилістичні домінанти хутових виробів України середини XX - початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України, м. Івано-Франківськ, 2026.

Дисертацію присвячено комплексному мистецтвознавчому дослідженню художньо-стилістичних домінант хутових виробів України середини XX - початку XXI століття. У роботі хутовий виріб розглянуто як цілісний художній об'єкт, у якому матеріал, конструкція, силует, фактура, колір, декор, технологічні прийоми та образно-асоціативний зміст утворюють взаємопов'язану систему. Такий підхід дає змогу осмислити хутові вироби як явище декоративно-прикладної культури, пов'язане з ремісничою традицією, регіональною пам'яттю, професійним формотворенням і сучасними способами художньої інтерпретації матеріалу.

Актуальність теми зумовлена потребою системного мистецтвознавчого аналізу хутових виробів як вагомого явища української матеріальної та художньої культури. Попри наявність праць з історії народного вбрання, кушнірства, шкіряних промислів, технології хутра й композиції костюма, питання художньо-стилістичних домінант хутових виробів України середини XX - початку XXI століття, не було предметом окремого комплексного аналізу.

У дисертації хутові вироби розглянуто як об'єкти зі складною системою художньої організації. Встановлено, що їхня образно-стилістична виразність формується не лише конструктивно-композиційними характеристиками, а й природними та модифікованими властивостями хутра - довжиною і густиною ворсу, блиском, напрямом волосу, кольором, фактурою та пластичними можливостями матеріалу.

Метою дисертації є виявлення, систематизація та наукове обґрунтування художньо-стилістичних домінант хутових виробів України середини ХХ початку ХХІ століття.

Досягнення поставленої мети передбачало розв'язання комплексу взаємопов'язаних завдань: проаналізувати стан наукової розробленості теми; систематизувати джерельну базу дослідження; простежити історичні передумови розвитку кушнірства та хутових виробів в Україні; виявити роль окремих регіональних осередків у формуванні традицій художньої обробки хутра; дослідити вплив морфологічних властивостей матеріалу на композицію й силует виробу; визначити художню роль конструкції, кольору, фактури, декору та технологічних прийомів; проаналізувати трансформацію образності хутових виробів у контексті народної традиції, фабричного виробництва, авторської практики та сучасної екологічної естетики; запропонувати типологію образно-асоціативних моделей хутових виробів; окреслити теоретичне й практичне значення отриманих результатів для мистецтвознавства, музейної практики, проєктування, реставрації та навчального процесу.

Об'єктом дослідження є хутові вироби України середини ХХ - початку ХХІ століття, створені в умовах ремісничої, фабричної, студійної проєктно-художньої практики.

Предметом дослідження визначено художньо-стилістичні домінанти хутових виробів України, що виявляються у взаємодії матеріалу, конструкції, силуетно-пластичного вирішення, кольору, фактури, декору, технологічних прийомів та образно-асоціативного змісту.

Територіальні межі дослідження охоплюють Україну з поглибленим аналізом регіонів, де традиції кушнірства та художньої обробки хутра мали особливе значення. Значну увагу приділено Івано-Франківщині, як важливому регіону, в якому виразно простежується розвиток хутового промислу, де ремісничі навички, фабричне виробництво й авторські студійні практики утворили виразну модель спадкоємності та трансформації художніх форм. Водночас

матеріал розглянуто не ізольовано, а у загальноукраїнському та європейському контексті, що дало змогу виявити як локальні особливості, так і ширші стилістичні процеси.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від середини ХХ до початку ХХІ століття. Для з'ясування історичних передумов формування художніх традицій кушнірства залучено матеріали, що стосуються найдавніших ремісничих практик, цехової організації, розвитку хуτροвої промисловості. Такий ретроспективний підхід дав змогу встановити, що художньо-стилістичні домінанти хуτροвих виробів досліджуваного періоду ґрунтуються на тривалій мистецькій традиції.

Джерельну базу дослідження становлять наукові праці з історії українського народного одягу, етнографії, декоративного мистецтва, історії костюма, дизайну одягу, композиції, матеріалознавства, технології шкіри й хутра, екологічної естетики. До джерельного корпусу також увійшли архівні матеріали, музейні колекції, фотоматеріали, технічна документація, матеріали, пов'язані з діяльністю хуτροвих підприємств, дизайн-студій та авторських майстерень.

Методологічну основу дисертації становить комплексний підхід, що поєднує історико-культурний, історико-хронологічний, мистецтвознавчий, формально-стилістичний, порівняльний, типологічний, семіотичний, матеріалознавчий, композиційний, морфологічний, структурно-функціональний та проєктно-аналітичний методи. Історико-культурний метод дав змогу простежити становлення кушнірства, розвиток ремісничих і промислових осередків та зміну соціокультурного статусу хуτροвого виробу. Формально-стилістичний аналіз застосовано для вивчення силуету, пропорцій, композиційної рівноваги, ритму, пластики, кольору, фактури й декору. Матеріалознавчий підхід дає можливість визначити вплив природних і технологічно змінених властивостей хутра на художню форму. Типологічний метод використано для виокремлення образно-асоціативних моделей, а порівняльний - для зіставлення українських і європейських тенденцій у розвитку хуτροного одягу.

Проаналізовано стан наукової розробленості теми, джерельну базу та методику дослідження. Встановлено, що наукові праці, присвячені народному вбранню, кушнірству, шкіряним промислам, історії костюма й технології хутра, містять важливий фактологічний матеріал, однак не розглядають хутровий виріб як цілісну художньо-стилістичну систему. Питання взаємодії морфології матеріалу, конструкції, силуету, кольору, декору та образного змісту потребувало окремого системного мистецтвознавчого аналізу.

Джерела систематизовано за історико-етнографічним, мистецтвознавчим, технологічним, екологічно-естетичним, архівно-музейним і візуальним напрямками. Обґрунтовано, що аналіз хутрового виробу потребує одночасного врахування письмових, речових, візуальних і технологічних матеріалів.

Охарактеризовано історичний розвиток художніх традицій кушнірства та хутрових виробів ХХ - початку ХХІ століття. Доведено, що кушнірство в Україні сформувалося як складна реміснича система, у якій технологія обробки шкіри й хутра поєднувалася з локальними традиціями крою, декоративного оздоблення, орнаментальної символіки та соціального статусу одягу.

Простежено, що в середині ХХ століття традиційні ремісничі форми поступово вступають у взаємодію з фабричним виробництвом, стандартизацією моделей, професійним моделюванням і технологічним удосконаленням. Водночас ця взаємодія не означала повної втрати традиційних засад. Окреслено трансформацію образності хутрових виробів у контексті традицій та професійного мистецтва. Українська модель розвитку хутрових виробів поєднує два вектори: з одного боку, вона відкрита до модернізації, силуетних змін і модних впливів, з іншого - зберігає зв'язок із традиційною матеріальною культурою, локальною орнаментикою й ремісничими техніками.

Окреслено роль екологічної етики як новітньої домінанти ставлення до хутра: важливими стають довговічність виробу та апсайклінг. У такому контексті художня якість хутрового виробу дедалі частіше визначається не лише новизною

матеріалу чи складністю технології, а здатністю надати матеріалу нового естетичного, етичного й образного значення.

Визначено основні домінанти формування стилістики хутрових виробів. Першочергове значення надано матеріалу як фундаменту композиції. Встановлено, що матеріал є основою формотворення: його фактура, ворсова структура, блиск, щільність, пластичність, природне або модифіковане забарвлення та напрям волосу впливають на художньо-образне вирішення виробу.

Силуєтно-пластичне вирішення хутрових виробів розглянуто як спосіб організації форми у просторі. Проаналізовано прямі, напівприталені, приталені, трапецієподібні, овальні, укорочені, видовжені, асиметричні, комбіновані силуети.

Встановлено, що розпуск, осадження, розшивання, спайка, перекидання, інтарсія та мозаїчне складання є не лише технологічними прийомами, а й засобами художнього структурування форми.

Колір розглянуто як інструмент оптичного формотворення, а декор – як систему художньо-образної виразності, що організовує поверхню, актуалізує традицію та формує семантику виробу. Окрему увагу приділено декоративним прийомам, які поєднують площинне та об'ємне мислення.

Обґрунтовано художньо-образну типологію, побудовану на системі візуально-асоціативних ознак. Типологічні групи визначено за сукупністю художньо-стилістичних домінант виробу - силуетом, пластикою форми, фактурними характеристиками хутра та колористичним рішенням, які формують образно-смысловий код виробу. Виокремлено чотири провідні моделі: фольклорно-архетипну, класично-референтну, модульно-трансформативну та авангардно-експериментальну. Запропонована типологія не є жорсткою схемою, оскільки в окремих виробах можуть поєднуватися ознаки різних моделей. Водночас вона дає змогу виявити основні напрями художнього мислення, через які хутровий виріб набуває образної визначеності.

Фольклорно-архетипна модель пов'язана з переосмисленням традиційного строю. У межах цієї моделі хутровий виріб постає як носій культурної пам'яті, де

традиційна форма не копіюється механічно, а адаптується до сучасного крою, нових матеріальних можливостей і актуальних естетичних потреб. Такий підхід дає змогу зберегти зв'язок із регіональною спадщиною, водночас уникнувши прямої етнографічної реконструкції. Класично-референтна модель ґрунтується на позачасовості силуету, композиційній рівновазі, стриманій палітрі, якості матеріалу, врівноваженості пропорцій і підпорядкуванні деталей цілісному образу. У таких виробках художня виразність досягається точністю форми, благородством фактури, гармонією кольору, чистотою конструктивних ліній і виваженістю композиційного рішення. Ця модель засвідчує, що хутровий виріб може зберігати актуальність у різні історичні періоди завдяки стабільності базових художніх принципів. Модульно-трансформативна модель репрезентує змінність, реверсивність, реконфігурацію, відстібні елементи, багатофункціональність, комбінування матеріалів та апсайклінг. У межах цієї моделі хутровий виріб перестає бути статичною формою й набуває ознак конструктора, де окремі частини можуть змінювати функцію, довжину, силует, сезонність або образне звучання. Авангардно-експериментальна модель розкриває потенціал хутра як матеріалу для пластичних, колористичних, фактурних і концептуальних експериментів. У таких виробках хутро може втрачати звичну асоціацію з класичною шубою або традиційним кожухом і набувати рис арт-об'єкта, сценічного костюма, експериментальної композиції чи авторського висловлювання. Асиметрія, деконструкція, гіперболізований об'єм, контрастні фактури, нетипове фарбування, мозаїчне складання, поєднання різних видів хутра та матеріалів створюють нові способи прочитання хутрового виробу як художньої форми.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві виявлено художньо-стилістичні та образно-сміслові домінанти хутрових виробів України середини XX - початку XXI століття. У роботі систематизовано джерельну базу, уточнено місце хутрових виробів у системі декоративно-прикладного мистецтва та дизайну одягу, розкрито значення

матеріалу як активного чинника формотворення, визначено роль силуету, кольору, фактури, декору й технологічних прийомів у художній організації виробу. Новим результатом є обґрунтування типології образно-асоціативних моделей, що дає змогу аналізувати хутрові вироби не лише за матеріалом або призначенням, а за способом художнього мислення, образною логікою та стилістичною домінантою.

Уперше хутровий виріб у межах дослідження розглянуто як складний художній об'єкт, у якому поєднуються ремісничі спадкоємність, професійна технологія, декоративна виразність, регіональна пам'ять, авторська інтерпретація та сучасні екологічні підходи. Уточнено, що художня якість виробу залежить не від одного окремого чинника - виду хутра, складності технології чи кількості декору, - а від узгодженості природи матеріалу, конструктивної логіки, силуетно-пластичного рішення та образної ідеї.

Теоретичне значення роботи полягає у розширенні мистецтвознавчих уявлень про хутровий виріб як об'єкта декоративно-прикладного мистецтва. Запропонований підхід може бути використаний для подальшого аналізу виробів зі шкіри й хутра, дослідження традиційного та сучасного одягу, вивчення взаємодії ремесла, матеріалу й авторського проєктування. Дисертація поглиблює основні поняття дослідження хутряного одягу через категорії морфології матеріалів, стилістичної домінанти, образно-асоціативної моделі, декоративної структури та художнього формотворення.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх використання у навчальному процесі мистецьких закладів вищої освіти під час викладання курсів з історії українського костюма, декоративно-прикладного мистецтва, композиції, дизайну одягу, художнього проєктування, матеріалознавства, реставрації та реконструкції виробів зі шкіри й хутра. Матеріали дисертації можуть бути застосовані в музейній і виставковій практиці для атрибуції, опису, систематизації та інтерпретації хутрових виробів, а також у сучасній авторській роботі з натуральним хутром, редизайні, апсайклінгу,

створенні колекцій, що поєднують традиційні мотиви з новітніми художніми підходами.

Отже, дисертація засвідчує, що хутрові вироби України середини XX - початку XXI століття становлять самостійний і важливий об'єкт мистецтвознавчого аналізу. Вони відображають історію ремесла, еволюцію професійного формоутворення, зміну естетичних цінностей, трансформацію образу матеріалу та пошук нових моделей відповідального художнього проєктування. У цьому полягає наукова, культурна й практична значущість дослідження.

Ключові слова: хутро, художньо-стилістичні домінанти, декоративно-прикладне мистецтво, образотворче мистецтво, народне вбрання, традиція, звичай, формотворення, дизайн одягу, композиція, колір, орнамент, вишивка, етика та екологічна естетика, Україна.

ABSTRACT

Sandyuk L. P. Artistic and Stylistic Dominants of Fur Products of Ukraine from the Mid-Twentieth to the Early Twenty-First Century. - Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 Culture and Art, specialty 023 Fine Arts, Decorative Art, Restoration. Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk, 2026.

The dissertation is devoted to a comprehensive art-historical study of the artistic and stylistic dominants of fur products of Ukraine from the mid-twentieth to the early twenty-first century. In the research, a fur product is considered as an integral artistic object in which material, construction, silhouette, texture, colour, decoration, technological techniques, and figurative-associative content form an interconnected system. Such an approach makes it possible to interpret fur products as a phenomenon

of decorative and applied culture, related to craft tradition, regional memory, professional form-making, and contemporary methods of artistic interpretation of material.

The relevance of the topic is determined by the need for a systematic art-historical analysis of fur products as a significant phenomenon of Ukrainian material and artistic culture. Despite the existence of studies on the history of folk clothing, furriery, leather crafts, fur technology, and costume composition, the issue of the artistic and stylistic dominants of Ukrainian fur products from the mid-twentieth to the early twenty-first century has not previously been the subject of a separate comprehensive analysis.

In the dissertation, fur products are examined as objects with a complex system of artistic organisation. It has been established that their figurative and stylistic expressiveness is formed not only by constructive and compositional characteristics, but also by the natural and modified properties of fur: the length and density of the pile, lustre, direction of the hair, colour, texture, and plastic possibilities of the material.

The aim of the dissertation is to identify, systematise, and scientifically substantiate the artistic and stylistic dominants of Ukrainian fur products from the mid-twentieth to the early twenty-first century.

The achievement of this aim involved solving a set of interrelated tasks: to analyse the state of scholarly development of the topic; to systematise the source base of the research; to trace the historical prerequisites for the development of furriery and fur products in Ukraine; to identify the role of individual regional centres in shaping the traditions of artistic fur processing; to study the influence of the morphological properties of the material on the composition and silhouette of the product; to determine the artistic role of construction, colour, texture, decoration, and technological techniques; to analyse the transformation of the imagery of fur products in the context of folk tradition, factory production, authorial practice, and contemporary ecological aesthetics; to propose a typology of figurative-associative models of fur products; and to outline the theoretical and practical significance of the results obtained for art history, museum practice, design, restoration, and the educational process.

The object of the research is Ukrainian fur products from the mid-twentieth to the early twenty-first century, created within the contexts of craft, factory, studio, design, and artistic practice.

The subject of the research is defined as the artistic and stylistic dominants of Ukrainian fur products, manifested in the interaction of material, construction, silhouette and plastic treatment, colour, texture, decoration, technological techniques, and figurative-associative content.

The territorial boundaries of the research cover Ukraine, with an in-depth analysis of regions where the traditions of furriery and artistic fur processing were of particular importance. Considerable attention is paid to the Ivano-Frankivsk region as an important area in which the development of fur craft can be clearly traced, and where craft skills, factory production, and authorial studio practices formed a distinct model of continuity and transformation of artistic forms. At the same time, the material is considered not in isolation, but within an all-Ukrainian and European context, which made it possible to identify both local features and broader stylistic processes.

The chronological boundaries of the research cover the period from the mid-twentieth to the early twenty-first century. In order to clarify the historical prerequisites for the formation of artistic traditions of furriery, materials relating to the earliest craft practices, guild organisation, and the development of the fur industry were also included. This retrospective approach made it possible to establish that the artistic and stylistic dominants of fur products of the studied period are based on a long-standing artistic tradition.

The source base of the research consists of scholarly works on the history of Ukrainian folk clothing, ethnography, decorative art, costume history, fashion design, composition, materials studies, leather and fur technology, and ecological aesthetics. The source corpus also includes archival materials, museum collections, photographic materials, technical documentation, and materials related to the activities of fur enterprises, design studios, and authorial workshops.

The methodological basis of the dissertation is a comprehensive approach that combines historical-cultural, historical-chronological, art-historical, formal-stylistic, comparative, typological, semiotic, materials-based, compositional, morphological, structural-functional, and design-analytical methods. The historical-cultural method made it possible to trace the formation of furriery, the development of craft and industrial centres, and the changing sociocultural status of the fur product. Formal-stylistic analysis was applied to the study of silhouette, proportions, compositional balance, rhythm, plasticity, colour, texture, and decoration. The materials-based approach made it possible to determine the influence of the natural and technologically modified properties of fur on artistic form. The typological method was used to distinguish figurative-associative models, while the comparative method was applied to compare Ukrainian and European trends in the development of fur clothing.

The state of scholarly development of the topic, the source base, and the research methodology have been analysed. It has been established that scholarly works devoted to folk clothing, furriery, leather crafts, costume history, and fur technology contain important factual material; however, they do not consider the fur product as an integral artistic and stylistic system. The issue of the interaction between the morphology of the material, construction, silhouette, colour, decoration, and figurative content required a separate systematic art-historical analysis.

The sources have been systematised according to historical-ethnographic, art-historical, technological, ecological-aesthetic, archival-museum, and visual directions. It has been substantiated that the analysis of a fur product requires the simultaneous consideration of written, material, visual, and technological sources.

The historical development of artistic traditions of furriery and fur products of the twentieth and early twenty-first centuries has been characterised. It has been proven that furriery in Ukraine developed as a complex craft system in which the technology of leather and fur processing was combined with local traditions of cut, decorative embellishment, ornamental symbolism, and the social status of clothing.

It has been traced that in the mid-twentieth century traditional craft forms gradually entered into interaction with factory production, model standardisation, professional modelling, and technological improvement. At the same time, this interaction did not mean the complete loss of traditional foundations. The transformation of the imagery of fur products has been outlined in the context of tradition and professional art. The Ukrainian model of the development of fur products combines two vectors: on the one hand, it is open to modernisation, silhouette changes, and fashion influences; on the other hand, it preserves its connection with traditional material culture, local ornamentation, and craft techniques.

The role of ecological ethics has been outlined as a new dominant in the attitude towards fur: the durability of the product and upcycling become increasingly important. In this context, the artistic quality of a fur product is more and more often determined not only by the novelty of the material or the complexity of the technology, but also by the ability to give the material new aesthetic, ethical, and figurative meaning.

The main dominants of the formation of the stylistics of fur products have been identified. Primary importance is attributed to material as the foundation of composition. It has been established that material is the basis of form-making: its texture, pile structure, lustre, density, plasticity, natural or modified colouring, and direction of the hair influence the artistic and figurative solution of the product.

The silhouette and plastic treatment of fur products is considered as a means of organising form in space. Straight, semi-fitted, fitted, trapezoidal, oval, shortened, elongated, asymmetrical, and combined silhouettes have been analysed.

It has been established that letting out, shrinking, inserting, joining, reversing, intarsia, and mosaic assembly are not only technological techniques, but also means of artistic structuring of form.

Colour is considered as an instrument of optical form-making, while decoration is interpreted as a system of artistic and figurative expressiveness that organises the surface, actualises tradition, and forms the semantics of the product. Particular attention is paid to decorative techniques that combine planar and volumetric modes of thinking.

An artistic and figurative typology based on a system of visual-associative features has been substantiated. The typological groups are defined according to the totality of the artistic and stylistic dominants of the product: silhouette, plasticity of form, textural characteristics of fur, and colour solution, which together form the figurative-semantic code of the product. Four leading models have been distinguished: the folklore-archetypal, the classical-referential, the modular-transformative, and the avant-garde-experimental models. The proposed typology is not a rigid scheme, since individual products may combine features of different models. At the same time, it makes it possible to identify the main directions of artistic thinking through which a fur product acquires figurative definiteness.

The folklore-archetypal model is connected with the reinterpretation of traditional attire. Within this model, the fur product appears as a carrier of cultural memory, in which the traditional form is not mechanically copied, but adapted to contemporary cut, new material possibilities, and current aesthetic needs. This approach makes it possible to preserve the connection with regional heritage while avoiding direct ethnographic reconstruction.

The classical-referential model is based on the timelessness of silhouette, compositional balance, a restrained palette, the quality of the material, the balance of proportions, and the subordination of details to the integrity of the image. In such products, artistic expressiveness is achieved through precision of form, nobility of texture, harmony of colour, purity of constructive lines, and a well-balanced compositional solution. This model demonstrates that a fur product can remain relevant in different historical periods due to the stability of its basic artistic principles.

The modular-transformative model represents variability, reversibility, reconfiguration, detachable elements, multifunctionality, the combination of materials, and upcycling. Within this model, the fur product ceases to be a static form and acquires the features of a constructor, in which individual parts can change their function, length, silhouette, seasonality, or figurative sound.

The avant-garde-experimental model reveals the potential of fur as a material for plastic, colouristic, textural, and conceptual experiments. In such products, fur may lose its usual association with the classical fur coat or the traditional sheepskin coat and acquire the features of an art object, stage costume, experimental composition, or authorial statement. Asymmetry, deconstruction, hyperbolised volume, contrasting textures, unconventional dyeing, mosaic assembly, and the combination of different types of fur and materials create new ways of interpreting the fur product as an artistic form.

The scientific novelty of the dissertation lies in the fact that, for the first time in Ukrainian art history, the artistic-stylistic and figurative-semantic dominants of Ukrainian fur products from the mid-twentieth to the early twenty-first century have been identified. The research systematises the source base, clarifies the place of fur products within the system of decorative and applied art and fashion design, reveals the significance of material as an active factor of form-making, and determines the role of silhouette, colour, texture, decoration, and technological techniques in the artistic organisation of the product. A new result is the substantiation of a typology of figurative-associative models, which makes it possible to analyse fur products not only according to material or function, but also according to the mode of artistic thinking, figurative logic, and stylistic dominant.

For the first time within the framework of this research, the fur product is considered as a complex artistic object in which craft continuity, professional technology, decorative expressiveness, regional memory, authorial interpretation, and contemporary ecological approaches are combined. It has been clarified that the artistic quality of a product depends not on a single factor - the type of fur, the complexity of the technology, or the amount of decoration - but on the coherence of the nature of the material, constructive logic, silhouette and plastic solution, and figurative idea.

The theoretical significance of the work lies in expanding art-historical understandings of the fur product as an object of decorative and applied art. The proposed approach may be used for further analysis of leather and fur products, the

study of traditional and contemporary clothing, and the investigation of the interaction between craft, material, and authorial design. The dissertation deepens the key concepts of the study of fur clothing through the categories of material morphology, stylistic dominant, figurative-associative model, decorative structure, and artistic form-making.

The practical significance of the results obtained lies in the possibility of their use in the educational process of higher art institutions when teaching courses on the history of Ukrainian costume, decorative and applied art, composition, fashion design, artistic design, materials studies, restoration, and reconstruction of leather and fur products. The materials of the dissertation may be applied in museum and exhibition practice for the attribution, description, systematisation, and interpretation of fur products, as well as in contemporary authorial work with natural fur, redesign, upcycling, and the creation of collections that combine traditional motifs with innovative artistic approaches.

Thus, the dissertation demonstrates that Ukrainian fur products from the mid-twentieth to the early twenty-first century constitute an independent and significant object of art-historical analysis. They reflect the history of craft, the evolution of professional form-making, changes in aesthetic values, the transformation of the image of the material, and the search for new models of responsible artistic design. This constitutes the scientific, cultural, and practical significance of the research.

Keywords: fur, artistic and stylistic dominants, decorative and applied art, fine arts, folk dress, tradition, custom, form-making, clothing design, composition, colour, ornament, embroidery, ethics and ecological aesthetics, Ukraine.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України категорії (Б):

1. Сандюк Л., Сандюк В. Засоби художньої виразності в проектуванні виробів з хутра. *Науковий збірник: Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. 2022 р. № 57. Том 3. С. 56–61.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-3-9>

URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/57_2022/part_3/9.pdf

2. Сандюк Л., Сандюк В. Концептуальний напрямок у дизайні хутрових виробів. *Науковий збірник. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. 2023р. № 60. Том 3. С. 98–103.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-3-14>

URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_3/14.

3. Сандюк Л., Сандюк В. Екологічний та естетичний аспект в дизайні виробів хутра. *Народознавчі зошити*. 2023. № 3 (171). С. 671-676

DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2023.03.671>

URL: <https://nz.lviv.ua/2023-3-16/>

4. Сандюк Л., Сандюк В. Організація кушнірства від ремісничих цехів до промислового виробництва на теренах західної України. історичний аспект *Науковий збірник. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. 2023. Вип. 70, том 2. С. 86-91

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-11>

URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_2/11.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Сандюк Л. Мотиви української вишивки в колекції сучасних дизайнерів. XVII Міжнародна науково-практична конференція «Multidisciplinary academic notes. Theory, methodology and practice» Токіо, Японія Multidisciplinary academic notes. Theory, methodology and practice: The XVII International Scientific and Practical Conference. May 03–06, 2022, Tokyo, Japan. С. 128–129

URL: <https://isg-konf.com/multidisciplinary-academic-notes-theory-methodology-and-practice/>

6. Сандюк Л., Сандюк В. Роль концепцій у дизайні хутових колекцій Міжнародна науково-практична конференція. Актуальні проблеми науки, освіти та технологій в умовах сучасних викликів. 21 березня 2023 р., м. Умань, Україна. С. 44-47.

URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c388a30d-5591-464f-85f4-d84331093157/content>

7. Сандюк Л., Сандюк В. Основні напрямки розвитку мистецтва та дизайну України як частини європейського простору. III Міжнародна науково-практична конференція “Гагенмейстерські читання”. Європейська Україна: культура, мистецтво, ідентичність 1– 2 грудня 2023, м. Кам’янець Подільський. С. 44-47

URL: <https://art.kpnu.edu.ua/2023/11/30/prohrama/>

8. Сандюк Л. «Традиціоналізм в концепції дизайну хутових виробів в Україні. IX Міжнародна міждисциплінарна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрями досліджень», яка пройшла 11 грудня 2025 р. у відділі народного мистецтва Інституту народознавства НАН України. С. 7-9.

URL: https://ethnology.lviv.ua/fileadmin/user_upload/Folk_Art_2025.pdf

Патенти на промисловий зразок.

Затверджено в Державному реєстрі патентів України на промислові зразки налічують 238 одиниць (частково подані у додатку А) <https://lnk.ua/JtTa1YwjG>

З них мистецьку цінність становлять: 33,39,47,51,62,77,84,85,94,96,116,124,144,147,151,169,188,204,206,209,229.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ABSTRACT.....	9
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	17
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....	20
ВСТУП.....	22
РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ..	29
1.1. Стан наукової розробленості теми та джерельна база дослідження.....	31
1.2. Методи дослідження.....	47
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ КУШНІРСТВА ТА ХУТРОВИХ ВИРОБІВ ХХ – КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ.....	54
2.1. Становлення та розвиток художніх традицій кушнірства.....	56
2.2. Трансформація образності хутрових виробів у контексті традицій та професійного мистецтва.....	73
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ПЛАСТИЧНІ Й ОБРАЗНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ХУТРОВИХ ВИРОБІВ.....	103
3.1. Матеріал як фундамент композиції виробу.....	104
3.2. Формування силуетно-пластичного вирішення хутрових виробів.....	119
3.3. Колір як засіб формоутворення.....	144
3.4. Декор як засіб стилетворення одягу з хутра.....	156
РОЗДІЛ 4. ОБРАЗНІ ЗАСАДИ ТИПОЛОГІЇ ХУТРОВИХ ВИРОБІВ.....	164
4.1. Фольклорно-архетипна модель у формуванні художнього образу хутрових виробів.....	165
4.2. Класично-референтна модель: позачасовість силуету та композиційної рівноваги.....	172
4.3. Модульно-трансформативна модель: реверсивність, реконфігурація та багатофункціональність хутрових виробів.....	179
4.4. Авангардно-експериментальна модель у художньому формоутворенні хутрових виробів.....	189
ВИСНОВКИ.....	202
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	208
ДОДАТКИ.....	232
Додаток А. Статті у наукових фахових виданнях України категорії (Б):.....	232
Додаток Б. Список ілюстрацій.....	234
Додаток В. Ілюстративний матеріал.....	243
Додаток Г. Глосарій за темою дослідження.....	306

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

АН УРСР - Академія наук Української РСР

ВАТ - відкрите акціонерне товариство

ВХО - виробниче хутрове об'єднання

ДАІФО - Державний архів Івано-Франківської області

ЗАТ - закрите акціонерне товариство

ІФКМ - Івано-Франківський краєзнавчий музей

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського - Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

ІН НАН України - Інститут народознавства Національної академії наук України

ІН НАНУ - Інститут народознавства Національної академії наук України

КВЕД - Класифікація видів економічної діяльності

КДУТД - Київський державний університет технологій та дизайну

КН - обліковий номер музейного предмета

КНУТД - Київський національний університет технологій та дизайну

ЛНАМ - Львівська національна академія мистецтв

ЛННБ України ім. В. Стефаника - Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника

ЛНУ імені Івана Франка - Львівський національний університет

МВ - умовний модельний індекс виробів

МІГ КН - Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»

МІМТ - Музей історії міста Тисмениця

НАН України - Національна академія наук України

НТШ - Наукове товариство імені Шевченка

ПП - приватне підприємство

ТОВ - товариство з обмеженою відповідальністю

ТПП - торгово-промислова палата

ХНУ - Хмельницький національний університет

ВСТУП

У межах дослідження художньо-стилістичних домінант хутрових виробів України середини XX - початку XXI століття поняття домінанти розглядається як провідна структуроутворююча ознака, що визначає художню цілісність виробу, його образну виразність, стильову належність, пластичну організацію та матеріально-фактурну специфіку. Домінанта виступає основним чинником, який підпорядковує собі інші елементи форми, декору, кольору, конструкції та фактури.

У дослідженні розрізняємо два взаємопов'язані види домінант: *художньо-стилістичний* і *художньо-пластичний*. Художньо-стилістична домінанта визначає образно-смыслову та стильову природу хутрового виробу. Вона виявляється через образ, стиль, декоративно-орнаментальну систему, колористичне рішення, етнокультурні ознаки, семантику та авторську концепцію. Саме цей тип домінант дає змогу розглядати хутровий виріб як носій традиції, регіональної ідентичності, статусу, естетичної моделі або індивідуальної дизайнерської ідеї.

Художньо-пластична домінанта пов'язана з формоутворенням хутрового виробу. Вона визначає силует, конструкцію, об'єм, пропорції, ритм, фактуру, напрям ворсу, характер поверхні та технологічні прийоми обробки хутра. Особливість цієї домінант полягає в тому, що хутро як матеріал має власну пластику, товщину, вагу, ворсову структуру, блиск і фактурну виразність, тому воно активно впливає на побудову форми та композицію виробу. У сукупності ці домінант дозволяють комплексно проаналізувати хутровий виріб як цілісний художній об'єкт, у якому поєднуються традиція, матеріал, конструкція, декор, технологія, стиль і образ.

Друга половина XX – початок XXI століття позначені активними змінами у сфері матеріальної культури, народних художніх промислів, мистецтва костюма та художнього формоутворення одягу. У цей період традиційні ремісничі практики дедалі частіше переосмислюються не лише як частина історико-етнографічної спадщини, а і як джерело сучасних композиційних, пластичних та

образно-асоціативних рішень. Особливо виразно ці процеси простежуються у формотворенні хутрових виробів, де поєднуються природна виразність матеріалу, складна технологія обробки, конструктивна логіка крою, декоративна система та образна пам'ять традиційного вбрання.

Актуальність теми зумовлена потребою системного мистецтвознавчого осмислення хутрових виробів України як особливої форми декоративно-прикладної культури, у якій матеріал, технологія, композиція й образ утворюють цілісну художню систему. Попри наявність значної кількості праць з історії народного вбрання, шкіряних промислів, технології хутра та композиції костюма, питання художньо-стилістичної домінанти хутрових виробів України середини XX - початку XXI століття не було предметом окремого комплексного дослідження. У науковій літературі хутряний одяг здебільшого розглядається в етнографічному, технологічному, виробничому або історико-краєзнавчому аспектах, тоді як аналіз його художньої структури, стилістичної еволюції, образно-асоціативних моделей і взаємодії традиції з формотворенням потребує поглиблення.

Теоретичною основою для розгляду народного одягу та кушнірських виробів є праці Матейко К.І., Білан М.С., Стельмашук Г.Г., у яких традиційний стрій осмислено як систему матеріальної й художньої культури [144;17;214,]. Історико-регіональний аспект розвитку шкіряних промислів і кушнірства України висвітлено у працях Ф.Вовка, Г. Горинь, Н. Кішук, О. Сапеляк, Х. Нагорняк, І. Андрухів та С. Гаврилюка [59;106;3.]. Водночас ці праці не вичерпують проблеми художньої еволюції хутрового виробу в умовах професійного формоутворення XX - початку XXI століття.

Актуальність дослідження посилюється також сучасними змінами у ставленні до натуральних матеріалів. На початку XXI століття хутро розглядається не лише як статусний або теплозахисний матеріал, а і як предмет етичних, екологічних, реставраційних та культурних дискусій. У цьому контексті важливими стають питання довговічності виробу, відповідального використання

матеріалу, апсайклінгу, реконструкції, повторного введення старих хутових виробів у сучасний вжиток та художнього переосмислення вже наявної матеріальної спадщини. Дослідження хутових виробів поглиблює аналіз не тільки історії та стилістики, а й ширших процесів збереження культурної пам'яті, трансформації ремісничої традиції та зміни естетичних цінностей.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тему дисертаційної роботи «Художньо-стилістичні домінанти хутових виробів України середини XX - початку XXI століття» затверджено на засіданні Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, протокол № 9 від 01.11.22 р.

Дисертаційне дослідження виконано в руслі наукових напрямів, пов'язаних із вивченням українського декоративного мистецтва, історії народних художніх промислів, традиційного й сучасного костюма. Робота відповідає актуальним завданням збереження та наукового осмислення культурної спадщини, введення до наукового обігу архівних, музейних і візуальних матеріалів, а також вивчення процесів взаємодії традиційного ремесла з професійним художнім формотворенням.

У межах дослідження особлива увага зосереджена на Тисменицькому осередку, оскільки саме він є одним із найрепрезентативніших прикладів тривалої еволюції кушнірства - від ремісничої традиції та локального промислу до фабричного виробництва, авторського проєктування і студійних форм дизайнерської інтерпретації хутового виробу. Такий вибір не означає ігнорування інших осередків хутового промислу України, а зумовлений логікою предмета дослідження, який спрямований не на створення повної історико-географічної енциклопедії всіх кушнірських центрів, а на виявлення художньо-стилістичних домінант хутових виробів середини XX - початку XXI століття. Саме в окреслений хронологічний період Тисмениця демонструє найбільш виразну спадкоємність між традиційним кушнірством, радянською системою промислового виробництва, пострадянськими трансформаціями та студійними

дизайнерськими практиками. Тому цей осередок розглядається як показова модель, через яку можна простежити зміну матеріально-технологічних, конструктивних, декоративних і образно-стильових характеристик хутових виробів. На відміну від багатьох локальних ремісничих центрів, які функціонували переважно в межах традиційного побутового виробництва або мають фрагментарну джерельну базу, Тисменицький осередок дає змогу простежити безперервну лінію розвитку: від народної традиції до професійного художнього формотворення. Тому, поглиблений аналіз Тисмениці у дисертації має не лише регіональне, а й методологічне значення. Він дозволяє виявити ширші закономірності розвитку українського хутового виробу, зокрема роль матеріалу, силуету, конструкції, фактури, кольору, декору й технологічних прийомів у формуванні художньо-стилістичних домінант. Інші осередки кушнірства та хутового виробництва України залучаються до дослідження як важливий історико-культурний контекст, однак саме цей осередок виступає ключовим аналітичним прикладом, що найповніше репрезентує взаємодію традиції, промислового виробництва та сучасного дизайну в межах обраного періоду.

Мета дослідження - виявити, науково обґрунтувати та систематизувати художньо-стилістичні домінанти хутових виробів України середини XX початку XXI століття.

Для досягнення поставленої мети нами визначено такі **завдання дослідження**:

- проаналізувати та систематизувати наукову та спеціальну літературу з означеної теми за домінуючими підходами щодо її вивчення;
- висвітлити еволюцію, становлення та розвиток хутових виробів України в контексті традиційного та професійного мистецтва, а також окреслити роль екологічної етики як новітньої домінанти в зміні ставлення до хутра;
- виявити морфологічні властивості хутра та проаналізувати їхній вплив на композицію, пластику, силует і фактурно-колористичну організацію виробу;

- дослідити художньо-пластичні та образно-стильові домінанти хутрових виробів;
- визначити та обґрунтувати основні засади типології хутрових виробів;
- окреслити домінантні художньо-стилістичні принципи формотворення хутрових виробів в українському та європейському контексті.

Об'єктом дослідження є хутрові вироби України середини ХХ - початку ХХІ століття, створені в умовах ремісничої, фабричної, студійної проєктно-художньої практики.

Предметом дослідження є художньо-стилістичні домінанти хутрових виробів, України, що виявляються у взаємодії матеріалу, силуетно-пластичного вирішення, кольору, фактури, декору, технологічних прийомів та образно-асоціативного змісту.

Територіальні межі дослідження охоплюють Україну. Для виявлення ширших закономірностей окремі явища зіставляються з європейськими процесами розвитку хутряного одягу.

Хронологічні межі дослідження охоплюють другу половину ХХ - початок ХХІ століття, умовно від 1950-х до 2020-х років. Нижня межа пов'язана з повоєнним етапом індустріалізації, розвитком фабричних форм організації хутрового виробництва та активізацією професійного моделювання виробів. Верхня межа зумовлена сучасним етапом художнього переосмислення хутра в умовах трансформації естетичних, технологічних та екологічних підходів. Водночас для виявлення історичних витоків традицій кушнірства в роботі залучено ретроспективний матеріал від ранньомодерного періоду, а також джерела ХІХ - першої половини ХХ століття.

Джерельна база дослідження охоплює наукові праці з історії українського народного одягу, етнографії, декоративного мистецтва, кушнірства, технології шкіри й хутра, композиції костюма, формотворення, стилізації та екологічно орієнтованих практик. Важливу частину становлять архівні й музейні матеріали, документи Державного архіву Івано-Франківської області, матеріали Музею

історії м. Тисмениця, фотоархіви хутрофірми «Тисмениця», візуальні матеріали дизайн-студії М. Волосовської, фотографії моделей, технічні схеми розкрою й трансформації виробів, а також усні свідчення та робочі матеріали, що дають змогу простежити реальну еволюцію художньої форми.

Методологічну основу дослідження становить комплексний у межах якого хутровий виріб розглядається як цілісна художня система. Застосовано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, систематизації, класифікації й узагальнення. Історико-мистецтвознавчий метод використано для простеження еволюції кушнірства й хутрових виробів у часовій послідовності. Порівняльно-типологічний метод дав змогу зіставити традиційні та сучасні форми, виявити сталі й змінні ознаки їхньої композиційної побудови. Формально-стилістичний метод застосовано для аналізу силуету, пропорцій, кольору, фактури, ритму, декору та композиційної рівноваги. Структурно-функціональний підхід уможливив розгляд виробу як системи взаємопов'язаних елементів: матеріалу, конструкції, крою, оздоблення й функції.

Особливе значення має морфологічний і матеріалознавчий аналіз, спрямований на дослідження природних та технологічно набутих властивостей хутра: довжини ворсу, густини, напрямку волосу, блиску, пластичності, здатності до стриження, фарбування, розпуску, інтарсії та комбінування з іншими матеріалами. Семіотичний і культурологічний підходи використано для інтерпретації символіки кольору, орнаменту, фольклорно-архетипних мотивів і образних структур. проєктно-аналітичний метод застосовано для осмислення сучасних авторських моделей, модульних трансформацій, реверсивних рішень, апсайклінгу та реконфігурації хутрових виробів.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що здійснено:

- вперше виявлено художньо-стилістичні та образно-стильові домінанти хутрових виробів України середини ХХ - початку ХХІ століття, як цілісного явища декоративно-прикладного мистецтва та художньої обробки шкіри та хутра;
- виявлено роль домінант у формуванні стилістики хутряних виробів;

- вперше сформовано типологію хутряних виробів на підставі комплексних чинників;
- запропоновано системну характеристику засобів формування стилістики хутрових виробів через аналіз матеріалу, силуетно-пластичного вирішення, кольору й декору.
- розкрито значення морфологічних властивостей хутра як чинника художнього формотворення; обґрунтовано, що ворсова структура, напрям волосу, блиск, фактура й пластичність матеріалу безпосередньо впливають на композицію, силует, світлотіньове сприйняття та образ виробу.
- уточнено роль декоративних прийомів - вишивки, аплікації, інтарсії, мозаїчного поєднання хутра, шкіряного плетіння, комбінування з тканиною й трикотажем, як засобів не лише оздоблення, а й композиційного та образного структурування форми.

Новим результатом є виокремлення чотирьох образно-асоціативних моделей хутрових виробів: фольклорно-архетипної, класично-референтної, модульно-трансформативної та авангардно-експериментальної. Така типологія дає змогу розглядати хутровий виріб не як суто функціональний предмет або матеріальний продукт, а як художній об'єкт, у якому поєднуються культурна пам'ять, композиційна рівновага, змінність, декоративна експресія та авторська інтерпретація. Подальшого розвитку набуло осмислення екологічної етики, апсайклінгу й реконструкції хутрових виробів як чинників художнього оновлення та відповідального ставлення до матеріалу.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання матеріалів дисертації в навчальному процесі закладів мистецької освіти під час викладання історії українського костюма, декоративного мистецтва, композиції костюма, художнього проектування одягу, матеріалознавства й реставраційних дисциплін. Результати можуть бути використані у музейній та виставковій практиці для атрибуції, опису й інтерпретації хутрових виробів, у реставрації та реконструкції традиційного хутрового одягу, а також у сучасній

авторській практиці, спрямованій на осмислене використання локальної спадщини, натуральних матеріалів і принципів апсайклінгу.

Окреме значення мають зібрані й систематизовані візуальні матеріали, фотографії моделей, технічні схеми, архівні відомості та аналітичні описи, які можуть стати основою для подальших досліджень історії українського костюма, кушнірства, художньої обробки шкіри й хутра, а також для формування музейних, освітніх і виставкових програм, присвячених культурній спадщині Прикарпаття.

Структура дисертації зумовлена метою, завданнями й логікою дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. У першому розділі проаналізовано стан наукової розробленості теми, джерельну базу та методологічні принципи дослідження. У другому розділі розглянуто історичний розвиток художніх традицій кушнірства та еволюцію хутрових виробів XX - початку XXI століття, з урахуванням екологічної етики як тенденції сучасного етапу. У третьому розділі досліджено засоби формування стилістики хутрових виробів: матеріал, силуетно-пластичну організацію, колір і декор. У четвертому розділі визначено образно-асоціативні моделі композиції хутрових виробів: фольклорно-архетипну, класично-референтну, модульно-трансформативну та авангардно-експериментальну. Така структура дає змогу послідовно перейти від джерельної та історичної бази до аналізу формотворчих засобів і узагальнення образних моделей хутрового виробу як цілісного художнього явища.

РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

Перший розділ дисертації спрямований на з'ясування наукового стану проблеми, визначенню джерельного корпусу та методичного інструментарію, необхідного для комплексного аналізу художньо-стилістичних домінант хутрових виробів України середини XX - початку XXI століття. У межах розділу простежено стан наукової розробленості теми, окреслено коло історико-етнографічних, мистецтвознавчих, технологічних, архівних, візуальних та екологічно орієнтованих джерел, що забезпечують цілісне осмислення хутрового виробу як явища матеріальної культури й художньої практики.

Особливість об'єкта дослідження полягає в тому, що хутровий виріб поєднує утилітарну, конструктивну, технологічну та образно-естетичну функції. Тому його аналіз не може обмежуватися описом матеріалу або технології виготовлення. Необхідним є виявлення взаємозв'язку між морфологічними властивостями хутра, силуетно-пластичною організацією форми, колористикою, декором, регіональною традицією, авторською інтерпретацією та соціокультурним контекстом. Саме такий підхід дає змогу розглядати хутряний одяг не лише як предмет побуту чи продукцію виробництва, а як складний художній об'єкт, у якому матеріал, форма й образ становлять єдину композиційну систему.

Методика дослідження вибудовується відповідно до цієї комплексності. Вона поєднує загальнонаукові методи систематизації, порівняння, узагальнення та класифікації зі спеціальними методами мистецтвознавчого, формально-стилістичного, структурно-функціонального, морфологічного, семіотичного, матеріалознавчого та проектно-аналітичного аналізу. Такий методичний апарат дозволяє простежити еволюцію хутрових виробів, виявити сталі й змінні ознаки їхнього формотворення, а також визначити художню специфіку виробів в ширшому українському та європейському контексті.

1.1. Стан наукової розробленості теми та джерельна база дослідження

Дослідження художньо-стилістичних домінант хутрових виробів України середини XX - початку XXI століття. ґрунтується на широкому колі джерел, що охоплюють історію народного вбрання, розвиток кушнірських осередків, художні особливості декоративного оздоблення, теорію композиції костюма, технологію обробки хутра та шкіри, а також сучасні екологічні й естетичні підходи до використання натуральних матеріалів. Така багат шаровість джерельної бази зумовлена самою природою хутового виробу. Він є водночас предметом матеріальної культури, результатом ремісничої або професійної технології, носієм регіональної художньої традиції та об'єктом образно-композиційного аналізу.

Нами встановлено, що кушнірські хутові вироби можуть розглядатися як багатовимірне художньо-культурне явище, сприйняття якого в межах історії мистецтв, етнографії, антропології, дизайну, технології матеріалів та інших наукових дисциплін має різні акценти. Це зумовило формування кількох підходів до аналізу хутових виробів, їхніх функцій і художньо-стильових характеристик: етнографічного, за якого кушнірські вироби трактуються як складова матеріальної культури, народного побуту, ужиткового та декоративно-прикладного мистецтва; мистецтвознавчого, у межах якого хутовий виріб постає як естетично значущий об'єкт із вираженими композиційними, пластичними, колористичними та декоративними ознаками; культурологічного, що розглядає вироби з хутра як носії культурної пам'яті, соціального статусу, регіональної ідентичності та символічних смислів; а також спеціально-технічного, пов'язаного з аналізом матеріалу, конструкції, крою, способів обробки хутра, технологій з'єднання, оздоблення та моделювання. Саме поєднання цих підходів дає змогу розкрити кушнірські хутові вироби не лише як предмети одягового призначення, а як цілісні художні об'єкти, у яких утилітарна, захисна, естетична, знакова, соціальна та репрезентативна функції взаємодіють з формотворчими властивостями матеріалу.

У науковій літературі проблема хутряного одягу найчастіше розглядається у межах ширших студій про народний костюм, шкіряні промисли, декоративно-ужиткове мистецтво або технологію виробництва хутра. Окремі дослідження торкалися історії Тисмениці, Покуття, Гуцульщини та інших західноукраїнських осередків, проте питання художньо-стилістичного формотворення хутрових виробів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. не отримало комплексного узагальнення. У зв'язку з цим джерела доцільно систематизувати за кількома напрямками: історико-етнографічним, мистецтвознавчим і художньо-композиційним, технологічним, екологічно-естетичним, архівно-музейним та візуальним.

Першу групу становлять *історико-етнографічні*, етнологічні та культурологічні праці, у яких традиційний одяг українців розглядається як цілісна система матеріальної культури. Саме ці джерела формують підґрунтя для розуміння архаїчних і регіональних форм хутрового вбрання – кожуха, козушка, кептаря, безрукавки, гуньки, опанчі, хутряних шапок, опушок і підбивок. Одним із базових для такого аналізу є доробок Ф. Вовка, який у «Студіях з української етнографії та антропології» розглядав народний одяг у зв'язку з побутом, антропологічними особливостями, кліматичними умовами та локальними культурними відмінностями [41, С. 211–219]. Його підхід важливий для даного дослідження тим, що дозволяє трактувати форму одягу не ізольовано, а як результат взаємодії середовища, матеріалу, функції та традиційного естетичного досвіду.

До ранніх джерел, що фіксують локальні особливості вбрання західноукраїнських земель, належать праці Я. Головацького, В. Шухевича, В. Гнатюка, О. Кольберга, Р. Кайндля, І. Франка, С. Витвицького та інших дослідників кінця ХІХ – початку ХХ ст. У них народний стрій описано як ознаку регіону, соціального стану та обрядової культури. Особливе значення має прагнення цих авторів розрізняти локальні варіанти вбрання Галичини, Покуття, Гуцульщини, Бойківщини, Поділля, Волині та інших територій. Саме такі описи

дають змогу простежити, що художня своєрідність хутрових виробів формувалася не лише завдяки матеріалу, а й через характер крою, способи оздоблення, колористику, пропорції та символічну організацію поверхні [103. С. 117].

Важливим візуальним джерелом для вивчення західноукраїнського строю є спадщина О. Кульчицької. Її акварелі й графічні фіксації народного одягу, створені під час експедиційних подорожей Галичиною, увійшли до альбомів «Народний одяг західних областей УРСР» та «Народний одяг Західної України» [120]. Значення цих матеріалів полягає в тому, що художниця не лише документувала загальний вигляд костюма, а й фіксувала декоративні деталі, орнаментальні мотиви, пропорції силуету, характер поєднання фактур і кольорів. Для дослідження хутрових виробів ці візуальні джерела є важливими як свідчення регіональної образності традиційного вбрання.

Фундаментальним етапом у вивченні українського народного одягу стали праці К. Матейко, Г. Стельмашук, М. Білан, О. Косміної, Т. Ніколаєвої, Г. Горинь та інших дослідників другої половини ХХ – початку ХХІ ст. К. Матейко у монографії «Український народний одяг» розглянула традиційний костюм у його історичному розвитку, приділивши увагу конструктивній побудові, матеріалам, термінології, регіональним різновидам і художньому оформленню верхнього одягу [144. С. 222.; 141. С. 8–59]. Важливо, що дослідниця трактувала народний одяг як систему, де крій, матеріал, спосіб носіння й декор перебувають у тісному взаємозв'язку. Це положення безпосередньо корелює з аналізом хутрового виробу як цілісної композиційної структури.

Праці Г. Стельмашук і М. Білан поглибили мистецтвознавче розуміння українського строю. У виданні «Український стрій» та дослідженнях Г. Стельмашук традиційний одяг розглядається як синтез різних видів декоративної творчості – ткацтва, вишивки, аплікації, шкіряного ремесла, художньої обробки матеріалів [17. С. 220–235; 214. С. 134–148]. Для дисертаційної теми особливо важливо, що ці автори акцентують не тільки на етнографічній цінності одягу, а й

на його художньо-композиційній організації: співвідношенні форми й декору, конструктивних ліній і орнаменту, матеріальної фактури й кольорової системи.

О. Косміна у працях про традиційне вбрання українців та термінологію верхнього хутряного одягу простежила історичне побутування назв «кожух», «шуба», «кожушок», «гунька» та інших різновидів теплового одягу, що виготовлявся з хутра або мав хутрове оздоблення [122. С. 140–155; 119. С. 860–870]. Її дослідження є важливими для уточнення історичної лексики, функціонального призначення та культурного статусу хутрових виробів у різні періоди. Термінологічний аспект має суттєве значення, оскільки назви виробів часто відбивають не лише тип матеріалу, а й крій, призначення, соціальну функцію та регіональну належність.

Окрему підгрупу становлять праці, присвячені регіональному народному вбранню Карпатського ареалу, Гуцульщини, Покуття, Опілля, Бойківщини та суміжних територій. До них належать колективні історико-етнографічні видання «Гуцульщина», «Бойківщина», праці Г. Олексюк-Тихоліс, Л. Семчук, Х. Нагорняк, Т. Куцир та інших авторів. У них важливими для цієї роботи є відомості про регіональну орнаментику, колористику, символіку, декоративні техніки та локальні принципи композиції народного вбрання. У дослідженні сучасного етнографічного текстилю автори наголошують на безперервності мистецької традиції, яка зберігається завдяки поєднанню локальної спадщини, професійної творчості та сучасної інтерпретації. Це положення є цінним для дисертації, оскільки дозволяє розглядати хутрові вироби як частину ширшого процесу оновлення традиційних художніх форм у сучасній культурі. [104. С. 259–280; 161. С. 472; 174. С. 248]. Саме ці джерела дають змогу виявити зв'язок між локальною образністю та сучасними інтерпретаціями хутряного одягу Івано-Франківщини.

У працях Х. Нагорняк народний одяг Покуття розглянуто не лише як предмет побуту, а як складну знаково-символічну систему. Автор аналізує роль кольору, орнаменту, окремих елементів строю в обрядовій культурі та магічних діях, що дає змогу глибше осмислити семантичний потенціал декоративних

мотивів у сучасних хутових виробках [151. С. 59–64; 150. С. 167–176]. Ці джерела важливі для розуміння фольклорно-архетипної моделі, у якій орнамент і колір функціонують як носії культурної пам'яті.

До історико-етнографічної групи пов'язуємо *джерела з історії кушнірства*, шкіряних промислів і локальних осередків виробництва хутових виробів. У цьому напрямі ключове значення має монографія Г. Горинь «Шкіряні промисли західних областей України (друга половина XIX – початок XX ст.)». Дослідниця розглянула історичний розвиток обробки шкіри та хутра, технологічні процеси, знаряддя праці, організацію ремесла, функціональне призначення й художні особливості виробів [59]. Це джерело є базовим для аналізу кушнірства як ремесла, що поєднувало утилітарну, технологічну й мистецьку складові.

Художні особливості гуцульських кептарів та інших виробів зі шкіри й хутра висвітлено у працях І. Карпінєць і Б. Книш. І. Карпінєць аналізувала оздоблення гуцульських кептарів, їхню кольорову гаму, орнаментальні мотиви, поєднання вишивки, аплікації, шнурів і хутряного обрамлення [109. С. 60–64; 108. С. 55]. Б. Книш у дослідженні художніх виробів зі шкіри на Гуцульщині розглянула витоки, типологію, декоративні прийоми й проблему збереження традиції [113]. Ці праці дозволяють простежити, як художнє опрацювання шкіри й хутра формувало локальний стиль карпатського ремесла.

Для теми Покуття й Тисмениці особливо значущими є праці Н. Кіщук, О. Сапеляк, Х. Нагорняк, І. Андрухів та С. Гаврилюка. Н. Кіщук проаналізувала становлення шкіряних промислів на Покутті, конструктивно-технологічні аспекти кушнірських виробів та шляхи відродження промислу [106. С. 53–65; 106. С. 108–123]. Дослідниця акцентує на ролі овчини, місцевої сировини, традиційних технологій та осередків Коломиї, Снятина й Тисмениці. У контексті дисертації ці праці важливі для теми й визначення історичних підвалин регіонального хутового формотворення.

О. Сапеляк у праці «Обробка шкіри та вироби з неї на Покутті» висвітлила технології вичинки, дублення, гарбування, виробництво сап'яну, юхти, кожухів,

кептарів і хутряних виробів, а також окреслила роль Тисмениці, Коломиї, Снятина та Станіславова як важливих осередків шкіряного й кушнірського ремесла [193. С. 327–340]. У цій праці особливо цінними є відомості про взаємозв'язок технології та декору: аплікації, сап'янових вставок, вишивки, хутряного оздоблення, що визначали художній образ виробу. Стаття Х. Нагорняк про зародження та становлення хутрового промислу у Тисмениці поглиблює локальний аспект, висвітлюючи процес формування міста як одного з найдавніших центрів кушнірства на Покутті [149. С. 242–250].

Історико-краєзнавчі джерела, зокрема праця І. Андрухів та С. Гаврилюка «Тисмениця», матеріали В. Грабовецького, «Історія міст і сіл УРСР. Івано-Франківська область», а також публікації місцевої преси, дають змогу реконструювати соціально-економічне середовище розвитку хутрового промислу [13. С. 129–133, 350; 87. С. 53–80; 65. С. 73, 144–150]. Ці матеріали важливі не стільки для аналізу форми виробу, скільки для з'ясування історичних умов, у яких ремісничі практики переходили до фабричного й професійного виробництва.

Наступну групу становлять *мистецтвознавчі та художньо-композиційні джерела*. Вони забезпечують теоретичний апарат для аналізу хутрового виробу як художньої форми. У працях М. Станкевича, Т. Кара-Васильєвої, З. Чегусової, Р. Шмагала, О. Голубєвої, Ю. Божка, Л. Орлової, К. Пашкевич, Т. Козлової, І. Плешкової розглянуто закономірності композиції, архітектоніки, стилізації, декоративності, взаємодії форми й матеріалу [Станкевич М. Система композиційних закономірностей // Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – 244 с.; Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. – Київ: Либідь, 2005. – 280 с.; Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.]. Для дисертації ці праці важливі тим, що дозволяють вийти за межі описової етнографії та перейти до аналізу художньої структури виробу.

До теоретико-мистецтвознавчих джерел дослідження належать праці, присвячені проблемам кольору, композиції та художньої образності в українському мистецтві. Зокрема, важливе значення має монографія В. Овсійчука “Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору”, у якій колір осмислюється як суттєва пластична й образотворча категорія української художньої традиції. Залучення цієї праці дає змогу поглибити аналіз колірної організації хутових виробів, розглядаючи колір не лише як декоративну характеристику матеріалу, а як чинник формування композиції, емоційного сприйняття та художнього образу виробу. У колективній публікації [11] автори: Н. Бабій, Л. Семчук, О. Чуйко, Т. Марущак, О. Бейлах, розглядають мистецтво як чутливий індикатор суспільних трансформацій і носій культурної стійкості в умовах сучасних викликів. Це важливо у ширшому контексті осмислення традиційного й авторського мистецтва, зокрема як підґрунтя для розуміння актуалізації народної спадщини, локальної ідентичності та ремісничих практик у сучасній Україні.

Ю. Божко у праці «Архітектоніка і комбінаторика формотворення» розглядає форму як результат системної організації елементів, ритму, повторення, комбінаторики та конструктивної логіки [23. С. 245]. Його положення є продуктивними для аналізу модульно-трансформативних і мозаїчних хутових виробів, у яких окремі хутрянні фрагменти, блоки, смуги або фактурні вставки утворюють цілісну композиційну систему. О. Голубева у «Основах композиції» розглядає принципи контрасту, нюансу, ритму, домінанти, симетрії та асиметрії [58. С. 46–62]. Ці категорії застосовуються у дослідженні силуету, кольору й декору хутових виробів.

Особливе значення мають *праці з композиції костюма та формотворення одягу*. Л. Орлова акцентує на зв'язку силуету, пропорцій, кольору й фактури у створенні художнього образу костюма [179. С. 45–52, 58–72]. К. Пашкевич і М. Колосніченко розглядають закономірності проектування швейних виробів, основи композиції та формоутворення, що дає змогу аналізувати хутовий виріб як складну систему матеріалу, конструкції й образу [182. С. 120–140; 181. С. 85–100,

115–130; 116. С. 90–105, 112–118]. І. Плешкова та Г. Макогін є важливими для аналізу стилізації народних форм у сучасному одязі [183 С. 56–63; 136. С. 207–214].

У дослідженнях, присвячених художньо-образним особливостям костюма в дизайні одягу кінця XX - початку XXI століття, О. Лагода наголошує на тому, що в зазначений період дизайн одягу формується як особлива сфера мистецько-проектної діяльності, у якій поєднуються індивідуально-ексклюзивні, масові та авангардні напрямки костюмотворення. Важливим у цьому контексті є положення дослідниці про те, що художня образність костюма виявляється по-різному залежно від напрямку дизайну, однак у кожному випадку вона виступає ключовим чинником формування змісту, стилістики та візуальної організації одягу [129. С. 9]. Це положення є важливим для аналізу хутрових виробів, оскільки вони також функціонують на перетині різних проектних практик: традиційного ремесла, індивідуального авторського моделювання, серійного виробництва та експериментального дизайну. Відповідно, художній образ хутрового виробу формується не лише через матеріал, конструкцію чи утилітарне призначення, а й через систему естетичних, технологічних, семантичних і культурних ознак, які визначають його місце в сучасному дизайні одягу.

Т. Кара-Васильєва, М. Яковлєв, О. Чуйко, Р. Шмагало та О. Чепелюк розглядають проектну мову візуальних образів як систему, що формується на перетині дизайну, декоративно-ужиткового мистецтва, народних промислів і комунікативних практик [228. С. 96–104]. Для дослідження це є важливим, оскільки дає змогу трактувати хутрові вироби не лише як предмети матеріальної культури, а як носії візуальних кодів, художнього образу та культурно-мистецької спадщини

Праці Г. Макогін безпосередньо пов'язані з проблемою інтерпретації традицій у сучасному одязі. У статті «Народне мистецтво у дизайні одягу початку XXI століття: особливості і прийоми стилізації» автор аналізує способи творчого використання мотивів народного костюма, наголошуючи на тому, що сучасна

стилізація має спиратися не на механічне копіювання, а на виявлення структурних принципів традиційної форми [135. С. 120–125]. Це положення є важливим для аналізу фольклорно-архетипної моделі хутрових виробів, де традиційний кожух, кептар чи орнаментальний мотив можуть існувати як образний код, а не лише як етнографічна реконструкція.

Третя група джерел – *технологічні праці з обробки хутра та шкіри*, товарознавства, конструювання та виготовлення хутрових виробів. Вони необхідні для розуміння матеріальної основи формоутворення: властивостей міздри, висоти й густоти ворсу, напрямку волосу, пластичності шкірки, способів розкрою, розпуску, розшивання, перекидки, інкрустації, фарбування, стриження та комбінування. До таких джерел належать підручники й посібники В. Журавського, Е. Касьяна, А. Данилковича, О. Бохонька, В. Миці, О. Ярощука, В. Білика, О. Дяченко та інших фахівців [80. С. 744; 111. С. 252; 72. С. 328].

Особливо важливими для дослідження є праці О. Бохонька, В. Миці й О. Ярощука, у яких розглянуто конструктивні та технологічні принципи виготовлення виробів із хутра й шкіри, методи добору матеріалів, особливості крою, способи з'єднання деталей і вплив властивостей хутра на форму виробу [28. С. 45–52, 148–150, 166–170; 27. С. 72]. Для аналізу художньої форми ці праці цінні тим, що технологічні операції в них можуть бути осмислені як чинники пластики, силуету та фактурної організації поверхні.

Товарознавчі та матеріалознавчі джерела, зокрема праця В. Білика й О. Дяченко, дають змогу класифікувати види хутра за фізичними, експлуатаційними й декоративними властивостями [20. С. 25–34, 78–85]. Ці відомості важливі для аналізу морфологічних характеристик хутра: довжини ворсу, густини, блиску, пружності, кольору, структури підпушка. Саме вони визначають, чи матеріал здатний утворювати м'які об'ємні силуети, графічні площини, рельєфні орнаментальні поверхні або гладкі класичні форми. Отже, технологічні джерела у дисертації не розглядаються як суто виробничі, а вводяться в мистецтвознавчий аналіз як джерела для розуміння матеріальної мови хутрового виробу.

Четверту групу становлять джерела, пов'язані з *історією моди*, професійною практикою костюма та європейським контекстом. Для української теми вони важливі не як основний предмет дослідження, а як порівняльне тло, що дозволяє співвіднести локальний розвиток хутрових виробів із ширшими процесами ХХ ст. У праці З. Тканко «Мода в Україні ХХ століття» розглянуто модернізаційні процеси в українському костюмі, зокрема у Галичині, а також пошуки національного стилю в моді початку ХХ ст. [226 С. 66–70]. Ці положення важливі для зіставлення народної традиції й професійного моделювання.

Додатково залучені відкриті *музейні й енциклопедичні джерела* розширюють європейський і світовий контекст. Колекція моди Victoria and Albert Museum використовується як приклад інституційного осмислення історії європейського костюма через музейні об'єкти, ескізи, аксесуари й дизайнерські практики [302]. Платформа Europeana Fashion засвідчує, що сучасні цифрові колекції розглядають моду як комплекс історичних і сучасних об'єктів, каталогів, зображень, відеоматеріалів та архівних свідчень [262]. Енциклопедична стаття Britannica про хутро дає узагальнене визначення його ролі як матеріалу для одягу й аксесуарів, а також фіксує історичну ієрархію цінності різних видів хутра [259]. Ці джерела не замінюють української джерельної бази, але допомагають коректно вписати локальний матеріал у ширший культурний горизонт.

П'яту групу становлять джерела з *екологічних, етичних та естетичних аспектів сучасного одягу*. Для початку ХХІ ст. ця проблематика є особливо важливою, оскільки ставлення до хутра змінюється під впливом дискусій про відповідальне використання природних матеріалів, циркулярність, апсайклінг, довговічність речей та екологічно орієнтовані технології. У технологічному аспекті важливими є монографії за участю А. Данилковича, І. Грищенка, І. Зварича, С. Гаркавенка, де розглянуто інноваційні й еколого орієнтовані технології виробництва шкіряних і хутрових матеріалів [76. С. 350; 84. С. 342].

Екологічний напрям у сучасному одязі й апсайклінг висвітлено у працях Н. Чупріної, М. Сусук, А. Гахової, І. Єременка, Т. Куратнік, А. Скубія, Н.

Омельченко, А. Браїлко, а також у дослідженнях Г. Макогін [243. С. 38; 52. С. 66–71; 138. С. 45–49]. Для цієї дисертації апсайклінг важливий не лише як технологія переробки, а як спосіб образного оновлення хутрового виробу, продовження його життєвого циклу й переосмислення матеріальної спадщини.

У ширшому європейському контексті залучено «Sustainable and Circular Textiles Strategy» Європейської комісії, яка актуалізує проблематику довговічності, ремонтпридатності, циркулярності та зменшення надлишкового споживання текстильних виробів [261]. Експозиційний проєкт Victoria and Albert Museum «Fashioned from Nature» використовується як джерело для осмислення зв'язку моди, природи, матеріалів тваринного й рослинного походження та сучасних етичних питань [303]. У дисертації ці джерела допомагають обґрунтувати екологічну етику як новітній чинник зміни ставлення до хутра наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття.

Шосту групу становлять *архівні, музейні, візуальні та авторські матеріали*. До них належать фонди Державного архіву Івано-Франківської області, матеріали Музею історії м. Тисмениця, фотоархіви хутрофірми «Тисмениця», архіви дизайн-студії М. Волосовської, публікації місцевої преси, рекламні й виставкові матеріали, каталоги, фотографії моделей, технічні схеми, усні свідчення та робочі документи. Архівні справи ДАІФО містять відомості про організацію виробництва, цехові й промислові структури, фабричні процеси та розвиток хутрового промислу на Прикарпатті [73; 70; 71].

О. Лагода, Ж. Алфьорова та В. Гурдіна розглядають музейну репрезентацію костюма не лише як спосіб його збереження, а і як форму сучасної інтерпретації та візуальної комунікації. Для дослідження хутрових виробів це важливо, оскільки музейний предмет постає водночас історичним артефактом, джерелом атрибуції та носієм художньо-образної інформації про форму, матеріал і стиль. [273. С. 47-62]

Особливу цінність для дослідження другої половини ХХ – початку ХХІ ст. мають візуальні матеріали, оскільки саме фотографії виробів дають змогу простежити реальну еволюцію силуету, пропорцій, колористики, фактури, декору

та технологічних прийомів. До таких джерел належать фото з архівів хутрофірми «Тисмениця», дизайн-студії М. Волосовської, матеріали подіумних показів, каталоги моделей, а також видання М. Волосовської «Життя в ім'я краси» [45. С. 88–90]. Ці джерела є не лише ілюстративними: вони виконують аналітичну функцію, оскільки дозволяють дослідити, як конкретні художні прийоми реалізуються в матеріалі.

У праці О. Чуйка та Н. Рудницького показано, що формування мистецьких збірок відбувалося не лише офіційними інституційними шляхами, а й через приватні, локальні та неформальні механізми збереження культурних цінностей. Це положення є важливим для дисертації, оскільки пояснює значення приватних колекцій, локальних музеїв і авторських архівів як джерел вивчення хутових виробів. [242. С. 199-204]

Окремий напрям джерельної бази становлять *праці з історії художньої освіти*, виробничої культури та професійного середовища, у якому сформувалися сучасні підходи до проєктування одягу й художньої обробки матеріалів. Для розуміння цього контексту важливими є дослідження Р. Шмагала, у яких простежено становлення мистецької освіти в Україні, її методологічні засади та зв'язок із художньо-промисловими школами [245. С. 528]. У дисертаційному дослідженні ці матеріали дають змогу розглядати хутрове виробництво не лише як ремісничу практику, а і як сферу, що поступово входила у систему професійної художньої підготовки, технічної освіти, моделювання та виробничої культури. Це особливо важливо для другої половини ХХ ст., коли індивідуальна кушнірська майстерність поєднувалася з фабричними процесами, а художнє вирішення виробу дедалі більше залежало від співпраці конструктора, технолога, художника-модельєра та майстра-виконавця.

До цієї ж групи належать *видання з історії легкої промисловості та підприємництва*, які допомагають реконструювати інституційний контекст розвитку хутових виробів у радянський і пострадянський періоди. Праці А. Омельченка, В. Калюжного та матеріали про українське підприємництво дають

відомості про організацію виробництва, зміну економічних умов, роль підприємств у розвитку асортименту й професійної моди [176. С. 179–182; Омельченко О., Калюжний В. Золота книга українського підприємництва. – Київ, 178. С. 179]. Для Тисмениці важливими є також матеріали місцевої періодики та відкриті публікації про підприємство «Тикаферлюкс», що дозволяють уточнити трансформації кінця 1980-х – 1990-х рр., коли локальна хутова традиція почала взаємодіяти з новими ринковими умовами, міжнародними зв'язками й оновленими технологіями [48; 184].

Важливим складником джерельної бази є праці, що висвітлюють образотворчі та декоративні засади українського мистецтва ХХ ст. У фундаментальній «Історії українського мистецтва» подано відомості про розвиток декоративного мистецтва, асортимент тканин, діяльність мануфактур, художні особливості матеріалів і технічні прийоми, що важливо для розуміння ширшого контексту формування костюма й предметного середовища [88. С. 320–328]. Праці Т. Кара-Васильєвої та З. Чегусової, присвячені декоративному мистецтву України ХХ ст., дозволяють розглядати хутові вироби в загальному руслі розвитку художньої культури, де важливими є синтез традиції й новаторства, роль авторської манери, зміна функції речі та посилення виставково-презентаційного аспекту [94. С. 280]. Такі джерела сприяють переходу від опису виробів до їхнього аналізу як художніх об'єктів із власною композиційною, матеріальною та образною логікою.

У контексті художньої форми важливими є також джерела, присвячені кольору, орнаменту, символіці та візуальній мові одягу. Теоретичні положення Й. Іттена щодо кольорових контрастів, світлотних співвідношень і гармонії кольору дають змогу осмислювати колористику хутових виробів не як зовнішню прикрасу, а як засіб формоутворення й емоційно-образної організації [90. С. 38–60]. У поєднанні з дослідженнями Л. Семчук про домінуючі кольори в народному вбранні Гуцульщини та Х. Нагорняк про семантику кольору й орнаменту на Покутті ці джерела дають можливість простежити зв'язок між

традиційною кольоровою символікою та сучасними прийомами колористичного формоутворення [200. С. 119; 152. С. 20–25].

Певну групу становлять *словникові, довідкові та термінологічні джерела*, необхідні для уточнення понятійного апарату дослідження. Для аналізу художньої форми, композиції, стилізації, декоративності, орнаменту, фактури та образу використано енциклопедичні й мистецтвознавчі довідники [161. С. 680]. Для термінів шкіряно-хутрового виробництва залучено фаховий словник, який допомагає коректно використовувати професійну лексику, пов'язану з видами матеріалів, технологічними процесами, інструментами й операціями [2. С. 87]. Така термінологічна точність є важливою, оскільки в дослідженні поєднуються мистецтвознавчі категорії та спеціальні технологічні поняття.

Оцінюючи стан наукової розробленості проблеми, слід підкреслити, що історико-етнографічні джерела найповніше розкривають традиційні форми й локальні варіанти хутряного одягу, тоді як технологічні праці дають інструменти для розуміння матеріальної структури виробу. Мистецтвознавчі джерела забезпечують можливість аналізу композиції, силуету, кольору й декору, однак рідко звертаються безпосередньо до хутра як специфічного матеріалу художнього формотворення. Екологічні та циркулярні дослідження актуалізують нові підходи до відповідального використання матеріалів, але здебільшого розглядають одяг у ширшому контексті модної індустрії, не зосереджуючись на регіональних хутрових традиціях України. Тому запропоноване дисертаційне дослідження інтегрує ці напрями, поєднуючи етнографічну, мистецтвознавчу, технологічну та екологічну оптику.

Важливо також зазначити, що значна частина джерел має описовий характер і фіксує окремі факти, типи виробів, назви, матеріали чи історичні події. Натомість для виявлення художньо-стилістичних принципів формоутворення необхідне аналітичне зіставлення різнорідних матеріалів. Наприклад, опис традиційного кептаря з сучасним фото матеріалом і авторською практикою. Лише така взаємодія джерел дозволяє простежити, як традиційні принципи – конструктивна

доцільність, декоративна локалізація, ритмічність, знаковість кольору, фактурна виразність – трансформувалися у професійному хутовому виробі другої половини XX – початку XXI століття.

Джерельна база роботи не є просто сумою літератури з різних дисциплін. Вона становить систему, у якій кожна група джерел виконує окрему дослідницьку функцію: історико-етнографічні праці окреслюють генезу форми; дослідження кушнірства виявляють ремісничу й регіональну основу; мистецтвознавчі джерела забезпечують аналіз композиції та образу; технологічні праці пояснюють матеріально-конструктивні можливості хутра; екологічні джерела вводять сучасний контекст відповідального використання матеріалу; архівні й візуальні матеріали дають фактичну основу для аналізу конкретних виробів. Саме така структура дозволяє перейти від огляду літератури до комплексного дослідження художньої еволюції хутових виробів України, зосереджуючи особливу увагу на Івано-Франківській області як регіоні з потужною кушнірською спадщиною.

До джерельної бази також залучено публікації здобувача за темою дисертації, у яких попередньо апробовано положення про художню виразність, концептуальний напрям, екологічно-естетичний аспект та історичну організацію кушнірства у проектуванні хутових виробів [189; 190; 191; 192].

Окремий блок становлять новітні праці українських і зарубіжних дослідників, що конкретизують проблеми музейної репрезентації костюма, композиційної організації дизайну, культурної пам'яті, етнографічного текстилю, проєктної мови візуальних образів, сталого розвитку та постмодерної ідентичності в моді [8; 9; 93; 128; 162; 163; 199; 257; 276; 278].

У межах дослідження особливої уваги потребує співвідношення письмових джерел і візуального матеріалу. Якщо наукові праці дають можливість окреслити історичні процеси, типологію виробів і теоретичні категорії аналізу, то фотографії, музейні речі, архівні документи й авторські матеріали фіксують конкретне втілення цих процесів у формі, фактурі, пропорціях і декоративній системі. Для хутових виробів це принципово важливо, оскільки їхня художня виразність

значною мірою залежить від тактильних і світлотіньових якостей матеріалу, які не завжди можуть бути повністю передані в текстовому описі. Тому в роботі наукова література співвідноситься з візуальними джерелами, що дозволяє уникнути абстрактного трактування форми й забезпечити предметну точність мистецтвознавчого аналізу.

Водночас огляд джерельної бази засвідчує, що поняття «хутровий виріб» у науковому обігу часто розпорошене між різними дисциплінарними полями. В етнографії воно переважно пов'язане з традиційним костюмом і побутом; у технологічній літературі – з матеріалом, напівфабрикатом, конструкцією та експлуатаційними властивостями; у студіях моди – з силуетом, асортиментом і стилістичними тенденціями; у декоративному мистецтві – з орнаментом, фактурою, ручною обробкою та авторською інтерпретацією. Саме тому актуальним є синтез цих підходів, за якого хутровий виріб розглядається як художньо-матеріальна система, здатна поєднувати ремісничу спадкоємність, професійну культуру, технологічну складність і образно-асоціативну виразність.

Таким чином, аналіз наукової розробленості теми засвідчує наявність значного масиву праць, присвячених традиційному народному одягу, декоративному мистецтву, кушнірству, шкіряним промислам, технології хутра та сучасним екологічним практикам. Водночас більшість цих досліджень висвітлює окремі аспекти проблеми: етнографічний, історичний, технологічний, регіональний або композиційний. Недостатньо опрацьованим залишається питання цілісного мистецтвознавчого аналізу хутрових виробів України другої половини XX – початку XXI ст. як системи художньо-стилістичного формотворення, де традиція, матеріал, технологія, образ, декор і сучасні естетичні тенденції розглядаються у взаємозв'язку.

Отже, джерельна база дисертації є комплексною та багаторівневою. Її ядро становлять праці з історії українського народного вбрання, дослідження кушнірства й шкіряних промислів Західної України, мистецтвознавчі студії з композиції та декоративної форми, технологічні праці з обробки хутра й шкіри,

екологічні дослідження сучасного одягу, а також архівні, музейні та візуальні матеріали. Саме поєднання цих груп джерел створює наукову основу для подальшого аналізу художньо-стилістичних домінант хутових виробів України середини XX - початку XXI століття.

1.2. Методи дослідження

Методологічні принципи дослідження сформовано з урахуванням специфіки хутового виробу як художнього явища, у якому поєднуються матеріальна основа, конструктивна побудова, технологія виготовлення, декоративна система та художньо-образне вирішення. Такий об'єкт потребує міждисциплінарного, але внутрішньо цілісного підходу, що дає змогу аналізувати хутові вироби не ізольовано за окремими ознаками, а як взаємопов'язану систему формотворчих, естетичних, функціональних і культурних чинників. Відповідно, методика дослідження ґрунтується на поєднанні загальнонаукових, історико-культурних, мистецтвознавчих, технологічних і джерелознавчих методів.

Вихідними методологічними принципами є принципи історичного аналізу, системності, об'єктивності, комплексності та культурної обумовленості художньої форми. Такі принципи передбачають розгляд хутових виробів у процесі їхнього розвитку: від традиційних форм кушнірства та народного верхнього одягу до професійних і авторських моделей другої половини XX – початку XXI століття. Принцип системності дає можливість вивчати виріб як цілісність, у якій матеріал, крій, силует, колір, декор, фактура й спосіб носіння взаємодіють між собою. Принцип об'єктивності забезпечує опору на перевірені наукові, архівні, музейні, візуальні та технологічні джерела. Принцип комплексності дає змогу поєднати етнографічні, мистецтвознавчі та матеріалознавчі підходи, не зводячи аналіз хутових виробів лише до історії ремесла або до характеристик модного одягу.

Системний підхід є базовим для дослідження, оскільки дозволяє розглядати хутовий виріб як художньо-конструктивну структуру. У межах цього підходу

виріб аналізується через взаємодію його складових: матеріалу, конструкції, технологічної обробки, силуету, кольору, декору та образної моделі. Така логіка відповідає загальним закономірностям композиційної організації форми, де елемент не існує автономно, а набуває значення лише у взаємодії з цілим [4. С. 30–58; 23. С. 86–112]. Для хутрових виробів це особливо важливо, адже їхня художня виразність часто виникає не внаслідок додаткового декорування, а через саму матеріальну природу хутра, напрям ворсу, щільність фактури, спосіб розкладки шкурок і характер силуетного членування.

Історико-хронологічний метод застосовано для простеження розвитку хутрових виробів у часовій послідовності. Він дає змогу виявити основні етапи еволюції кушнірства, зміни у формах традиційного верхнього одягу, перехід від ремісничого виробництва до фабричних і професійно-авторських практик, а також трансформації художніх принципів у другій половині XX – на початку XXI століття. *Історико-порівняльний метод* використано для зіставлення українських, західноукраїнських, зокрема покутських і галицьких, традицій із ширшими європейськими процесами розвитку хутряного одягу. Це дозволяє виявити як спільні тенденції – функціональність, статусність, силуетну еволюцію, декоративне оновлення, – так і локальні ознаки, пов’язані з матеріалами, орнаментом, ремісничими осередками та регіональною естетикою.

Порівняльно-типологічний метод застосовано для систематизації різновидів хутрових виробів за конструктивними, функціональними, матеріальними та образними ознаками. Він дає можливість порівнювати кожух, кептар, півшубок, пальто, куртку, жилет, трансформер, реверсивний виріб та авангардну форму не лише як різні предмети одягу, а як типи художньо-пластичного вирішення. Типологізація у дослідженні спрямована на виявлення стійких моделей формотворення: фольклорно-архетипної, класично-референтної, модульно-трансформативної та авангардно-експериментальної. Така класифікація дозволяє впорядкувати значний фактичний матеріал і простежити, як змінюється

художній образ хутрового виробу залежно від матеріалу, силуету, композиції та способу інтерпретації традиції.

Мистецтвознавчий аналіз є одним із ключових методів роботи. Він спрямований на вивчення художньої будови виробу: силуету, пропорцій, ритму, масштабу, композиційної рівноваги, колористики, фактури, декоративних акцентів і образної цілісності. У межах цього методу хутровий виріб розглядається як об'єкт візуально-пластичної культури, де кожен елемент має естетичне й семантичне значення. Формально-стилістичний аналіз дає змогу визначити особливості стилістичного вирішення виробів: від традиційно-етнографічних і класичних до трансформативних та експериментальних форм. *Композиційний аналіз*, у свою чергу, спрямований на дослідження співвідношення площин, ліній, об'ємів, акцентів, фактурних контрастів і декоративних зон [179. С. 45–52, 58–72; 58. С. 46–62].

Художньо-композиційний підхід дозволяє зосередити увагу на засобах, через які хутровий виріб набуває образної виразності. До таких засобів належать пластика силуету, морфологічні особливості хутра, колір, декор, ритм членувань, взаємодія довго- й коротковорсових поверхонь, а також поєднання хутра з іншими матеріалами. У цьому аспекті важливими є положення про композицію та формоутворення одягу, згідно з якими художня цілісність виробу виникає через узгодження форми, матеріалу, пропорцій, конструкції та декоративних елементів [182. С. 120–140; 116. С. 98–105, 112–118]. Саме цей підхід є необхідним для аналізу хутрового виробу як художньої форми, а не лише як технологічно виготовленого предмета одягу.

Структурно-функціональний метод застосовано для визначення взаємозв'язку між функцією виробу, його конструкцією, матеріалом і способом оздоблення. У традиційному хутровому одязі конструкція була безпосередньо пов'язана з кліматичними умовами, доступністю сировини, побутовими потребами та локальними ремісничими практиками. У сучасних виробках функціональність набуває ширшого змісту: вона охоплює не лише теплозахисні

властивості, а й мобільність, легкість, реверсивність, трансформацію, ергономічність та варіативність носіння. Структурно-функціональний аналіз дає змогу встановити, як конструктивні елементи – комір, капюшон, рукав, пояс, застібка, поділ, модульні деталі – впливають на художню характеристику виробу.

Морфологічний метод використано для аналізу форми та будови хутрових виробів. Він передбачає виділення базових елементів конструкції, типів силуету, способів членування поверхні, характеру розташування шкур, напрямів ворсу, прийомів розпуску, розшивання, інтарсії, перекидки, комбінування й мозаїчного складання. Морфологічний аналіз особливо важливий для дослідження хутра як матеріалу, що безпосередньо впливає на формотворення. Висота ворсу, густина підпушка, блиск, пластичність, вага, напрям волосу та спосіб обробки визначають не лише технологічні можливості, а й художню мову виробу [20. С. 25–34, 78–85; 28. С. 45–52, 148–170].

Матеріалознавчий і технологічний аналіз застосовано для дослідження властивостей хутрової сировини, способів її обробки, фарбування, стриження, щипання, дублення, з'єднання з іншими матеріалами та впливу цих процесів на художню якість виробу. Такий аналіз не підміняє мистецтвознавчого розгляду, а доповнює його, оскільки форма хутрового виробу безпосередньо залежить від матеріалу. Технологічні параметри визначають можливість створення м'якої чи жорсткої форми, гладкої чи рельєфної поверхні, монолітного чи мозаїчного полотна, класичного чи експериментального силуету. У цьому контексті важливими є праці, присвячені хімії, технології, експертизі та екологоорієнтованому виробництву шкіряних і хутрових матеріалів [72. С. 328; 76. С. 350].

Семіотичний та образно-асоціативний методи використано для інтерпретації знакової природи хутрових виробів. Вони дозволяють розглядати колір, орнамент, фактуру, силует, декор і матеріал як носії культурних значень. У традиційному вбранні хутро могло позначати статус, обрядову належність, регіональну ідентичність, святковість або захисну функцію. У сучасних моделях

ці значення трансформуються: фольклорна цитата може ставати авторською стилізацією, класичний силует – знаком позачасової елегантності, трансформер – образом мобільності, а авангардна хутрова форма – способом візуального експерименту. Структурно-семіотичний підхід особливо важливий для аналізу орнаментальних і колористичних систем, пов'язаних із народним строєм, оскільки декоративний елемент у такому випадку є не лише прикрасою, а й носієм культурної пам'яті [150. С. 167–176; 90. С. 38–60].

Джерелознавчий метод застосовано для опрацювання наукових публікацій, архівних матеріалів, музейних колекцій, фотодокументів, каталогів, періодичних видань, спогадів і матеріалів локальної історії. Він забезпечує критичне зіставлення різних типів джерел і дозволяє уникнути однобічного трактування явища. Для дослідження особливо важливими є візуальні джерела: фотографії моделей, архівні зображення, схеми крою, ілюстративні матеріали, світлини подіумних показів, музейні зразки та авторські фотоархіви. Вони не лише підтверджують факти існування окремих моделей, а й дають змогу аналізувати їхню форму, пропорції, колір, декор і образне вирішення. Метод фотофіксації та візуального зіставлення застосовано для документування моделей і введення їх у науковий аналіз.

Етнографічний метод використано для осмислення традиційного народного одягу, локальних ремісничих практик і регіональних особливостей хутрових виробів. Він дає можливість співвіднести сучасні моделі з історичними типами кожуха, кептаря, кожушка, гуньки, безрукавки, а також простежити, які елементи традиційної форми зберігаються, трансформуються або втрачаються в сучасному художньому формотворенні. Водночас цей метод не обмежується описом етнографічних фактів: у межах дослідження він поєднується з мистецтвознавчим аналізом, що дозволяє виявити не лише побутову, а й художню цінність традиційних форм [214 С. 134–148; 17. С. 220–235].

проектно-аналітичний метод застосовано для вивчення сучасних авторських і виробничих практик, у яких традиційні, класичні, трансформативні

або експериментальні принципи переосмислюються у нових моделях. Він передбачає аналіз композиційних аналогів, реконструкцію вихідних форм, виявлення способів адаптації традиційного строю до сучасного одягу, а також оцінку художньої логіки апсайклінгу, реверсивності, комбінування матеріалів і модульності. У межах цього методу хутровий виріб розглядається як результат свідомої авторської дії, де кожне конструктивне чи декоративне рішення має бути вмотивованим загальною образною концепцією.

Важливим для дослідження є також соціокультурний підхід, який дозволяє розглядати хутровий виріб як маркер способу життя, ціннісних орієнтацій, етичних уподобань і культурної самоідентифікації. У традиційному середовищі хутряний одяг був пов'язаний із захистом, побутом, святковістю та соціальним статусом. У другій половині XX ст. він набував рис професійної моделі, фабричного виробу, предмета престижу або сценічного костюма. На початку XXI ст. до цих функцій додаються мобільність, індивідуалізація, екологічна естетика, повторне використання матеріалу та критичне ставлення до надлишкового споживання. Саме тому соціокультурний аналіз допомагає пояснити зміни в образній системі хутряного одягу.

Отже, методика дослідження є комплексною та багаторівневою. Вона поєднує історичний аналіз, типологізацію, мистецтвознавче вивчення форми, матеріалознавче осмислення хутра, семіотичну інтерпретацію декору, джерелознавчу перевірку матеріалів і проєктно-аналітичне осмислення сучасних практик. Така система методів забезпечує наукову достовірність результатів і дозволяє виявити художньо-стилістичні принципи формоутворення хутрових виробів України другої половини XX – початку XXI ст. у взаємозв'язку традиції, матеріалу, технології та образу.

У першому розділі визначено науково-теоретичні, джерельні та методологічні підстави дослідження художньо-стилістичних домінант хутрових виробів України середини XX - початку XXI століття. Аналіз літератури засвідчив, що окремі аспекти теми розкрито в працях з етнографії, історії народного одягу,

декоративно-прикладного мистецтва, історії кушнірства, технології обробки хутра, композиції костюма, екологічно орієнтованих практик і сучасного проєктування одягу. Водночас цілісне мистецтвознавче осмислення хутрових виробів як художньої форми, у якій взаємодіють матеріал, силует, колір, декор, технологія та образно-асоціативне рішення, залишається недостатньо розробленим.

Систематизація джерельної бази дала змогу виокремити кілька основних груп матеріалів: історико-етнографічні та культурологічні дослідження народного одягу; праці з історії кушнірства й хутрових промислів; мистецтвознавчі джерела з композиції, стилізації, орнаментики та декоративної системи костюма; технологічні й матеріалознавчі видання; праці, присвячені екологічній естетиці, апсайклінгу та відповідальному використанню матеріалів; архівні, музейні та візуальні джерела. Такий корпус матеріалів забезпечує можливість досліджувати хутровий виріб у широкому контексті – від локальної ремісничої традиції до сучасної авторської інтерпретації.

Методологічний апарат дослідження побудовано на поєднанні історико-хронологічного, історико-порівняльного, системного, типологічного, формально-стилістичного, художньо-композиційного, структурно-функціонального, морфологічного, матеріалознавчого, семіотичного, джерелознавчого, етнографічного, соціокультурного та проєктно-аналітичного методів. Їхнє поєднання дозволяє вивчати хутрові вироби як складні художні об'єкти, у яких функціональність не відокремлюється від пластики форми, а технологія – від образної виразності.

Отже, нами сформовано наукову основу для подальшого аналізу історичного розвитку художніх традицій кушнірства, засобів формування стилістики хутрових виробів та їхніх образно-асоціативних моделей. Визначений методичний інструментарій дає змогу послідовно розкрити специфіку українських хутрових виробів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., як явища, у якому поєднуються реміснича спадкоємність, професійна художня практика, матеріальна культура та сучасні формотворчі пошуки.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ КУШНІРСТВА ТА ХУТРОВИХ ВИРОБІВ XX – КІНЦЯ XX СТОЛІТТЯ

Історичний розвиток кушнірства та хутрових виробів в Україні є важливою складовою вивчення матеріальної культури, декоративно-прикладного мистецтва. Кушнірство, сформоване на основі багатовікового досвіду обробки шкіри й хутра, поєднує в собі утилітарну, технологічну, художню та символічну функції. У традиційному середовищі хутровий виріб виконував роль не лише засобу захисту від холоду, а й важливого маркера соціального статусу, регіональної належності, обрядової практики та естетичних уявлень спільноти.

У межах цього розділу кушнірство розглядається як історично сформована художньо-ремісничка система, що пройшла шлях від домашнього промислу й цехової організації до мануфактурного, фабричного та промислового виробництва. Особлива увага приділяється ремісничим осередкам, зокрема західноукраїнському регіону, Галичині, Покуттю, а саме Тисмениці як одному з найважливіших центрів хуτροвої справи. Аналіз цих осередків дає змогу простежити, як локальні традиції обробки хутра, декоративного оздоблення, конструктивного вирішення та організації виробництва вплинули на подальший розвиток хутрових виробів у XX – на початку XXI ст.

Розділ також спрямований на виявлення зв'язку між традиційним кушнірством і професійним мистецтвом. У цьому контексті хутровий виріб розглядається як художньо-конструктивний об'єкт, у якому матеріал, форма, фактура, орнамент, колір і технологія утворюють цілісну образно-пластичну систему. Такий підхід дозволяє аналізувати хутряний одяг не лише як предмет побуту чи промислової продукції, а як явище декоративно-прикладного мистецтва, пов'язане з традицією, художнім формотворенням, культурною пам'яттю та сучасними дизайнерськими трансформаціями.

2.1. Становлення та розвиток художніх традицій кушнірства

Історія кушнірства в Україні є складовою ширшого процесу розвитку матеріальної культури, ремісничої організації праці та декоративно-прикладного мистецтва. У контексті дисертаційного дослідження художньо-стилістичних домінант хутрових виробів України середини XX - початку XXI століття. особливого значення набуває не лише фіксація історичних фактів, пов'язаних із розвитком шкіряно-хутрового промислу, а й виявлення тих художніх, конструктивних і технологічних принципів, які сформували традицію кушнірства як мистецько-ремісничого явища. Саме ця традиція стала підґрунтям для подальшого промислового виробництва, професійного моделювання та інтерпретації хутрових виробів у XX – на початку XXI століття.

Всеукраїнський контекст розвитку кушнірства у XX – на початку XXI ст. дає змогу розглядати хутровий виріб не лише як локальний різновид традиційного вбрання, а як складову ширшої системи української матеріальної та художньої культури. На початку XX ст. кушнірські практики зберігали міцний зв'язок із регіональними формами народного одягу. У різних етнографічних зонах України ці вироби відрізнялися кроєм, пропорціями, характером декору, колористикою та способом розміщення орнаменту. Водночас їх об'єднувала спільна матеріальна основа - використання овчини, смушка, каракулю, хутра свійських і диких тварин, а також залежність форми, силуету від природних властивостей шкури, міздри й ворсу.

Кушнірство – це традиційне ремесло, пов'язане з вичинкою шкур зі збереженим хутровим ворсом і виготовленням із них одягу, головних уборів, аксесуарів та побутових речей. У системі народного мистецтва воно посідає проміжне місце між утилітарним ремеслом, технологічною практикою обробки матеріалу та художньою формою декоративно-прикладної творчості. [2. С. 87; 28. С. 45–52].

На відміну від багатьох інших ремесел, де декоративне оздоблення може виступати додатковим елементом, у кушнірстві художність формується вже на рівні самого матеріалу: фактури хутра, пластичності шкіряної основи, кольору, густоти ворсу, напрямку його укладання, способу з'єднання шкурок, характеру обробки країв, розташування швів і декоративних накладок.

Витоки обробки шкіри та хутра на українських землях сягають давньоруського часу. Уже в період Київської Русі ремісники виготовляли зі шкіри та хутра верхній одяг, взуття, пояси, елементи військового спорядження, щити, а також матеріали для письма, зокрема пергамент. Розвиток мисливства, скотарства, торгівлі й міських ремесел сприяв удосконаленню способів обробки шкур і поступовому виокремленню спеціалізованих фахів – чинбарів, гарбарів, білошкірників, кушнірів, лимарів, шевців. [208. С. 148; 41. С. 211–219]. У цьому сенсі кушнірство не виникає як ізольоване ремесло, а формується в межах цілісної культури роботи зі шкірою, де технологія, економіка, побут і художні естетичні якості перебували у взаємозв'язку.

У XVI–XVIII ст. кушнірство та інші види шкіряного виробництва набувають значного поширення у зв'язку з розвитком міст, торговельних шляхів і цехової організації ремесла.

Цехова система, поширена в містах Галичини, Поділля, Волині та інших українських землях, регламентувала професійну діяльність майстрів, умови навчання, якість сировини та готової продукції, правила торгівлі, морально-етичні норми ремісничого середовища. [13. С. 15; 176. С. 179]. (Рис. 2.1.1.)

Цехові статuti визначали тривалість учнівства, статус майстра, підмайстра й учня, вимоги до виробів, а також механізми контролю якості. Завдяки цьому кушнірство поступово переходило від домашньої практики до професійно організованого ремесла, пов'язаного з міською економікою та міжрегіональною торгівлею.

Важливо, що в українській традиції кушнірство розвивалося не лише як виробничо-технологічна діяльність, а як носій локальної естетики.

О. Чуйко наголошує, що декоративно-прикладне мистецтво українських земель формувалося у взаємодії локальних ремісничих практик із ширшими художніми традиціями, зокрема візантійською. Для дослідження хутрових виробів це важливо тим, що дозволяє розглядати декор, орнамент і композиційні принципи не ізольовано, а в контексті тривалої історичної спадкоємності художньої культури. [241. С. 1164-1172]

Хутровий виріб виконував не тільки захисну функцію, а й був знаком соціального статусу, віку, родинного достатку, обрядової ролі та регіональної належності. Кожухи, кептарі, безрукавки, хутряні шапки, коміри, рукавиці та інші вироби були включені в систему традиційного вбрання і могли використовуватися як у повсякденному, так і в святковому або обрядовому контексті. [144. С. 222.; 17. С. 220–235; 214. С. 134–148].

У весільних і календарних обрядах хутряний одяг нерідко символізував добробут, захист, родинну тяглість, життєву силу та зв'язок людини з природним середовищем.

Матеріальною основою становлення кушнірства були природно-ресурсні умови. Українські землі, особливо лісові, лісостепові, гірські й передгірські регіони, мають достатню сировинну базу для обробки шкур диких і свійських тварин. Використовувалися шкури вівці, кози, кроля, а також хутро лисиці, вовка, зайця, куниці, тхора, бобра, ласки та інших хутрових звірів. У Карпатському регіоні холодні зими, вологий клімат і значні перепади температури зумовлювали потребу в теплому, зносостійкому й довговічному верхньому одязі. Саме тому на західноукраїнських землях, зокрема в Галичині, Покутті, Гуцульщині, Бойківщині, Опіллі, кушнірство набуло особливо високого розвитку.

Водночас розвиток хутрового промислу не обмежувався західноукраїнським регіоном. У різних формах він побутував на більшості території України, функціонуючи в системі домашнього, міського й цехового ремесла. На Поділлі, Волині, Наддніпрянщині, Лівобережжі, Полтавщині, Чернігівщині та Слобожанщині кушнірство було пов'язане з ширшим комплексом

шкіряних промислів, у межах якого діяли кушніри, гарбарі, чинбарі, шевці та лимарі. Цехова організація ремесла регламентувала професійну діяльність майстрів, якість сировини, технологічні прийоми та збут готових виробів, що сприяло поступовому формуванню спеціалізованих осередків обробки шкіри й хутра [9, с. 15; 162, с. 179].

У містах, зокрема Луцьку, Острозі, Києві, Чернігові, Полтаві, Кам'янці-Подільському - хутрові вироби були частиною зимового вбрання різних соціальних верств, а також входили до святкового й обрядового комплексу. Найпоширенішими типами були кожухи, козушки, свити з хутряною підшивкою, шапки, рукавиці, коміри, опушки та інші хутряні деталі верхнього одягу. Їхня художня виразність формувалася через поєднання матеріалу, конструкції, кольору, силуету й локального декору, а також через здатність хутра підкреслювати об'єм, функцію та статусність виробу [22, с. 220–235; 198, с. 134–148].

На Наддніпрянщині та Київщині особливого поширення набули дублені й вишиті кожухи з овчини, смушка та шкіри. Для них характерними були ручне пошиття, природні способи обробки матеріалу, зокрема фарбування рослинними барвниками, а також декоративне оздоблення вишивкою, аплікацією, тасьмою та шкіряними вставками. Такі вироби виконували не лише теплозахисну функцію, а й виступали важливими маркерами локальної традиції, майнового стану, святковості та обрядової належності власника [105, с. 140–155; 198, с. 134–148].

Поза межами західноукраїнських центрів кушнірство розвивалося як складова загальноукраїнської культури обробки шкіри й хутра. Його регіональні форми засвідчують поєднання практичної доцільності, локальних естетичних норм і традиційної типології верхнього одягу, що дає підстави розглядати хутрові вироби як важливий компонент матеріальної та художньої культури України [22, с. 220–235; 105, с. 140–155; 198, с. 134–148]

Кам'янець-Подільський був важливим центром фахової підготовки й міжрегіональних ремісничих зв'язків: у цехових книгах кам'янецьких кушнірів зафіксовано учнів із міст і містечок Покуття, зокрема зі Снятина та Завалля. Це

свідчить про те, що в XVI–XVII ст. вже існувала розгалужена система ремісничого навчання, у межах якої майстри й учні переміщувалися між різними осередками, переймаючи технологічні навички та художні прийоми.

Особливо розвиненою була мережа кушнірських і шкіряних осередків у Галичині. У XVI–XVIII ст. значна частина майстерень функціонувала у Львові, Галичі, Коломії, Снятині, Тисмениці, Городенці та інших містах. Ці осередки спеціалізувалися на обробці шкіри, вичинці хутра, виготовленні кожухів, шапок, комірів, муфт, рукавиць, оздоблювальних деталей до одягу. Вироби місцевих майстрів користувалися попитом серед сільського та міського населення, а також реалізовувалися на ярмарках і через торговельні зв'язки за межами регіону.

Галичина мала вигідне географічне положення, оскільки через її територію проходили важливі торговельні шляхи, що поєднували Центральну й Східну Європу. Містечка та села Карпатського регіону (Надвірна, Косів, Кути, Уторопи, Пістинь, Печеніжин, Вижниця, Рахів) у XVII – XIX століттях були центрами

інтенсивної внутрішньої та зовнішньої торгівлі [229]. На міських ринках Коломії, Тисмениці, Снятина, Галича реалізовувалися місцеві й привізні товари: зерно, сіль, м'ясо, ремісничі вироби, тканини, а також шкіряна й хутрова продукція. [65. С. 73; 54. С. 2]. Торгівля хутром і шкірою стимулювала розвиток професійних навичок, підвищувала вимоги до якості виробів, сприяла спеціалізації праці й формуванню ремісничих династій.

Одним із важливих торговельно-ремісничих центрів Покуття була Коломия. У XV ст. вона отримала «право складу», що сприяло активізації торгівлі та залученню купців. У XVI ст. в Коломії функціонувало кілька ремісничих цехів, серед яких були й кушнірі. Наявність цехової організації свідчить про достатньо високий рівень спеціалізації праці, а також про включення міста в ширшу систему економічних і культурних контактів. Коломийський осередок важливий не лише як виробничий, а й як культурний, оскільки саме через Коломию проходили процеси взаємодії міської, селянської та ярмаркової культури, що позначалося на формі й декорі виробів.

Снятин у другій половині XV–XVI ст. також був важливим ремісничим і ярмарковим центром. Серед найпоширеніших ремесел тут називали бондарство, шевство й кушнірство (Рис 2.1.8.). Снятинський осередок був пов'язаний як із місцевим виробництвом, так і з навчальними та професійними контактами з іншими ремісничими центрами. Зокрема, учні зі Снятина фіксуються в цехових книгах кам'янецьких кушнірів, що підтверджує мобільність ремісничого середовища й важливість міжрегіонального обміну знаннями. Такий обмін сприяв поширенню технологій вичинки, крою, шиття та оздоблення хутрових виробів. [306. С. 9; 118. С. 516–527; 62. С. 173–183].

Городенка належала до тих покутських осередків, де були розвинені чинбарство й кушнірство. У джерелах зазначено, що тут працювало близько тридцяти майстрів цього фаху. Для Городенки, як і для інших міст Покуття, характерним було поєднання домашньої обробки шкур із цеховою або напівцеховою організацією праці. Вироби городенківських майстрів обслуговували потреби місцевого населення, а також могли входити в регіональний обмін через ярмарки та торги.

Галич, як давній політичний, торговельний і ремісничий центр, відіграв важливу роль у формуванні цехової культури. Саме галицький кушнірський цех став одним із орієнтирів для інших осередків. У Тисмениці, наприклад, міська рада Галича надала ремісникам копію статуту свого кушнірського цеху. Це свідчить про спадкоємність ремісничих норм, правових процедур і фахових стандартів у межах галицького регіону. Через такі документи відбувалася не лише організаційна, а й художньо-технологічна уніфікація: статuti закріплювали вимоги до якості виробів, професійної підготовки та відповідальності майстра.

Львів посідав особливе місце як великий адміністративний, торговельний, культурний і ремісничий центр. Львівські цехи мали розвинені зв'язки з Центральною Європою, а ремісниче середовище міста було багатонаціональним. Для розвитку кушнірства це мало принципове значення: Львів забезпечував доступ до імпоротної сировини, барвників, металевої фурнітури, тканин, а також до

нових художніх і технологічних впливів. Через Львів у західноукраїнські землі проникали європейські способи організації ремесла, нові форми оздоблення, торговельні стандарти й вимоги міського споживача.

Окреме місце у становленні українського кушнірства посідає Тисмениця. Вона постає як один із найдавніших і найпотужніших центрів кушнірської справи на території України та Центрально-Східної Європи. Її розвиток був зумовлений поєднанням природних, економічних, торговельних і культурних чинників. Територія навколо міста була багата на ліси та хутрового звіра, а місцеве населення мало доступ до шкур свійських тварин. [214. С. 102]. Водночас Тисмениця була включена в систему торговельних шляхів Галичини й Покуття, що сприяло збуту продукції та обміну технологічними знаннями.

Важливим етапом розвитку тисменицького кушнірства стало прибуття наприкінці XVI ст. вірменських і польських родин із Кам'янця-Подільського, які займалися виробництвом кардибану, сап'яну та замшевої шкіри. [3. С. 129–133; 64. С. 112; 149. С. 242–250]. Ці ремісники не лише привнесли нові технологічні навички, а й сприяли формуванню професійного середовища, у якому місцеві майстри переймали досвід обробки шкіри й хутра. У 1592 р. тисменицькі ремісники об'єдналися з ремісниками-вірменами в професійну організацію кушнірів і білошкірників. Це засвідчує ранній рівень фахової самоорганізації та багатокультурний характер ремісничого середовища.

У 1637 р. статут кушнірського цеху було внесено до магістратського реєстру Тисмениці відповідно до норм Магдебурзького права (Рис. 2.1.2.). У 1638 р. тисменицькі ремісники отримали копію статуту галицького кушнірського цеху, що регламентував діяльність майстрів, правила торгівлі та організацію виробництва. [64. С. 112; 224. С. 12; 147].

Цехова система забезпечувала контроль якості, передачу знань, професійну ієрархію, захист інтересів ремісників і підтримання репутації продукції. Ремісників, які працювали поза цехом, називали «партачами», що засвідчує важливість офіційного фахового статусу в міській економіці.

Професійна структура кушнірського виробництва передбачала поділ праці між майстрами, підмайстрами, учнями, торговцями хутром, чинбарями, білошкірниками, оздоблювачами. Такий поділ був важливим етапом переходу від домашнього ремесла до мануфактурної організації. Кушнірство вимагало не лише навички шиття, а й знання матеріалу: сортування шкур, їх вичинки, білування, квашення, сушіння, фарбування, розкрою, з'єднання, оздоблення. Саме тому тисменицьке середовище поступово сформувало комплексну школу хутрової справи.

У XVII ст. кількість кушнірів у Тисмениці зростала, що спричинило соціальне розшарування ремісничого середовища. Частина майстрів працювала як комірники й виготовляла дешевші види шкіри, зокрема сирицю та юхту, для незаможного населення. Заможніші майстри спеціалізувалися на високоякісних хутряних і шкіряних матеріалах, призначених для більш забезпечених верств. Це свідчить про диференціацію продукції за якістю, ціною, соціальною адресністю та художнім рівнем. Уже в цей період тисменицький кушнірський цех перетворюється на один із відомих центрів хутрового виробництва, продукція якого виходила за межі локального ринку.

У XVIII–XIX ст. під впливом економічних реформ, зростання попиту на хутрові вироби та розширення торгівлі відбувався поступовий перехід від цехових до мануфактурних форм організації праці. У Тисмениці з'являлися майстерні з найманими працівниками, які виготовляли кожухи, шапки, коміри та інші вироби на продаж. Сировинна база формувалася переважно з місцевих ресурсів – овечих, козячих, кролячих шкур, однак через ярмарки й торговельні зв'язки використовувалися також привізні матеріали. Це розширювало асортимент і впливало на художній рівень виробів.

У XIX ст. кушнірство було широко розвинене і в інших регіонах Західної України. У Косівському повіті в 1880-х рр. діяла значна кількість кушнірських майстерень, а кількість майстрів перевищувала сотню. Косівський осередок важливий передусім як центр художніх промислів, у якому хутрові вироби

входили в ширшу систему гуцульської матеріальної культури. [63. С. 97; 175. С. 276].

Для Гуцульщини характерною була виразна декоративність, поліхромія, геометризовані мотиви, активне використання шкіряних аплікацій, металевих бляшок, кольорових шнурів, вишивки (Рис.2.1.3,4). Саме гуцульський кептар став одним із найяскравіших типів українського хутряного одягу, де конструкція й декор утворюють цілісну художню систему. [109. С. 60–64; 108. С. 55.; 152. С. 20–25].

Покуття, на відміну від Гуцульщини, вирізнялося дещо стриманою декоративною системою (Рис.2.1.5). У покутських виробках важливу роль відігравали композиційна врівноваженість, рослинні мотиви, ритмічне розміщення декору, поєднання білого, червоного, зеленого, синього, жовтого, голубого кольорів, використання сап'яну, аплікації та вишивки.

Покутський кожух чи безрукавка не були перевантажені декором (Рис.2.1.6.), але кожен декоративний елемент мав чітко визначене місце: на рукавах, кишенях, розрізах, по бортах, біля коміра. Така локалізація оздоби підкреслювала конструкцію виробу й водночас надавала йому художньої завершеності.

Бойківщина, Опілля та Підгір'я формували власні варіанти верхнього одягу, пов'язані як із сукняними, так і з хутровими традиціями. У цих регіонах важливими були конструктивна простота, практичність, помірність декору, використання рослинних мотивів в оздобленні верхнього одягу. Хоча хутрова традиція тут не завжди мала таку яскраву поліхромність, як на Гуцульщині, вона зберігала локальну виразність через силует, довжину, форму коміра, характер застібання, спосіб обробки країв і декоративних деталей.

Закарпаття та Буковина також належать до регіонів, де хутряний і шкіряний одяг був важливим складником традиційного вбрання. Через контакти з румунським, молдавським, угорським, словацьким середовищем тут формувалися багатокультурні типи оздоблення, що впливали на декор, крій і колористику

(Рис.2.1.7). Ці терени важливо враховувати як частину загальноукраїнського карпатського регіону, у якому хутро було не лише матеріалом захисту від холоду, а й виразником локальної ідентичності.

Закарпатський кептар початку XX ст. вирізняється насиченою декоративністю, симетричною композицією та активним використанням орнаментальних смуг, аплікації, вишивки й контрастного хутряного обрамлення. Геометризовані й рослинні мотиви підкреслюють конструктивні лінії виробу, перетворюючи його на виразний зразок традиційного хутряного одягу Закарпаття.

Подільські кожухи початку XX ст. вирізнялися врівноваженим поєднанням конструктивної простоти й виразного декоративного оздоблення. Аплікація та вишивка зосереджені вздовж бортів, у ділянці грудей, талії, рукавів і подолу, тобто підкреслюють основні конструктивні лінії виробу. (Рис.2.1.8.) Темне хутряне обрамлення коміра, манжет і нижнього краю створює контраст із білою площиною овчини, а орнаментальні мотиви надають виробу святкового характеру. У такому зразку декор не є випадковим доповненням, а виступає важливим засобом композиційної організації форми, що засвідчує зв'язок кушнірства з традиціями українського декоративно-прикладного мистецтва.

Для кожухів Середньої Наддніпрянщини та Київщини початку XX ст. характерною була стриманіша, порівняно з гуцульськими зразками, декоративна система, у якій художня виразність досягалася через поєднання конструктивної чіткості, фактури дубленої овчини, смушкового обрамлення та локалізованого орнаменту. Декор здебільшого підкреслював основні конструктивні зони виробу - борти, поли, поділ, комір і рукави, формуючи врівноважену композицію верхнього одягу. У дублених кожухах важливу роль відігравали природна вохристо-коричнева колористика шкіри, отримана внаслідок фарбування корою дуба, вовняна тасьма-в'юнчик і темне хутряне оздоблення, що створювали графічний контраст із площиною овчини.

Вишиті кожухи Середньої Наддніпрянщини вирізнялися поєднанням ручного пошиття з рослинною орнаментикою, яка надавала виробу святкового

характеру й засвідчувала зв'язок кушнірства з традиціями декоративно-прикладного мистецтва (Рис.2.1.10-12). Такі зразки демонструють, що український кожух функціонував не лише як теплозахисний одяг, а як цілісний художній об'єкт, у якому матеріал, крій, хутряне обрамлення, вишивка й тасьма утворювали завершену образно-композиційну систему [144. С. 222; 17. С. 220–235; 214. С. 134–148].

Таким чином, ремісничі осередки кушнірства в Україні можна умовно поділити на кілька груп. До першої належать великі міські центри цехового ремесла - Львів, Галич, Кам'янець-Подільський, Коломия, Снятин, Луцьк, Острог, Київ, Чернігів, Полтава, Харків, де кушнірство функціонувало в системі ширшої міської економіки. До другої - регіональні спеціалізовані центри, зокрема Тисмениця, Городенка, Косів, Дрогобич, Стрий, Станіславів, де обробка шкіри й хутра набувала особливої виробничої ваги. До третьої - етнографічні осередки традиційного хутряного одягу: Гуцульщина, Покуття, Бойківщина, Опілля, Буковина, Закарпаття, Поділля, Волинь, Наддніпрянщина, Лівобережжя, Слобожанщина, де форма хутрових виробів визначалася місцевим побутом, кліматом, матеріальною базою й художньою традицією.

Становлення художніх традицій кушнірства відбувалося через взаємодію кількох чинників. Перший чинник - матеріальний. Хутро має власну природну декоративність: ворс, блиск, колір, фактура, товщина, пластичність шкіряної тканини. Майстер мусив не нав'язувати матеріалу зовнішню форму, а виявляти його природні властивості. Саме тому в традиційному кушнірстві форма виробу часто підпорядковувалася розмірам і якості шкур, а декор розташовувався так, щоб підсилити конструктивні вузли й приховати шви.

Другий чинник - конструктивний. Кожух, кептар, хутряна шапка чи комір формувалися за принципом функціональної доцільності. Виріб мав бути теплим, зручним, довговічним, придатним до повсякденної праці або святкового використання. Конструкція традиційного хутряного одягу здебільшого тяжіла до чіткої симетрії, врівноваженості пілочок і спинки, логічного розміщення рукавів,

коміра, кишень, застібок. У багатьох виробках декор не відокремлювався від конструкції, а підкреслював її.

Третій чинник - декоративний. Українські кушніри застосовували аплікацію зі шкіри та сап'яну, вишивку, тиснення, металеві гудзики, бляшки, кольорові шнури, оздоблювальні стрічки, хутряні опушки. Декор виконував естетичну, технологічну й символічну функції. Він міг підсилювати краї виробу, маскувати місця з'єднання деталей, акцентувати конструктивні лінії, а водночас передавати локальні мотиви, кольорову систему, уявлення про красу, достаток і статус.

Четвертий чинник - регіонально-символічний. У різних регіонах України художня мова хутрових виробів набувала власних особливостей. Гуцульщина вирізнялася багатою поліхромією та геометризованою декоративністю; Покуття – врівноваженими композиціями, рослинними елементами, сап'яновими аплікаціями; Бойківщина – стриманістю та конструктивною простотою; Поділля й Волинь – функціональністю й помірністю декору; Наддніпрянщина та Лівобережжя - практичною доцільністю, силуетною ясністю, використанням кожуха як важливого елемента зимового селянського й міщанського вбрання.

П'ятий чинник - соціально-обрядовий. Хутрові вироби входили до важливих життєвих і календарних подій. Кожух міг бути частиною весільного обряду, знаком достатку, оберегом, елементом святкового строю. У цьому сенсі образність виробу визначалася не лише зовнішнім виглядом, а й його місцем у культурному сценарії. Саме тому традиційний хутряний одяг не можна розглядати лише як «річ»; він був носієм соціальних і символічних смислів.

На межі XIX–XX ст. кушнірство в Галичині поступово переходить від домашнього й цехового ремесла до організованого промислу. Ремісники працювали не лише в родинних майстернях, а й на підприємствах фабричного типу. Відбувалася спеціалізація праці, розширювався асортимент виробів, зростала роль замовлень від торговців і купців, активізувалася участь у ярмарках. Через торгівлю місцеві майстри отримували доступ не лише до овечих, козячих і телячих шкур, а й до імпортованого хутра – лисиці, куниці, каракулю. Це

розширювало художні можливості кушнірства, адже кожен тип хутра диктував іншу пластику, фактуру й образність.

Формування ремісничих, шевських і кушнірських цехів у західних регіонах України мало не лише економічне, а й важливе художньо-культурне значення. Такі осередки сприяли збереженню традиційних способів обробки шкіри й хутра, передачі професійних навичок, виробленню локальних прийомів оздоблення та утвердженню декоративної мови виробів. У межах цехової організації хутрянні й шкірянні вироби набували не тільки утилітарної функції, а й ознак декоративно-прикладного мистецтва, оскільки їхня форма, крій, фактура, колористика та орнаментальне оздоблення відображали естетичні смаки, регіональні традиції й художній досвід майстрів. [134. С. 86-91. С. 87]

У цей час змінюється й соціальна роль майстра. Якщо в традиційному середовищі майстер був насамперед носієм родинного й локального досвіду, то наприкінці XIX - на початку XX ст. він дедалі більше стає професіоналом, включеним у систему ринку, освіти, кооперації, виставок і фабричного виробництва. У Галичині відкривалися ремісничі школи, зокрема у Станіславові, де здійснювалася підготовка фахівців із ковальства, кравецтва, столярства, кушнірства та шевства. шевства [245. С. 52; 146. С. 71].

Художньо-промислова освіта сприяла осмисленню ремесла не лише як побутової навички, а як професійної діяльності, що потребує знання матеріалу, технології, композиції та художнього оздоблення.

Тисмениця в цьому процесі стала показовим прикладом переходу від цехової традиції до фабричного виробництва. У першій половині XIX ст. занепад старих цехових форм, конкуренція й економічні зміни спричинили потребу в реорганізації виробництва. У 1830-х рр. станіславський купець Л. Левенталь відновив діяльність тисменицьких цехів і реорганізував їх у хутрову фабрику. У 1840 р. підприємство було модернізоване, розширено виробничі площі, зросла кількість працівників. [3. С. 129]. Це стало важливим етапом індустріалізації

кушнірства, хоча сама виробнича культура ще значною мірою спиралася на досвід ремісників.

У 1857 р. урядовий патент ліквідував цехову систему, що сприяло залученню вільнонайманої праці та незалежних ремісників. У другій половині XIX ст. в Тисмениці діяли численні гарбарні й напівкустарні підприємства, які займалися дубленням шкіри та підготовкою матеріалів для хутрових виробів рис.2.1.8. У 1880-х рр. відновлене товариство кушнірів і білошкірників отримувало державні замовлення, зокрема на виготовлення кожухів для залізниць.

Це свідчить про високу якість місцевої продукції та її придатність до ширших інституційних потреб.

У 1891 р. було створено акціонерне «Товариство кушнірів і білошкірників», яке на кооперативних засадах заснувало шкіряно-хутрову фабрику. До товариства входили переважно майстри єврейського й польського походження, працювали сотні фахівців, а фінансова підтримка Торгово-промислової палати у Відні та Крайового відділу у Львові сприяла спорудженню нового виробничого корпусу. Такі факти засвідчують багатокультурний і модернізаційний характер тисменицького осередку. Його розвиток відбувався не як ізольований локальний процес, а в системі австрійської, галицької та центральноєвропейської економіки.

Європейське визнання тисменицьких виробів підтверджувалося участю у виставках у Відні, Лондоні, Дрездені, Лейпцигу, Берліні та інших містах, де вироби здобували нагороди. На виставці в Стрию 1909 р. окремі тисменицькі майстри отримали медалі. Ці факти важливі для мистецтвознавчого аналізу, оскільки засвідчують не лише економічну успішність промислу, а й художню конкурентоспроможність виробів. Хутровий виріб оцінювався не тільки за практичною придатністю, а й за якістю матеріалу, акуратністю виконання, формою, оздобленням і загальним естетичним рівнем.

Напередодні Першої світової війни шкіряна та кушнірська галузі Тисмениці досягли значного розвитку. У місті діяли фабрики, кооперативи, приватні майстерні, торговельні заклади. Виробництво охоплювало вичинку шкур,

фарбування, розкрій, пошиття, оздоблення й збут. У цей період уже можна говорити про комплексну систему хутового виробництва, у якій ремісничі навички поєднувалися з фабричною організацією праці. Саме ця система стала підґрунтям для подальших трансформацій ХХ століття.

Війни й політичні зміни першої половини ХХ ст. істотно вплинули на розвиток кушнірства. Воєнні події 1914-1919 рр. спричинили руйнування промисловості регіону, занепад окремих підприємств, нестачу сировини, кризи ринків збуту. У 1920-х рр. виробництво поступово відновлювалося. У Тисмениці приватну хутову фабрику відродили підприємці І. Крейніс і Я. Поппер, які у 1923 р. викупили її приміщення та відновили виробництво (Рис. 2.1.14). У 1920-1930-х рр. організовувалися курси для підготовки кушнірів і білошкірників, створювалися товариства із закупівлі сировини та збуту готової продукції. Професійна підготовка передбачала опанування вичинки, мочення, білування, квашення, сушіння, фарбування, розкрою, машинного шиття та основ художнього оформлення.

Цей освітньо-виробничий аспект є важливим для розуміння художніх традицій кушнірства. Традиція тут уже не обмежувалася родинною передачею знань; вона ставала предметом організованого навчання (Рис. 2.1.16-17). Майстер мусив володіти технологією й водночас розуміти композицію виробу, декоративне членування, пропорції, якість матеріалу. У цьому полягає перехід від ремісничої інтуїції до професійної культури виробництва.

Після 1939 р. хутові підприємства Тисмениці були націоналізовані, а на їхній базі створено хутово-шубну фабрику (Рис. 2. 1. 18.)

У післявоєнні роки підприємство відновлювалося, розширювалося, збільшувалася кількість працівників, а виробництво поступово переходило до повного циклу обробки хутра: вичинки, фарбування, пошиття одягу, виготовлення головних уборів і аксесуарів

У 1963 р. хутову фабрику Тисмениці було об'єднано з львівською кушнірською фабрикою у виробниче хутове об'єднання «ВХО Тисмениця». Цей

період уже належить до проблематики наступного підрозділу, однак він важливий як доказ тяглості традиції. Радянська індустріалізація не виникла на порожньому місці; вона спиралася на багатовікову ремісничу школу, локальну спеціалізацію, професійні навички, сировинну базу й культурний авторитет Тисмениці. У структурі виробництва діяли сировинний сектор, дубильно-фарбувальний комплекс, підбиральні й сортувальні цехи, цехи переробки цінних видів хутра, розкрійно-швейні, пошивочні цехи.

У 1970-1980-х рр. Тисменицьке хутрове об'єднання набуло значення одного з провідних підприємств галузі. У другій половині XX ст. підприємство стало не лише виробничим, а й художньо-конструкторським осередком, де традиційні знання поєднувалися з технологічними рішеннями, серійним виробництвом і роботою художників-модельєрів. (Рис.2.1.21-22). Продукція охоплювала хутрянні пальта, півпальта, шапки, коміри, дитячий одяг. Як завершальний етап історичної трансформації: ремесло, що починалося з цеху й родинної майстерні, перетворилося на вертикально інтегровану виробничу систему.

Після 1991 р. підприємство було реорганізоване у відкрите акціонерне товариство «Хутрофірма “Тисмениця”». Перехід до ринкової економіки супроводжувався скороченням державного фінансування, пошуком нових ринків збуту, реструктуризацією виробництва, конкуренцією з імпортними виробами, зменшенням попиту на натуральне хутро та кризою легкої промисловості. На початку XXI ст. фабрика втратила статус великого хутрового об'єднання, однак традиція кушнірства не зникла повністю: вона продовжила існувати у формі малих майстерень, локальної пам'яті, музейних колекцій, наукових досліджень, дизайнерських інтерпретацій і приватних ініціатив.

Узагальнюючи розвиток художніх традицій кушнірства, можна визначити кілька етапів. Перший - домашньо-ремісничий, пов'язаний із побутовою обробкою шкур, мисливством, скотарством і локальним виготовленням теплого одягу. Другий - цеховий, коли кушнірство входить у систему міської економіки, отримує статuti, професійну ієрархію, правила навчання й контролю якості. Третій -

мануфактурно-кооперативний, коли зростає роль торговців, замовлень, ярмарків, спеціалізації праці та перших фабрик. Четвертий - індустріальний, коли традиційне ремесло включається в систему фабричного виробництва, стандартизації, механізації та художнього конструювання. П'ятий - постіндустріальний, коли історична традиція переосмислюється через дизайн, реставрацію, етностилізацію, екологічні дискусії та авторські практики.

Для мистецтвознавчого аналізу принципово важливо, що на всіх цих етапах кушнірство зберігало художній потенціал. Навіть в утилітарних виробах присутні композиційні закономірності: пропорції, симетрія, ритм, центр і периферія декору, співвідношення гладкої шкіри й хутряної фактури, контраст білого та кольорового, взаємодія конструктивних і декоративних ліній. У святкових кожухах і кептарях ці закономірності проявлялися особливо виразно: аплікація, сап'ян, вишивка, кольоровий шнур, металеві елементи не були випадковими прикрасами, а формували цілісну художню систему.

Саме тому кушнірство доцільно розглядати не лише як галузь легкої промисловості або етнографічну практику, а як особливий різновид декоративно-прикладного мистецтва. Його художня мова формується в єдності матеріалу, технології, функції та образу. Хутро не є пасивною сировиною; воно активно впливає на форму виробу. Кушнір не лише шиє одяг, а працює з природною фактурою, перетворюючи її на художню форму. У цьому полягає одна з ключових засад подальшого дослідження формоутворення хутрових виробів.

Таким чином, художньо-стилістичні домінанти хутрових виробів другої половини XX - початку XXI ст. мають глибоке підґрунтя в народному ремеслі, цеховій культурі, регіональних художніх школах і виробничій традиції. Водночас, важливим є окреслити ті історичні передумови, без яких неможливо зрозуміти подальшу еволюцію хутряного одягу.

Отже, становлення та розвиток художніх традицій кушнірства в Україні відбувалися як багатовіковий процес, у якому поєдналися природно-ресурсні умови, реміснична організація праці, цехова дисципліна, торговельні зв'язки,

локальні системи декору та поступова професіоналізація виробництва. [211. С. 91–99; 210. С. 65–82] Найповніше ці процеси простежуються на матеріалі західноукраїнських осередків: Львова, Галича, Коломиї, Снятина, Городенки, Косова, Станіславова, Дрогобича, Стрия і насамперед Тисмениці. Проте в ширшому загальноукраїнському контексті кушнірство було важливою складовою традиційної культури Поділля, Волині, Наддніпрянщини, Лівобережжя, Слобожанщини, Буковини, Закарпаття та Карпатського регіону.

Сформовані в цих осередках художні принципи - конструктивна доцільність, повага до матеріалу, декоративна локалізація, регіональна орнаментика, символічність хутряного одягу, поєднання утилітарності й естетичності - стали основою для подальшого розвитку хутрових виробів у XX - на початку XXI ст. Саме до цього історичного підґрунтя звертається наступний підрозділ, у якому еволюція хутрових виробів розглядається вже в контексті промислового виробництва, професійного мистецтва, моди, дизайну, технологічних інновацій і зміни художньо-стилістичних тенденцій.

2.2. Трансформація образності хутрових виробів у контексті традицій та професійного мистецтва.

Еволюція хутрових виробів упродовж XX - початку XXI ст. є складним багаторівневим процесом, у якому взаємодіють традиційне ремесло, промислове виробництво, професійний дизайн, мода, етнокультурна пам'ять і технологічні інновації. У межах дослідження художньо-стилістичних домінант хутрових виробів України середини XX - початку XXI століття. важливо розглядати хутряний одяг не лише як утилітарний засіб захисту від холоду, а як специфічний мистецький об'єкт, сформований на перетині матеріальної культури, декоративно-прикладного мистецтва та професійного проєктування костюма. [94. С. 85-100, 115-130]. Хутро історично належить до матеріалів, у яких функціональність і художня виразність перебувають у нерозривній єдності. Його

природна фактура, пластичність шкіряної основи, напрям ворсу, густина, колір, блиск, здатність до фарбування, стриження, комбінування з іншими матеріалами визначали не лише технологію виготовлення, а й образно-композиційну структуру виробу. [23. С. 245; 179. С. 58-72; 28. С. 148-150, 166-170]. Саме тому хутрові вироби доцільно розглядати як особливу форму декоративно-прикладного мистецтва, у якій матеріал не є нейтральним носієм форми, а виступає активним чинником формотворення. У світовій історії одягу хутро належало до матеріалів подвійного статусу: з одного боку, воно забезпечувало тепло, захист, довговічність; з іншого - було знаком соціального становища, престижу, регіональної ідентичності або ритуально-символічного значення. Енциклопедичні джерела з історії матеріальної культури підкреслюють, що хутро в модерній індустрії найчастіше використовувалося для верхнього одягу, а різні види хутра - від соболя, шиншили, горностая й норки до кролика чи білки - формували певну ієрархію матеріальної та символічної цінності виробів. У цьому контексті українські хутрові вироби мають власну специфіку: вони поєднують архаїчну функцію захисту, локальну традицію оздоблення, регіональну конструктивну типологію та поступове входження в систему професійної моди.

Для української культури особливе значення мав одяг з овчини - кожух, кептар, безрукавка, гунька, опанча, а також різні варіанти хутряних шапок, комірів, опушок і підбивок. У працях К. Матейко, Г. Стельмашук, М. Білан, О. Косміної, О. Кульчицької традиційний верхній одяг розглядається як частина комплексної системи народного вбрання, де конструкція, матеріал, оздоба й спосіб носіння вказували на регіон, вік, майновий стан, обрядову ситуацію та естетичні норми спільноти [144. С. 222; 17. С. 220-35; 214. С. 134-148; 122. С. 140-155]. Водночас у західноукраїнських землях, зокрема в Галичині, Покутті, Гуцульщині, Опіллі, Бойківщині, хутряні вироби були не лише побутовою необхідністю, а й носіями високорозвиненої декоративної культури.

Особливо показовим для аналізу є регіон Покуття, де кушнірство сформувалося як один із провідних народних промислів. Наталія Кіщук у статті

«Кушнірство на Покутті: історичні аспекти становлення та шляхи відродження промислу» наголошує, що обробка овчини та виготовлення виробів з неї займали провідне місце серед народних промислів Покуття, а рівень і масштаби виробництва залежали від соціально-економічних умов конкретного історичного періоду. У цій самій праці кушнірство розглядається як явище матеріальної культури, що мало власні осередки, чинники розвитку й занепаду, а також потенціал відродження. [106. С. 53-65; 193. С. 327-340]. Це є важливо, оскільки дозволяє інтерпретувати хутровий виріб не лише як предмет одягу, а як результат взаємодії ремесла, соціального середовища, локальної естетики й професійної проєктної думки.

На початку XX ст. українські хутрові вироби ще значною мірою зберігали зв'язок із традиційною селянською та міщанською культурою. У Західній Україні, зокрема на теренах Галичини й Покуття, побутували кожухи, кептарі, хутрянні безрукавки, одяг з овчини та шкіри, вироби із сап'яновим оздобленням, аплікацією, вишивкою, кольоровими шнурами, металевими деталями. [120; 234. С. 142-154].

Їхня конструкція була обумовлена як розміром і пластичністю шкіри, так і усталеними типами крою. Прямий або злегка розширений силует, цілісні площини спинки й пілок, конструктивна стриманість, чітка симетрія, локалізація декору по краях, кишнях, рукавах, комірці чи розрізах - усе це формувало специфічну архітектуру хутряного виробу.

На відміну від тканини, хутро диктує особливу логіку формотворення. Якщо текстильний матеріал допускає складні драпірування, часте членування площини, легке нашарування, то хутро потребує уважного ставлення до товщини, ваги, напрямку ворсу, способу з'єднання шкурок і обробки зрізів. Тому традиційний хутровий виріб формувався за принципом конструктивної доцільності: площа матеріалу максимально використовувалася, крій був економним, а декоративні елементи нерідко виконували одночасно художню й технологічну функцію – прикривали шви, підсилювали краї, акцентували конструктивні вузли.

У цьому полягає одна з ключових відмінностей української традиції від західноєвропейської модної практики початку XX століття. У Європі хутро дедалі активніше входило до системи міського костюма, *haute couture*, вечірнього та статусного одягу. Воно використовувалося як повноцінний матеріал для пальто, манто, накидок, палантинів, боа, а також як декоративне оздоблення комірів, манжет, подолів, капелюхів. Колекції великих музеїв моди, зокрема V&A, демонструють, що європейська мода XX ст. охоплювала широкий спектр явищ - від ар-деко 1920-1930-х рр. до післявоєнної *haute couture* традиції Dior і Balenciaga та молодіжної моди 1960-х рр. (Victoria and Albert Museum) У такому контексті хутро ставало частиною професійної системи стилю, де його функція поступово зміщувалася від захисної до репрезентативної, декоративної та іміджевої.

Українська ситуація була іншою. На початку XX ст. хутрові вироби в Україні ще значною мірою залишалися прив'язаними до регіонального побуту, кліматичних умов, аграрної культури, локальної системи ремесел. Проте саме західноукраїнські землі виявилися важливим осередком переходу від домашнього й цехового кушнірства до фабричного виробництва. У бібліографічному корпусі дослідження окреме місце займають праці І. Андрухива та С. Гаврилюка про Тисменицю, розвідки Х. Нагорняк, Н. Кіщук, О. Сапеляк, Г. Горинь, матеріали Державного архіву Івано-Франківської області, а також польськомовні джерела кінця XIX - початку XX ст., що фіксують розвиток кушнірських товариств і ремісничих практик [3. С. 129–133; 17. С. 17; 149. С. 242–250; 193. С. 327–340]. У відкритому профілі статті Н. Кіщук також подано перелік джерел, серед яких фігурують праці про історію декоративно-прикладного мистецтва, цехове ремесло, Покуття, Тисменицю, Снятин, Городенку, ярмарки й торги на Покутті, а також польськомовні матеріали про Тисменицю.

У 1920–1930-х рр. розвиток хутрових виробів у Галичині відбувався в умовах міжвоєнної соціально-економічної нестабільності, але водночас - активізації ремісничих шкіл, кооперативів, виставок, ярмарків, міської торгівлі. Для Покуття цей період означав співіснування кількох рівнів виробництва:

домашнього ремесла, дрібних майстерень, приватних підприємств і поступово модернізованої фабричної справи. У Тисмениці, згідно з джерелами, важливим етапом стало відновлення приватної хуτροвої фабрики у 1923 р. підприємцями І. Крейнісом і Я. Поппером [73; 3. С. 133]. Така обставина свідчить про перехід кушнірства від суто локального промислу до ширшої виробничо-ринкової системи. У 1930-х рр. у Тисмениці вже функціонувала хуτροва фабрика, яка об'єднувала значну частину майстрів та виконувала основні стадії виробництва: вичинку шкурок, фарбування, пошиття виробів і збут. Це стало одним із перших етапів індустріального виробництва хутра в місті [3. С. 133; 88. С. 88–90]

Саме у міжвоєнний період у формотворенні хутрових виробів посилюються ознаки міського костюма. Якщо традиційний кожух був пов'язаний із сільським середовищем, ритуальністю, спадкоємністю форми, то міське хутряне пальто або манто дедалі більше орієнтувалося на європейську моду. Змінювалися довжина виробу, характер коміра, силует плечового поясу, спосіб застібання, декоративна лаконічність. На зміну масивній формі приходили більш пластичні, обтічні силуети. Хуτρο починало використовуватися не лише як основний матеріал, а й як акцент: комір, манжети, опушка, підкладка, декоративна вставка. Водночас у Західній Україні зберігалися локальні типи оздоблення – аплікація, кольоровий шнур, сап'ян, вишивка, декоративне членування площини. Порівняно з Європою, де у 1920-1930-х рр. хуτρο було тісно пов'язане з ар-деко, жіночою емансипацією, образом міської модерної жінки, вечірнім костюмом і кінематографічною культурою, українські хутрові вироби розвивалися повільніше й залишалися ближчими до матеріальної традиції. Проте саме ця відмінність є цінною для мистецтвознавчого аналізу: український хутряний одяг не копіював європейську моду механічно, а адаптував окремі її ознаки до локального матеріалу, ремісничої навички та естетики доцільності.

Після 1939 р. хутрові підприємства Тисмениці були націоналізовані, а на їх базі створено хуτροво-шубну фабрику. У післявоєнні роки відбулося відновлення

й розширення підприємства, збільшилася кількість працівників, а виробництво поступово перейшло до повного циклу обробки хутра [70; 87. С. 228-237].

У праці Н. Бабій, мистецтво доби тоталітаризму розглядається крізь призму ідеологічної зумовленості художніх процесів, інституційного контролю та зміни функцій мистецької практики [208. С. 167-171]. Для аналізу хутрових виробів радянського періоду це положення є важливим, оскільки дає змогу пояснити перехід від локально-ремісничої образності до стандартизованих форм фабричного виробництва, підпорядкованих не лише утилітарним, а й соціально-нормативним вимогам часу.

У 1940-1950-х рр. розвиток хутрової галузі в Україні був позначений наслідками Другої світової війни, зміною політичного режиму, націоналізацією виробництв, утвердженням радянської системи легкої промисловості. У цей період традиційне кушнірство поступово витіснялося фабричною моделлю виробництва, хоча в побуті, особливо в західних областях, ще тривалий час зберігалися локальні форми хутряного одягу. Для Західної України післявоєнний період означав включення місцевих ремісничих осередків у централізовану промислову систему, де художня індивідуальність виробу підпорядковувалася плановості, нормуванню, стандартизації розмірів і матеріалів.

Відкриті місцеві джерела фіксують, що у 1953 р. в Тисмениці серед промислових підприємств працювала хутрова фабрика, поряд із райпромкомбінатом та артільми. Цей факт важливий не сам по собі, а як показник післявоєнного інституційного закріплення хутрового виробництва в регіоні. Тисмениця зберігала профільність, але її ремісничу культуру дедалі більше переводилася в площину фабричної організації праці.

У формотворенні хутрових виробів 1940–1950-х рр. помітне посилення утилітарного начала. Післявоєнна мода Європи, з одного боку, переживала період дефіциту, ощадності, практичності; з іншого - у високій моді відбувся потужний естетичний поворот, пов'язаний із «New Look» Christian Dior, поверненням до жіночної лінії плечей, талії, розширеної спідниці, кутюрної розкоші. У хутрових

виробах це виявлялося в манто, комірах, укорочених жакетах, розкішних накидках, які в західноєвропейському контексті знову утверджували хутро як матеріал престижу. В Україні ж домінувала інша логіка: хутро насамперед виконувало функцію теплового верхнього одягу, а його художні властивості реалізовувалися в межах доступної сировини, виробничих норм і радянського уявлення про «добротність» речі.

У 1960–1980-х рр. в Україні формується новий етап розвитку хутрових виробів, пов'язаний із розширенням промислового виробництва, професіоналізацією конструювання, впровадженням типових моделей, розвитком технічної освіти в галузі шкіряно-хутрового виробництва. У цей період хутровий виріб дедалі виразніше переходить у сферу професійного дизайну, хоча поняття «дизайн» у радянській практиці часто замінювалося категоріями «моделювання», «художнє конструювання», «асортимент», «модель», «зразок». Саме тоді закладається підґрунтя для подальшого розуміння хутряного одягу як результату взаємодії конструктора, модельєра, технолога й художника. В цей період формоутворення хутрових виробів в Україні визначалося стандартизацією силуетів і розмірних ознак, орієнтацією на серійність, розвитком технологій обробки, фарбування, стриження та комбінування хутра з текстилем і шкірою. Художня виразність виробу дедалі частіше реалізовувалася через конструкцію, пропорції, ритм швів, комір, кишені, застібки, колір і фактуру матеріалу [116. С. 98–105, 112–118; 182. С. 120–135; 179. С. 58–72].

Формоутворення хутрових виробів радянського періоду визначалося кількома чинниками. По-перше, це стандартизація силуетів і розмірних ознак. По-друге, орієнтація на серійність, що обмежувала складність ручного декору, але водночас стимулювала пошук виразності через конструкцію, пропорції, фактуру, колір, ритм швів, комір, кишені, застібки. По-третє, використання різних видів хутра - кролика, каракулю, мутона, овчини, норки, лисиці, песця - сприяло диференціації асортименту за функцією, ціною, статусом і віковою групою споживачів. По-четверте, розвиток технологій обробки, фарбування, стриження,

комбінування хутра з текстилем і шкірою розширював можливості художньої організації поверхні. Художня виразність виробу дедалі частіше реалізовувалася через конструкцію, пропорції, ритм швів, комір, кишені, застібки, колір і фактуру матеріалу [116. С. 98-105, 112-118; 182. С. 120-135; 179. С. 58-72].

У радянському промисловому одязі з хутра особливої ваги набули силуети прямого, напівприлеглого, трапецієподібного, овального типів. Прямий силует відповідав логіці економного використання матеріалу й серійності. Напівприлеглий силует дозволяв поєднати функціональність із уявленням про жіночність.

На відміну від традиційного кожуха, де конструкція часто підпорядковувалася площині шкури, промисловий виріб дедалі активніше вибудовувався за законами модної форми.

Однак це не означало повного розриву з традицією. У західних областях України, особливо в середовищі майстрів, музейних збірок, аматорських і професійних художників, зберігався інтерес до кептарів, кожухів, оздоблення сап'яном, кольоровими шнурами, аплікацією, вишивкою. Праці І. Карпінець про кептарі Українських Карпат, дослідження Г. Стельмахук, М. Білан, О. Кульчицької та інших авторів засвідчують, що кептар у другій половині ХХ ст. набував статусу не лише побутового предмета, а й музейного, виставкового, етнокультурного знака [97. С. 60–64; 98; 99; 17; 122]. Його форма почала сприйматися як джерело стилізації, реконструкції та етнодизайну.

У фундаментальному дослідженні «Декоративно-прикладне мистецтво» М. Станкевич обґрунтовує концепцію, згідно з якою художня обробка шкіри та хутра виходить за межі утилітарного рукоділля. Автор трактує його як складний ментально-художній процес, що є ретранслятором народної духовності, історичної пам'яті та світосприйняття. У цьому контексті особливо важливим є поняття традиції. М. Станкевич розглядає традицію не як механічне повторення давніх форм, а як систему спадкоємності, здатну до оновлення, переосмислення й включення в сучасні художні процеси [211. С. 91-99; 210. С. 65-82]. Для хутрових

виробів це означає, що традиційна форма кожуха чи кептаря може існувати в кількох режимах: як автентичний етнографічний зразок, як музейний артефакт, як реконструкція, як стилізація, як дизайнерська цитата, як композиційний принцип, або як образна модель сучасного виробу.

У 1970–1980-х рр. хутряний одяг в Україні розвивався в межах загальної культури радянської моди. Для цього періоду характерні функціональність, помірна декоративність, орієнтація на масового споживача, поєднання практичності й представницькості. Хутрові вироби сприймалися як престижна річ, але не обов’язково як унікальний художній об’єкт. Їхня художність найчастіше реалізовувалася через якість матеріалу, акуратність виконання, посадку виробу, силует, комір, колір, комбінування фактур. Водночас саме в цей період формується професійна база для подальших трансформацій: з’являються навчальні посібники, технологічні праці, методики конструювання і виготовлення виробів із хутра та шкіри [80; 100; 72; 28. С. 45-52, 148-150, 166-170].

Одним із найважливіших промислових осередків ХХ ст. був Харків. Харківська хутрова фабрика, заснована у 1930-х рр., стала одним із значних підприємств галузі. У радянський період вона розвивалася в межах системи хутрової промисловості, проходила реконструкцію, розширювала виробничі можливості та входила до структури хутрового об’єднання. Харківський осередок важливий тим, що репрезентує східноукраїнську модель фабричного виробництва хутрових виробів, зорієнтовану на масовий асортимент, промислову переробку сировини та виготовлення готового одягу.

З Харківським хутровим об’єднанням були пов’язані й інші підприємства, зокрема Балтська хутрова фабрика в Одеській області та Червоноградська філія у Львівській області. Їх діяльність свідчить про розгалуженість радянської системи хутрового виробництва, у якій окремі фабрики та філії виконували спеціалізовані функції. Така структура забезпечувала ширшу географію виробництва й водночас підпорядковувала локальні підприємства загальнодержавній промисловій політиці.

У системі радянської та пострадянської хутрової промисловості важливе місце посідала Жмеринка. Жмеринська хутрова фабрика згадувалася серед підприємств, що брали участь у виробництві хутряного одягу. Її значення полягає у представленні подільського промислового осередку, де традиція використання хутра в побуті й одязі була переосмислена в умовах фабричного виробництва. У пострадянський період такі підприємства намагалися адаптуватися до нових економічних умов, змін попиту та трансформації ринку.

Порівняння з Європою показує, що в 1960-1980-х рр. західна мода активніше експериментувала зі зміною культурних кодів хутра. У високій моді хутро могло бути символом статусу, гламурності, жіночої елегантності; у молодіжній культурі – об'єктом іронії, гри з ретрообразами, поєднанням із денімом, трикотажем, шкірою, штучними матеріалами. Європейські музейні колекції фіксують широку амплітуду моди ХХ ст. - від дизайнерів 1930-х рр. до Dior, Balenciaga, Mary Quant та інших постатей, що формували образ модерного одягу. (Victoria and Albert Museum) Українська ж хутрова галузь тривалий час розвивалася в умовах планової економіки, тому її інноваційність була переважно технологічною й асортиментною, а не авангардно-концептуальною.

Злам 1980-1990-х рр. став одним із ключових моментів еволюції хутрових виробів в Україні. Перебудова, відкриття кордонів, зміна економічної системи, поява спільних підприємств, приватизація, імпорт сировини й фурнітури, нові канали збуту, орієнтація на європейський ринок змінили як виробничу, так і художньо-стилістичну логіку хутрового одягу. Для підприємств України, зокрема, Тисмениці цей період особливо важливий через появу українсько-нідерландського спільного підприємства «Тикаферлюкс», заснування якого наприкінці 1980-х рр. у місцевій пресі осмислювалося як прорив Прикарпаття із закритої радянської системи до Європи; відкриті джерела зазначають, що це було одне з найперших таких підприємств в Україні й у тодішньому СРСР.

У 1990-х рр. хутровий виріб в Україні починає переходити від моделі «дефіцитної престижної речі» до моделі товару ринкової моди. Змінюється роль

споживача: він уже не лише отримує доступний асортимент, а обирає між силуетами, видами хутра, кольорами, брендами, стилістикою, ціною, імпоротною чи місцевою сировиною. Змінюється й роль виробника: фабрика або майстерня повинна реагувати на сезонність, моду, індивідуальні замовлення, конкуренцію, рекламу, потребу в оновленні моделей. Це впливає на формоутворення: з'являються більш різноманітні довжини, полегшені конструкції, комбіновані вироби, укорочені жакети, жилети, пальта з хутряними комірами, куртки, трансформери.

Для Західної України, період кінця XX - початку XXI ст. мав подвійний ефект. З одного боку, відбулося послаблення державної системи підтримки великих підприємств, занепад частини виробничих структур, втрата стабільності. З іншого – активізувалися приватні майстерні, локальні бренди, індивідуальне пошиття, продаж через магазини, ярмарки, салони, а пізніше - через інтернет. Проте така комерціалізація не завжди означає художнє поглиблення традиції. Часто вона призводила до уніфікації моделей відповідно до загальних ринкових смаків.

Окремо слід згадати Львівську хутрову фабрику, яка у XX ст. була частиною промислової системи хутрового виробництва Західної України. Львівський фабричний осередок важливий тим, що поєднував міську традицію ремесла з радянською моделлю серійного виробництва. У цьому випадку простежується спадкоємність між давньою цеховою культурою Львова, ремісничим середовищем Галичини та пізнішою промисловою організацією виготовлення хутрових виробів.

Важливим південним осередком була Одеса, де у XX ст. діяла хутрова фабрика, а в пострадянський період - підприємства, пов'язані з виготовленням виробів із хутра. Одеський осередок цікавий тим, що формувався в умовах великого портового міста, де були активними торгівля, міжрегіональні контакти, доступ до різних видів сировини й готової продукції. У художньому аспекті це могло сприяти більшій відкритості до модних впливів, оновлення асортименту та орієнтації на міський тип споживача.

До переліку пострадянських підприємств належить також хутова фабрика “АНТ” у Черкасах, зареєстрована як приватне підприємство на початку 2000-х рр. Її діяльність відображає нову модель існування хутового виробництва після розпаду радянської централізованої системи. На відміну від великих фабрик радянського часу, такі підприємства орієнтувалися на гнучкі форми виробництва, індивідуальні замовлення, оновлення модельного ряду, комерційний ринок і зміну споживчих запитів.

Таблиця 2.2.1. Основні хутові фабрики України ХХ століття

	Назва / форма в джерелах	Місто / область	Період / примітка
1	Тисменицька хутова фабрика / ВАТ «Хутофірма “Тисмениця”»	Тисмениця, Івано-Франківська обл.	Перша невелика хутова фабрика в Тисмениці згадується від 1891 р.; у ХХ ст. - один із головних центрів хутової промисловості України. У реєстрі ВАТ «Хутофірма “Тисмениця”»- виготовлення виробів із хутра
2	Харківська хутова фабрика / Харківське хутрове об'єднання	Харків	Заснування хутової фабрики в Харкові датують 1931 р.; у 1960-х її реконструювали. У 1971 р. Харківське хутрове об'єднання назване серед найважливіших підприємств галузі.
3	Балтська хутова фабрика / ВАТ «Балтська хутова фабрика»	Балта, Одеська обл.	У 1971 р. фабрика в Балті підпорядковувалася Харківському хутовому об'єднанню. У реєстрах ВАТ «Балтська хутова фабрика» зареєстроване 1995 р.; нині має статус припиненого.

4	Жмеринська хутова фабрика / ТОВ «Жмеринська хутова фабрика»	Жмеринка, Вінницька обл.	Згадується серед важливих фабрик хутової промисловості УРСР; у реєстрах ТОВ «Жмеринська хутова фабрика» зареєстроване 2003 р. і вказане як чинна юридична особа.
5	Львівська хутова фабрика	Львів	У джерелах фігурує як фабрика, підпорядкована Тисменицькому хутовому об'єднанню станом на 1971 р.
6	Одеська хутова фабрика / ТОВ «Одеська хутова фабрика»	Одеса	У 1971 р. Одеська фабрика згадана серед важливих підприємств хутової промисловості. У сучасному реєстрі ТОВ «Одеська хутова фабрика» має КВЕД 14.20 - виготовлення виробів із хутра.
7	Червоноградська філія хутової фабрики / філія Харківського хутового об'єднання	Червоноград, Львівська обл.	У 1971 р. згадана як філія Харківського хутового об'єднання.
8	Красноградське хутове підприємство	Красноград, Харківська обл.	Згадується у навчальних матеріалах з економічної географії як осередок хутової промисловості; потребує додаткової архівної перевірки для дисертації.
9	ПП «Хутова фабрика “АНТ”»	Черкаси	Зареєстрована 2002 р.; у джерелах також зазначено, що фабрика

			займається виробництвом хутряного одягу з 1997 р.
10	СП «Тикаферлюкс» / Tykafurlux	Тисмениця, Івано-Франкі вська обл.	У фаховому переліку КНУТД 2007 р. подано як виробника виробів зі шкіри та хутра; сьогодні бренд працює з хутряними виробами в Тисмениці.
11	ЗАТ «Харківська хутрова база»	Харків	Зазначена у таблиці КНУТД 2007 р. серед виробників виробів зі шкіри та хутра.

На початку ХХІ ст. світова мода вступила в період критичного переосмислення матеріалів. Хутро опинилося в центрі дискусій, де перетнулися питання етики, екології, сталого розвитку, прав тварин, споживчої культури, статусності й довговічності речей. Важливо, що ця дискусія не має однозначного вирішення в межах мистецтвознавства: натуральне хутро може розглядатися і як проблемний матеріал з погляду етики, і як довговічний природний матеріал, що в традиційній культурі був пов'язаний із раціональним використанням ресурсів. Натомість штучне хутро, яке часто сприймається як етична альтернатива, може бути пов'язане з проблемами синтетичних волокон, мікропластику, складної переробки. Тому важливо не зводити питання до протиставлення «натуральне - штучне», а аналізувати художньо-стилістичні, технологічні й культурні наслідки кожного вибору.

Європейська рамка сталого текстилю сьогодні акцентує увагу на повному життєвому циклі виробу - від виробництва й споживання до повторного використання, ремонту й переробки. Європейська комісія у Стратегії сталого та циркулярного текстилю наголошує, що вплив текстильного сектору на довкілля зростає, а споживання текстилю в ЄС належить до сфер із високим екологічним і кліматичним навантаженням; стратегія пропонує координовані дії для зміни способів виробництва й споживання текстильних продуктів. Для хутрових виробів це означає нову актуальність таких категорій, як довговічність,

ремонтпридатність, перешивання, реставрація, апсайклінг, повторне використання матеріалу.

У музейно-кураторському дискурсі аналогічні питання розглядаються через зв'язок моди й природи. Виставка V&A «Fashioned from Nature» була присвячена складним взаєминам моди й природи від 1600 р. до сучасності; у ній модний одяг було зіставлено з природничими зразками, таксидермією, необробленими рослинними та тваринними волокнами, щоб привернути увагу до походження матеріалів і джерел одягу [262]. Такий підхід особливо релевантний для дослідження хутра, оскільки дозволяє розглядати його не лише в межах моди, а як матеріал, пов'язаний із природою, ремеслом, ресурсом, пам'яттю й відповідальністю.

Український дизайн початку XXI ст. поступово включає ці питання у власну систему координат. У працях З. Тканко, О. Тканко, Г. Макогін, Н. Чупріної, М. Сусук, О. Омельченко, А. Браїлко, А. Гахової, І. Єременко, Т. Куратнік, А. Скубій та інших авторів актуалізуються теми екодизайну, апсайклінгу, ресайклінгу, сталого мислення, стилізації народного мистецтва в сучасному одязі [226. С. 162; 135. С. 120-125; 138. С. 45-49; 243. С. 38; 177. С. 77-79; 52. С. 66-71].

Для хутрових виробів ці напрями є особливо важливими, адже хутро має високу матеріальну вартість, тривалий життєвий цикл і потенціал до переробки, перекроювання, реставрації, комбінування з іншими матеріалами.

У художньо-стилістичному аспекті початок XXI ст. демонструє кілька ключових тенденцій формоутворення хутряного одягу. Перша - полегшення форми. Масивна шуба поступається місцем короткому пальто, жакету, жилету, куртці, накидці, аксесуару. Хутро інтегрується в гардероб не лише як зимовий верхній одяг, а як елемент багат шарової композиції. Друга - комбінаторність. Хутро поєднується зі шкірою, текстилем, трикотажем, плащовими матеріалами, вишивкою, декоративними вставками. Третя - трансформація. Вироби можуть мати знімні рукави, капюшони, коміри, двостороннє носіння, модульні деталі. Четверта - фактурний експеримент: стриження, фарбування, інтарсія, графічне

членування поверхні, контраст ворсу й гладкої шкіри. П'ята - етностилізація, у якій традиційні форми кептаря, кожуха, безрукавки або орнаментальні принципи Покуття, Гуцульщини, Бойківщини переосмислюються в сучасному силуеті.

Для України особливо важливим є саме поєднання етнокультурної та дизайнерської ліній. На відміну від глобальної моди, де етномотив часто функціонує як стилістичний цитатний ресурс, український дизайн хутрових виробів має справу з живою або нещодавно перерваною традицією. Кептар чи кожух не є абстрактним фольклорним знаком; це предмет із конкретною конструкцією, матеріалом, технікою, регіональним кодом, обрядовою та соціальною пам'яттю. Тому стилізація традиційного хутряного одягу потребує наукової коректності: важливо не механічно переносити орнамент на сучасну форму, а розуміти логіку первинного виробу – місце декору, конструктивну роль швів, пропорції, співвідношення білої овчини, кольорового сап'яну, вишивки, шнурів, хутряної опушки.

У цьому аспекті праці Г. Макогін про стилізацію як творчий прийом дизайну костюма та використання народного мистецтва в дизайні одягу початку ХХІ ст. мають безпосереднє методологічне значення [136. С. 207-214; 135. С. 120-125]. Стилізація в хутровому дизайні може бути реконструктивною, коли максимально зберігається первинна форма; адаптивною, коли традиційна конструкція пристосовується до сучасної функції; цитатною, коли використовується окремий мотив або деталь; асоціативною, коли зберігається лише загальний образний код; концептуальною, коли традиція стає основою для нової авторської форми.

На теренах Галичини й Покуття ця проблематика особливо виразна. Традиційний покутський і гуцульський хутряний одяг мав яскраву декоративну систему, у якій колір, орнамент, фактура й матеріал утворювали цілісний художній образ. Х. Нагорняк у працях про знаково-символічну систему кольору та орнаменту в покутському народному вбранні, семантику мотивів і кольорів, а також обрядово-магічні функції народного строю показує, що локальний одяг не можна аналізувати лише як форму або декор; він є частиною символічної системи

спільноти [151. С. 59–64; 151. С. 20–25; 150. С. 167–176; 148. С. 117–124]. Для хутрових виробів це означає, що орнамент, аплікація, кольорова смуга, шнур, вишивка, розташування декору на грудях, рукавах чи кишенях не є випадковими оздобами, а складниками художньої мови.

Зіставлення української, західноєвропейської та світової еволюції хутряного одягу дозволяє виявити кілька принципових відмінностей. У світовому й європейському контексті ХХ ст. формоутворення хутрових виробів переважно формувалося від функціонального матеріалу до статусного й модного, а наприкінці ХХ - на початку ХХІ ст., до проблемного, етично дискусійного матеріалу. В Україні хутро зберігало значно міцніший зв'язок із традиційною культурою, особливо в західних областях. Тут воно було не лише модним або статусним матеріалом, а складником локальної ідентичності, ремісничої пам'яті, родинного побуту, музейної спадщини й регіонального виробництва. У Західних областях України, зокрема, еволюція хутрових виробів відбувалася як поступове нашарування трьох систем: традиційної, промислової та дизайнерської. Традиційна система ґрунтувалася на кушнірській майстерності, ручній праці, локальному типі кожуха чи кептаря, декоративній спадкоємності. Промислова система принесла стандартизацію, серійність, технологічне нормування, асортиментне мислення. Дизайнерська система початку ХХІ ст. актуалізувала індивідуальність, образність, концепцію, етностилізацію, екологічну відповідальність і ринкову комунікацію.

Як видно з порівняння, формотворення хутрових виробів в Україні не було ізольованою від європейських і світових тенденцій, але мала власну часову й стилістичну логіку. Якщо в Європі хутро раніше стало атрибутом модерної міської моди, то в Україні воно довше зберігало зв'язок із народним строєм, ремеслом і регіональною ідентичністю.

Таблиця 2.2.2. Порівняльна характеристика формоутворення хутряного одягу у XX – на початку XXI століття.

Період	Європа і світ	Україна	Основні зміни у формотворенні
Початок XX століття	Хутро входить у міський костюм, моду ар-деко, статусні пальта, манто, палантини.	Збереження кожуха, овчинного одягу, хутряних шапок і комірів; поступове проникнення міської моди.	Домінування традиційного крою; декор по конструктивних вузлах; локальна орнаментальна система.
1920 - 1930-ті рр.	Арт-деко, геометризація, жіноча міська елегантність, хутро як ознака модерності й статусу.	Поєднання традиційного одягу з міськими формами; розвиток приватних майстерень.	Перехід від кожуха до пальта, манто, міських силуетів; лаконізація декору.
1940 - 1950-ті рр.	Післявоєнна практичність і відновлення <i>haute couture</i> розкоші.	Націоналізація, стандартизація, утилітарність, радянська система легкої промисловості.	Прямі й напівприлеглі силуети; функціональність; обмеження ручного декору.
1960-1980-ті рр.	Експерименти з молодіжною модою, <i>haute couture</i> формою, фактурою, ретростілями.	Серійне виробництво, професійне моделювання,	Трапеція, прямий силует, овальні форми, коміри, комбінування хутра; технологізація форми.

		технічна освіта, асортиментність.	
1990-ті рр.	Глобалізація моди, брендинг, ринок, критика натурального хутра.	Перехід до ринку, приватизація, імпорт сировини, поява спільних підприємств.	Розширення асортименту; індивідуальні замовлення; легші комерційні моделі.
Початок XXI століття	Сталий розвиток, етичні дискусії, штучне хутро, апсайклінг, технологічні експерименти.	Етнодизайн, екодизайн, авторські колекції, трансформація традицій.	Полегшення, модульність, комбінаторність, трансформери, етностилізація, печворк, реставраційне перешивання.

Якщо світова мода другої половини XX ст. активно експериментувала з образом хутра як елемента розкоші, гламуру або провокації, то українська промислова практика більше орієнтувалася на функціональність, добротність і асортиментну доступність. Якщо на початку XXI ст. глобальний дискурс зосередився на етичності й екологічності, то для України додатково актуалізувалося питання збереження, реставрації та сучасної інтерпретації локальної кушнірської спадщини.

З погляду професійного мистецтва, найважливішою зміною XX – початку XXI ст. стало поступове перетворення хутового виробу з ремісничого предмета на об'єкт дизайнерського мислення. У традиційному середовищі майстер здебільшого працював у межах успадкованого типу форми. Його творчість полягала у варіативності декору, точності виконання, якості матеріалу, локальних особливостях оздоблення. У професійному дизайні XX ст. форму починають

свідомо проектувати: визначають силует, пропорції, конструктивні членування, функцію, образ споживача, модний контекст. У ХХІ ст. до цього додається концепція – виріб може бути побудований навколо ідеї трансформації, екологічності, пам'яті, етнічної ідентичності, деконструкції або переосмислення традиції.

У межах декоративно-прикладного мистецтва хутровий виріб зберігає зв'язок із ручною майстерністю. Навіть у промислових умовах хутро потребує високої культури матеріалу: добору шкурок, розкрою, напрямку ворсу, підбору кольору, обробки швів, формування коміра, посадки рукава, балансу ваги. Тому художність хутрового виробу не зводиться до зовнішнього декору. Вона виявляється в архітектоніці форми, узгодженні матеріалу й конструкції, пластиці силуету, ритмі членувань, тактильній якості поверхні. У цьому сенсі праці Ю. Божка про архітектоніку й комбінаторику формотворення, Л. Орлової про композицію костюма, К. Пашкевич і М. Колосніченко про проектування швейних виробів, Н. Барановської про концепції та інновації в дизайні одягу є методологічно важливими для аналізу хутряного одягу як складної художньо-конструктивної системи [23. С. 245; 179. С. 58–72; 116. С. 98–105, 112–118; 181. С. 85–100].

Особливого значення набуває проблема образу. Традиційний хутровий виріб формував образ захищеності, достатку, родової належності, локальної ідентичності. Міський хутровий виріб міжвоєнного й післявоєнного часу формував образ елегантності, статусності, модерності. Радянська шуба чи пальто з хутра формували образ соціальної престижності, доброти, зимової практичності. Виріб кінця ХХ ст. – образ ринкового успіху, відкритості до європейської моди. Сучасний хутровий або хутроімітаційний виріб початку ХХІ ст. може формувати образ екологічної свідомості, етнічної рефлексії, індивідуального стилю, luxury-споживання або критичного ставлення до надмірного споживання.

Таким чином, художньо-стилістична еволюція хутрових виробів не є лінійним переходом від «традиційного» до «сучасного». Радше йдеться про постійне співіснування й взаємодію кількох часових шарів. У сучасному виробі може бути присутній архетип кожуха, силует європейського пальта, радянська технологічна культура фабричного пошиття, постмодерна цитата з етностилю, екологічна ідея апсайклінгу та індивідуальна авторська концепція. Саме ця багат шаровість робить хутряний одяг України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. перспективним об'єктом мистецтвознавчого дослідження.

Для Західної України й Покуття особливо важливо, що хутровий виріб залишається носієм локальної пам'яті. Навіть тоді, коли сучасна модель зовні наближається до світової моди, сама традиція Тисмениці, кушнірства, роботи з овчиною, сап'яном, декоративним шнуром, вишивкою, музейним зразком кожуха чи кептаря створює культурне тло, яке відрізняє український матеріал від універсалізованого світового fashion-продукту. Тому актуальним завданням є не лише опис історії хутрової галузі, а й виявлення художніх механізмів спадкоємності: які конструктивні схеми зберігаються; які мотиви трансформуються; які матеріали замінюються; які елементи стають символічними; які технології дозволяють оновити форму без втрати культурного сенсу.

Уточнення періодизації дає змогу виразніше простежити, як змінювалася художня логіка хутрового виробу. На початку ХХ ст. традиційні форми ще зберігали значну стійкість. Кожух, кептар, безрукавка, хутряна шапка або комір залишалися предметами, пов'язаними з локальним побутом, кліматичними умовами й обрядовою культурою. Водночас міське середовище поступово засвоювало інші види хутряного одягу – пальта з хутряними комірами, манто, пелерини, муфти, оздоблені хутром жакети. Для України, особливо західноукраїнських земель, цей процес не був прямим витісненням традиції модерною формою. Радше відбувалося співіснування двох систем: народно-ремісничої та міської. Перша зберігала локальну орнаментику,

матеріальну добротність, конструктивну доцільність; друга впроваджувала нові силуети, іншу пропорційність, більшу лаконічність декору й орієнтацію на європейський міський костюм.

Міжвоєнний період 1920–1930-х рр. особливо важливий для розуміння переходу від ремісничої форми до професійно організованого виробництва. У європейському контексті хутро активно входить у систему модерної жіночої елегантності: популярними стають прямі й видовжені силуети, геометризоване членування, декоративні коміри, манто, хутряні накидки. У Галичині цей процес відбувається в умовах складної соціально-економічної ситуації, але саме тоді зростає значення приватних майстерень, фахової підготовки, курсів кушнірів, кооперативних форм закупівлі сировини й збуту готової продукції. Для Тисмениці міжвоєнний час став етапом відновлення фабричного виробництва та поступового переходу до ширшого асортименту. Художньо це означало зміну масштабу: виріб починав орієнтуватися не лише на локального споживача, а й на міський ринок, де важливими були не тільки тепло й довговічність, а й відповідність модному силуету, якість виконання та репрезентативність.

Повоєнні десятиліття 1940–1950-х рр. змінили статус хутрових виробів. Внаслідок націоналізації, стандартизації й включення локальних підприємств у радянську систему легкої промисловості. У цей час художня індивідуальність виробу часто підпорядковувалася вимогам масового виробництва, планової економіки та доступності. Водночас саме стандартизація сприяла формуванню нової професійної дисципліни: конструкція виробу, розмірна сітка, технологічна послідовність, норми витрати сировини, якість пошиття та експлуатаційні властивості набули системного характеру. Для мистецтвознавчого аналізу важливо, що навіть у межах серійності хутровий виріб не втрачав художнього потенціалу. Образність переносилася з ручної орнаментики на силует, пропорції, фактуру, комір, застібку, ритм швів, взаємодію гладких і пухнастих поверхонь.

Ключовим етапом стало створення 3 вересня 1963 р. Тисменицького виробничого хутрового об'єднання, коли хутрову фабрику Тисмениці було

об'єднано з львівською кушнірською фабрикою у виробниче хутрове об'єднання «ВХО Тисмениця» [3. С. 350].

У 1960–1980-х рр. хутряний одяг дедалі виразніше входить у сферу професійного моделювання. У цей період в Україні розширюється асортимент верхнього одягу, ускладнюються технології вичинки, фарбування, стриження й комбінування хутра, формуються колекційні підходи, активізується робота художників-модельєрів і конструкторів. Силуетна мова стає різноманітнішою: поряд із прямими формами поширюються трапецієподібні, напівприлеглі, овальні, укорочені, молодіжні рішення. Декор часто редукується, натомість зростає роль самого матеріалу. У хутровому виробі цього періоду художня виразність створюється через співвідношення маси й легкості, гладкої та фактурної поверхні, натурального й фарбованого кольору, серійної форми й індивідуального акценту.

Для українських підприємств друга половина ХХ ст. стала етапом остаточного закріплення статусу профільного осередку хутрової справи. Сам факт існування виробничого об'єднання, що поєднувало повний цикл обробки матеріалу, професійну підготовку кадрів, технологічну дисципліну й художньо-конструкторську роботу, засвідчує новий рівень розвитку традиції. У такій системі ремісничий досвід не зникав повністю, а трансформувався в професійні операції: добір шкур, сортування, підбір за кольором і фактурою, розкрій, розкладка, формування коміра, обробка швів. Саме тому тисменицький матеріал важливий для дисертаційного дослідження: він дозволяє простежити не абстрактну історію моди, а реальний шлях переходу від локального кушнірства до організованої художньо-виробничої культури.

У 1990-х рр. трансформація хутрових виробів набула нової динаміки. Розпад радянської системи, перехід до ринкових відносин, поява приватних майстерень, імпорту сировини й орієнтація на індивідуальне замовлення змінили характер формотворення. Якщо радянська практика тяжіла до стандартизованого асортименту, то пострадянський період відкрив можливість більшої стилістичної свободи, різноманітності матеріалів, кольорів і силуетів. Водночас ця свобода

супроводжувалася ризиком втрати системної професійної культури, зниженням ролі великих підприємств, нестабільністю ринку й посиленням комерційних чинників

На початку ХХІ ст. у системі еволюції хутрових виробів виокремлюється ще один важливий чинник – екологічна етика. Її доцільно розглядати не як самостійну художньо-образну модель, а як нову тенденцію зміни ставлення до матеріалу, технології, тривалості використання одягу та відповідальності майстра перед природним і культурним середовищем. В попередніх періодах хутро здебільшого осмислювалося як матеріал тепла, захисту, престижу, соціального статусу або декоративної репрезентативності. До традиційних критеріїв якості, вартості, фактурної окраси й довговічності додаються питання походження сировини, способу її обробки, етичності використання, екологічного сліду, можливості ремонту, реставрації, повторного застосування та продовження життєвого циклу виробу [266; 225. С. 161–169].

Цей аспект важливий передусім тому, що він змінює не лише технологічну, а й етичну парадигму. Екологічність у сучасному мистецькому й проєктному мисленні не обмежується добром «безпечного» матеріалу; вона охоплює культуру споживання, ставлення до речі, тривалість її використання, можливість оновлення, ощадливе використання залишків, локальність виробництва, збереження ремісничих навичок і свідоме обмеження надмірного декоративного або сировинного споживання. У такому розумінні хутровий виріб постає як матеріально-культурний об'єкт, у якому естетична виразність пов'язана з етикою матеріалу, культурою майстерності й тривалим життям речі. Такий підхід особливо близький до сфери декоративно-прикладного мистецтва, де цінність предмета визначається не тільки новизною, а й збереженням матеріалу та культурного змісту.

Суттєвим є те, що екологічне мислення не є абсолютно новим для української традиційної культури. У народному середовищі одяг створювався з натуральних матеріалів, мав тривалий термін використання, ремонтувався,

перешивався, передавався в родині, змінював функцію залежно від стану збереження. Кожух, кептар, хутряна шапка або комір не були короточасними сезонними речами; вони належали до предметів, що мали матеріальну, соціальну й символічну вагу. Саме тому принципи сучасної «повільної моди» можна співвіднести з традиційною культурою користування одягом, у якій довговічність, ремонт, ощадливість і повага до матеріалу були природними складниками побутової та художньої практики [138. С. 45–49; 243. С. 38].

Традиційна кушнірська культура формувалася на принципах локальної сировини, ручної доробки, уважного ставлення до фактури, економного крою та максимально повного використання матеріалу. Майстер не сприймав шкуру як абстрактний напівфабрикат: він враховував її розмір, товщину, напрям ворсу, дефекти, колір, пластичність, можливість поєднання з іншими фрагментами. Такий підхід сьогодні може бути інтерпретований як прояв ранньої екологічної свідомості, оскільки ґрунтувався на мінімізації втрат, повазі до матеріалу та продовженні функціонального життя виробу. У цьому сенсі історична традиція кушнірства не суперечить сучасним сталим підходам, а, навпаки, створює для них культурне підґрунтя [193. С. 327–340; 106. С. 53–65].

Водночас екологічна етика в хутряному одязі не зводиться до простого протиставлення натурального й штучного хутра. На межі ХХ–ХХІ ст. дискусія щодо хутра часто формувалася в етичній площині, однак у науковому аналізі важливо враховувати ширший комплекс критеріїв: походження матеріалу, спосіб обробки, токсичність технологій, довговічність виробу, можливість ремонту та повторного використання, кінцевий продукт розкладання, потенціал мікропластикового забруднення. Саме тому питання екологічності хутрових виробів потребує не декларативного, а порівняльного й матеріалознавчо обґрунтованого підходу [154. Р. 233–240; 191. Р. 456–462; 293. Р. 169–171].

Сучасне штучне хутро є багатошаровим синтетичним матеріалом, у якому ворс здебільшого формується з акрилу, модакрилу або поліестеру, а основа може бути поліестеровою, бавовняною чи комбінованою. Такий склад дає можливість

створювати широкий спектр декоративних ефектів, інтенсивних кольорів і фактурних імітацій, однак водночас ускладнює вторинну переробку матеріалу. Синтетичні волокна, на відміну від білкових природних структур, переважно не проходять повноцінної біодеградації, а фрагментуються з утворенням мікропластику. Дослідження біодеградації текстильних волокон засвідчують, що білкові матеріали, зокрема вовна, розкладаються значно швидше за поліестерові структури, які в природному середовищі лише руйнуються на дрібні фрагменти [295. Р. 123–131; 277].

Таблиця 2.2.3. Орієнтовні терміни розкладання окремих матеріалів

Матеріал	Орієнтовний час розкладання
Акрил, модакрил	200–500 років
Поліестер	20–200 років
Бавовна	1–5 місяців

Натуральне хутро має іншу матеріальну природу: ворс утворений переважно кератином, а шкіряна тканина - колагеновими структурами. У природних умовах такі білкові матеріали здатні до біологічного розкладання, однак швидкість цього процесу залежить від способу вичинки, дублення, фарбування й подальшої хімічної обробки. Традиційне хромове дублення підвищує стійкість матеріалу до дії мікроорганізмів і забезпечує довговічність виробу, але водночас може створювати екологічні ризики під час утилізації. Отже, натуральне хутро не можна автоматично вважати екологічно безпроблемним: його перевага полягає передусім у довговічності, біологічній природі волокна та потенціалі повторного використання, тоді як проблемними залишаються способи промислової обробки, використання дубильних і фарбувальних речовин. [78. С. 350; 84. С. 342].

Таблиця 2.2.4. Порівняльна характеристика натурального та штучного хутра

Характеристика	Натуральне хутро	Штучне хутро
Склад	Білкові структури: кератин, колаген	Акрил, модакрил, поліестер; комбінована текстильна основа
Час розкладання	Орієнтовно 1-5 років залежно від умов і способу вичинки	Орієнтовно 200-500 років для акрилу / модакрилу
Кінцевий продукт	Органічні залишки за умови безпечної обробки	Мікропластик і полімерні фрагменти
Екологічний ризик	Дубильні й фарбувальні речовини	Нафтохімічне походження, складна переробка, мікропластик
Потенціал повторного використання	Високий: ремонт, реставрація, перешивання, апсайклінг	Залежить від якості матеріалу; переробка ускладнена комбінованою структурою

Наведене зіставлення свідчить, що жоден із матеріалів не може бути оцінений однозначно лише за ознакою «натуральності» або «штучності». Натуральне хутро має перевагу довговічності, здатності до реставрації та потенційної біодеградації, але потребує відповідальної системи вичинки та обробки. Штучне хутро зменшує етичну проблему використання тваринної сировини, однак пов'язане з нафтохімічним походженням, складністю переробки, мікропластиковим забрудненням і коротким життєвим циклом у масовому споживанні. Саме тому для історико-мистецтвознавчого дослідження важливим є не протиставлення цих матеріалів, а виявлення того, як екологічний дискурс змінює художню, ціннісну й споживчу модель хутрового виробу.

У XXI ст. екологічна етика актуалізує поняття довговічності як художньої цінності. Якщо в культурі швидкої моди річ швидко втрачає актуальність через зміну тенденцій, то в системі сталого мислення етична якість визначається здатністю виробу зберігати форму, матеріальну цілісність і образну переконливість упродовж тривалого часу.

Апсайклінг у цьому контексті виступає не лише технікою переробки, а й методом художнього переосмислення матеріалу. Його сутність полягає в тому, що старий або морально застарілий виріб не знищується, а стає основою для нової композиції, нового силуету, нового співвідношення фактур і кольорів. Для хутра цей підхід особливо продуктивний: завдяки міцності волосяного покриву та цінності матеріалу можливі перекрій, реконструкція, добір збережених фрагментів, поєднання з новими матеріалами, створення вставок, комірів, жилетів, аксесуарів або складних мозаїчних поверхонь.

Важливо підкреслити зміст апсайклінгу: він є сучасним продовженням давньої практики ощадливого користування одягом, але в нових умовах набуває статусу усвідомленої етичної та екологічної стратегії [243. С. 38; 177. С. 77–79; 52. С. 66–71].

Логічним продовженням етичного підходу до формоутворення хутряного одягу є редизайн хутрових виробів - переробка вживаного хутра та його художнє переосмислення у нових формах. Така практика дає змогу не створювати виріб із нового натурального хутра, а продовжити існування вже наявного матеріалу, надаючи йому сучасної форми, силуету, фактури, кольору оновленої функції та нової образної виразності. Він може виявлятися у відході від традиційних силуетів до більш геометризованих ліній, у зміні пропорцій, покращенні посадки на фігурі, а також у поєднанні хутра з новими матеріалами й технологічними елементами. Такий процес потребує уважного ставлення до пластики матеріалу, конструкції, деталей і способів обробки, оскільки саме вони визначають художню цілісність і сучасне звучання виробу. [189. С. 674]

Важливим напрямом початку XXI ст. стає також пошук альтернативних матеріалів, зокрема біоорієнтованих або рослинних замінників хутра. У світовій практиці експериментують із матеріалами на основі рослинних волокон, перероблених полімерів, комбінованих біополімерів, конопляних, кропив'яних або кукурудзяних компонентів. В українському контексті особливої уваги заслуговують спроби створення ворсових матеріалів на основі конопляного волокна, які позиціонуються як альтернатива і натуральному, і синтетичному хутру. Важливо згадати такі розробки не як приклади конкретних моделей, а як ознаку зміни матеріальної парадигми: хутрова етика починає розумітися ширше, ніж власне використання шкури тварини, і переходить у площину фактурної, теплоізоляційної, тактильної та образної імітації природного ворсу [266; 225. С. 161–169].

Екологічна етика впливає й на художню мову хутрових виробів. На зміну демонстративній розкоші, надмірній масивності та зовнішній статусності дедалі частіше приходять цінності матеріальної правдивості, природної фактури, стриманості, функціональної тривалості й локальної автентичності. У художньо-композиційному вирішенні це виявляється через збереження природного кольору, використання м'яких тональних переходів, зменшення надмірного декору, відкриту демонстрацію фактури, поєднання старого й нового матеріалу, введення мозаїчних структур, що дозволяють раціонально використати фрагменти хутра. Екологічність стає не лише етичним або технологічним принципом, а й формотворчим чинником, який змінює силует, масштаб, конструктивну логіку та образну спрямованість виробу.

Тому, особливо важливо, що екологічні принципи впливають на художньо-стилістичну еволюцію не прямо, а через зміну ціннісної системи. У XX ст. хутро часто асоціювалося з розкішшю, престижем, дефіцитністю, соціальною репрезентацією. У XXI ст. така модель не зникає повністю, однак доповнюється іншими акцентами: усвідомленим споживанням, довговічністю, локальністю, ручною майстерністю, повторним використанням і відповідальністю за матеріал.

У результаті художня виразність може виникати не лише від вартості сировини чи складності декору, а й від здатності виробу демонструвати продуману структуру, матеріальну доцільність, культурну пам'ять і етичну стриманість. Це наближає сучасне хутрове формоутворення до принципів декоративно-прикладного мистецтва, у якому краса речі завжди пов'язана з доцільністю, матеріальною культурою та майстерністю виконання.

Важливо розмежувати екологічний підхід як технічну вимогу і екологічну етику як художньо-культурне явище. Технічний рівень охоплює енергоощадні процеси, безпечніші реагенти, контроль відходів, раціональний розкрій, можливість утилізації. Художньо-культурний рівень стосується того, як ці вимоги змінюють візуальну форму, композицію, ставлення до фактури й семантику виробу.

Екологічність стає не зовнішньою темою, а одним із маркерів переходу від індустріальної культури масового виробу до культури відповідального художнього об'єкта, де матеріал, техніка, форма, тривалість використання і культурна пам'ять розглядаються у взаємозалежності.

У дослідженні О. Лагоди та співавторів екодизайн розглядається як поєднання художньо-проектної творчості, етичної відповідальності та принципів сталого розвитку. Для дисертації це важливо, оскільки дозволяє інтерпретувати сучасне переосмислення хутрових виробів - апсайклінг, редизайн, тривале використання матеріалу - як складову не лише технологічної, а й естетичної та ціннісної трансформації. [279. С. 212-218]

Підсумовуючи, можна стверджувати, що трансформація хутрових виробів у XX – на початку XXI ст. відбувалася у взаємопов'язаних площинах. Перша – історико-ремісничка: розвиток кушнірства, цехових і домашніх практик, локальних осередків, Друга – промислово-проектна: становлення фабрик, серійного виробництва, професійного моделювання, технологічного вдосконалення та ринкових трансформацій. Третя – художньо-культурна: зміна образу хутра від

захисного до модного, статусного, етностилізованого, трансформативного, авторськи інтерпретованого об'єкта.

У контексті традицій та професійного мистецтва хутові вироби України, демонструють не периферійність щодо європейської моди, а власну модель розвитку. Ця модель ґрунтується на синтезі матеріалу, ремесла, регіональної образності, технологічної культури та сучасної художньої інтерпретації. Саме тому дослідження художньо-стилістичних домінант хутових виробів України середини XX - початку XXI століття. потребує одночасного врахування етнографічних, мистецтвознавчих, технологічних, проєктних, екологічних аспектів. Хутовий виріб у такому підході постає не лише предметом гардероба, а художньою формою, у якій матеріалізуються історія регіону, досвід майстра, професійна думка, культурна пам'ять і змінні цінності суспільства.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ПЛАСТИЧНІ Й ОБРАЗНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ХУТРОВИХ ВИРОБІВ.

Домінанта - це провідна художня, стилістична, пластична, декоративна або матеріально-фактурна ознака хутового виробу, яка визначає його образну виразність, композиційну організацію, стильову належність і характер естетичного сприйняття. Художньо-пластичні та образно-сміслові домінанти хутового виробу формується через взаємодію матеріалу, силуету, кольору, декору, фактури та конструктивно-пластичної організації форми. У мистецтвознавстві та художньому проектуванні домінанта розглядається як структуроутворювальний елемент композиції, тобто такий елемент, який організовує навколо себе інші складові художньої форми.

Домінанта не існує окремо від цілого. Вона проявляється у взаємодії з іншими елементами: формою, матеріалом, кольором, декором, ритмом, пропорціями, фактурою, стилем. На відміну від інших видів верхнього одягу, вироби з хутра мають особливу матеріальну природу: ворсова поверхня, густина, довжина та напрям волосу, блиск, пластичність шкірної тканини, природна або набута колористика безпосередньо впливають на художній образ і способи формотворення. Саме тому аналіз стилістики хутових виробів потребує розгляду не лише зовнішніх декоративних ознак, а й глибинного взаємозв'язку між матеріалом, конструкцією та образно-композиційним вирішенням.

3.1. Матеріал як фундамент композиції виробу

У системі художнього формоутворення хутових виробів матеріал посідає визначальне місце, оскільки саме він зумовлює первинну образну, пластичну, фактурну й конструктивну природу виробу. На відміну від тканини, яку можна підпорядкувати широкому спектру композиційних і конструктивних рішень, натуральне хутро вже від початку має виразну внутрішню організацію: напрям

волосяного покриву, густоту підпушка, висоту остьового волосу, товщину шкіряної тканини, природну колористику, блиск, пружність, вагу, здатність до розтягування, стриження, фарбування, розшивання, пластичного моделювання. Саме тому в художньому формотворенні хутряного одягу матеріал не може розглядатися лише як технічна основа виробу. Він виступає активною домінантою у засобах формотворення, що визначає характер силуету, архітектоніку поверхні, ритм конструктивних членувань, масштаб декоративних акцентів і загальну художньо-образну виразність моделі [23. С. 245; 179. С. 58–72; 182. С. 120–135].

У контексті нашого дослідження, хутро аналізуємо як матеріал із власною художньою морфологією. Його природна поверхня не є нейтральною площиною, а вже містить у собі світлотіньову, колористичну, фактурну й ритмічну структуру. Ворс реагує на світло, змінює інтенсивність кольору залежно від напрямку укладання, створює м'які переходи, переливи, глибину тону або, навпаки, графічну чіткість. Шкіряна тканина визначає пластичність, вагу й здатність виробу утримувати форму. Тому художник-модельєр, конструктор або майстер-кушнір працює не тільки з лінією крою, а й із природною організацією матеріалу, що вимагає від нього розуміння фактури, композиції, пропорції, ритму, масштабу й образного потенціалу хутра [28. С. 45–52, 148–150, 166–170; 58. С. 46].

З огляду на це, аналіз засобів формування стилістики хутрових виробів доцільно здійснювати через систему базових композиційних категорій. Як зазначають Н. Бабій та Б. Губаль, сучасне мистецтво й дизайн описуються через взаємопов'язані поняття форми, змісту, ідеї, композиції, фактури, акцентів, рисунка, ескізу, барвистості та ритму [10. С. 171]. У межах дослідження хутрових виробів ці категорії набувають матеріально-конкретного вияву: форма реалізується через силует і конструкцію, фактура - через ворсову поверхню хутра, барвистість - через природне або технологічно змінене забарвлення, ритм - через напрям волосу, чергування хутрових пластин, швів, декоративних елементів та орнаментальних мотивів. Саме тому матеріал, колір, декор і пластика форми

розглядаються як взаємопов'язані чинники художньо-стилістичної організації хутового виробу.

Матеріал у хутовому виробі виконує подвійну функцію. З одного боку, він забезпечує утилітарні властивості – теплоізоляцію, зносостійкість, захист від вологи, вітру і холоду. З іншого – формує художню якість речі: її м'якість або жорсткість, масивність або легкість, статичність або рухливість, лаконізм або декоративну насиченість. Саме ця подвійність зумовлює специфіку хутряного одягу як явища декоративно-прикладного мистецтва, у якому практична доцільність нерозривно пов'язана з образною виразністю. У традиційній культурі українців такий зв'язок особливо виразно проявлявся в кожухах та кептарях, де матеріал водночас захищав тіло, маркував соціальний статус і створював художній образ носія [144. С. 222; 17. С. 220–235; 214. С. 134–148].

У народній кушнірській традиції Карпатського регіону, матеріал безпосередньо пов'язаний із природно-кліматичними умовами, господарським укладом і локальними естетичними уявленнями. Гірське й передгірське середовище, розвиток вівчарства, мисливства, кролівництва зумовили поширення овечих, козячих, кролячих шкур, а також хутра лисиці, вовка, зайця, куниці, тхора та інших тварин. Саме ця сировинна база сформувала типологію традиційного верхнього одягу – кожухів, кептарів, накидок, шапок, комірв. У цьому сенсі матеріал визначав не лише фізичні властивості виробу, а й його регіональну образність: гуцульську поліхромність, покутську композиційну врівноваженість, бойківську стриманість, опільську конструктивну простоту [120; 109. С. 60–64; 152. С. 20–25].

Провідне місце у сировинній основі українського хутряного одягу посідала овчина (Рис.3.1.1.). Вона була доступною, теплою, зносостійкою, придатною до різних способів обробки й оздоблення. Овеча шкура має щільну шкіряну тканину, густий підпушок і довгий остьовий волос, що забезпечує високі теплозахисні властивості та формує об'ємну фактуру поверхні. Саме овчина стала основою традиційних кожухів і кептарів, оскільки поєднувала конструктивну міцність,

пластичність і декоративний потенціал. Природна колористика овчини – від молочно-білої до сірої, бурої, (Рис.3.1.2.) коричневої – давала змогу створювати художню композицію без надмірного фарбування (Рис.3.1.3.). Світлі ділянки могли використовуватися в центральних частинах виробу, темні – по краях, у декоративних смугах або конструктивних акцентах.

Такий принцип підбору матеріалу формував ритмічну структуру поверхні й підкреслював архітектоніку традиційного верхнього одягу [214. С. 102; 193. С. 327–340].

Властивості овчини значною мірою залежать від породи овець, віку тварини, сезону зняття шкури, способу вичинки та подальшої обробки. У Карпатському регіоні поширеними були грубововнові й напів грубововнові породи, хутро яких має довший хвилястий волос і виразну об'ємність. Така структура сприяє формуванню масивного, пластично насиченого силуету кожуха або кептаря. Натомість тонкорунні й напівтонкорунні овчини з коротшим, м'якшим ворсом дають змогу створювати легкі форми, декоративні вставки, підкладки, коміри, оздоблювальні деталі. Отже, вже в межах одного виду сировини існує широкий спектр формотворчих можливостей: від вагомої, монументальної поверхні до м'якої, пластичної, придатної для більш делікатного моделювання [20. С. 25–34, 78–85; 28. С. 166–170].

Особливу групу овчинно-шубної сировини становлять каракуль, смушок і каракульча (Рис.3.1.2-3). Їхня художня цінність полягає в природному орнаменті поверхні, утвореному завитком короткого волосу. Каракуль не потребує активного додаткового декорування, оскільки сам завиток створює ритмічний, майже графічний візерунок. Чорний каракуль надає виробу строгої силуетної чіткості й декоративної глибини; сірий створює ефект м'якої світлотіньової вібрації; коричневий, золотистий, суровий або бежевий формують теплу, природну колористику. Каракульча, маючи тоншу шкіру та муароподібний візерунок, відкриває можливості для більш пластичних, вишуканих форм, наближених до текстильної поверхні. У формотворенні ці матеріали особливо важливі, оскільки

вони поєднують коротковорсову чіткість із природною декоративністю, дозволяючи вибудовувати композицію на основі самого малюнка хутра [20. С. 78–85; 72. С. 328].

Козяче хутро також відігравало важливу роль у сировинній культурі гірських і передгірських районів (Рис. 3.2.4). Воно має довший, грубуватий, часто блискучий волос і порівняно тоншу шкіряну тканину, тому є легшим за овчину. Його використовували для легших кожушків, підкладок, комірв, манжетів, крайових оздоблень, декоративних вставок. Завдяки контрасту між довгим блискучим козячим волосом і щільнішою овчиною виникали виразні фактурні зіставлення.

У художньому вирішенні традиційного одягу цей контраст міг підсилювати лінію коміра, борта, рукава чи низу виробу. Темніше фарбоване козяче хутро, поєднане зі світлою овчиною, створювало графічну межу й акцентувало конструкцію. Таким чином, козяча сировина виконувала не лише теплоізоляційну, а й композиційно-декоративну функцію [193. С. 327–340; 234. С. 142–154].

Важливим джерелом хутрової сировини було мисливство. Хутро лисиці, вовка, зайця, куниці, тхора, соболя, бобра, видри та інших тварин доповнювало місцеву сировинну базу й мало не лише функціональне, а й соціально-статусне значення. Дорожче мисливське хутро використовували для оздоблення святкового одягу, комірв, опушок, головних уборів, інколи – для підкладок або окремих деталей верхнього одягу.

Лисяче хутро завдяки довгому м'якому волосу й рудо-золотистій природній колористиці створює виразний декоративний акцент (Рис. 3.1.5.). Вовче хутро, грубіше й щільніше, формує відчуття вагомості, захисту, суворості образу (Рис. 3.1.6.). Хутро куниці та соболя з м'яким густим підпушком, природним блиском і глибокою коричнево-попелястою гамою пов'язувалося зі святковістю, заможністю та високим статусом (Рис. 3.1.7) Заяче хутро, легке й м'яке, але менш довговічне, частіше використовувалося для дешевших виробів або внутрішніх шарів одягу (Рис. 3.1.8.) [41. С. 211–219; 20. С. 25–34].

Кроляче хутро, доступне завдяки поширенню кролівництва, стало важливим матеріалом для виготовлення недорогого верхнього одягу, підкладок, дитячих виробів і пізніше – для різноманітних фактурних експериментів. Воно має м'який ворс, порівняно невелику вагу, різноманітну природну колористику та здатність до фарбування, стриження, тиснення, трафаретного нанесення малюнка. Його морфологічна пластичність дає змогу створювати як м'які, так і більш структуровані поверхні залежно від способу обробки. Водночас нижча зносостійкість і ламкість волосу обмежують його застосування у виробках інтенсивного використання.

У художньому сенсі кроляче хутро цікаве тим, що завдяки доступності й технологічній податливості воно часто ставало матеріалом для імітацій дорожчих видів хутра – норки, шиншили, леопарда, рисі, очеретяного kota. Це розширювало можливості створення декоративних поверхонь у виробках масового та авторського характеру [20. С. 78–85; 282. Р. 98–106].

У ХХ ст. сировинна база хутрових виробів значно розширилася завдяки розвитку звірівництва та використанню хутра норки, песця, нутрії, ондатри, бобра, каракуля, кроля спеціалізованих порід. Проте в межах мистецтвознавчого аналізу важливо не стільки перелічити види сировини, скільки виявити їхню морфологічну роль у формотворенні. Кожен вид хутра має власну «пластику»: одні матеріали створюють об'єм і м'яку розмитість контурів, інші – чіткість ліній і графічну поверхню; одні приховують шви, інші підкреслюють конструкцію; одні потребують лаконічної форми, інші допускають складне членування, ритмічне викладання або мозаїчну побудову. Саме тому вибір хутра є не лише сировинним чи економічним, а передусім художньо-композиційним рішенням [23. С. 245; 116. С. 98–105, 112–118].

За морфологічними особливостями волосяного покриву хутро доцільно поділяти на довговорсове, середньоворсове й коротковорсове. Такий поділ має безпосереднє значення для художньої побудови виробу. Довговорсове хутро формує пухнасту, об'ємну, живописну поверхню. Воно візуально збільшує масу

виробу, пом'якшує контур, приховує дрібні конструктивні членування, розмиває межі швів і деталей. Середньоворсове хутро поєднує пластичність і відносну структурність, дозволяючи створювати як м'які, так і достатньо чіткі силуети. Коротковорсове хутро, навпаки, наближається за візуальними властивостями до щільного текстильного або шкіряного матеріалу: воно добре виявляє лінію крою, підкреслює пропорції, членування, рельєф, ритм поверхні [20. С. 25–34; 72. С. 328]. До довговорсового хутра належать лисиця, песець, вовк, койот, окремі різновиди кози, лами, альпаки, яка. Їхній довгий остьовий волос і густий підпушок створюють фактурну глибину та світлотіньову активність. Такі матеріали майже завжди виступають сильним образним акцентом. Лисиця завдяки рудо-золотистим, сріблястим, вогняним, сірим або мелірованим відтінкам формує динамічну, експресивну поверхню. Песець, маючи особливо пухнастий ворс та підпушок, створює ефект м'якості, округлості, об'ємної пластики (Рис. 3.1.10). Вовк і койот додають виробу суворішої, більш природної, іноді архаїзованої образності.

У таких випадках матеріал фактично сам формує образ, а завдання майстра полягає в тому, щоб не перевантажити його надмірною конструкцією чи декором. [28. С. 166–170; 179. С. 58–72].

Довговорсове хутро має обмеження у формотворенні. Через об'ємність ворсу воно не придатне для надмірно дрібного членування, складної рельєфної конструкції, великої кількості швів, виточок, малих деталей. Ворс приховує лінію, розмиває межу, зменшує читабельність конструктивної побудови. Тому довговорсові матеріали доцільні в лаконічних силуетах – прямих, злегка розширених, овальних, накидних, у виробках з великими площинами, виразними комірами, манжетами, опушками.

Хутро лами, альпаки, яка з довгим прямим або хвилястим ворсом формує експресивні поверхні, близькі за характером до традиційної гуні: силует набуває м'якості, еліпсо подібності, природної рухливості.

У художньому аспекті вони більше тяжіють до живописної, ніж до графічної організації форми. Їхня виразність ґрунтується на фактурі, русі ворсу, світлотіньовому ефекті й природній колористиці, а не на складній конструктивній деталізації [58. С. 46; 181. С. 88–96, 120–126].

Середньоворсове хутро має найбільш універсальні формотворчі властивості. До цієї групи належать норка, нутрія, ондатра, бобер, кролик, коза, куниця, соболь та інші види. Норка характеризується рівним блискучим ворсом, високою густотою підпушка, пластичністю та зносостійкістю (Рис.3.17, 18). Завдяки цим властивостям вона добре передає лінію крою, дозволяє створювати витончені силуети, поєднувати гладкі й рельєфні поверхні, застосовувати розпуск, осадження, фарбування, тонування, поперечне або діагональне викладання шкурок. Її фактура має достатню гладкість для виявлення конструкції, але водночас зберігає природну м'якість хутра.

Тому норка стала одним із матеріалів, що особливо активно впливав на формування елегантного, пластично врівноваженого хутряного одягу другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (Рис.3.1.10 а, б) [20. С. 78–85; 282. Р. 98–106].

Нутрія, ондатра й бобер мають густий підпушок, достатню щільність і водостійкість, що надає виробам практичної стійкості та виразної фактури. (Рис. 3.1.19.20). Нутрія може стригтися, вищипуватися, оброблятися під «вельвет», клітинку або іншу поверхневу структуру. Це змінює її художній характер: із матеріалу для важких зимових виробів вона перетворюється на гнучкий фактурний ресурс для створення сучасних пластичних і графічних рішень. Ондатра завдяки м'якшому остьовому волосу й теплій природній гамі створює помірно об'ємну, декоративну поверхню. Бобер має особливо густий підпушок і щільну шкіряну тканину; він добре тримає форму, але менш придатний для драпірування. У стриженому або щипаному вигляді бобер набуває бархатистої поверхні, що дозволяє використовувати напрям ворсу як засіб зміни блиску й насиченості кольору. У стриженому або щипаному вигляді бобер набуває бархатистої поверхні, що дозволяє використовувати напрям ворсу як засіб зміни

блиску й насиченості кольору. Таким чином, середньоворсові матеріали дають змогу поєднувати конструктивну чіткість із фактурною виразністю [72. С. 328; 28. С. 148–150, 166–170].

Соболь і куниця, хоч і мають дещо довший та пухнастіший ворс, у художній практиці часто сприймаються як матеріали благородної середньої фактури (Рис. 3.1.21, Рис. 3.1.22) Вони відзначаються глибиною кольору, природним блиском, м'якістю, високою вартістю та статусною образністю. У виробках такі шкурки часто викладають поперечно або розшивають смужками замші, що створює впізнавану рельєфну поверхню.

Цей прийом не лише збільшує площу матеріалу, а й підкреслює природну красу хутра, надаючи виробу ритмічної організації. У мистецькому сенсі соболь і куниця тяжіють до образів вишуканості, святковості, камерної розкоші. Їхня художня сила полягає не в зовнішньому декорі, а в глибині матеріалу, м'якому блиску, природній тональності й тактильній делікатності [20. С. 78–85; 179. С. 58–72].

Коротковорсове хутро – каракуль, каракульча, мутон, астраган, стрижений кролик, нерпа, поні, тюлень та інші матеріали – має найбільшу здатність до конструктивної чіткості (Рис. 3.2.23, 24) Воно добре виявляє силует, лінію плеча, рельєфи, кишені, застібки, шви, декоративні вставки.

За своїми візуальними властивостями коротковорсове хутро наближається до пальтових матеріалів або шкіри, проте зберігає теплоту й фактурну м'якість хутряної поверхні. Каракуль завдяки природному завитку створює самодостатній орнамент; мутон і астраган після спеціальної обробки мають рівну щільну поверхню, добре фарбуються, піддаються тисненню, дозволяють створювати практичні й водночас композиційно чіткі вироби. Такі матеріали особливо придатні для прямих, напівприлеглих, трапецієподібних силуетів, де важливо зберегти ясність форми [20. С. 25–34, 78–85; 116. С. 98–105].

Особливу роль у формотворенні відіграє товщина шкіряної тканини. Саме вона визначає, чи буде матеріал м'яко спадати, утримувати жорстку форму,

піддаватися драпіруванню, розтягуванню, розпуску, рельєфному членуванню. Шкурки з грубою й щільною основою – овчина, бобер, мутон, нерпа – краще придатні для простих, прямих, стабільних силуетів. Вони створюють відчуття вагомості, захисту, конструктивної стійкості. Матеріали середньої товщини – нутрія, кролик, норка, каракуль – дають ширший діапазон форм: від прямих до розширених і напівприлеглих. Тонка, еластична шкіряна тканина – каракульча, щипана норка, стрижений кролик – відкриває можливості для складнішої пластики, м'яких переходів і наближення хутрового виробу до текстильної композиції. Отже, формотворча якість хутра залежить не лише від довжини ворсу, а й від структури дерми [72. С. 328; 80. С. 744].

Фактура хутра є самостійним художнім засобом. У живописі фактура пов'язана з характером поверхні й способом взаємодії матеріалу зі світлом; у декоративно-прикладному мистецтві вона набуває ще й тактильного значення. У хутровому виробі фактура сприймається одночасно зором і дотиком. Вона може бути пухнастою, гладкою, хвилястою, завитковою, бархатистою, графічною, рельєфною, мозаїчною. Природний ворс створює світлотіньові переходи, що підсилюють об'єм і ритм поверхні. Часто додаткове оздоблення стає мінімальним, оскільки сама фактура матеріалу вже забезпечує достатню художню насиченість. Саме тому в багатьох хутрових виробках композиційна виразність досягається не орнаментом, а поєднанням різних типів ворсу, гладких і пухнастих поверхонь, натуральних і оброблених фактур [58. С. 46; 90. С. 38; 181. С. 88–96, 120–126].

Напрямок ворсу є одним із найважливіших чинників художньої організації хутрової поверхні. Один і той самий матеріал може виглядати світлішим або темнішим, матовим або блискучим залежно від того, як розміщено ворс щодо світла і тіла людини. Вертикальне викладання шкурок підсилює видовження силуету, горизонтальне – розширює форму й створює ритмічні пояси, діагональне – надає композиції руху, динаміки, асиметричної напруги. Поперечне викладання особливо активно використовувалося в хутрових пальтах, де ритм шкурок ставав декоративним принципом. У традиційних виробках напрям ворсу часто

підпорядковувався практичності й теплу, однак у професійній художній практиці він стає свідомим засобом композиції [179. С. 58–72; 116. С. 112–118].

Вичинка та обробка хутрової сировини безпосередньо впливають на художні властивості матеріалу. Традиційний процес включав очищення, міздріння, відмочування, пікелювання або квашення, дублення, жирування, сушіння, розминання, розчісування, стриження, фарбування й оздоблення. У народному середовищі ці процеси базувалися на емпіричному досвіді майстрів, які передавали рецептури й технологічні секрети усно. Важливо було досягти оптимального співвідношення м'якості, міцності, еластичності шкіряної тканини та надійного кріплення волосу. Недостатня обробка робила матеріал жорстким і ламким, надмірна – могла послабити волос. Тому якість вичинки визначала не тільки довговічність виробу, а й його пластичність, посадку, здатність до формоутворення [80. С. 744; 111. С. 252; 72. С. 328].

У традиційній кушнірській практиці важливими були природні способи обробки шкур. Для дублення застосовували кору дуба, верби, вільхи, хлібний квас, крейду, попіл, глину, кисломолочні продукти. Така обробка зберігала природну фактуру й колір волосу, надавала шкіряній тканині еластичності та забезпечувала довговічність. Вона водночас мала екологічний і культурний вимір: матеріал залишався близьким до природного стану, не втрачав індивідуальності, зберігав локальні колористичні нюанси. У сучасному мистецтвознавчому осмисленні традиційна вичинка може розглядатися як частина нематеріальної ремісничої спадщини, адже вона включає знання, досвід, сенсорну пам'ять майстра, вміння «читати» матеріал і передбачати його поведінку у виробі [193. С. 327–340; 106. С. 53–65].

Міздріння, тобто видалення підшкірної клітковини, жиру й залишків тканин, було одним із найважливіших етапів підготовки шкури. Воно забезпечувало рівномірність товщини дерми, а отже – однорідність подальшої обробки. Після міздріння шкуру розминали, розбивали, розтягували, надаючи їй еластичності. Саме на цьому етапі формувалися тактильні властивості матеріалу: м'якість,

здатність до згинання, пружність. Для художнього формоутворення це має принципове значення, оскільки жорсткий матеріал обмежує силует, тоді як добре вичинене хутро дозволяє створювати м'які лінії, зручніше посадку, складнішу пластику. У кожухах і кептарях якісна вичинка забезпечувала не тільки комфорт носіння, а й довговічність художньої форми [80. С. 744; 221. С. 160].

Дублення є центральним процесом, що надає шкірі стійкості до вологи, тепла, біологічного руйнування та механічного зношування. Рослинне дублення забезпечувало природну пластичність і теплу кольорову гаму шкіряної тканини, хромове – вищу міцність, стабільність і водостійкість. Для художньої практики важливо, що різні способи дублення по-різному впливають на фактуру, вагу, пружність і поведінку матеріалу. Рослинно дублена шкіра часто зберігає природнішу поверхню, краще відповідає традиційній образності, тоді як хромова обробка сприяє стандартизації, однорідності, технологічній передбачуваності. Отже, технологія обробки безпосередньо впливає на художній характер виробу: від індивідуальної фактурності до рівномірної, контрольованої поверхні [111. С. 252; 76. С. 350].

Жирування й сушіння також мають формотворче значення. Жирування запобігає склеюванню волокон дерми, надає м'якості, еластичності, водовідштовхувальних властивостей. Добре прожирована шкіра не тріскається, не втрачає форму, витримує багаторазові згини. Сушіння, у свою чергу, стабілізує структуру матеріалу. Пересушування призводить до ламкості, надмірна вологість – до руйнування. Тому майстерська культура обробки хутра полягає не лише в механічному виконанні операцій, а в постійному відчутті матеріалу, його стану, запаху, м'якості, пружності, реакції на натяг і згин. Цей сенсорний досвід має безпосереднє значення для декоративно-прикладного мистецтва, оскільки художня якість виробу формується через матеріальну точність і ремісничу культуру виконання [80. С. 744; 210. С. 65–82].

Оздоблювальна обробка хутра – розчісування, стрижка, вищипування, шліфування міздри, фарбування, тонування, трафаретне нанесення малюнка,

тиснення – суттєво розширює художні можливості матеріалу. Стрижка вирівнює ворс, робить поверхню більш графічною, підкреслює конструктивні лінії. Вищипування видаляє жорсткий остьовий волос і виявляє м'який підпушок, створюючи бархатистий ефект. Фарбування змінює природну колористику, дозволяє підсилити композиційний контраст або створити нюансне поєднання. Трафаретне фарбування й тиснення можуть імітувати рідкісні види хутра, створювати орнаментальні або живописні поверхні. Усі ці прийоми перетворюють хутро з природного матеріалу на художньо опрацьовану площину, де фактура, колір і структура взаємодіють як засоби образотворчої виразності [282. Р. 98–106; 28. С. 210–215].

Важливою ознакою хутрового матеріалу є його здатність до комбінування. У традиційному одязі комбінували овчину із сап'яном, сукном, вишивкою, кольоровими шнурами, металевими гудзиками, аплікацією. У професійному художньому проєктуванні ХХ – початку ХХІ ст. хутро поєднується зі шкірою, замшею, текстилем, трикотажем, плащовими матеріалами, декоративними вставками. Комбінування дозволяє врівноважувати вагу й об'єм, зменшувати масивність, створювати ритм поверхні, підкреслювати конструктивні зони, вводити контраст фактур. У мистецтвознавчому аспекті це означає перехід від суцільної хутрової маси до поліфонічної композиції, де різні матеріали виконують різні пластичні й образні функції [108. С. 55; 181. С. 95–101].

У структурі художньої композиції хутрового виробу матеріал визначає масштаб форми. Довговорсове хутро потребує більших площин і простішої конструкції; середньоворсове допускає складніші членування; коротковорсове дозволяє працювати з деталізацією, рельєфом, графічною лінією. Тому невідповідність між матеріалом і формою призводить до втрати художньої цілісності. Наприклад, дрібний декор на довговорсовому хутрі візуально губиться, а надто великі площини з коротковорсового матеріалу можуть виглядати одноманітно без ритмічного членування. Професійне формоутворення полягає у

здатності співвіднести морфологію хутра з масштабом виробу, пропорціями людської фігури, функцією одягу та бажаним образом [23. С. 245; 179. С. 45–52].

У традиційних хутрових виробках матеріал часто визначав саму логіку крою. Розмір шкури, її форма, товщина, напрям ворсу, дефекти, природні відтінки зумовлювали komponування деталей. Кушнір не накладав на матеріал довільну схему, а виходив із його природної будови. У цьому проявляється важлива риса народного декоративно-прикладного мистецтва – органічна відповідність форми матеріалу. Саме ця відповідність забезпечувала естетичну переконливість кожуха чи кептаря. Декор розміщувався не випадково, а відповідно до конструктивних вузлів: по бортах, рукавах, кишнях, розрізах, комірці, низу виробу. Матеріал, крій і оздоба утворювали єдину художню систему [17. С. 220–235; 234. С. 142–154].

У професійній практиці другої половини ХХ ст. матеріал починає трактуватися як ресурс серійного, але водночас художньо організованого формотворення. Підбір шкур за кольором, довжиною ворсу, густотою, блиском, напрямом волосяного покриву стає важливою операцією, від якої залежить цілісність виробу. Розкроєні деталі повинні мати узгоджену фактуру, щоб поверхня не виглядала випадковою або фрагментарною. Водночас свідоме використання контрасту – різної довжини ворсу, різних відтінків, напрямів викладання – може створювати декоративний ритм. Таким чином, у хутровому одязі підбір матеріалу є не допоміжним, а композиційним етапом [221. С. 160; 28. С. 218–220].

Матеріал також впливає на образну семантику виробу. Овчина асоціюється з традицією, теплом, захистом, народним побутом, архаїчною стійкістю. Каракуль – із графічністю, святковістю, статусністю, ретрообразом. Норка – з елегантністю, гладкістю, міською вишуканістю. Лисиця й песець – з експресією, декоративністю, м'якою розкішшю. Бобер і нутрія – з практичністю, щільністю, зносостійкістю. Кролик – з доступністю, м'якістю, можливістю фактурного експерименту. Ці образні асоціації мають значення для художнього задуму,

оскільки матеріал несе культурну пам'ять і формує певний тип сприйняття ще до появи декору чи складного силуету [94. С. 280; 212. С. 112–120].

У художньому осмисленні хутрових виробів особливо важливою стає тема екологічності, довговічності, реставрації та повторного використання матеріалу. Натуральне хутро має тривалий життєвий цикл, може ремонтуватися, перешиватися, оновлюватися, комбінуватися з іншими матеріалами. У цьому аспекті воно є цінним об'єктом для реставраційної та реконструктивної практики. Старі кожухи, кептарі, шуби, коміри можуть бути не лише збережені як музейні пам'ятки, а й переосмислені в сучасних художніх формах через апсайклінг, реконструкцію, часткове використання фрагментів, збереження автентичного декору. Це має принципове значення, оскільки поєднує декоративно-прикладну спадщину, матеріалознавство, реставраційну етику й сучасне формоутворення [243. С. 38; 177. С. 77–79; 138. С. 45–49].

Морфологічні властивості хутра особливо важливі для реставраційного аналізу. Під час атрибуції та відновлення традиційних виробів необхідно враховувати тип шкіряної тканини, характер ворсу, природну або штучну колористику, сліди вичинки, способи з'єднання деталей, напрям ворсу, зношення в місцях згину, втрату підпушка, ламкість волосу, пошкодження міздри. Реставраційний підхід передбачає не механічну заміну фрагментів, а розуміння матеріальної й художньої природи виробу. Якщо автентичний кожух оздоблений сап'яноюю аплікацією, вишивкою, шнуром, хутряною опушкою, то кожен матеріальний елемент повинен розглядатися як частина цілісної художньої системи. Саме тому морфологічний аналіз хутра має значення не лише для створення нових виробів, а й для збереження пам'яток декоративно-прикладного мистецтва [108. С. 55; 113. С. 18].

У художньо-образному аспекті матеріал визначає емоційний тон виробу. Пухнасті довговорсові поверхні створюють враження м'якості, тепла, об'ємності, іноді театралізованої декоративності. Гладкі коротковорсові матеріали тяжіють до стриманості, ясності, графічності. Завиткові поверхні каракуля створюють

природний орнаментальний ритм. Стрижені або тиснені поверхні набувають сучасного, лаконічного характеру. Комбінування різних фактур може створювати образну напругу: традиційне й модерне, природне й оброблене, м'яке й графічне, світле й темне, матове й блискуче. Саме через матеріал формується первинний художній настрій виробу, який надалі розвивається силуетом, кольором і декором [90. С. 38; 58. С. 46].

Таким чином, матеріал є фундаментом композиції хутрового виробу не лише в технічному, а передусім у мистецтвознавчому розумінні. Його морфологічні ознаки – висота ворсу, густина підпушка, товщина дерми, напрям волосу, природна колористика, блиск, вага, пластичність, здатність до обробки – визначають архітекtonіку виробу, силуетну побудову, фактурну організацію, характер декору й образну семантику. У традиційній культурі ці властивості були органічно пов'язані з побутом, кліматом, ремеслом і локальною естетикою. У професійному формотворенні другої половини XX – початку XXI ст. вони стали основою для складніших композиційних рішень, технологічних трансформацій, стилізації та художнього переосмислення.

Тому, хутро необхідно розглядати як матеріал, що має власну пластичну, фактурну, колористичну й семантичну природу. Воно не лише підпорядковується задуму автора, а й активно формує його. Саме матеріал визначає, чи буде виріб монументальним або камерним, графічним або живописним, традиційним або експериментальним, стриманим або декоративно насиченим. Тому аналіз морфологічних особливостей хутра є необхідною передумовою подальшого вивчення силуету, кольору й декору як складників художньо-стилістичної системи хутрових виробів України другої половини XX – початку XXI ст.

3.2. Формування силуетно-пластичного вирішення хутрових виробів

Формування силуетно-пластичного вирішення хутрового виробу є одним із ключових питань у дослідженні художньо-стилістичних домінант одягу з хутра,

оскільки саме силует, об'єм, пластика, конструктивні членування та спосіб організації хутрового полотна визначають первинне візуальне сприйняття виробу. Якщо в підрозділі 3.1 матеріал було розглянуто як основу художньо-композиційного вирішення, то в цьому підрозділі увагу зосереджуємо на тому, як морфологічні властивості хутра, способи розкрою, розкладки шкурок, напрям ворсу, характер швів і технології з'єднання фрагментів формують цілісну об'ємно-просторову систему виробу. Ці процеси доцільно трактувати не як суто технологічні операції, а як художньо-конструктивні засоби, що впливають на архітектоніку форми, ритм поверхні, масштабність силуету та образну виразність хутряного одягу [23. С. 245; 179. С. 45–52, 58–72; 182. С. 120–135].

На відміну від тканинних матеріалів, хутро не є однорідною площиною. Кожна шкурка має обмежений розмір, власну природну конфігурацію, нерівномірну товщину міздри, відмінності густоти й висоти ворсу, природний напрям росту волосу, зони більшої і меншої щільності. Тому силуетно-пластичне вирішення хутрового виробу завжди формується як результат узгодження художнього задуму з реальною матеріальною природою сировини. Варто наголосити, що матеріал, зокрема конкретний вид хутра, є одним із визначальних чинників художньої виразності хутрового виробу. Його природні властивості - довжина й густина ворсу, фактура, блиск, пластичність, колористика та здатність до технологічної обробки - безпосередньо впливають на характер силуету, композиційну побудову моделі, візуальну масу форми та загальне образно-стилістичне вирішення [134].

Майстер-кушнір або художник-конструктор не може ігнорувати форму шкурки, її хребтову частину, бічні ділянки, огузок, шийний фрагмент, лапи, можливі дефекти чи різницю тону. Саме ця залежність зумовлює специфічну логіку хутрового формотворення, де крій, розкладка і зшивання не є другорядними етапами, а безпосередньо створюють пластичну й образну структуру виробу [28. С. 148–150, 166–170, 210–215; 221. С. 160].

На рисунку 3.2.1. представлений крій кожуха характеризується клинчастою конструкцією з розширенням донизу, що є типовим для покутсько-гуцульської традиції кінця XIX – початку XX ст. Найбільш ймовірним осередком формування є Тисмениця та прилеглі райони Покуття, з виразними впливами гуцульського декоративного та конструктивного формоутворення.

У традиційній кушнірській практиці типологія крою верхнього хутряного одягу формувалася під впливом кліматичних умов, господарського укладу, морфологічних властивостей овчини та естетичних уявлень. Найдавніші типи кожухів і кептарів мали переважно прямокрійний або незначно розширений силует із мінімальною кількістю швів. Така конструктивна простота відповідала архаїчним принципам роботи зі шкірою та хутром: матеріал використовували економно, великі площини зберігали цілісними, а лінії членування розміщували в місцях, де вони водночас мали функціональне й декоративне значення. У кожусі чи кептарі крій визначав не лише зручність і теплоізоляційні властивості, а й композиційний ритм поверхні, місце оздобы, розташування аплікації, вишивки, сап'янових вставок, шнурів і крайових смуг [17. С. 220–235; 234. С. 142–154; 109. С. 60–64].

У костюмі початку XX ст. крій виконував подвійну функцію: конструктивну та художньо-композиційну. З одного боку, він забезпечував захист тіла, свободу руху, теплоізоляцію та довговічність виробу. З іншого – саме конструктивні лінії створювали основу декоративного ладу. Вертикальні членування видовжували постать і підкреслювали центральну вісь; горизонтальні лінії акцентували талієву або нижню зону; крайові смуги формували обрамлення; комір і борти стали головними композиційними центрами. Ця організація площини наближає традиційний хутровий виріб до об'єктів декоративно-прикладного мистецтва, де форма, матеріал і оздоба становлять неподільну систему. У такому розумінні крій є не лише способом отримання деталей, а й засобом художньої побудови образу [144. С. – 222; 214. С. 134–148; 211. С. 66–70].

У хутрових виробках другої половини XX – початку XXI ст. силует стає одним із найважливіших носіїв стилістичної інформації. Він визначає співвідношення виробу з фігурою людини, характер об'єму, ступінь прилягання, пластику плечової лінії, спосіб розподілу маси матеріалу. У хутряному одязі найпоширенішими залишаються прямий, напівприлеглий, трапецієподібний, овальний, вільний та комбінований силуети (Рис.3.2.2.).

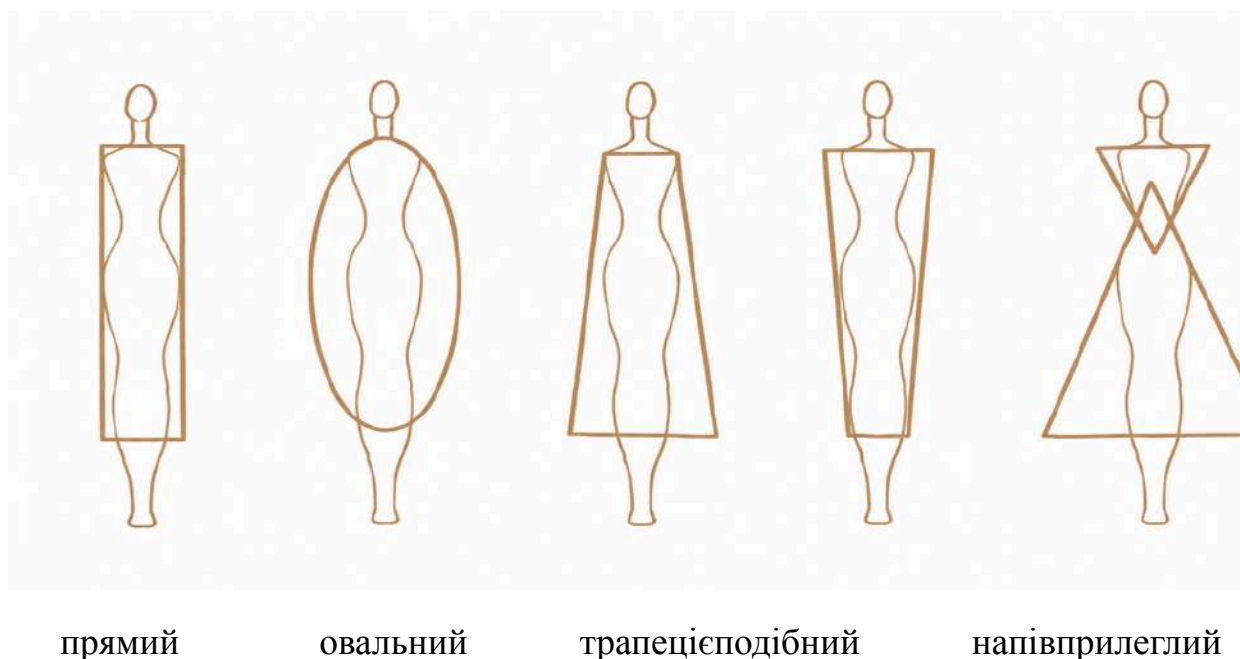
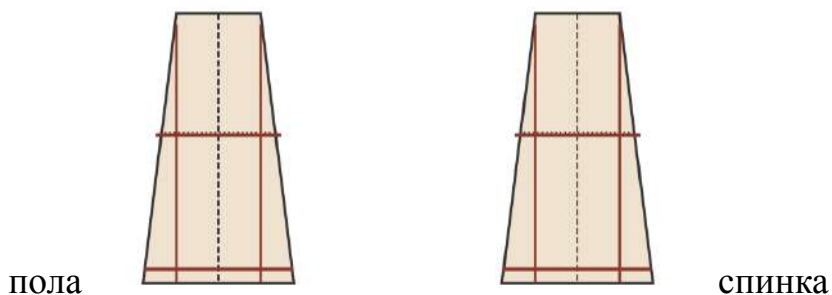


Рис. 3.2.2. Силуетно-пластичні види хутрових виробів

Прямий силует відповідає логіці економного використання шкурок і надає виробу статичної врівноваженості. Напівприлеглий силует дозволяє акцентувати талію, але потребує більш уважного добору матеріалу й точнішого конструктивного членування. Трапецієподібний силует забезпечує візуальну легкість нижньої частини й добре узгоджується з розширеними формами пальта чи козушків. Овальний силует підкреслює м'якість хутра, створює образ захищеності, округлості, об'ємного огортання тіла. Кожен із цих типів не є нейтральною конструктивною схемою, а формує певну художню інтонацію виробу [179. С. 58–72; 116. С. 98–105, 112–118].

Пластика хутрового виробу залежить від співвідношення силуетної лінії та матеріальної маси. Довговорсове хутро візуально збільшує об'єм, пом'якшує контури, робить форму живописною, розмитою, менш графічною. Коротковорсове, стрижене або щипане хутро, навпаки, наближає поверхню до пальтової чи шкіряної площини, дозволяє чітко виявити рельєфи, шви, кишені, застібки, членування. Середньоворсове хутро дає змогу поєднати пластичну м'якість із достатньою конструктивною ясністю. Тому, силует не може аналізуватися окремо від фактури: одна і та сама лекальна форма, виконана з лисиці, норки, каракуля чи мутона, створюватиме різний художній ефект, інший масштаб, іншу вагу й інший образ. Саме це відрізняє хутровий виріб від виробів із більш однорідних матеріалів [20. С. 25–34, 78–85; 72. С. 328].

Силуетно-пластичне вирішення хутряного одягу також пов'язане з конструктивно-декоративними лініями. У виробках із шубної овчини, мутона, каракуля, стриженого кроля чи щипаної нутрії шви можуть бути добре читабельними й ставати частиною композиції. У довговорсових матеріалах вони, навпаки, приховуються ворсом і втрачають самостійне значення. Тому художня роль шва змінюється залежно від матеріалу: він може бути конструктивно необхідним, декоративно акцентованим або майже невидимим. У традиційних кожухах лінії швів часто підкреслювали аплікацією, шнуром, вишивкою чи кольоровою смугою, перетворюючи технічне місце з'єднання на художній мотив. У професійному формотворенні другої половини XX ст. ця логіка продовжується у вигляді рельєфів, декоративних вставок, контрастних смуг, напрямлених площин і комбінованих матеріалів [234. С. 142–154; 136. С. 207–214].



Вертикальні лінії видовжують форму, горизонтальні організовують ритм

Рис. 3.2.3. Конструктивно-декоративні лінії членування виробу з овчини

Основою побудови хутрового полотна є розкладка шкурок. Саме вона визначає не тільки раціональність використання матеріалу, а й характер оптичного ритму, напрям фактури, тональні переходи, рівномірність або контрастність поверхні. У найпростішому варіанті шкурки вирівнюють, видаляючи нерівні або непридатні ділянки – головну частину, лапи, шийні фрагменти, краї з дефектами, після чого їм надають форму пластин певної геометрії. Такі пластини можуть бути прямокутними, трапецієподібними, ромбоподібними, клиноподібними, сегментними. Простий крій за шаблоном забезпечує уніфікацію фрагментів і полегшує компонування виробу. Однак навіть у такому, на перший погляд, утилітарному прийомі закладено художній потенціал: форма шаблону визначає ритм повторення, напрям швів, масштаб площин і загальний характер поверхні (Рис.3.2.4.).[28. С. 160].

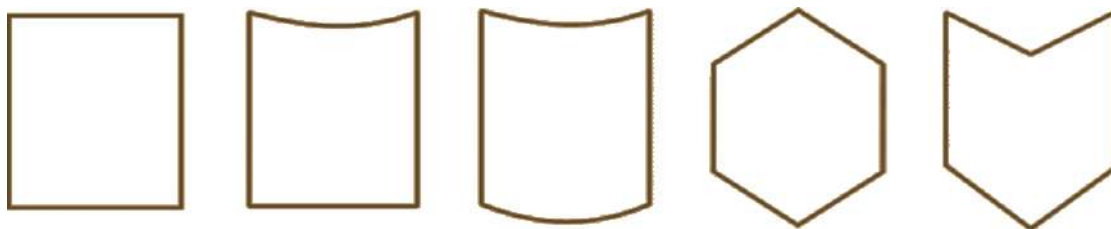


Рис. 3.2.4. Прості методи крою шаблонами різних форм

Крій хутряного одягу базується на принципі максимально повного використання матеріалу. Оскільки натуральне хутро історично було цінною сировиною, майстри намагалися мінімізувати відходи, зберегти найбільш якісні ділянки шкурки та водночас сформувати рівномірну поверхню. Цей принцип має не тільки економічний, а й художньо-етичний характер: ощадливе ставлення до матеріалу притаманне народному декоративно-прикладному мистецтву, у якому краса виробу виникає з доцільності, матеріальної правдивості та поваги до сировини. У сучасному контексті така логіка набуває особливої актуальності, оскільки пов'язується з екологічністю, апсайклінгом, повторним використанням

лоскута та реставраційним перешиванням старих виробів [210. С. 65–82; 243. С. 38; 177. С. 77–79].

Серед базових способів компонування хутрових пластин важливими є вертикальна, горизонтальна, діагональна, зустрічна, симетрична та асиметрична розкладки. (Рис.3.2.5,6)

Вертикальна розкладка з напрямом ворсу донизу є найбільш традиційною і функціонально обґрунтованою: вона сприяє стіканню вологи, візуально видовжує силует, забезпечує природне спадання ворсу й створює стриману композиційну рівновагу. Горизонтальна розкладка активізує ритмічний поділ поверхні, підкреслює ширину, може візуально збільшувати об'єм, тому потребує уважного співвідношення з пропорціями фігури.

Діагональна розкладка надає виробу руху, динаміки, асиметричної напруги; вона особливо ефективна в сучасних формах, де потрібно подолати статичність хутрової маси. (Рис 3.2.7а, б) Зустрічна або «ялинкова» схема створює центральну вісь і декоративну симетрію, що може використовуватися як у класичних, так і в авангардно-експериментальних рішеннях [116. С. 112–118; 179. С. 58–72].

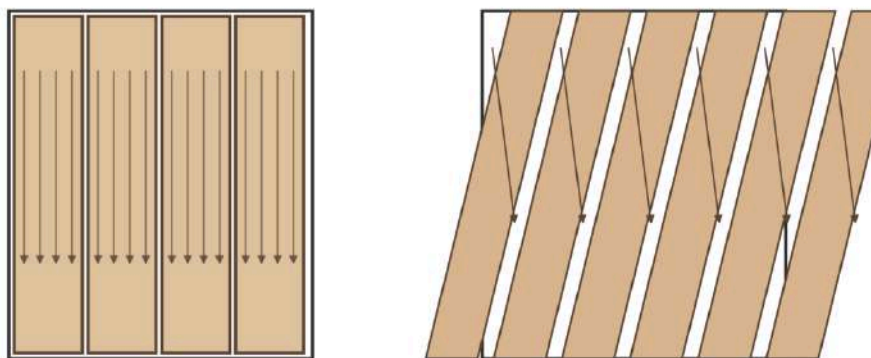
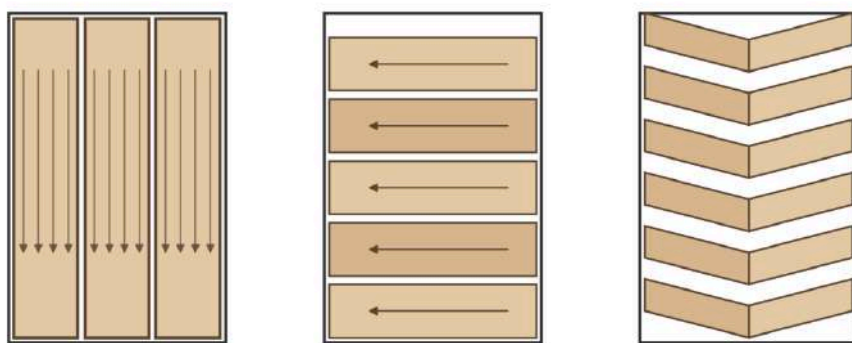


Рис. 3.2.7(а). Вертикальне вниз та діагональне розміщення шкурок у полотні



повздовжнє

поперечне

зустрічне «ялінка»

Рис. 3.2.7(б). Варіанти зміни розташування шкурок у композиції полотна

Напрямок ворсу в хутовому виробі є одним надзвичайно важливих засобів художнього формотворення. Він впливає на світлотінь, насиченість кольору, блиск, фактурну глибину й динаміку поверхні.

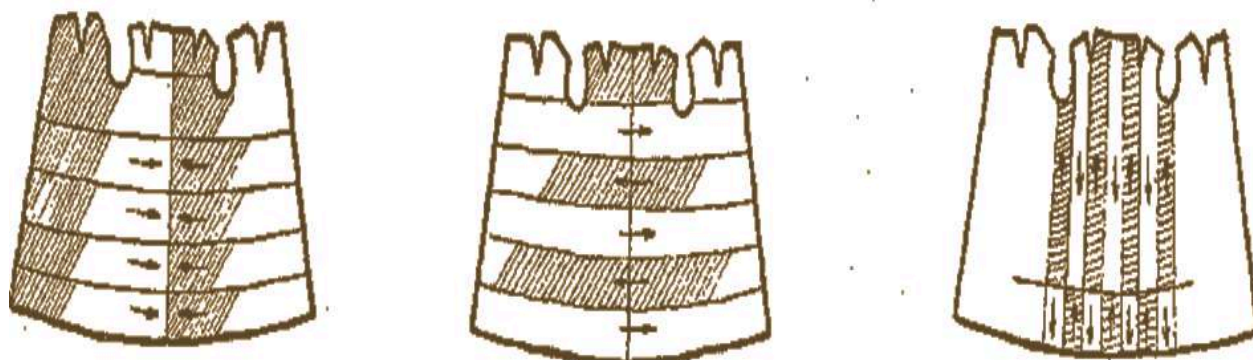


Рис. 3.2.6.. Поперечні смуги з протилежним напрямом ворсу

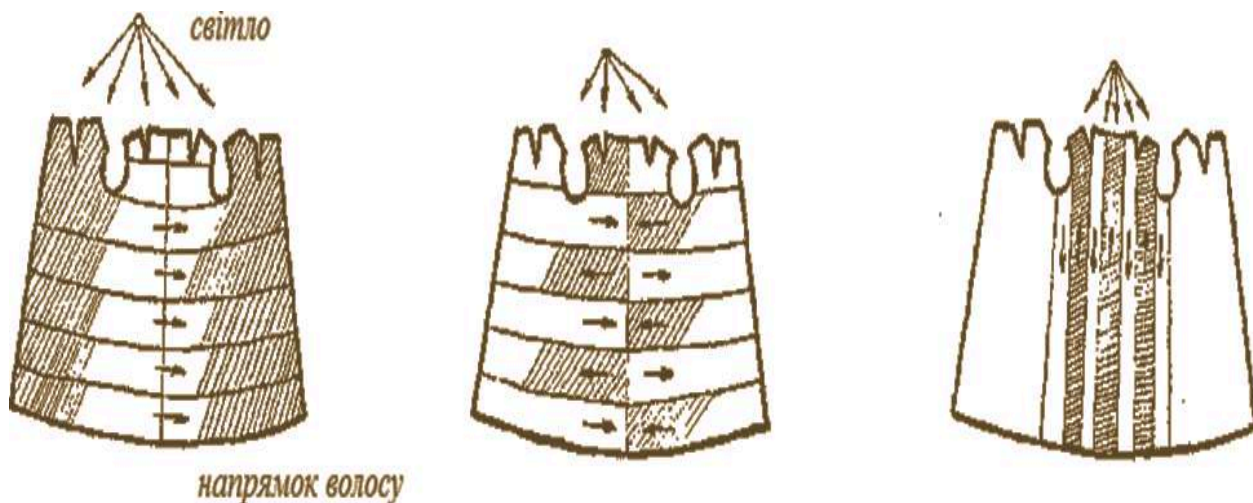


Рис. 3.2.7. Світлотіньовий ефект залежно від напрямку ворсу

Якщо ворс спрямований в один бік, виріб сприймається більш цілісно, спокійно й однорідно. Якщо ж шкурки або смуги розміщуються з протилежним напрямом ворсу, виникають світлі й темні поля, матові та блискучі смуги, оптичні переходи, що змінюються під час руху людини (Рис.3.2.8-9). Особливо помітний цей ефект у стриженому кролику, щипаному бобрі, щипаній норці, нутрії, нерпі й інших матеріалах із вираженим блиском. Таким чином, напрям волосяного покриву виконує роль своєрідного «живописного мазка» на поверхні виробу, а розкладка шкурок перетворюється на композиційне письмо матеріалом [90. С. 46; 58; 282. Р. 98–106].

У художньо-пластичному аспекті орієнтація ворсу може або посилювати, або змінювати силуетну форму виробу. Вертикальний напрям вниз волосяного покриву візуально видовжує постать, підкреслює статичність і врівноваженість, вертикально вгору робить відтінок бархатистим, темнішим, глибшим- вкорочує (Рис.3.2.8, 9).

Поперечне розміщення шкурок створює горизонтальний ритм, який може надавати виробу більшої декоративності, але водночас збільшує візуальну масу. Діагональне розміщення активізує композицію, посилює рух і допомагає зменшити відчуття ваги хутра.

У стрижених і щипаних матеріалах зміна напрямку ворсу часто використовується як самостійний декоративний прийом, що дозволяє створювати смуги, квадрати, ромби, хвилі, «шахові» або мозаїчні поверхні без введення додаткового декору. Саме тут проявляється особливість хутрового формотворення: декоративність виникає не через зовнішню орнаментацию, а через внутрішню організацію матеріалу [181. С. 88–96, 120–126; 28. С. 218–220].

Складні методи розкрою застосовують тоді, коли необхідно змінити форму, довжину, ширину, густоту, напрям ворсу або декоративний характер шкурки. До них належать розпуск, осадження, спайка, перекидання, розшивання, розбивка, мозаїчне компонування лоскута. Спільним для цих прийомів є те, що шкурка

розрізається на частини – смуги, клини, зубці, модулі, сегменти – після чого вони з'єднуються у новій послідовності. З технічного погляду ці операції спрямовані на оптимізацію площі, подовження або розширення матеріалу, вирівнювання ворсу, усунення дефектів.

Проте в мистецтвознавчому аспекті вони мають глибше значення: вони перетворюють природну шкурку на художньо організоване полотно, здатне формувати нову пластику й інший образ виробу [221. С. 160].

Метод розпуску є одним із найважливіших складних способів роботи з хутром. Його суть полягає у діагональному або зигзагоподібному розрізанні шкурки на вузькі смуги з подальшим зшиванням зі зміщенням. У результаті шкурка видовжується і звужується, утворюючи довшу пластину з плавним переходом ворсу. Цей метод особливо придатний для хутра з густим підпушком і достатньою щільністю волосяного покриву, зокрема норки, нутрії, іноді бобра чи інших середньоворсових матеріалів. (Рис.3.2.11)

У силуетно-пластичному вирішенні розпуск має надзвичайне значення: він дає змогу створювати видовжені, стрункі, ритмічно організовані площини, що візуально полегшують виріб і підкреслюють вертикальну спрямованість форми [28. С. 148–150; 282. Р. 98–106]

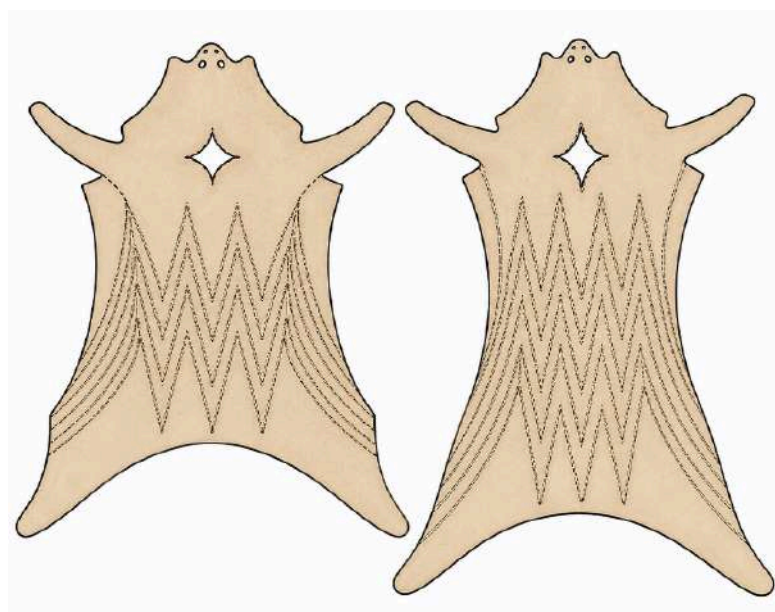


Рис. 3.2.12. Метод розпуску: видовження і звуження шкурки

У художньому сенсі розпуск не лише змінює геометрію шкурки, а й створює характерний лінійний ритм (Рис. 3.2.12). Хребтова частина, темніша або насиченіша за тоном, після розпуску може перетворюватися на повторюваний вертикальний малюнок, що видовжує виріб і додає йому внутрішньої динаміки. Завдяки цьому хутряне пальто чи манто сприймається не як суцільна важка маса, а як пластична форма з тонким ритмом поверхні. Водночас метод розпуску потребує високої професійної культури: неправильний кут розрізання, нерівномірне зміщення смуг або невідповідний добір шкурок можуть порушити природний напрям ворсу, створити плямистість, деформацію чи надмірну строкатість. Отже, розпуск є прикладом того, як технологічна операція набуває статусу художнього засобу [221; 182. С. 132–140].

Метод осадження, на відміну від розпуску, спрямований на вкорочення й розширення шкурки або окремої ділянки (Рис. 3.2.13.)

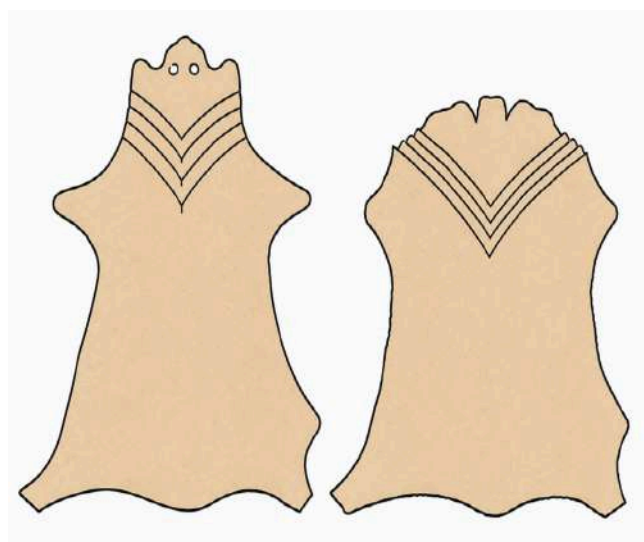


Рис. 3.2.13 а. Метод осадження норкових шкурок (шаблон стає коротшим, але ширшим) (схематичне зображення)

Він застосовується тоді, коли потрібно отримати компактнішу, ширшу, щільнішу пластину, вирівняти вузьку шийну частину, узгодити ширину фрагментів або створити більшу густоту поверхні. У пластичному відношенні осадження формує більш зібрану, концентровану масу, посилює відчуття щільності та тепла. Якщо розпуск тяжіє до вертикалі, видовження і легшої динаміки, то осадження тяжіє до компактності, стабільності, ширини й фактурної насиченості (Рис.3.2.13). Воно може бути доречним у коротших виробах, у деталях із потребою більшої ширини, у комірах, манжетах, декоративних зонах, де важливо уникнути різких перепадів ворсу.

Спайка шкурок передбачає поєднання кількох фрагментів у єдину пластину. Цей прийом застосовується для отримання більшої площини з однорідним волоссяним покривом, вирівнювання переходів між ділянками, використання коротких або різнорідних шкурок, а також для роботи з матеріалом, який неможливо подовжити розпуском через недостатню густоту ворсу чи різке звуження. У художньому аспекті спайка може мати два напрями: або створювати максимально непомітну однорідну поверхню, або, навпаки, підкреслювати мозаїчність і фрагментарність як декоративний принцип. У першому випадку спайка працює на класичну цілісність форми; у другому – на ритмічну, фактурну, іноді авангардну організацію поверхні. (Рис.3.2.14)

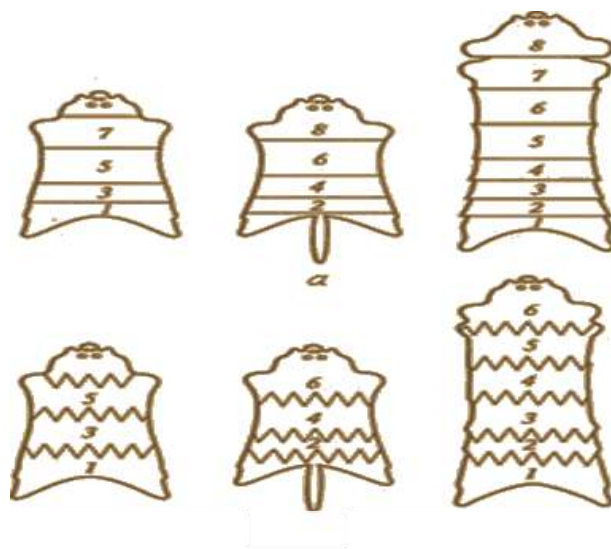


Рис.3.2.14 .Метод спайки і з'єднання шкурок

Такий прийом особливо важливий для виробів, де матеріальні межі шкурок стають частиною художньої мови.

Перекидання, або інверсійний крій, дає можливість змінювати співвідношення лицьової та внутрішньої поверхонь, створювати двосторонні або реверсивні матеріальні рішення, комбінувати хутро і шкіряну тканину в одному виробі (Рис.3.2.15.). У традиційному одязі ця логіка виявлялася в кожухах і дублянках, де хутро могло бути спрямоване всередину для тепла, а шкіряна поверхня – назовні, отримуючи декоративне оздоблення.

У сучасних формах перекидання стає основою реверсивності, коли виріб може мати два способи носіння, дві поверхні, два образи: хутряний і шкіряний, фактурний і гладкий, м'який і графічний. (Рис.3.2.16)

Це наближає силуетно-пластичне вирішення до модульно-трансформативної образної моделі, що буде розглянута в наступному розділі [135. С. 120–125].

Розшивання застосовується переважно для пухнастого або довговорсового хутра, коли потрібно збільшити площу шкурки, полегшити масу виробу, створити ритмічні проміжки або поєднати хутро з іншим матеріалом – шкірою, замшею, тасьмою, текстилем. (Рис.3.2.18). Поперечне, поздовжнє або кутове розшивання змінює не лише розміри шкурки, а й характер її поверхні. Вставки між хутряними смугами можуть бути майже непомітними або, навпаки, виразно декоративними.

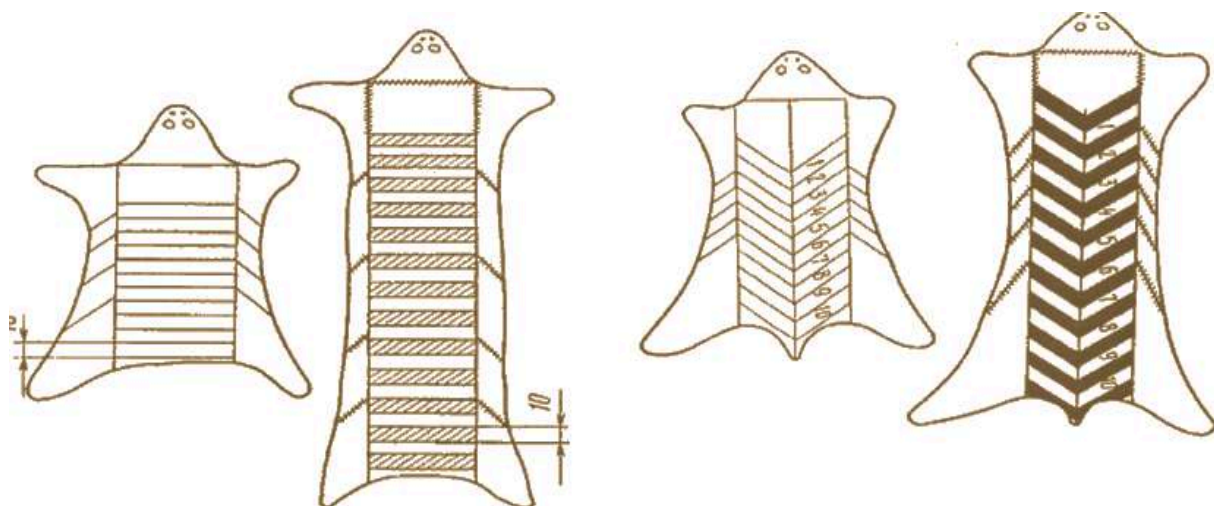


Рис. 3.2.18. Розшивання довговорсової шкурки

У довговорсовому хутрі розшивання часто приховується ворсом, створюючи ілюзію цілості при фактичному збільшенні площі (Рис. 3.2.19-20). У коротковорсовому або стриженому матеріалі воно може формувати чіткий лінійний ритм.

Цей прийом особливо важливий для зменшення масивності виробів із лисиці, песця, чорнобурки, а також для створення повітряної, рухливої пластики [282. Р. 98–106].

Окремої уваги потребує використання лоскута, лап, дрібних фрагментів і залишків шкурок. У традиційній і професійній кушнірській практиці ці фрагменти не були другорядними відходами, а могли ставати матеріалом для формування пластин, декоративних вставок, смуг, мозаїчних поверхонь, дитячих виробів, аксесуарів, комірів, манжетів. Вдала форма обкrojовання лоскута дає змогу зберегти цінний матеріал і водночас створити гармонійну композиційну структуру. Із фрагментів можна формувати прямокутники, ромби, трикутники, паралелограми, сегменти, смуги, що згодом компонуються у цілісну пластину. (Рис. 3.2.21 а, б)

У мистецькому аспекті така мозаїчність близька до принципів декоративно-прикладного мистецтва: повтор, ритм, варіація, модульність, фактурне зіставлення [28. С. 210–215; 243. С. 38].



Рис. 3.2.21(а). Форми шаблонів для лоскута і варіанти компонування пластин

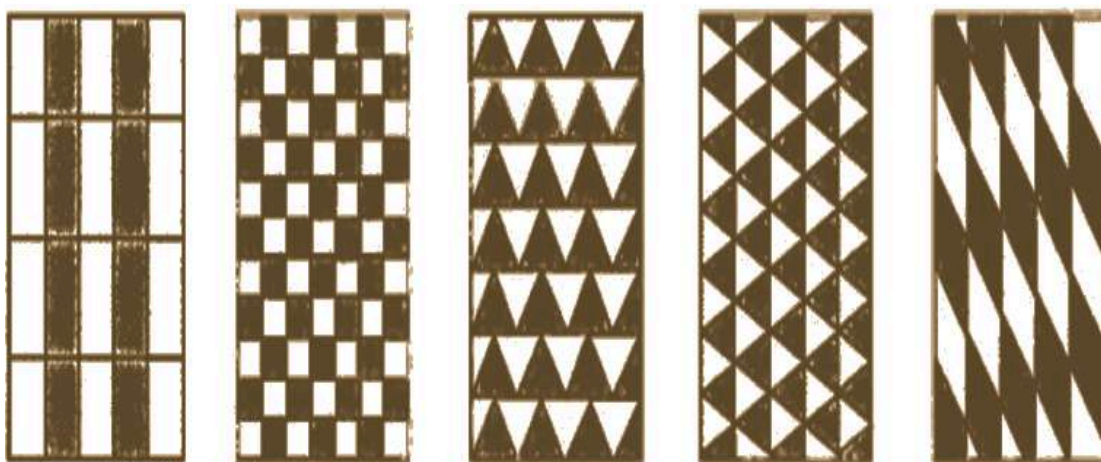


Рис. 3.2.21(б) Форми шаблонів для лоскута і варіанти компоновання пластин

Мозаїчне компоновання фрагментів має особливе значення в контексті сучасного переосмислення хутових виробів. Воно дозволяє працювати з матеріалом не як із суцільною дорогою площиною, а як із набором пластичних і фактурних модулів. (Рис.3.2.22).

Такий підхід відкриває можливості для художнього експерименту, апсайклінгу, реставраційного перешивання, створення аксесуарів, вставок, декоративних полів. Водночас мозаїчний крій вимагає високої композиційної культури, оскільки надмірна фрагментарність може руйнувати цілісність виробу. Успішне рішення виникає тоді, коли модулі узгоджені за кольором, ворсом, масштабом, напрямом і ритмом. Тоді дрібний фрагмент перестає бути залишком і стає частиною художньо організованої поверхні [177. С. 77–79; 52. С. 66–71].

У другій половині XX ст. формування силуетно-пластичного вирішення хутових виробів значною мірою залежало від умов серійного виробництва, стандартизації лекал, типового асортименту та водночас від роботи художньо-конструкторських підрозділів. На підприємствах, пов'язаних із хутовим виробництвом, добір сировини, розкроювання, фарбування, пошиття та художнє моделювання. У такій системі силует мав відповідати не лише художньому задуму, а й можливостям серійного виконання, наявності сировини, нормам витрат матеріалу, сезонності, віковому й соціальному адресату виробу.

Водночас саме технологічна база дозволила ширше застосовувати розпуск, осадження, розшивання, комбінування, що розширювало пластичні можливості форми [3. С. 350; 176. С. 179–182; 45. С. 88–90].

Для радянського періоду характерним було домінування практичних силуетів: прямого, напівприлеглого, трапецієподібного, з помірним об'ємом і раціональною конструкцією. Художня виразність таких виробів досягалася не надмірною декоративністю, а якістю матеріалу, рівномірністю хутрового полотна, пропорціями, формою коміра, довжиною виробу, ритмом швів, тональністю. У цьому сенсі промислово виготовлений хутровий виріб також міг мати мистецьку цінність, якщо його форма була композиційно цілісною, матеріал – якісно підібраним, а силует – узгодженим із фактурою. Важливо наголосити, що художність хутряного одягу не обмежується ручним декором чи унікальним авторським виконанням; вона може проявлятися і в культурі конструкції, пропорції, матеріальної цілісності [94. С. 280; 181. С. 85–100, 115–130].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. силуетно-пластичне вирішення хутрових виробів зазнала помітних змін. Масивна традиційна шуба поступово поступається місцем легшим пальто, півпальто, жакетам, жилетам, курткам, накидкам, комбінованим виробам. Відбувається пошук мобільності, функціональності, зменшення ваги, трансформації об'єму. Хутро дедалі частіше використовується не як суцільна маса, а як частина багато матеріальної композиції: у комірах, рукавах, бортах, оздобленні, внутрішніх шарах, знімних деталях. Такі зміни свідчать про перехід від монолітного хутрового образу до відкритої силуетної системи, де хутро взаємодіє з текстилем, шкірою, замшею, трикотажем, плащовими матеріалами. Водночас зберігається головна властивість хутра – здатність формувати відчуття тепла, м'якості, фактурної насиченості [226. С. 236; 135. С. 120–125].

Комбінування матеріалів стає одним із провідних способів силуетно-пластичного оновлення хутрових виробів. Вставки зі шкіри чи текстилю можуть зменшувати вагу, підкреслювати талію, візуально видовжувати постать,

формувати рельєфи, створювати контраст гладкої й ворсової поверхні. Трикотажні елементи додають рухливості й м'якості, плащові матеріали – функціональності, замша – тактильної спорідненості з хутром, але з іншою фактурною якістю. У художньому плані комбінування дозволяє будувати форму не тільки через крій, а й через зіставлення матеріальних площин. Контраст фактур стає засобом композиції, а силует набуває багат шаровості. Таке вирішення особливо важливе для виробів початку ХХІ ст., де актуальними стають легкість, трансформативність, індивідуальність і варіативність [116. С. 98–105, 112–118; 136. С. 207–214].

Пластика сучасного хутрового одягу дедалі частіше тяжіє до м'якості, рухомості, зручності, природного спадання. Це виявляється в оверсайз-силуетах, м'яких плечових лініях, вільному рукаві, відсутності жорсткого каркасу, використанні знімних деталей, регульованих поясів, кулісок, реверсивних поверхонь. Виріб більше не зобов'язаний бути статичною, важкою, закритою формою; він може змінювати довжину, об'єм, спосіб носіння, відкритість або закритість. У цьому сенсі силуетно-пластичне вирішення переходить від фіксованої конструкції до варіативної системи. Для дослідження художньо-стилістичних принципів це важливо, оскільки новітні трансформації не заперечують традицію, а переосмислюють її: кожух як захисна оболонка перетворюється на мобільну, багатофункціональну, змінну художню форму [181. С. 115–130; 138. С. 45–49].

Розглядаючи силуетно-пластичне вирішення хутрових виробів, необхідно враховувати спадкоємність локальної кушнірської традиції. Тисменицька школа роботи з хутром формувалася на перетині ремесла, фабричного виробництва, художнього моделювання та приватних авторських практик. У ній зберігалася увага до якості матеріалу, точності розкладки, професійного добору шкурок, культури шва, форми коміра, посадки виробу. Водночас сучасні майстри й авторські студії активніше застосовують комбінування, трансформацію, реверсивність, оновлення старих виробів, роботу з лоскутом. Таке поєднання

традиційної матеріальної культури й новітніх пластичних прийомів створює підстави говорити про регіональну специфіку формотворення хутових виробів.

Додаткового значення для розуміння силуетно-пластичної структури хутового виробу набуває поняття архітекτονіки. Архітектоніка в цьому контексті означає не лише зовнішній контур виробу, а внутрішню закономірність співвідношення маси, опори, членування, пропорцій і фактурної поверхні. Хутряний одяг завжди має певну тілесну об'ємність: він не прилягає до тіла так само, як легкий текстиль, а формує навколо нього додатковий просторовий шар. Цей шар може бути тонким і майже графічним у коротковорсових матеріалах або значним, м'яким і скульптурним у довговорсовому хутрі. Саме тому аналіз хутового виробу потребує залучення категорій пластики, маси, об'єму, поверхні й фактури, характерних для образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва [23. С. 245; 58. С. 46].

У традиційному кожусі об'єм здебільшого мав захисну природу: виріб огортав тіло, створюючи тепловий простір між людиною і зовнішнім середовищем. Проте ця функціональна об'ємність поступово набувала художнього значення. Ширина пілок, довжина рукава, форма коміра, пропорція низу, щільність ворсу й декоративне обрамлення формували впізнаваний образ кожуха як символу тепла, достатку й захищеності. Кептар, навпаки, мав компактнішу форму, відкриту структуру й виразнішу декоративну площину. Його силует був прямий, а декоративна система концентрувалася на передніх пілках, спинці та краях. Отже, навіть у межах традиційного хутряного одягу існували різні типи силуетної логіки. [108. С. 55; 17. С. 220–235].

Для мистецтвознавчого аналізу важливо розмежовувати поняття «крій» і «силуетно-пластичне вирішення». Крій є системою побудови деталей і способом їхнього з'єднання; силуетно-пластичне вирішення – ширше поняття, яке охоплює візуальну форму виробу, його об'єм, характер поверхні, співвідношення з тілом, рухомість, ритм і образний ефект. Той самий крій може створити різну пластику залежно від хутра: прямий виріб із мутона матиме конструктивну чіткість, із песця

– пухнасту об’ємність, із каракуля – графічно-орнаментальну поверхню, із норки – гладку елегантність. Тому конструктивно-технологічні прийоми розглядаємо як засоби художнього перетворення форми [179. С. 58–72].

Прямий силует у хутрових виробах є найбільш стійким і тривалим у часі. Його поширення пояснюється не лише практичністю, а й відповідністю природі матеріалу. Прямий крій дає змогу економно використовувати шкурки, зберігати вертикальний напрям ворсу, уникати надмірної кількості виточок і дрібних деталей, які в хутрі часто виглядають грубими або технічно складними. В образному плані прямий силует створює враження спокою, стриманості, статусності, монументальної врівноваженості. У традиційних кожухах він пов’язувався з функціональністю і надійністю, у міських хутрових пальтах – з класичною елегантністю, у сучасних моделях – із лаконічністю і позачасовістю. Саме тому прямий силует може бути розглянутий як одна з базових форм художньої стабільності хутрового одягу [226. С. 236].

Напівприлеглий силует у хутровому одязі є складнішим, оскільки потребує точнішого співвідношення між формою тіла і матеріальною масою хутра. Надмірне прилягання може порушити природне спадання ворсу, утворити заломы, й виявити технічні шви. Тому в хутрових виробах напівприлягання найчастіше досягається не різкою виточною конструкцією, а м’якими рельєфами, поясами, кулісками, вертикальним членуванням, комбінованими вставками, зміною напрямку ворсу або контрастом матеріалів. Така форма зберігає комфорт і водночас підкреслює фігуру. У художньому плані вона поєднує функціональність із репрезентативністю, створюючи образ стриманої жіночності або м’якої міської елегантності.

Трапецієподібний силует має важливе значення в еволюції хутрових виробів, оскільки дозволяє розширити нижню частину без надмірного ускладнення конструкції. Він добре узгоджується з пластиною овчини, мутона, каракуля, стриженого кроля, коротковорсової нутрії. Трапеція створює відчуття руху донизу, візуально полегшує плечову зону, забезпечує свободу кроку й

відповідає різним довжинам виробів – від коротких козушків до пальт. У 1960–1970-х рр. така силуетна логіка була близькою до загальної геометризації модної форми, а в сучасних інтерпретаціях вона може поєднуватися з етнообразністю, мінімалізмом або модульністю. Трапецієподібність також перегукується з традиційними розширеними формами верхнього одягу, де практична зручність переходила в композиційну виразність [226. С. 236.; 234. С. 142–154].

Овальний або колоноподібний силует особливо виразно виявляє скульптурну природу хутра. Він не підкреслює анатомію фігури, а створює навколо неї м'яку об'ємну оболонку. Такий силует може формуватися завдяки довговорсовому хутру, м'якій плечовій лінії, заокругленому низу, розширеній середній частині, відсутності різких конструктивних членувань. У художньому сприйнятті він пов'язаний із захищеністю, теплом, камерністю, інтимністю, іноді з архаїчним образом «оболонки» чи «покриву». У сучасному формотворенні овальний силует може набувати мінімалістичного або концептуального звучання, особливо коли поєднується з монохромною колористикою та стриманим декором. Він демонструє, що хутровий виріб може бути не лише статусним предметом, а й об'єктом пластичного мистецького мислення.

Важливим чинником пластики є довжина виробу. Довге хутряне пальто або манто формує вертикально спрямовану, репрезентативну, іноді монументальну форму. Його поверхня потребує особливо ретельної розкладки шкурок, оскільки будь-які тональні перепади або порушення напрямку ворсу стають помітними на великій площині. Півпальто створює більш мобільний і повсякденний образ, дає змогу активніше працювати з коміром, рукавом, поясом, кишнями. Короткий жакет або жилет переносить акцент на фактуру, плечову зону, крайові лінії, декоративні вставки. Таким чином, довжина не є лише функціональною характеристикою; вона визначає масштаб художнього висловлювання, ступінь урочистості, мобільності або камерності виробу.

Рух людини є ще одним критерієм оцінки пластики хутрового виробу. Хутро має значну вагу, тому надмірна довжина, щільний комір, важкий рукав або жорстка міздра можуть обмежувати рух. У традиційному одязі ця проблема вирішувалася через прямокрійність, достатню ширину, розрізи, практичну довжину, відсутність надмірного прилягання. У сучасних моделях застосовують полегшення матеріалу, розшивання, комбінування з текстилем, знімні деталі, коротші довжини, розрізи, куліски, гнучкі шви. Силуєтно-пластичне вирішення, таким чином, не може бути лише візуальним; воно повинно враховувати кінетику тіла, функцію виробу, сезонність і спосіб носіння [221; 181. С. 115–130].

Для виробів з овчини та дублянкових матеріалів характерна особлива взаємодія хутряної й шкіряної сторін. Якщо ворс спрямований всередину, зовнішня шкіряна поверхня стає площиною для декоративного оздоблення: аплікації, вишивки, тиснення, шнурів, кольорових вставок. У такому разі силует сприймається більш графічно, а хутро виконує приховану теплоізоляційну функцію. Якщо ворс відкритий назовні, виріб набуває м'якшої, фактурнішої, об'ємнішої пластики. Двостороннє осмислення матеріалу є важливою рисою кушнірської традиції, яка в сучасному формотворенні розвивається через реверсивні вироби, перекидання, двобічне носіння, контраст лицьової й внутрішньої поверхонь [193. С. 327–340; 135. С. 120–125].

Окремим різновидом силуєтно-пластичного вирішення є використання хутра як локального формотворчого акценту. Комір, капюшон, манжети, кишені, борти, нижня опушка, декоративні вставки можуть змінити образ виробу навіть тоді, коли основна частина виконана з іншого матеріалу. У таких випадках хутро не формує весь силует, але створює його пластичні вузли – зони підсиленої фактури, тепла, об'єму або статусності. Такий підхід особливо поширений у сучасних пальтах, куртках, жилетах, текстильно-хутрових комбінаціях. Він дозволяє зменшити масу виробу, зберегти декоративну присутність хутра й водночас наблизити форму до повсякденного гардероба [116. С. 112–118; 226. С. 236].

У реставраційному та реконструктивному аспекті силуетно-пластичне вирішення має особливе значення, оскільки саме форма дозволяє визначити первинний тип виробу, характер перешивання, ступінь втрати автентичності або пізніші втручання. Старі хутрові вироби часто зазнавали ремонту: укорочення, заміни коміра, підшивання бортів, переформування рукавів, вставлення нових фрагментів. Такі втручання змінювали не лише функціональність, а й художню структуру речі. Для нас важливо, що аналіз силуету, крою, напрямів ворсу й швів може допомогти в атрибуції, датуванні та реставраційному рішенні. Реставратор має відновлювати не лише матеріал, а й композиційну логіку виробу [113. С. 18; 108. С. 55].

Сучасні практики реконструкції та апсайклінгу старих хутрових виробів демонструють, що силует може бути оновлений без повної втрати матеріальної пам'яті речі. Зі старої шуби можуть створюватися короткі жакети, жилети, накидки, коміри, аксесуари, вставки до текстильних виробів. При цьому важливо зберегти якісні ділянки хутра, правильно розташувати напрям ворсу, уникнути механічного дроблення матеріалу, знайти нову пропорцію. Апсайклінг хутра є не тільки екологічним, а й художнім процесом: він передбачає перетворення старої форми на нову композиційну систему, де попередній матеріал отримує інше образне звучання [243. С. 38; 52. С. 66–71].

У процесі аналізу силуетно-пластичного вирішення хутрових виробів слід враховувати й гендерно-вікові особливості асортименту. Жіночі вироби традиційно мають ширший діапазон силуетів, комірів, довжин, декоративних акцентів, комбінованих рішень. Чоловічі вироби частіше тяжіють до стриманої конструкції, практичності, відкладних або піджачних комірів, чіткої плечової лінії, темнішої колористики. Дитячі вироби потребують легкості, безпечності, меншої ваги, зручності руху, тому для них використовують м'якші й легші матеріали, спрощені силуети, мінімум важких деталей. Такі відмінності свідчать, що форма хутрового виробу залежить не лише від матеріалу, а й від соціальної функції, способу носіння, тілесного масштабу й образної адресності [20. С. 25–34, 78–85].

Ще одним аспектом силуетно-пластичного аналізу є співвідношення симетрії та асиметрії. У традиційному хутряному одязі переважала симетрична побудова, зумовлена як конструктивною доцільністю, так і світоглядною сталістю народної форми. Центральна вісь, рівновага пілок, парність рукавів і декоративних елементів створювали відчуття порядку, захищеності, завершеності. У професійному формотворенні другої половини XX ст. симетрія також залишалася ознакою класичності й технологічної дисципліни. Проте кінець XX – початок XXI ст. активізував асиметричні прийоми: зміщені застібки, діагональні лінії, різнорівневий низ, асиметричні коміри, нерівномірне компонування хутра й текстилю. Асиметрія в хутровому виробі дає змогу подолати надмірну статичність матеріалу, ввести рух, посилити індивідуальність образу, але потребує особливо точного композиційного балансу [221. С. 58–72].

Важливо враховувати, що хутровий виріб має не лише зовнішню, а й внутрішню форму. Під внутрішньою формою розуміється простір між тілом і виробом, який забезпечує тепло, рух, комфорт і посадку. У кожусі цей простір часто був значним, що відповідало функції зимового захисту. У міському хутровому пальті він зменшується, силует стає ближчим до фігури, а в сучасних легких виробах може змінюватися за рахунок кулісок, поясів, знімних деталей. Внутрішній простір впливає на зовнішній контур: чим більший шар повітря і матеріалу, тим об'ємнішим є силует. Тому художній аналіз хутрового виробу повинен поєднувати візуальну форму з ергономічною логікою, адже естетика хутра нерозривно пов'язана з відчуттям тепла, ваги і тілесного комфорту [116. С. 98–105].

Силуетно-пластичне вирішення хутрових виробів також залежить від способу сприйняття фактури на відстані. Зблизька хутро розкривається через тактильність, напрям волосу, блиск, густоту, нюанси кольору. З відстані ці властивості узагальнюються в силуетну масу, пляму, контур. Тому у великих хутрових виробах особливого значення набуває ясність загальної форми. Якщо силует нечіткий, а фактура надто активна, виріб може втратити композиційну

зібраність. Якщо ж силует надто жорсткий, а матеріал пухнастий, виникає конфлікт між формою і фактурою. Вдале рішення досягається тоді, коли контур, об'єм і ворсова поверхня сприймаються як єдина художня структура. Цей принцип особливо важливий для аналізу моделей, виконаних із довговорсового хутра, де межа виробу завжди візуально м'якша за лекальну лінію [58. С. 46].

У практиці створення хутрових виробів значну роль відіграє послідовність переходу від площини до об'єму. Спочатку шкурки або пластини існують як площинні фрагменти, які мають власний рисунок, напрям ворсу й колористичні нюанси. Після розкладки вони утворюють площинну композицію, а після зшивання – тривимірну форму, що взаємодіє з тілом. На кожному етапі змінюється художнє значення матеріалу. Те, що на площині виглядає рівномірним, у готовому виробі може утворити небажаний тональний акцент на бічному шві або рукаві; діагональна розкладка на лекалі може надати руху, але в об'ємі – змістити візуальну вісь. Тому майстер повинен мислити хутровий виріб одночасно як площину, об'єм і рухому форму. Саме така багаторівнева логіка споріднює формоутворення хутряного одягу з принципами декоративної композиції та пластичного мистецтва.

Важливо підкреслити, що технології крою не розглядаються як самодостатній технічний блок, відірваний від художньої мети. Розпуск, осадження, розшивання, перекидання, спайка, мозаїчне компонування мають значення лише тоді, коли вони підпорядковані образу виробу. У класичному пальто розпуск може створювати стриманий вертикальний ритм; в авангардній моделі діагональна розкладка може стати головним пластичним жестом; у фольклорно-архетипній інтерпретації конструктивні лінії можуть цитувати розташування декору на кептарі чи кожусі; у трансформативному виробі перекидання або реверсивність можуть формувати змінну образну систему. Отже, техніка стає мистецьким засобом тоді, коли її результат прочитується в силуеті, ритмі, фактурі та символічному змісті виробу.

Кишені, капюшони й накладні деталі в хутровому виробі мають не лише функціональне, а й пластичне значення. Накладна кишеня на довговорсовому хутрі може втратити чіткість, тому частіше потребує обрамлення, контрастного матеріалу або використання коротшого ворсу. Прорізна кишеня, навпаки, краще зберігає цілісність поверхні, але вимагає високої точності виконання, щоб не порушити напрям ворсу. Капюшон у хутровому одязі є складною об'ємною деталлю: він одночасно продовжує силует, формує зону обличчя, впливає на профіль виробу й може замінювати комір. У декоративно-прикладному аспекті капюшон і кишені виступають пластичними вузлами, через які виявляється співвідношення функції та художнього акценту. Саме тому їхня форма має бути узгоджена з матеріалом, масштабом ворсу та загальною архітектонікою виробу [94. С. 98–105].

Значення силуетно-пластичного вирішення особливо посилюється в авторських хутрових виробках кінця XX – початку XXI ст., де форма дедалі частіше виступає носієм індивідуальної художньої позиції. Автор може свідомо гіперболізувати об'єм, підкреслювати природну фактуру, протиставляти гладку шкіру й пухнастий ворс, використовувати асиметрію, розшивання, мозаїчні пластини або реверсивність. Такі прийоми не лише оновлюють зовнішній вигляд виробу, а й змінюють спосіб його сприйняття: хутро перестає бути тільки матеріалом престижу чи тепла й перетворюється на засіб пластичного висловлювання. Для мистецтвознавчого дослідження це важливо, оскільки дозволяє розглядати хутряний одяг як об'єкт візуальної культури, де конструкція, фактура, силует і рух людини утворюють цілісну художню подію [94. С. 280; 136. С. 207–214].

Узагальнюючи, можна визначити кілька принципів формування силуетно-пластичного вирішення хутрових виробів. Перший принцип – матеріальна зумовленість форми: силует має відповідати довжині ворсу, густоті підпушка, товщині міздри, вазі й пластичності шкурки. Другий – конструктивна доцільність: крій повинен забезпечувати зручність, теплоізоляцію, довговічність і

раціональне використання матеріалу. Третій – композиційна організація поверхні: розкладка, напрям ворсу, шви й модулі формують ритм і світлотіньову структуру. Четвертий – образна відповідність: форма повинна розкривати характер матеріалу й не суперечити його природній фактурі. П'ятий – спадкоємність і трансформація: сучасні силуети можуть переосмислювати традиційні кожухи, кептарі, безрукавки, дублянки, зберігаючи принципи матеріальної правдивості й декоративно-прикладної культури.

Отже, силуетно-пластичне вирішення хутрових виробів формується внаслідок складної взаємодії матеріалу, крою, розкладки шкурок, напрямку ворсу, технологій трансформації хутрового полотна та художнього задуму. У хутровому одязі неможливо відокремити конструкцію від образу, а технологію – від естетики: розпуск видовжує форму й створює вертикальний ритм; осадження ущільнює й розширює площину; спайка організує мозаїчну або однорідну поверхню; перекидання відкриває реверсивність; розшивання полегшує масу й вводить ритмічні інтервали; використання лоскута формує модульну декоративну структуру. Саме через ці засоби хутровий виріб набуває пластичної цілісності, композиційної виразності та художньо-образного характеру, він постає не лише предметом одягу, а об'єктом декоративно-прикладного мистецтва, у якому матеріальна природа хутра, конструктивна логіка та образна семантика утворюють єдину систему формотворення.

3.3. Колір як засіб формоутворення

«Барва є тонким камертоном часу. Кожне століття чи великі історичні епохи так чи інакше витворюють притаманний їм кольоровий феномен, бо народ в силу географічних умов, історико-суспільного розвитку, традицій, духовного потенціалу виробляє своє відношення до кольору» [171. С. 479]

У контексті аналізу кольору як засобу художньо-стилістичної організації хутрових виробів важливими є положення В. Овсійчука, який розглядає колір у

мистецтві не лише як засіб зовнішньої виразності, а як одну з пластичних основ формування художнього образу [171. С. 479]. Для дослідження хутряного одягу це положення має особливе значення, оскільки колір хутра взаємодіє з фактурою, блиском, напрямом ворсу, світлотіньовими переходами та конструктивним членуванням форми. Відтак природне або технологічно змінене забарвлення хутрового матеріалу не лише декоративно збагачує виріб, а й впливає на його композиційну цілісність, силуетне сприйняття та образно-асоціативний зміст.

Колір у системі художнього формотворення хутрових виробів є одним із провідних засобів композиційної організації, образної виразності та стилістичної ідентифікації виробу. На відміну від суто декоративного розуміння кольору як зовнішнього оздоблювального чинника, у хутряному одязі він виконує значно складнішу функцію: впливає на сприйняття об'єму, маси, силуету, фактури, пропорцій і загального художнього образу. У контексті образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва колір доцільно розглядати як важливу складову художньо-композиційної структури виробу, що взаємодіє з матеріалом, кроєм, фактурою, декором і просторовою пластикою форми.

Якщо матеріал визначає морфологічну й фактурну природу виробу, а силуетно-пластичне вирішення організовує його об'єм у просторі, то колір формує оптичну структуру цієї форми, її емоційний тон, композиційну ієрархію та образну спрямованість. У хутровому одязі колір особливо тісно пов'язаний із фактурою, напрямом ворсу, висотою волосяного покриву, блиском, способом розкладки шкурок і характером освітлення. Тому колористичне рішення хутрового виробу не є додатковим шаром після побудови форми: воно бере участь у створенні самої форми, змінюючи її візуальну масу, масштаб, ритм і сприйняття пропорцій [23. С. 245].

У виробках із хутра колір має особливий статус, оскільки він нерозривно пов'язаний із природною морфологією матеріалу. Натуральне хутро вже містить у собі певну кольорову організацію: природний тон волосяного покриву, градацію відтінків, зональність забарвлення, блиск, світлотіньові переходи, напрям ворсу,

густину підпушка. Колір сприймається через ворсову поверхню і змінюється залежно від освітлення, напрямку росту волосу, способу розкладки шкурок, стриження, фарбування чи комбінування матеріалів. Саме ця взаємодія кольору й фактури надає хутровому виробу живописності, тактильної глибини та пластичної виразності.

Важливим є трактування кольору як складника художньої мови виробу. У декоративно-прикладному мистецтві колір не обмежується зовнішньою привабливістю, а виконує структурну, символічну, ритмічну й комунікативну функції. У традиційному верхньому одязі колорит забезпечував єдність матеріалу, форми й декору, водночас позначав регіональну належність і культурну пам'ять. У сучасних хутрових виробках ця функція трансформується: колір може відтворювати природність матеріалу, підкреслювати етнокультурні мотиви, посилювати графічність конструкції, створювати контрастну композиційну домінанту або, навпаки, формувати нюансну, стриману, майже монохромну систему [125. С. 161].

У природній системі хутра колір первинно зумовлений видом тварини, віком, сезоном, кліматичними умовами, породними та селекційними ознаками. Натуральні відтінки овчини, мутона, каракулю, норки, кроля, лисиці, песця, бобра або нутрії утворюють широку палітру білих, кремових, сірих, попелястих, коричневих, чорних, рудих і золотистих тонів. У традиційному одязі саме природна колористика матеріалу часто була основою композиції. Важливим був не окремий колір, а його взаємодія з фактурою, щільністю ворсу, тоном оздоблення та загальною пластикою силуету. Такий підхід відповідає принципу «чесності матеріалу», коли форма й колір не приховують природної сутності хутра, а виявляють її художній потенціал [20. С. 25–34, 78–85].

У композиції хутрового виробу колір бере участь у формуванні цілісності образу. Художня довершеність одягу досягається не механічним поєднанням окремих елементів, а їхньою узгодженістю за формою, пропорціями, фактурою, силуетом, ритмом і кольором. Колірна система може об'єднувати частини виробу в

єдину композицію або, навпаки, виділяти певні зони як композиційні акценти. У цьому сенсі колір виконує структуротворчу функцію: організовує площину, підкреслює членування, спрямовує погляд, визначає центр композиції, врівноважує або динамізує форму. Відповідно, у хутовому одязі він виступає не лише засобом прикрашання, а й способом побудови художньої форми.

У традиційному українському верхньому одязі колорит був тісно пов'язаний із природними властивостями матеріалу та регіональними художніми системами. У комплексі народного хутового вбрання важливим було гармонійне поєднання природної палітри хутра, шкіри, сукна, сап'яну, вишивки, шнурів і металевих деталей. Білі, кремові, сірі, бурі, коричневі та чорні відтінки овчини, козячого хутра або смушку становили основу колористичного рішення, тоді як червоні, зелені, сині, жовті чи чорні декоративні елементи акцентували конструктивні зони виробу. Така система була композиційно виваженою: колір підкреслював краї, борти, рукави, кишені, розрізи, комір, тобто ті частини, які мали конструктивне й образне значення [214. С. 136–142; 17. С. 220–235].

Колористика традиційного хутряного одягу виконувала функцію регіонального маркування. Л. Семчук показує, що колористична система народного вбрання виконує не лише декоративну, а й структурну та ідентифікаційну функцію, пов'язану з локальною художньою традицією. Це положення є важливим для дослідження хутових виробів, оскільки дає підстави трактувати колір як засіб композиційної організації форми, регіонального маркування та образної виразності [200. С. 202–207].

У різних етнографічних зонах України співвідношення білого тла, темної опушки, червоних або зелених аплікацій, рослинних чи геометричних орнаментальних мотивів створювало впізнавану локальну образність. Для Покуття, Гуцульщини, Бойківщини, Опілля та інших регіонів характерними були власні системи співвідношення кольору й декору. Колір у таких виробках не був самодостатнім декоративним ефектом; він входив у систему знаків, пов'язаних із віком, статтю, соціальним статусом, обрядовою функцією та локальною

традицією. Саме тому вивчення кольору в хутових виробках має не лише формально-композиційне, а й культурно-семантичне значення [125. С. 161; 150. С. 167–176].

У сучасному художньому формотворенні хутових виробів традиційна колористична система не відтворюється буквально, а переосмислюється відповідно до нових композиційних, функціональних і стилістичних завдань. Традиційний кожух, кептар або хутряна безрукавка виступають не як прямі зразки для копіювання, а як джерело принципів: співвідношення тла й акценту, ритмічного повторення кольорових елементів, контрасту світлого й темного, локалізації кольору в конструктивно значущих зонах, поєднання природної палітри матеріалу з декоративними вставками. Такий підхід відповідає загальному принципу творчої інтерпретації народного мистецтва, коли традиція функціонує не як застигла форма, а як система композиційних закономірностей, здатна до оновлення [135. С. 120–125].

Колір у хутовому виробі безпосередньо впливає на сприйняття силуету. Темні кольори, зокрема чорний, графітовий, темно-коричневий, глибокий синій або бордовий, візуально ущільнюють форму, зменшують її об'єм, надають виробу стриманості, вагомості й композиційної зібраності. Світлі відтінки – білий, молочний, кремовий, світло-сірий, бежевий, перламутровий – навпаки, візуально збільшують площину, підсилюють відчуття м'якості, повітряності, об'ємності. У хутрі ця закономірність посилюється через ворсову фактуру: світла пухнаста поверхня здається ще об'ємнішою, тоді як темна коротковорсова фактура створює компактніший, графічніший силует. Отже, колір працює не лише на рівні емоційного сприйняття, а й як засіб візуального моделювання форми.

Важливим чинником є світлота й насиченість кольору. Світлота визначає ступінь наближеності кольору до білого чи чорного, а насиченість – інтенсивність його хроматичного звучання. У хутових виробках світлотні співвідношення мають особливе значення, оскільки саме вони формують видимість об'єму, глибину поверхні та ритм членувань. Контраст світлого й темного може підкреслювати

конструктивні лінії, виділяти борти, рукави, поділ, комір, кишені, декоративні вставки. Ньюансні переходи близьких за тоном відтінків, навпаки, створюють м'яку, гармонійну, пластично безперервну поверхню. Відповідно, контраст і ньюанс є двома основними принципами організації кольору в хутровому виробі [58. С. 46].

У теорії композиції одягу виділяють контраст, ньюанс і подоби як базові принципи взаємозв'язку елементів. У колористиці хутрових виробів контраст може будуватися на протиставленні ахроматичних кольорів – чорного й білого, темного й світлого сірого, а також на поєднанні насичених хроматичних кольорів. Він забезпечує декоративну виразність, емоційну напруженість, динаміку й активне сприйняття форми. Ньюанс передбачає тонкі відмінності в межах однієї гами – наприклад, бежевої, коричневої, сірої, платинової, перламутрової. Такий принцип створює вишуканість, стриманість і пластичну єдність. Показовою щодо ньюансної організації кольору є модель з афганської каракульчі натуральних відтінків (Рис.3.3.1.). У виробі використано природну гаму коричневих, сіро-бежевих, графітових і темних тонів, що утворюють м'які світлотні переходи без різкого кольорового контрасту. Завдяки природному муаровому рисунку каракульчі поверхня набуває живописної глибини, а чергування світліших і темніших фрагментів формує ритм великих плям. У цьому випадку колір не виступає окремим декоративним елементом, а розкриває природну фактуру матеріалу, підсилюючи пластичність, об'ємність і монументальність силуету. Ньюансні тональні співвідношення створюють відчуття цілісності, природності та художньої стриманості виробу. Подоба ґрунтується на повторенні подібних кольорових, фактурних або ритмічних елементів, що забезпечує цілісність і композиційну впорядкованість [179. С. 45–52; 155. С. 74–82].

Особливого значення в хутрових виробах набуває ахроматична гама. Білий, чорний і сірий кольори мають високу композиційну універсальність і водночас потужну образну виразність. Білий колір асоціюється з чистотою, світлом, урочистістю, м'якістю, традиційною овчиною, зимовим середовищем. Чорний

надає формі графічності, строгості, статусності, візуальної глибини. Сірий виконує роль перехідного, нюансного, пластично врівноваженого кольору, який добре поєднується як із натуральними, так і з яскравими хроматичними вставками. У поєднанні з ворсовою фактурою ахроматична палітра може створювати широкий спектр образів – від етнографічно стриманих до експериментально-графічних. Показовою щодо ахроматичної організації є модель із кроля-рекса, селекційно наближеного за забарвленням до шиншили. У виробі поєднання білого, сірого та чорного тонів формує стриману, але виразну світлотіньову композицію. Горизонтальне членування хутряних пластин створює ритм поверхні, підкреслює об'ємність силуету та водночас візуально структурує форму. Завдяки м'якій фактурі рекса ахроматична гама не виглядає жорсткою: переходи від світлого до темного сприймаються нюансно, надаючи виробу пластичної глибини й природної декоративності. У цьому прикладі колір працює не як додаткове оздоблення, а як засіб оптичного моделювання форми, що поєднує графічність, фактурність і композиційну врівноваженість. (Рис 3.3.2.)

Хроматичні кольори в хутрових виробках мають іншу природу впливу. Червоні, оранжеві, жовті, сині, блакитні, зелені, фіолетові відтінки активізують емоційне сприйняття, надають виробу виразної образності, часто виводять його за межі утилітарного зимового одягу в сферу художньої демонстративності. Відповідно до теорії кольору, теплі кольори – червоний, оранжевий, жовтий – сприймаються як активні, енергійні, наближені до глядача; холодні – синій, блакитний, зелений – створюють ефект віддалення, прохолоди, спокою, просторової глибини. У хутровій фактурі ці властивості посилюються, оскільки ворсова поверхня ускладнює відбиття світла, робить колір більш глибоким, м'яким або, навпаки, насичено-експресивним. Психоемоційна дія кольору є важливою для формування художнього образу хутрового виробу. Інтенсивні теплі відтінки можуть створювати відчуття активності, святковості, енергії, декоративної напруги. Вони часто стають композиційними домінантами, особливо якщо застосовуються локально – у вигляді смуг, вставок, оздоблення,

орнаментальних елементів. Холодні кольори, навпаки, формують відчуття спокою, дистанції, вишуканості або монументальної стриманості. Пастельні відтінки пом'якшують форму, надають їй камерності, делікатності, інтимнішого звучання. Таким чином, колір здатний змінювати не лише візуальні параметри виробу, а й характер його емоційного сприйняття.

У художньому формотворенні хутрових виробів важливу роль відіграє співвідношення кольору й фактури. Один і той самий колір на різних видах хутра сприймається по-різному. На довговорсовому хутрі колір виглядає м'якшим, глибшим, менш контурним, оскільки ворс створює світлотіньову рухливість. На коротковорсовому або стриженому хутрі колір набуває більшої площинності, графічності, чіткості. Каракуль, каракульча, смушок, мутон, стрижена нутрія, щипана норка або кролик по-різному передають насиченість тону, блиск і глибину. Тому добір кольору без урахування фактури є недостатнім: у хутровому виробі колір і поверхня становлять єдиний художній комплекс.

Не менш важливим є напрям ворсу, що істотно змінює колірне сприйняття хутра. Якщо світло падає за напрямом росту волосу, поверхня набуває блиску й світлішого відтінку; якщо проти ворсу – колір здається темнішим, глибшим, матовим. При горизонтальному, вертикальному чи діагональному розміщенні шкурок виникають різні світлотіньові ефекти, які можуть підсилювати або послаблювати силуетні членування. У русі людини такі поверхні змінюються, створюючи ефект живої, динамічної колористики. Отже, у хутровому виробі колір не є статичним; він залежить від простору, освітлення, руху та напрямку фактури. Показовим прикладом такої залежності є модель із нерпи, фарбованої в чорний колір, у якій художній ефект досягається не через поліхромію, а завдяки різноспрямованому розміщенню ворсу. На перший погляд виріб має монохромне колористичне вирішення, проте зміна напрямку фактури утворює складну світлотіньову гру: окремі ділянки сприймаються глибоко чорними й матовими, інші – набувають сріблястого блиску та візуальної рельєфності. Завдяки цьому

чорний колір не є площинним або одноманітним, а розкривається як багат шарова тональна структура. (Рис.3.3.3.)

Горизонтальне членування хутряних пластин формує чіткий ритм поверхні, що підкреслює архітектоніку виробу та надає силуету монументальності. Водночас різний напрям ворсу в межах окремих смуг створює ефект оптичного руху: поверхня ніби змінюється залежно від кута огляду й освітлення. У цьому випадку саме фактура стає засобом колористичного формоутворення, адже декоративність виникає не від додаткового оздоблення, а від взаємодії чорного кольору, блиску, ворсової структури та конструктивного ритму. Таким чином, модель із чорної фарбованої нерпи демонструє, що монохромне хутрове вирішення може бути не менш виразним, ніж контрастна поліхромна композиція. Різносторонній ворс перетворює поверхню виробу на динамічну світлотіньову площину, де колір, фактура й конструкція утворюють єдину художньо-пластичну систему.

Технології обробки й фарбування хутра суттєво розширили колористичні можливості хутрових виробів. Якщо традиційна культура переважно спиралася на натуральну палітру матеріалу та локальні декоративні акценти, то друга половина XX – початок XXI ст. відкрили ширший спектр кольорових рішень: повне фарбування, тонування, градієнт, трафаретний малюнок, імітація рідкісних видів хутра, локальне забарвлення, поєднання натурального й штучно зміненого кольору. Однак технологічне розширення палітри не завжди гарантує художню якість. Для мистецтвознавчого аналізу важливо, чи підпорядковане фарбування загальній композиції, чи воно лише створює зовнішній ефект. Художньо переконливим є той колір, який відповідає матеріалу, формі, функції та образному задуму.

Колір у хутровому виробі може виконувати роль композиційного центру. Домінанта може виникати завдяки насиченому кольору, різкому світлотіньовому контрасту, локальній кольоровій вставці, орнаментальному елементу або фактурно-колірному зіставленню. Центр композиції не обов'язково має бути

розташований у геометричному центрі виробу. Він може акцентувати верхню частину силуету, лінію плечей, комір, рукави, поділ, пояс, спинку чи окрему декоративну зону. Головне, щоб колірний акцент був пов'язаний із загальною структурою форми, а не існував випадково. Відсутність такої підпорядкованості призводить до роздрібненості та втрати художньої цілісності [182. С. 132–140]. У моделі «Червона рута» колір виступає головним композиційним акцентом і засобом формування художнього образу. Стримана сіро-чорна основа виробу створює нейтральне тло, на якому насичений червоний флороморфний мотив набуває особливої виразності. Червоний колір не лише декорує поверхню, а організовує її, формуючи центр зорового тяжіння та підсилюючи пластичну динаміку силуету. Завдяки контрасту червоного, чорного, білого й сірого кольорів модель набуває емоційної насиченості, декоративної напруги та асоціативного зв'язку з українською рослинною символікою. Таким чином, у цьому виробі колір функціонує як повноцінний засіб формоутворення, що поєднує фактуру хутра, орнаментальний мотив і художньо-образну ідею (Рис 3.3.4.).

Ритм кольору є ще одним важливим засобом формотворення. Він може створюватися повторенням смуг, плям, геометричних фрагментів, орнаментальних вставок, чергуванням світлих і темних ділянок, теплих і холодних тонів, гладких і пухнастих поверхонь. У традиційному хутряному одязі ритм часто був пов'язаний із конструкцією: декор повторювався вздовж бортів, рукавів, кишень, подолу. У сучасних виробах ритм може бути більш вільним, асиметричним, мозаїчним, але для збереження художньої цілісності він потребує внутрішньої закономірності. Ритмічна організація кольору допомагає впорядкувати площину виробу, надати їй руху, підкреслити або скоригувати силует.

Колір також може змінювати масштабне сприйняття виробу. Великі однорідні кольорові площини підсилюють монументальність і цілісність форми. Дрібне кольорове членування, навпаки, дробить поверхню, робить її більш рухливою, декоративною, іноді візуально полегшує масу хутра. Горизонтальні кольорові смуги можуть розширювати силует, вертикальні – видовжувати,

діагональні – створювати динамічну напругу. Геометризовані кольорові блоки переводять хутрянну поверхню в площину майже орнаментальної або мозаїчної композиції. Таким чином, колір працює як інструмент оптичного формотворення, змінюючи сприйняття пропорцій і об'єму. Показовими у цьому контексті є моделі з діагональною та комбінованою ритмічною організацією хутрової поверхні. У першій моделі, виконаній із щипаної норки, діагональна розкладка кольорових смуг формує активний рух площини й візуально видовжує силует. Чергування світлих, сірих, бордових, коричневих і темних фрагментів створює ритмічну послідовність, яка не лише декорує виріб, а й оптично моделює його форму. Діагональний напрямок кольорових блоків порушує статичність прямого силуету, надаючи моделі динаміки та сучасного графічного звучання. (Рис.3.3.5 а, б)

У другій моделі поєднання щипаного бобра з фарбованою чорнобуркою посилює контраст між гладкою, коротковорсовою фактурою основної частини виробу та об'ємним пухнастим оздобленням. Ритм кольорових смуг побудований на чергуванні світлих, сіро-бежевих, червоних і темних площин, тоді як чорнобурка в нижній частині та біля коміра створює вагомий фактурний акцент. Завдяки цьому колір і фактура працюють одночасно: смуги організовують площину виробу, а пухнасте хутро підсилює об'ємність, декоративність і образну виразність моделі. Отже, в обох прикладах колірний ритм виступає не допоміжним оздобленням, а засобом пластичного й композиційного формоутворення хутрового виробу.

У реставраційному аспекті колір має особливе значення для атрибуції, збереження та реконструкції хутрових виробів. Природний колір хутра може змінюватися під впливом часу, світла, вологи, механічного зношування, попередніх ремонтів або фарбування. У традиційних кожухах, кептарях, шапках, комірах колір допомагає визначити тип матеріалу, спосіб обробки, регіональні особливості, характер декору, ступінь автентичності. Під час реставрації важливо не лише відновити зовнішній вигляд, а й зберегти історичну правдивість кольору, його зв'язок із матеріалом і технікою виконання. Надмірне «освіження» або

некоректне фарбування може порушити художню й документальну цінність виробу як пам'ятки декоративно-прикладного мистецтва.

У цьому контексті принцип «чесності матеріалу» набуває особливої ваги. Йдеться про відповідність кольору природним властивостям хутра, його фактурі, пластичності, історичному й художньому змісту. Натуральна палітра не є ознакою консерватизму; навпаки, вона часто створює глибшу, стриманішу й довговічнішу художню виразність. Водночас фарбоване хутро може бути повноцінним мистецьким засобом, якщо колір підпорядкований композиції та образу. Проблемним стає не саме фарбування, а декоративна випадковість, коли колір не узгоджується з формою, фактурою й семантикою виробу.

Отже, колір у хутрових виробах є багатofункціональним засобом формотворення. Він визначає не лише декоративне звучання, а й просторово-пластичне сприйняття форми, силуетну виразність, масштаб, ритм, композиційний центр, емоційний тон і культурну семантику виробу. У традиційній культурі колір був пов'язаний із природною палітрою матеріалу, регіональними ознаками й символічною системою народного вбрання. У професійному художньому формотворенні другої половини XX – початку XXI ст. він перетворюється на активний засіб стилістичної організації, що взаємодіє з фактурою, кроєм, декором і технологіями обробки хутра.

Таким чином, у межах дослідження художньо-стилістичних домінант хутрових виробів України, колір необхідно розглядати як самостійну, але невіддільну від матеріалу категорію. Він забезпечує цілісність композиції, формує образну домінанту, підкреслює або трансформує силует, виявляє фактурну природу хутра, актуалізує традиційні й сучасні естетичні цінності. Такий підхід є принциповим, оскільки дозволяє аналізувати хутровий виріб не лише як предмет одягу, а як художньо-матеріальний об'єкт декоративно-прикладного мистецтва, у якому колір, фактура, форма й технологія утворюють єдину образно-пластичну систему.

3.4. Декор як засіб стилетворення одягу з хутра

У системі художньо-стилістичного формоутворення хутрових виробів декор посідає особливе місце, оскільки він не лише доповнює форму, а й активно бере участь у створенні художнього образу, композиційної цілісності та семантичної виразності виробу. У декоративно-прикладному мистецтві декор не можна розглядати як зовнішній, другорядний або випадковий елемент. Він є засобом організації поверхні, акцентування конструкції, виявлення фактури матеріалу, формування ритму, масштабу, кольорової рівноваги та культурної ідентифікації речі. Саме тому в межах дослідження хутрових виробів України другої половини XX – початку XXI ст. декор доцільно аналізувати як складову художньо-образної системи, у якій поєднуються матеріал, форма, техніка виконання, орнаментальна структура, символіка та авторська інтерпретація.

Поняття «декор» у дослідженні вживається у широкому мистецтвознавчому значенні – як сукупність художніх засобів, що збагачують поверхню виробу, підсилюють його образність і сприяють перетворенню окремих конструктивних елементів у цілісну композицію. Декор може бути площинним, об'ємним, фактурним, кольоровим, конструктивним або комбінованим. Він охоплює орнамент, аплікацію, вишивку, інтарсію, шнурове оздоблення, обробку швів, контрастні вставки, фурнітуру, мозаїчне поєднання різних видів хутра, декоративне членування поверхні, а також фактурні прийоми, що виникають внаслідок стрижки, фарбування, плетіння чи комбінування матеріалів. У такому розумінні декор виступає не лише прикрасою, а способом художнього впорядкування форми [161. С. 152].

У хутровому виробі декор має особливу природу, оскільки взаємодіє з матеріалом, що вже сам по собі має високу фактурну, колористичну та пластичну виразність. Натуральне хутро характеризується ворсовою поверхнею, світлотіньовою рухливістю, природним блиском, м'якістю, глибиною кольору й тактильною насиченістю. Тому будь-яке декоративне втручання має бути

композиційно виправданим і співмірним із властивостями матеріалу. Надмірне або випадкове оздоблення може зруйнувати природну художність хутра, тоді як доцільно розміщений декор здатний підсилити його фактуру, виявити конструктивну логіку виробу, акцентувати важливі зони силуету та надати речі індивідуальної образності.

У традиційному українському вбранні декор хутрових виробів формувався як органічна частина конструкції. Він не існував окремо від крою, а підкреслював шви, борти, пройми, комір, поділ, кишені, манжети, плечові зони та інші функціонально важливі частини виробу. У кожухах, кептарях, безрукавках, шкіряних і хутряних елементах народного строю декоративне оздоблення виконувало не лише естетичну, а й конструктивно-захисну функцію: воно укріплювало краї, закривало місця з'єднання деталей, посилювало зони зношування та водночас організовувало поверхню за законами ритму й симетрії. Така єдність утилітарного й художнього є однією з ключових ознак декоративно-прикладного мистецтва [214. С. 134–148].

У народному строї декор виконував також семантичну й оберегову функцію. Розміщення оздоблення на комірці, грудній частині, рукавах, манжетах, подолі чи вздовж бортів відповідало традиційним уявленням про «захисні зони» людського тіла. Орнаментальні смуги, шкіряні аплікації, вишивка, шнури, кольорові вставки та металеві елементи не лише прикрашали виріб, а й позначали його зв'язок із певним регіоном, соціальним статусом, віковою групою, обрядовою ситуацією. У цьому сенсі хутровий виріб поставав не просто предметом одягу, а носієм культурної пам'яті, візуальним знаком належності до спільноти та складовою традиційної системи художнього мислення. Матеріально-технологічні принципи декорування хутрових виробів тісно пов'язані з природними властивостями шкіри та хутра. Довжина й густота ворсу, пластичність шкіряної тканини, товщина матеріалу, контраст між лицьовою та міздровою поверхнями визначали характер оздоблення. У традиційному кушнірстві важливими були аплікація зі шкіри та сап'яну, кольорові шнури, вишивка, тиснення, металеві гудзики, бісер, контрастна

обробка країв, оздоблення кишень і рукавів. Такі прийоми дозволяли поєднати площинну декоративність із фактурною виразністю хутра. Декор, розташований уздовж швів і країв, не порушував цілісності матеріалу, а навпаки – підкреслював його архітектоніку та виявляв композиційну побудову виробу [115. С. 70–85].

Особливо важливою для української традиції є орнаментальна система декору. Вона базується на поєднанні геометричних, рослинних, рідше зооморфних мотивів, які мають давнє походження й складну символіку. Геометричні елементи – ромби, хрести, зубці, ламані лінії, меандри – пов’язані з уявленнями про захист, родючість, порядок, структуру світу. Рослинні мотиви – гілки, листя, квіти, стилізовані дерева – втілюють ідеї життєвої сили, оновлення, природної циклічності. Зооморфні мотиви трапляються рідше, але також можуть нести знакові значення, пов’язані з охоронною або тотемною символікою. У хутрових виробках ці мотиви набували специфічного втілення через аплікацію, вишивку, кольоровий шнур, контрастне поєднання шкіри й хутра [31. С. 180–210].

У традиційних кожухах і кептарях орнамент часто виконував роль своєрідного «візуального каркаса» виробу. Вертикальні декоративні смуги вздовж бортів організовували передню площину, горизонтальні акценти по низу стабілізували силует, оздоблення рукавів урівноважувало загальну композицію, а центральні мотиви на спинці могли утворювати композиційне ядро. Така система дозволяла поєднати симетрію, ритм і масштабну рівновагу. Декор не розчинявся в поверхні, але й не руйнував її; він організовував простір виробу, робив його читабельним, урочистим і художньо завершеним.

У регіональному аспекті декор хутрових виробів мав виразні локальні особливості. Для Гуцульщини характерними були насичені кольорові поєднання, активна поліхромія, геометризовані мотиви, багате оздоблення кептарів аплікацією, вишивкою, шнурами, металевими елементами. Покуття вирізнялося більш врівноваженою композиційною системою, поєднанням рослинних і геометричних мотивів, декоративною локалізацією на рукавах, кишенях, бортах і розрізах. Опілля та Бойківщина тяжіли до стриманіших вирішень, де декор

підпорядковувався конструктивній простоті та функціональності верхнього одягу. Отже, декор є одним із головних маркерів регіональної художньої ідентичності хутових виробів [122. С. 140–155].

У хутових виробках другої половини ХХ ст. декор поступово змінює свій характер. В умовах фабричного виготовлення, серійності та стандартизації ручне оздоблення значною мірою скорочується, однак декоративність не зникає. Вона переходить у площину конструктивного й матеріального вирішення: контрастні вставки, комбінації різних видів хутра, ритмічне викладання шкурок, фактурне членування поверхні, кольорові смуги, зміна напрямку ворсу, декоративна роль коміра, манжетів, кишень, застібок. Тобто функцію декору частково перебирають сам матеріал, крій, фактура й технологія. Це особливо важливо для мистецтвознавчого аналізу, оскільки засвідчує перехід від накладного орнаменту до структурної декоративності.

У професійному формотворенні хутових виробів декор дедалі частіше стає інтегрованим у конструкцію. Видимі шви, кольорові членування, поєднання коротко- й довговорсового хутра, вставки зі шкіри, замші, текстилю, трикотажу або сукна створюють декоративний ефект без додаткового орнаментального нашарування. Такий принцип відповідає сучасному розумінню художньої цілісності, коли декор не накладається на готову форму, а народжується разом із нею. У цьому сенсі декоративність хутового виробу може бути не лише орнаментальною, а й конструктивною, фактурною, колористичною, пластичною.

Особливої уваги заслуговує аплікація як один із найхарактерніших прийомів декорування хутових і шкіряних виробів. У традиційному кушнірстві аплікація зі шкіри або сап'яну виконувала роль кольорового й фактурного акценту, підкреслювала контури деталей, формувала орнаментальні смуги, рослинні мотиви, хвилясті або зубчасті елементи. У сучасному художньому осмисленні аплікація може набувати більш узагальненого характеру: перетворюватися на великі кольорові площини, геометричні модулі, абстрактні композиції або фрагменти, що лише асоціативно відсилають до традиційного оздоблення.

Водночас зберігається головний принцип – аплікація працює як засіб поєднання кольору, фактури та конструктивної логіки виробу.

Вишивка в хутрових виробах має особливий статус, оскільки поєднує текстильну традицію з кушнірською культурою. У традиційному одязі вона часто доповнювала аплікацію, підсилювала орнаментальний мотив, деталізувала рослинні або геометричні елементи, надавала виробу святковості. У сучасному одязі вишивка може виконувати різні функції: бути прямим етнокультурним знаком, декоративним акцентом, фактурним елементом, способом індивідуалізації виробу або засобом авторської стилізації. Репрезентативною в цьому контексті є модель із білої норки, декорована машинною вишивкою, стилістично наближеною до оздоблення давніх українських кожухів. Світла хутрова поверхня створює нейтральне тло, на якому вишитий рослинний мотив на спинці набуває особливої виразності й виконує роль композиційного акценту. Червоні лінії оздоблення на поясі та краях рукавів додатково підкреслюють конструктивні межі форми й увиразнюють її силует. У цій моделі вишивка функціонує не лише як декоративний елемент, а і як засіб етнокультурної стилізації, що поєднує традицію народного кожушаного оздоблення із сучасною художньою практикою формотворення (Рис.3.4.1.). Машинна й комп'ютерна вишивка розширили можливості точного відтворення складних мотивів, однак ручна вишивка зберігає значення унікальної ремісничої практики, пов'язаної з цінністю авторської праці та матеріальної неповторності [198. С. 60–75].

Інтарсія та мозаїчне поєднання хутра набувають особливої актуальності в сучасних хутрових виробах. На відміну від накладного декору, ці прийоми формують декоративність із самого матеріалу. Різні за кольором, довжиною ворсу, напрямом волосу або фактурою фрагменти хутра компонуються у складну площинну чи рельєфну структуру. Такий декор може бути геометричним, орнаментальним, абстрактним або асоціативним. Він дає змогу створювати ритмічні поверхні, колористичні переходи, мозаїчні композиції, фактурні контрасти. Водночас цей прийом має і екологічне значення, оскільки дозволяє

використовувати залишки хутра, дрібні фрагменти, лоскут, надаючи їм нової художньої цінності. Репрезентативною для аналізу інтарсії та мозаїчного поєднання хутра є модель зі стриженого мутону, у якій декоративна виразність формується через поєднання великих локальних площин і дрібніших геометризаних вставок. Насичене червоне тло основної частини виробу поєднується з темними та світлими фрагментами хутра в нижній частині й на рукавах, утворюючи ритмічну мозаїчну композицію. Такий прийом посилює декоративність поверхні, активізує її пластичне сприйняття та водночас демонструє можливості художнього використання дрібних хутряних елементів. У цій моделі інтарсія виступає не додатковим оздобленням, а органічною частиною композиційного вирішення, поєднуючи колір, фактуру й орнаментальну структуру виробу (Рис.3.4.2).

Шнурове оздоблення, плетіння, декоративні канти та обробка країв належать до тих елементів, які поєднують конструктивну й декоративну функції. Вони можуть підкреслювати силует, виділяти лінію борта, коміра, манжета, кишені, рукава, низу виробу. У традиційному строї такі елементи були важливими для завершення форми й захисту країв, а в сучасному формотворенні вони часто використовуються як лаконічні знаки ремісничої спадкоємності. Їхня виразність полягає не в кількості, а в точності розміщення, відповідності масштабу виробу, узгодженості з кольором і фактурою матеріалу.

У сучасному художньому формотворенні спостерігається тенденція до стилізації традиційного декору. Стилзація передбачає не буквально копіювання народного орнаменту, а виявлення його структурних ознак – ритму, симетрії, модульності, кольорового контрасту, локалізації на конструктивних зонах, співвідношення тла й акценту. Геометричні елементи можуть трансформуватися у графічні композиції, рослинні мотиви – в узагальнені силуети або фактурні плями, традиційні орнаментальні смуги – у конструктивні членування. Репрезентативною для такого підходу є модель зі стриженого фарбованого мутону, декорована машинною вишивкою (Рис.3.4.3.). У виробі традиційний орнаментальний

принцип переосмислено через вертикальні ритмічні ряди геометризованих мотивів, розташованих уздовж передніх пілок. Ромбоподібні елементи, наближені до народної орнаментальної символіки, не копіюють автентичний зразок буквально, а функціонують як стилізована декоративна структура. Насичений фіолетовий колір хутра створює глибоке тло, на якому вишивка набуває рельєфної та світлотіньової виразності. Симетричне розміщення декору підкреслює вертикаль силуету, візуально видовжує форму й водночас акцентує центральну вісь виробу. Декоративні китиці в нижній частині підсилюють асоціативний зв'язок із народним строєм, однак загальне вирішення моделі залишається сучасним за пропорціями, кольором і характером стилізації. Завдяки цьому зберігається зв'язок із культурною пам'яттю, але виріб не перетворюється на етнографічну копію [183. С. 56–63; 135. С. 120–125].

Принцип модульності є одним із важливих засобів організації декоративної поверхні. У народному вбранні модулі виникали через техніку виконання: повторення стібків, аплікаційних елементів, шнурових мотивів, орнаментальних рядів. У сучасних виробках модульність може реалізовуватися через геометричні блоки, мозаїчне компонування хутряних фрагментів, моделювання орнаменту, повторювані декоративні вставки. Незалежно від технології, модульність забезпечує ритм, порядок і композиційну єдність. Вона дозволяє поєднувати декоративність із конструктивною ясністю, що особливо важливо для хутрових виробів із виразною фактурною поверхнею.

У межах дослідження, важливо підкреслити реставраційний аспект декору. У музейних і приватних зразках традиційних хутрових виробів декоративні елементи часто є ключем до атрибуції: вони допомагають визначити регіон походження, техніку виконання, час створення, соціальну функцію, ступінь автентичності. Стан аплікації, вишивки, шнурів, швів, металевої фурнітури, кольорових вставок вимагає уважного матеріалознавчого й мистецтвознавчого аналізу. Реставрація такого виробу не повинна зводитися до механічного відновлення декоративної поверхні; вона має передбачати збереження історичної

правдивості, техніки, матеріалу, кольору й композиційної логіки. Неправильне відтворення декору може спотворити не лише зовнішній вигляд, а й культурну семантику пам'ятки.

Декор у хутовому виробі має також образотворчий потенціал. Він може формувати асоціативні образи традиції, урочистості, захисту, статусу, природності, експериментальності або театралізованої декоративності. У фольклорно-архетипних вирішеннях декор актуалізує пам'ять про кожух, кептар, регіональне вбрання. У класично-референтних моделях він часто редукується до мінімальних акцентів, підкреслюючи шляхетність матеріалу й пропорцій. У трансформативних виробках декор може ставати змінним, модульним, функціональним. В авангардно-експериментальних вирішеннях він перетворюється на самостійну образну домінанту, що активно впливає на сприйняття форми.

Отже, декор у системі художньо-образної виразності хутових виробів є не зовнішнім доповненням, а важливим формотворчим і семантичним чинником. Він організовує площину, підкреслює конструкцію, виявляє фактуру, формує ритм, колорит, масштабні співвідношення й композиційну ієрархію. У традиційному українському кушнірстві декор поєднував естетичну, конструктивну, символічну й оберегову функції. У хутових виробках другої половини XX – початку XXI ст. ці функції трансформуються: частина декоративності переходить у матеріал, крій, фактуру, колір, технологію та авторську стилізацію.

Таким чином, аналіз декору дозволяє глибше розкрити художньо-стилістичні принципи формоутворення хутових виробів України. Декор слід розглядати як цілісну систему художніх засобів, що поєднує народну ремісничу спадщину, матеріальну культуру, професійне формотворення, образну символіку та реставраційну цінність. Саме через декор хутовий виріб набуває не лише естетичної завершеності, а й культурної глибини, стаючи носієм локальної пам'яті, художньої традиції та сучасної інтерпретації декоративно-прикладного мистецтва.

РОЗДІЛ 4. ОБРАЗНІ ЗАСАДИ ТИПОЛОГІЇ ХУТРОВИХ ВИРОБІВ

Образні засади типології хутрових виробів становлять завершальний рівень аналізу художньо-стилістичних домінант у їхньому формотворенні. На цьому рівні матеріал, силует, колір, фактура, декор і конструкція розглядаються не як окремі характеристики, а як складові цілісного художнього образу. Домінанта у цьому контексті трактується як провідна ознака образу моделі, що організовує її художнє сприйняття та визначає образно-стильову виразність виробу. Домінантою стає не будь-яка ознака, а лише та, яка набуває смислової й композиційної переваги у формуванні образу.

Виявлення художньо-стилістичних домінант дало змогу перейти від опису окремих формальних властивостей хутрових виробів до систематизації їх за типом художнього образу. Залежно від того, яка ознака набуває провідного значення (матеріальна, силуетна, колористична, декоративна, конструктивна чи образно-смілова), у дослідженні виокремлено чотири образні моделі формотворення: фольклорно-архетипну, класично-референтну, модульно-трансформативну та авангардно-експериментальну.

Художній образ хутового виробу формується через взаємодію матеріальної фактури, пластики силуету, декоративного ладу, конструктивних членувань і способу співвіднесення виробу з тілом людини. Як зазначають О. Лагода та І. Котляр, костюм набуває художньої повноти у взаємодії з людиною, її поставою, пластикою та способом носіння [130, С. 7–11]. У сучасному контексті одяг також виступає засобом культурного кодування, самовираження та репрезентації ідентичності [281, Р. 531–544], що є особливо важливим для аналізу хутрових виробів середини ХХ - початку ХХІ століття.

Таким чином, у четвертому розділі хутровий виріб розглядається як цілісна образно-стильова система, у якій традиція, матеріал, конструкція, декор, технологія й мода поєднуються в конкретних моделях художнього формотворення.

4.1. Фольклорно-архетипна модель у формуванні художнього образу хутрових виробів

Фольклорно-архетипна модель посідає особливе місце в типології образного вирішення хутрових виробів, оскільки безпосередньо пов'язана з традиційною культурою, локальною пам'яттю, ремісничими практиками та усталеними формами народного вбрання. Домінантою цієї моделі є традиційно-архетипна ознака, тобто впізнавана образна належність виробу до системи народного хутряного одягу. Вона виявляється не через буквальне копіювання етнографічного зразка, а через збереження його основних структурних і художніх характеристик: силуету, пропорцій, конструктивної логіки, орнаментального ритму, розташування декору, фактури матеріалу та знакової ролі кольору. Саме тому фольклорно-архетипний образ доцільно розглядати як форму художньої інтерпретації традиції, у якій історична основа переосмислюється відповідно до сучасних принципів формотворення.

Архетип у цьому контексті трактується як стійка культурна форма, що зберігає впізнаваність навіть за зміни матеріалу, технології, пропорцій або способу носіння. В українському хутряному одязі такими архетипами є кожух, кептар, безрукавка, гунька, дублянка, кожушок - типи виробів, у яких поєднано захисну функцію, регіональну естетику, декоративну виразність і ремісничу майстерність. У традиційному вбранні хутро виконувало не лише утилітарну роль, а мало також значення культурно маркованого матеріалу, пов'язаного з побутом, обрядовістю, соціальним статусом, святковістю та регіональною ідентичністю [214. С. 134–148; 17. С. 220–235].

У народному хутряному одязі форма, матеріал і декор утворювали неподільну художню систему. Кептар чи кожух не мислилися окремо від оздоблення, оскільки декоративні елементи підкреслювали конструктивні зони виробу: борти, пройми, комір, поділ, кишені, спинку, лінії з'єднання деталей. Аплікація, вишивка, шнури, китиці, сап'янові вставки, зубчасті смуги й хутряне

обрамлення не лише прикрашали виріб, а й посилювали його конструкцію, виявляли ритм поверхні, акцентували межі форми та надавали їй семантичної виразності. Саме така єдність конструктивного й декоративного є характерною рисою декоративно-прикладної культури [144. С. 82–96; 122. С. 140–155].

Для Галичини, Покуття, Гуцульщини та ширшого карпатського регіону хутрові вироби були важливим маркером локальної художньої традиції. Особливо виразним у цьому сенсі є гуцульський кептар, у якому прямий крій, контрастне хутряне обрамлення, багатий орнамент, кольорові шнури й металеві елементи формували урочистий і водночас конструктивно чіткий образ. Традиційні зразки кожухів середини XX ст. і малюнки Олени Кульчицької (Рис. 4.1.1-2) засвідчують сталість композиційних принципів: симетричну побудову, акцентування передньої частини, насичений декор на бортах і спинці, поєднання білого або світлого тла з темним хутром і яскравими кольоровими акцентами (Рис. 4.1.3). У цих виробах матеріал виступає не пасивною основою, а активним носієм художнього змісту.

У сучасних хутрових виробах фольклорно-архетипна модель реалізується через кілька напрямів інтерпретації традиційної форми. Доцільно виокремити реконструктивний, реплікативний, стилізаційний і трансформаційно-асоціативний типи. Кожен із них по-різному співвідноситься з першоджерелом: від максимально точного відтворення етнографічного зразка до вільного переосмислення його образних і композиційних ознак. Такий поділ дозволяє уникнути спрощеного розуміння етнічної теми лише як декоративного цитування й показує складність сучасної роботи з традицією.

Реконструктивний тип передбачає найбільш уважне наближення до історичного або етнографічного зразка. У ньому зберігаються традиційний крій, матеріали, характер оздоблення, композиційна логіка та спосіб розміщення декору (Рис. 4.1.4-7). Такий підхід особливо важливий для музейної практики, сценічного костюма, етнографічних реконструкцій, а також для збереження локальних ремісничих технік. У реконструктивній моделі художня цінність полягає не у

зовнішній новизні, а в коректному відтворенні традиційного образу, його матеріальної правдивості та регіональної впізнаваності [210. С. 65–82].

У цьому контексті важливими є сучасні варіанти кептарів із дублянки, каракулю, козячої шкіри та хутряного оздоблення, які зберігають характерні ознаки гуцульського або покутського вбрання. Їхня образна структура вибудовується через прямий силует, хутряне обрамлення, симетричне розташування декоративних елементів і використання традиційних кольорових акцентів. У таких виробах реконструктивність виявляється не лише у формі, а й у способі мислення: декор підпорядкований конструкції, а конструкція – матеріальній природі виробу. Саме це наближає їх до традиційного принципу народного одягу, де утилітарність і художність не протиставляються, а взаємно доповнюють одна одну.

Реплікативний тип близький до реконструктивного, однак допускає певні адаптації сучасних матеріалів, технологій або конструктивних рішень. Його мета – збереження автентичного образу при можливості оновлення окремих засобів виконання. У таких виробах традиційна форма залишається впізнаваною, проте змінюються способи обробки, вишивки, підкладки, посадки на фігурі або пропорційного вирішення. У праці Л. Семчук реплікація традиційної сорочки розглядається як форма поєднання дослідницького підходу та сучасної творчої інтерпретації. Аналогічний механізм діє і в роботі з хутровими виробами: реконструкція та репліка не відтворюють минуле буквально, а адаптують його до нових матеріальних і образних умов. [201. С. 139–145]. Реплікативність особливо важлива для сучасного побутового чи сценічного використання народного костюма, коли виріб має бути не лише знаковим, а й функціонально придатним до носіння.

Прикладом такого підходу є кептар із козячих шкурок, вичинених на два боки, оздоблений вишивкою, шнурами й китицями (Рис. 4.1.7.а.б). У виробі збережено традиційний принцип розміщення декору на пілочках і спинці, використано орнаментальну симетрію, кольорові акценти та хутряне обрамлення.

Водночас машинна вишивка й точніше конструктивне моделювання свідчать про адаптацію ремісничого зразка до сучасних технічних можливостей. Образ виробу залишається фольклорно впізнаваним, але його виконання набуває рис сучасної професійної культури.

До реплікативного напрямку відносимо й модель дублянки із козячої шкіри, каракулю оздоблених декоративним плетенням та вишивкою (Рис. 4.1.8). Тут збережено контраст фактур – гладкої шкіряної поверхні й завиткової фактури каракулю, а художнє плетення шкіри апелює до ручної ремісничої традиції. Однак сама конструкція виробів адаптована до сучасного носіння: форма стає зручнішою, пропорції – більш узгодженими з сучасною фігурою, а декоративний лад – дещо стриманішим. Такі моделі демонструють перехід народного виробу з площини побутово-етнографічної речі у сферу сучасного авторського одягу.

Окрему групу становлять кептарі зі стриженого мутону, оздоблені вишивкою, зокрема моделі білого, синього та бордового кольору (Рис. 4.1.9-11). У них архетип кептаря зберігається через безрукавну або напіврукавну форму, акцентування пілочок, симетричну організацію декору та звернення до традиційної орнаментики. Водночас мутон як сучасно оброблений хутровий матеріал створює рівнішу, пластичнішу поверхню, що дозволяє точніше розмістити вишивку й надати виробові більшої графічності. Глибокі кольори – синій, білий, бордовий – стають не лише фоном, а й засобом образного оновлення традиційної форми. Особливо важливо, що вишивка в цих виробах не виконує суто прикрашальної функції: вона підкреслює конструктивну будову, задає вертикальний ритм і формує етнокультурну впізнаваність.

Стилізаційний тип є найпоширенішим у сучасному художньому формотворенні хутрових виробів. На відміну від реконструкції чи репліки, він не прагне до точного відтворення традиційного зразка. Його завдання полягає у виявленні структурних ознак народного одягу – ритму, симетрії, орнаментальної логіки, кольорового контрасту, локалізації декору, співвідношення тла й акценту – та перенесенні цих ознак у сучасну форму. Л. Семчук показує, що сучасні

мистецькі практики, пов'язані з відродженням української народної вишивки, функціонують не як механічне копіювання традиції, а як її творче оновлення й актуалізація. Це спостереження є важливим і для фольклорно-архетипної моделі хутових виробів, де традиційні мотиви переосмислюються відповідно до сучасних естетичних і конструктивних потреб. [200. С. 928–937]. Стилiзація дозволяє зберегти культурну пам'ять без прямого копіювання, перетворюючи традицію на відкриту систему художніх мотивів [135. С. 120–125].

Стилiзаційний принцип виразно простежується в пальтах зі стриженого мутону, оздоблених машинною вишивкою (Рис. 4.1.12-13). У цих моделях традиційна вертикальна організація орнаменту вздовж пілочок трансформована відповідно до подовженого силуету сучасного пальта. Вишивка не перевантажує поверхню, а працює як ритмічний акцент, що видовжує форму й утворює композиційну вісь. Монохромна або стримана колористика підсилює сучасність образу, тоді як сам принцип оздоблення зберігає зв'язок з народним строєм. Тут фольклорна тема існує не як етнографічна цитата, а як пластично й композиційно переосмислений мотив.

У моделі зеленого кептаря з інкрустацією хутра (Рис. 4.1.14) традиційна форма зазнає ще більшого переосмислення. Архетип кептаря зберігається через загальну композиційну будову, відкритість передньої частини та акцентування плечової зони, однак декоративність формується вже не через вишивку чи аплікацію, а через інкрустацію хутряних фрагментів. Такий прийом демонструє зміну художньої мови: орнамент не накладається на поверхню, а вибудовується самим матеріалом. У результаті виникає образ, у якому традиційний принцип оздоблення адаптовано до сучасної роботи з фактурою.

Модель «Ярина» – півшубок із чорного мутону з білою інкрустацією (Рис. 4.1.15) – репрезентує лаконізований варіант фольклорно-архетипної образності. Орнаментальний мотив тут узагальнений, збільшений і перенесений у площину графічного знака. Контраст чорного й білого надає виробу чіткості, а асиметричне або вільніше розміщення декоративних елементів віддаляє його від прямої

етнографічності. Водночас сама логіка мотиву, його завитковість і знаковість зберігають асоціативний зв'язок із народним орнаментом. У цій моделі фольклорна пам'ять проявляється через образний натяк, а не через буквальне відтворення.

Трансформаційно-асоціативний тип відрізняється від попередніх тим, що традиційна форма або мотив зазнали істотних змін: змінюється силует, масштаб, матеріальна структура, функція чи спосіб носіння. Однак зберігається асоціативний зв'язок із першоджерелом. Такий тип характерний для сучасного авторського підходу, у якому традиція стає не моделлю для повторення, а джерелом образних імпульсів.

Модель «Писанкові мотиви», виконана з фрагментів норки натуральних відтінків (Рис. 4.1.16), є прикладом трансформації народної орнаментальної системи через мозаїчне поєднання хутра. Геометризовані смуги, ромби й трикутники відсилають до композиційної логіки писанки, однак реалізовані через інший матеріал і в іншому масштабі. Важливим є також етичний аспект такого рішення: використання залишків хутра перетворюється на художній прийом, де лоскут набуває нової композиційної цінності. Образ виробу виникає на перетині декоративної пам'яті, матеріальної ощадливості та сучасної пластичної мови.

Модель «Вишиванка» – хутрове пальто з мутону (Рис. 4.1.17) – демонструє трансформацію образу традиційної вишитої сорочки у форму верхнього хутряного одягу. Вертикальні червоно-чорно-білі смуги, розташовані у верхній частині виробу та на рукавах, імітують принцип орнаментального акцентування сорочки, але реалізовані через хутрові площини. Біле тло мутону виконує роль основи, подібної до полотна, тоді як контрастні вставки формують асоціацію з вишитою структурою. У цьому випадку відбувається не перенесення сорочки як форми, а перетворення її знакової системи на хутряну композицію.

До фольклорно-архетипної моделі можна також віднести вироби, де традиційність проявляється не через прямий орнамент, а через узагальнений образ народної декоративності. Модель «Традиційна» (Рис. 4.1.18) апелює до поєднання

стриманої форми з контрастними кольоровими акцентами, що перегукуються з принципами народного верхнього одягу. Модель «Червона рута» (Рис. 4.1.19.) формує фольклорну асоціативність через великомасштабний флороморфний мотив, побудований на контрасті червоного, чорного, білого й сірого. Назва та декоративна структура виробу апелюють до рослинної символіки української культури, однак сам мотив подано не натуралістично, а узагальнено й графічно. Це свідчить про перехід від традиційного орнаменту до сучасного образного знака.

Отже, фольклорно-архетипна модель у формуванні художнього образу хутових виробів є багаторівневою системою, що охоплює реконструкцію, репліку, стилізацію та трансформаційно-асоціативне переосмислення традиції. Її значення полягає не лише у збереженні зовнішніх ознак народного строю, а в актуалізації глибинних принципів декоративно-прикладної культури: єдності матеріалу й форми, конструкції й декору, функції й образу, локальної пам'яті й сучасного художнього мислення.

У розглянутих моделях фольклорність виявляється через різні засоби: силует кептаря або кожуха, розміщення орнаменту на конструктивних зонах, використання вишивки, інкрустації, шкіряного плетіння, хутряного обрамлення, кольорових акцентів, мозаїчного компонування та символічних мотивів. Водночас жоден із цих засобів не є самодостатнім. Фольклорно-архетипний образ виникає лише тоді, коли всі елементи підпорядковані цілісній художній ідеї та зберігають зв'язок із культурним першоджерелом.

Таким чином, фольклорно-архетипна модель демонструє здатність української хутової традиції до оновлення. Вона не обмежується етнографічним цитуванням, а відкриває можливості для сучасного авторського формотворення, у якому хутро стає носієм пам'яті, знаковості, матеріальної культури й образної спадкоємності. Саме через таку модель традиційний кожух, кептар чи орнаментальний мотив переходять із площини історичного зразка у сферу сучасного художнього висловлювання.

4.2. Класично-референтна модель: позачасовість силуету та композиційної рівноваги

Класично-референтна модель у системі образного вирішення хутрових виробів ґрунтується на принципі позачасовості, тобто здатності форми зберігати художню актуальність поза межами короточасних модних змін. На відміну від фольклорно-архетипної моделі, де провідною є традиційно-архетипна ознака, у класично-референтній моделі домінантою виступає силуетно-композиційна рівновага. Саме вона визначає цілісність образу, підпорядковує матеріал, колір, фактуру, декор і конструктивні деталі загальній логіці стриманої, гармонійної форми. Поняття «позачасовості» у хутряному одязі не означає буквальної незмінності форми. Йдеться про збереження базових композиційних принципів, які можуть набувати різних стилістичних відтінків у різні періоди, однак не втрачають художньої переконливості. До таких принципів належать чіткість силуету, пропорційна узгодженість, логічність конструкції, помірковане членування поверхні, візуальна зібраність об'єму, підпорядкованість декору загальній формі та акцент на природній виразності хутра. У композиції костюма саме рівновага між формою, матеріалом, пропорціями й деталями забезпечує художню завершеність виробу [179. С. 45–52].

Класично-референтна модель хутрового виробу апелює до поняття елегантності, проте елегантність у цьому випадку не зводиться до зовнішньої вишуканості чи статусності. Вона виявляється у стриманості художніх засобів, точності пропорцій, чистоті ліній, якості матеріалу та виваженості конструктивних рішень. Образна сила такого виробу закладена передусім у самому хутрі: густині ворсу, природному блиску, глибині кольору, пластичності поверхні й тактильній виразності. Тому декор у класично-референтній моделі має здебільшого прихований характер і проявляється не через надмірне оздоблення, а через якість розкладки шкурок, напрям ворсу, ритм конструктивних швів, чистоту лінії борту, пропорції коміра, рукава, пояса чи подолу.

Домінанта класично-референтної моделі полягає не в окремому декоративному акценті, а в узгодженій силуетно-композиційній організації виробу. Саме вона забезпечує позачасовість образу, його стриману репрезентативність і здатність залишатися естетично переконливим у різних історичних та стилістичних контекстах.

У межах класично-референтної моделі доцільно виокремити три напрями: *класично-елегантний* і *ретроспективно-референтний* та *гламурно-репрезентативний*. Перший тяжіє до стриманої вишуканості, де провідними є м'яка пластика силуету, високоякісне хутро, помірна кольорова гама та мінімізація зовнішнього декору. Другий - апелює до сталих образів хутряної моди минулих десятиліть - від міжвоєнного періоду й середини ХХ ст. до пізнішої естетики 1970–1990-х років, коли хутряне пальто, манто, півшубок або виріб із поясом ставали знаками соціальної репрезентації, жіночої елегантності, ансамблевості та матеріальної довершеності, третій - гламур зазвичай не руйнує форму радикально, а навпаки - працює з упізнаваними кодами розкоші, класики, статусності й вишуканості.

У світовій моді хутро впродовж ХХ ст. неодноразово змінювало стилістичне звучання, однак *класичні силуети* зберігали референтну стабільність. У 1920–1930-х роках хутро часто використовувалося як оздоблення пальт, комірв, накидок і вечірніх ансамблів, посилюючи відчуття розкоші та урочистості. У 1940–1950-х роках, попри функціональне спрощення костюма, зберігалася значущість хутряного коміра, манто й пальта як елементів статусного гардероба. У 1960–1970-х роках активізувалися геометризовані та трапецієподібні форми, тоді як у 1980-х хутро часто набуває більш монументального, об'ємного характеру. Водночас у різні десятиліття незмінними залишаються базові класичні принципи: якісний матеріал, врівноважений силует, підкреслення плечової та комірної зони, цілісна колористична система й поміркований декор [252. Р. 403–418; 267. Р. 300–335].

Для українського хутрового одягу другої половини XX – початку XXI ст. *класично-референтна* модель має свою специфіку. Вона поєднує загальноєвропейські принципи елегантного хутрового пальта з локальним досвідом роботи з матеріалом, зокрема з традиціями кушнірства, індивідуального пошиття, технологій розпуску, поперечної розкладки, комбінування шкурок і використання різних видів хутра. У цьому випадку класичність визначається не копіюванням певного історичного фасону, а здатністю виробу бути естетично стриманим, функціонально виправданим і композиційно завершеним.

Однією з ключових ознак класично-референтної моделі є силуетна рівноваженість. Найчастіше це прямий, напівприлеглий, м'яко трапецієподібний або злегка розширений донизу силует, який не вступає в конфлікт із природною масою хутра. (Рис 4.2.1)

Представлена норкова шуба кремового кольору репрезентує класично-референтний тип хутрового виробу, у якому головними засобами художньої виразності виступають не активний декор, а якість матеріалу, силуетна рівновага та стримана композиційна побудова. Модель має видовжений прямий силует із м'яким запахом і поясом, що підкреслює вертикальність форми та надає виробу елегантної пластичності. Шалевий комір, широкі рукави й лаконічна конструкція формують образ позачасової класики, орієнтованої на вишуканість, статусність і функціональність. Кремова колористика посилює відчуття легкості й шляхетності, а однорідна ворсова поверхня норки виконує роль самодостатнього декоративного чинника. У цій моделі художня виразність досягається через чистоту силуету, пропорційну узгодженість деталей і гармонію матеріалу та форми.

На відміну від авангардних форм, де силует може навмисно деформувати пропорції тіла, класичний хутровий виріб прагне до гармонізації фігури. Пояс, лінія талії, комір, довжина виробу, форма рукава та характер плечової зони працюють на досягнення композиційної рівноваги. Такий підхід відповідає

загальним закономірностям формоутворення одягу, де силует виступає первинною візуальною характеристикою образу.

Не менш важливим чинником є матеріал. Для класично-референтної моделі зазвичай обирають хутро з виразними експлуатаційними та художніми властивостями: норку, бобра щипаного, нерпу, каракульчу, астраган, мутон, козу, чорнобурку, песець, шиншилу. Вибір матеріалу визначає не лише технологічні параметри виробу, а і його образну тональність. Норка асоціюється з пластичною гладкістю, щільністю, блиском і статусною стриманістю; бобер щипаний – із оксамитовою коротковорсовою поверхнею та тактильною м'якістю; нерпа – з глянцевою світловідбивною фактурою; каракульча й астраган – із рельєфністю, графічністю та декоративною структурністю; песець і чорнобурка – з об'ємним акцентом, урочистістю й ансамблевою завершеністю [20. С. 25–34, 78–85].

Колористика класично-референтної моделі здебільшого тяжіє до стриманої, глибокої або природної гами. Чорний, білий, графітовий, коричневий, махагоновий, темно-синій, бежевий, сіро-перламутровий, оливковий чи натуральні відтінки хутра формують відчуття стабільності та естетичної довговічності. Яскравий колір у класичній моделі можливий, однак він не має руйнувати композиційну рівновагу. У цьому сенсі колір виконує не ефектну, а структурну функцію: підсилює пластику силуету, виявляє фактуру матеріалу, поглиблює світлотіньову гру та врівноважує масу виробу [90. С. 38–60].

Характерним прикладом класично-елегантного напрямку є довге пальто зі щипаної норки напівприталеного силуету з капюшоном, оздобленим шиншилою (Рис. 4.2.2.). Його образ побудований на поєднанні гладкої, бархатистої поверхні основного хутра та ритмічно сегментованої фактури шиншили в зоні капюшона. Пояс акцентує талію, але не порушує м'якої вертикалі силуету. У цій моделі класичність проявляється через стриманість загальної форми й вишуканий фактурний акцент, зосереджений біля обличчя.

Іншу грань класично-елегантної моделі репрезентує пальто з білої довговорсої норки, виконане в техніці розпуску, з песцевим коміром і поясом (Рис.

4.2.3.). Тут домінує образ урочистої розкоші, сформований через світлу кольорову гаму, видовжений силует і м'яку об'ємність хутра. Песцевий комір виконує роль композиційного центру, посилюючи зв'язок виробу з традицією вечірнього або парадного хутрового манто. Разом із тим пояс і чітка вертикаль форми утримують виріб у межах класичної пропорційності.

Особливе місце серед класично-референтних зразків посідає пальто з чорної фарбованої нерпи з чергуванням смуг із протилежним напрямом ворсу (Рис. 3.3.4). Його виразність ґрунтується не на поліхромії чи декорі, а на світлотіньовій динаміці монохромної поверхні. Поперечна ритміка смуг структурує форму, а різноспрямований ворс створює ефект живої, змінної фактури. Такий виріб демонструє одну з важливих властивостей класичної хутрової композиції: навіть мінімальними засобами можна досягти значної образної сили, якщо матеріал використано відповідно до його природних властивостей.

Ретроспективно-референтний напрям виразно простежується в пальті зі щипаного бобра натурального кольору, виконаному в техніці поперечної розкладки (Рис. 4.2.4.). Горизонтальний ритм шкурок відсилає до сталих композиційних прийомів хутряної моди середини ХХ ст., де важливими були конструктивна ясність, лаконічність і спокійна монументальність форми. Водночас щипаний бобер надає поверхні сучасної оксамитової рівності, а відсутність надлишкового декору робить образ стриманим і позачасовим.

Подібну логіку має пальто з довговорсої норки кольору «махакон» із комбінованою розкладкою (Рис. 4.2.5.). Поєднання вертикально спрямованого ворсу у верхній частині та поперечної організації нижніх зон створює м'який ритм, не порушуючи цілісності виробу. Укорочений, дещо розширений рукав додає ретроспективного звучання, асоціюючись із елегантністю хутрових ансамблів другої половини ХХ ст. Однак загальна стриманість форми забезпечує актуальність моделі в сучасному контексті.

Пальто з темно-синього астрагану, розшите шкірою та оздоблене тонованою чорнобуркою на укорочених рукавах, доповнене шапкою з фарбованої чорнобурки

(Рис. 4.2.6.), демонструє ансамблевий принцип ретроспективного образу. Укорочений рукав передбачає поєднання з довгими рукавичками, що апелює до естетики елегантного жіночого костюма середини XX ст. Розшивка шкірою створює графічний модульний ритм, а головний убір завершує композицію. У цьому випадку класичність формується не лише силуетом, а й узгодженістю всіх елементів ансамблю.

Комбіноване пальто з мутону та кози класичного крою з поясом (Рис. 4.2.7.) репрезентує більш практичний різновид класично-референтної моделі. Напівприлеглий силует, запах, пояс і видовжений комір забезпечують функціональність та ергономічність, тоді як поєднання матеріалів з різною фактурою надає виробу пластичної виразності. Тут класичність не має парадного характеру, а виявляється в раціональній побудові форми, зручності й довготривалій придатності до носіння.

Окремо слід зазначити двосторонні пальта з норки у поєднанні чорного й білого кольорів, розшиті з обох боків (Рис. 4.2.8.а-б). За силуетною зібраністю, контрастною графічністю та елегантністю вони тяжіють до класично-референтної моделі. Водночас їхня реверсивність і технологічна складність наближають ці вироби до модульно-трансформативної моделі, що буде розглянута в наступному підрозділі. Саме тому ці зразки доцільно трактувати як межові: вони зберігають позачасову композиційну рівновагу, але водночас демонструють перехід до нових принципів функціональної змінності.

Гламурно-репрезентативний образ хутрового виробу доцільно розглядати як підтип класично-референтного образу, оскільки він ґрунтується на усталених культурних уявленнях про хутро як матеріал престижу, елегантності й соціальної репрезентації. Його художня виразність формується через добір цінного або візуально ефектного хутра, м'яку пластику силуету, тактильну й оптичну виразність фактури, лаконічний або підкреслено декоративний крій, а також асоціації з вечірньою, салонною та міською модою. У такому типі образу хутро функціонує як знак розкоші, жіночності, статусу й репрезентативної естетики.

Гламур у хутровому виробі пов'язаний з такими домінантими : демонстративна елегантність; статусність і візуальна розкіш; акцент на дорогому матеріалі: норка, соболь, шиншила, каракульча, лисиця, чорнобурка; гладкі або видовжені силуети; блиск, м'якість, пластика хутра; асоціація з вечірнім образом, міською модою, подіумною або салонною культурою; підкреслення жіночності, престижу, святковості. Показовими прикладами гламурно-репрезентативного образу є авторські хутряні моделі бренду з Харкова Anastasiya Furs, виконані з чорної та кольорової норки. У першій моделі декоративна виразність ґрунтується на контрастному поєднанні глибокого чорного хутра з насиченим смарагдово-зеленим кольором (Рис.4.2.8 а,б). Укорочений об'ємний силует, широкі рукави, м'яка пластика ворсу та великі кольорові площини формують ефектний міський образ, у якому класична статусність норки поєднується з сучасною демонстративною декоративністю. Такий виріб можна трактувати як зразок неогламурного підтипу, оскільки він зберігає ознаки репрезентативної елегантності, але водночас посилює їх за рахунок контрасту, насиченого кольору та візуальної експресії.

Друга модель демонструє інший варіант гламурно-репрезентативного образу - декоративно-розкішний, наближений до салонної та подіумної естетики. Довгий чорний норковий виріб оздоблений кольоровою норкою в техніці інтарсії, що утворює масштабну композицію з рослинними й квітковими мотивами. Орнаментальна система розгортається по спинці та нижній частині виробу, перетворюючи поверхню хутра на декоративне панно. Контраст чорного тла з білими, бордовими, зеленими та рожевими елементами підсилює святковість, видовищність і художню індивідуальність моделі. У цьому випадку гламурна домінанта поєднується з авангардно-декоративним підходом, адже хутро використано не лише як дорогий матеріал, а як площину для складної образно-орнаментальної композиції. Але є нюанс: якщо гламур поданий дуже яскраво, з епатажем, контрастними кольорами, леопардовими принтами, асиметрією, перебільшеними об'ємами, тоді його можна віднести до

авангардно-експериментального типу як підтип неогламур - епатажно-гламурний образ.

Отже, класично-референтна модель у хутрових виробках базується на поєднанні силуетної стабільності, матеріальної довершеності та композиційної міри. Вона не заперечує змін моди, але не підпорядковується їм повністю. Її сталість забезпечується тим, що головним джерелом образу стають не тільки зовнішні ефекти, а глибинні властивості форми: пропорція, ритм, рівновага, якість фактури, взаємодія світла й ворсу, стримана колористика, розкіш, функціональна зручність.

У розглянутих моделях класичність виявляється по-різному: через елегантне пальто з поясом, урочисту білу довговорсу норку, монохромну світлотіньову нерпу, ретроспективний бобер з поперечною розкладкою, махагонову норку комбінованої структури, ансамблевий астраган із чорнобуркою, раціональне комбіноване пальто з мутону та кози. Спільним для них є прагнення до цілісності й візуальної рівноваги. Саме ця здатність поєднувати матеріальну розкіш із композиційною стриманістю визначає класично-референтну модель як одну з найстійкіших у художньому формотворенні хутрових виробів.

4.3. Модульно-трансформативна модель: реверсивність, реконфігурація та багатофункціональність хутрових виробів.

Модульно-трансформативна модель у художньому формотворенні хутрових виробів репрезентує перехід від статичного розуміння одягу до динамічної, адаптивної та багатофункціональної системи. Якщо класично-референтна модель ґрунтується на стабільності силуету, композиційній рівновазі та позачасовій елегантності, то в модульно-трансформативній моделі провідного значення набуває здатність виробу змінювати форму, функцію, конфігурацію або спосіб носіння. Домінантою цього типу є модульно-конструктивна змінність, що

визначає образ виробу як рухомої, варіативної та відкритої до трансформації системи.

У хутровому одязі ця домінанта має особливе значення, оскільки хутро є матеріалом із виразною візуальною масою, високою вартістю, складною технологією обробки та тривалим терміном експлуатації. Тому можливість змінювати довжину, силует, функціональне призначення чи зовнішній вигляд виробу розширює не лише його практичне використання, а й художньо-образний потенціал. Хутровий виріб у такому випадку перестає сприйматися як завершений і незмінний об'єкт; він набуває кількох станів, способів прочитання та пластичних рішень.

Основними проявами модульно-конструктивної домінанти є реверсивність, реконфігурація та багатофункціональність. Реверсивність передбачає можливість двостороннього використання виробу або зміну його лицьової та внутрішньої поверхні. Реконфігурація виявляється у відстібних, знімних, змінних або переставних елементах - комірах, рукавах, капюшонах, подолах, поясах, вставках. Багатофункціональність пов'язана зі здатністю одного виробу виконувати кілька ролей: пальта, жилета, куртки, накидки, утепленої підкладки або декоративного акценту в ансамблі.

Трансформативність у композиції одягу пов'язана з поняттями модульності, варіантності, комбінаторики та конструктивної змінності. Модуль у такому виробі виступає не лише технічною частиною, що може відстібатися, замінюватися або переміщуватися, а й самостійним композиційним елементом. Він впливає на силует, ритм, фактуру, колірну рівновагу та загальну образну характеристику виробу. Принцип комбінаторики, як зазначає Ю. Божко, дає можливість будувати форму через поєднання, повторення, варіювання та зміну окремих елементів, що особливо важливо для сучасних систем формоутворення [23. С. 86–112].

У хутрових виробах цей принцип набуває матеріально відчутного характеру, оскільки кожен модуль має власну фактуру, вагу, напрям ворсу, пластичність і колористичну активність. Саме тому модульність у хутрі не є лише

конструктивним прийомом, а стає засобом формування образу. Вона змінює візуальну масу виробу, характер його взаємодії з тілом, ритм поверхні та спосіб сприйняття силуету. Отже, модульно-трансформативна модель визначається домінантою конструктивної змінності, через яку хутровий виріб постає як багатоваріантна художньо-функціональна система.

У межах модульно-трансформативної моделі доцільно виокремити кілька провідних типів образного вирішення: *реверсивний*, *реконфігуративний*, *багатофункціонально-комбінований* та *апсайклінговий*. Реверсивний тип ґрунтується на двосторонності виробу й можливості зміни його візуального характеру через вивертання або використання обох сторін як рівноцінних. Реверсивний принцип має також важливе образотворче значення. Він формує ефект подвійності: виріб може бути прочитаний по-різному, залежно від ситуації, освітлення, руху, поєднання з іншими елементами ансамблю. У цьому сенсі хутрова форма набуває рис змінного художнього об'єкта. Її образ не є фіксованим, а відкривається через варіантність. Такий підхід відповідає сучасним уявленням про одяг як гнучку систему взаємодії між тілом, матеріалом і середовищем [182. С. 120–140].

Двостороння куртка з капюшоном демонструє модульно-трансформативний підхід до художнього формоутворення хутрового виробу, у якому змінність зовнішнього вигляду закладена безпосередньо в конструкцію моделі. Виріб поєднує дві різні образно-фактурні концепції: одна сторона має м'яку хутряну поверхню з контрастними площинами чорного й світлого кольору, що створює теплий, тактильно виразний і більш класичний образ; інша сторона виконана з металізованого сріблястого матеріалу, який надає моделі сучасного, технологічного й динамічного звучання.

Трансформативність цієї моделі виявляється не у складному розбиранні виробу, а в можливості швидкої зміни його візуального характеру через реверсивність. Один і той самий виріб може функціонувати як хутряна куртка з виразною ворсовою фактурою або як урбаністична куртка з блискучою

металізованою поверхнею. Капюшон, куліски, застібка-блискавка та вільний силует посилюють практичність моделі й водночас підтримують її сучасний спортивно-міський характер. Таким чином, куртка репрезентує тип хутрового виробу, у якому художня виразність формується через змінність фактури, контраст матеріалів, функціональність і можливість адаптації образу до різних стилістичних ситуацій.

Реверсивний тип – є одним із найвиразніших проявів трансформативного мислення у хутряному одязі. Його сутність полягає в тому, що виріб не має традиційного поділу на лицьову і виворітну сторону. Обидві поверхні стають композиційно й технологічно завершеними, а отже, здатними до самостійного художнього існування. У такому виробі змінюється саме уявлення про структуру одягу: внутрішнє стає зовнішнім, приховане – відкритим, а функціональне – естетично значущим. Це вимагає особливої точності обробки швів, добору матеріалу, розкладки хутра та узгодження кольору з обох сторін.

Реверсивність особливо показова у двосторонніх пальтах із норки, виконаних у чорно-білій гамі (Рис. 4.2.8.а-б). Контрастні смуги утворюють виразну графічну структуру, яка зберігає класичну силуетну зібраність, але водночас відкриває можливість зміни характеру образу залежно від способу носіння. У таких моделях трансформація не зводиться до практичної зручності; вона стає художнім принципом. Чорно-біла ритміка працює як візуальний код, що поєднує елегантність, графічність і динаміку. Завдяки реверсивній конструкції один виріб може функціонувати як стримане класичне пальто або як більш активний, майже графічний об'єкт сучасного гардероба.

Другий тип – *реконфігуративний* – пов'язаний із можливістю зміни конструкції виробу. Найчастіше це реалізується через відстібні рукави, нижні яруси, коміри, капюшони або інші елементи, що дозволяють перетворювати пальто на куртку, жилет, півпальто чи полегшений демісезонний варіант. Така модель особливо актуальна для сучасного способу життя, у якому одяг має

відповідати різним температурним режимам, ритмам мобільності, типам активності та стилістичним ситуаціям.

У пальті-трансформері з норки оливкового кольору, комбінованому з каракульчею, реконфігуративний принцип реалізується через змінність довжини й рукавів (Рис. 4.3.1). Виріб може функціонувати як повноцінне пальто, укорочена куртка, довгий або короткий жилет. Важливо, що модульність не руйнує композиційної цілісності: близькість кольорових відтінків норки та каракульчі утримує форму в єдиній тональній системі, а фактурні відмінності створюють стриманий пластичний акцент. Отже, трансформація тут не виглядає механічним додаванням деталей, а сприймається як закладена в саму структуру виробу можливість зміни.

Інший варіант реконфігуративності демонструє пальто з мутону, розшитого шкірою, та нижнім знімним ярусом із лами (Рис. 4.3.2). У повному вигляді виріб має подовжений силует із виразним фактурним контрастом: щільна, стабільна поверхня мутону протиставлена довговорсовій, рухливій структурі лами. Після відстібання нижньої частини пальто трансформується в коротшу куртку, а образ стає легшим, мобільним і більш придатним до повсякденного носіння. У цьому випадку зміна довжини супроводжується зміною пластичного характеру: від монументального силуету – до компактного й активнішого.

Третій тип – *багатофункціонально-комбінований* – пов'язаний із поєднанням різних матеріалів у межах одного виробу. Його основою є не обов'язково відстібання чи реверсивність, а функціонально й композиційно вмотивоване комбінування хутра з трикотажем, тканиною, шкірою, хвостами норки, песцем, ламою, поні чи іншими матеріалами. *Багатофункціонально-комбінований* тип пов'язаний із поєднанням хутра з текстилем, трикотажем, шкірою, довговорсовими й коротковорсовими матеріалами, що змінює функціональну та пластичну природу виробу.

Такі вироби відображають зміну способу життя: важке суцільне хутряне пальто поступово поступається легшим, гнучкішим, ергономічним формам, які краще відповідають міському середовищу, рухливості та сезонній мінливості.

Комбінована модель із мутону та трикотажу (Рис. 4.3.4.) демонструє саме такий підхід. Мутон забезпечує тепловий захист і формостійкість у центральних частинах виробу, тоді як трикотаж у рукавах і зоні плечового поясу надає пластичності, зменшує вагу та підвищує свободу руху. Образ цієї моделі формується не через декоративну насиченість, а через м'яку ергономічну пластику, асиметрію довжини та поєднання матеріалів різної щільності. Тут функціональність не є зовнішнім додатком до форми: вона стає її образною характеристикою.

Подібну логіку має молодіжна куртка, комбінована з мутону, песця та хвостів норки (Рис. 4.3.5.). Виріб побудований на ритмічному членуванні поверхні, де окремі хутряні блоки утворюють активну фактурно-колористичну структуру. Манжети, стійка й трикотажні елементи додають куртці спортивно-урбаністичного характеру, а різні види хутра формують багат шарову тактильну виразність. У таких моделях модульність набуває не стільки механічного, скільки композиційного змісту: поверхня виробу сприймається як система блоків, зібраних у цілісний пластичний образ.

Багатофункціональність може бути пов'язана і з використанням двобічно оброблених матеріалів. Наприклад, півпальто зі шкур кенгуру, вичинених за принципом дублянки, поєднує реверсивність і матеріальну варіативність (Рис. 4.3.6.а-б). Одна сторона має ворсову поверхню з трафаретним анімалістичним рисунком, інша – шкіряну фактуру з тисненням. Такий виріб змінює образ від декоративно-експресивного до більш стриманого, графічного. У цьому випадку трансформація стосується не лише конструкції, а й семантики поверхні: фактура та принт визначають різні способи естетичного прочитання.

Комбінування хутра з тканинами та анімалістичними принтами, як у пальтах із поні, лисиці чи пальтової тканини (Рис. 4.3.7; Рис. 4.3.8.а-б), розширює межі

традиційного хутрового виробу. Коротковорсова поверхня з принтом, довговорсові фрагменти, тканинні площини та шкіряні деталі створюють еклектичну, але цілісну систему. У таких моделях хутро вже не обов'язково домінує як єдиний матеріал; воно входить у діалог з іншими фактурами, формуючи образ сучасного комбінованого виробу. Це наближає хутряний одяг до ширшого поля декоративно-прикладного формотворення, де важливою стає не лише цінність матеріалу, а й спосіб його композиційного включення.

Двостороння куртка з капюшоном демонструє модульно-трансформативний підхід до художнього формоутворення хутрового виробу, у якому змінність зовнішнього вигляду закладена безпосередньо в конструкцію моделі. Виріб поєднує дві різні образно-фактурні концепції: одна сторона має м'яку хутряну поверхню з контрастними площинами чорного й світлого кольору, що створює теплий, тактильно виразний і більш класичний образ; інша сторона виконана з металізованого сріблястого матеріалу, який надає моделі сучасного, технологічного й динамічного звучання. (Рис.4.3.9)

Трансформативність цієї моделі виявляється не у складному розбиранні виробу, а в можливості швидкої зміни його візуального характеру через реверсивність. Один і той самий виріб може функціонувати як хутряна куртка з виразною ворсовою фактурою або як урбаністична куртка з блискучою металізованою поверхнею. Капюшон, куліски, застібка-блискавка та вільний силует посилюють практичність моделі й водночас підтримують її сучасний спортивно-міський характер. Таким чином, куртка репрезентує тип хутрового виробу, у якому художня виразність формується через змінність фактури, контраст матеріалів, функціональність і можливість адаптації образу до різних стилістичних ситуацій.

Зимова парка з натуральним хутром репрезентує модульно-трансформативний напрям у формотворенні хутрових виробів, оскільки поєднує ознаки міського верхнього одягу спортивно-функціонального типу з виразною декоративністю хутряного оздоблення. Основою моделі є текстильна

парка насиченого червоного кольору з капюшоном, застібкою, кулісками та вільним прямим силуетом, що забезпечує мобільність і практичність. Хутро розміщене в зоні капюшона та внутрішньої частини виробу, утворюючи контраст між гладкою зовнішньою поверхнею тканини й об'ємною ворсовою фактурою натурального матеріалу.

Художня виразність моделі ґрунтується на поєднанні утилітарності й декоративності. Червоний колір зовнішньої частини надає виробу активного сучасного звучання, тоді як натуральна коричнево-бежева гама хутра пом'якшує образ і створює відчуття тепла, захищеності та статусності. Об'ємне хутряне обрамлення капюшона виконує роль композиційного центру, візуально підсилює верхню частину силуету й акцентує обличчя. Така модель демонструє перехід від традиційного хутряного виробу до комбінованої форми, у якій хутро інтегрується в сучасний міський одяг як функціональний, декоративний і образотворчий елемент. (Рис 4.3.10.)

Окремого значення в межах *модульно-трансформативної* моделі набуває апсайклінговий тип. Апсайклінговий тип заснований на художньому переосмисленні вже наявного виробу, його конструктивному оновленні та поверненні до активного використання. Апсайклінг відрізняється від звичайного ремонту тим, що не обмежується відновленням функціональності, а створює нову художню якість. Старий виріб стає матеріальною основою для нової композиції: змінюються силует, довжина, пропорції, конструкція, поєднання з іншими матеріалами, характер коміра, капюшона, пояса, рукавів або застібки. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям відповідального ставлення до матеріалу, продовження життєвого циклу речі та зменшення надлишкового споживання [265. Р. 74–91; 270. Р. 84–103].

Апсайклінг класичного виробу з норки кольору «сапфір» у сучасну молодіжну куртку демонструє, як традиційний хутряний образ може бути радикально оновлений без втрати матеріальної цінності хутра (Рис. 4.3.11. а, б). У початковому стані виріб тяжіє до класичного півпальта зі спокійною фактурою та

стриманою силуетною структурою. Після трансформації він набуває іншого характеру: коротша довжина, поєднання хутра з пальтовою тканиною, пояс, капюшон і більш активне членування площин формують образ молодіжної, мобільної куртки. Хутро в цьому випадку зберігає статус основного матеріального акценту, але перестає асоціюватися з важкою класичною шубою; воно включається в актуальну систему міського одягу.

Подібний принцип простежується у трансформації класичного виробу з каракульчі у сучасну куртку (Рис. 4.3.12 а, б). Первинна модель має характерні ознаки традиційного хутряного пальта: темну фактурну поверхню, об'ємний комір, статичну композицію. Після переробки каракульча поєднується з пальтовою тканиною, а силует стає компактним, легшим і функціональним. Контраст між рельєфною фактурою каракульчі та гладкішою текстильною площиною створює нову пластичну якість. У цьому разі апсайклінг не лише продовжує життя матеріалу, а й переводить виріб із класично-ретроспективного образу в модульно-трансформативну систему сучасного гардероба.

Образна цінність апсайклінгу полягає в тому, що він зберігає матеріальну пам'ять речі. На відміну від нового виробу, створеного з первинної сировини, апсайклінгова модель містить у собі попередній етап існування: старий крій, сліди попередньої моди, фактуру вже використаного хутра, конструктивні обмеження, які стають підставою для нового творчого рішення. Тому апсайклінг має не лише екологічне, а й культурно-естетичне значення. Він демонструє, що хутровий виріб може бути не одноразовим предметом модного циклу, а матеріальним об'єктом, здатним до оновлення, переосмислення та повторного включення в сучасний візуальний контекст.

Ще одним прикладом апсайклінгового переосмислення є трансформація півшубка з мутону мармурового відтінку в сучасну комбіновану куртку зі шкіряними елементами (Рис. 4.3.13 а, б, в). У початковому варіанті виріб мав ознаки класичного півшубка: м'який об'єм, округлений комір, стриману силуетну побудову та відносно однорідну хутрову поверхню. Після переробки його образ

змінено в напрямі більш динамічного, молодіжного й конструктивно акцентованого вирішення. Шкіряні вставки на пілочках, кишенях, манжетах і спинці не лише оновлюють функціональну структуру виробу, а й формують активну декоративно-графічну систему. Особливо виразною є спинка, де шкіряні ремінні елементи з металевою фурнітурою створюють ритмічний вертикальний акцент і надають моделі рис урбаністичної стилістики. У цьому випадку апсайклінг виступає не як механічне скорочення або оновлення застарілого виробу, а як повна образна реконфігурація: м'яка класична форма набуває чіткішої конструктивності, контрасту фактур і сучаснішої пластичної виразності.

З художнього погляду апсайклінгові моделі тяжіють до принципу реконфігурації. Вони змінюють не окрему деталь, а саму логіку образу: класичне пальто перетворюється на куртку, масивна шуба – на легший демісезонний виріб, традиційний комір – на капюшон або текстильний модуль, а суцільна хутрова поверхня – на комбіновану композицію. Саме в цьому полягає їхня актуальність для сучасного художнього формоутворення: трансформація стає не технічним прийомом, а способом нового прочитання матеріалу.

Модульно-трансформативна модель загалом засвідчує зміну ставлення до хутрового виробу в культурі XXI століття. Він дедалі менше сприймається як важкий, статичний, сезонно обмежений предмет і дедалі більше – як гнучка форма, що може змінювати функцію, довжину, конфігурацію, фактуру й образ. Реверсивність надає виробу подвійності; реконфігурація – варіативності; комбінування матеріалів – ергономічності й пластичної складності; апсайклінг – естетичної та культурної глибини.

Отже, модульно-трансформативна модель у художньому формотворенні хутрових виробів є важливим етапом розвитку сучасної хутрової культури. Вона поєднує технологічну винахідливість, композиційну гнучкість, декоративну виразність і відповідальне ставлення до матеріалу. Її особливість полягає в тому, що художній образ формується не лише через зовнішній вигляд виробу, а через саму можливість зміни. Такий виріб існує у кількох варіантах, має кілька

пластичних станів і може відповідати різним сценаріям носіння. Саме тому модульно-трансформативна модель репрезентує сучасне розуміння хутового виробу як динамічного художнього об'єкта, у якому матеріал, конструкція, функція та образ перебувають у постійній взаємодії.

4.4. Авангардно-експериментальна модель у художньому формоутворенні хутових виробів

Авангардно-експериментальна модель у системі образного вирішення хутових виробів репрезентує найбільш динамічний і відкритий до новацій напрям художнього формотворення. Якщо фольклорно-архетипна модель апелює до культурної пам'яті й традиційного строю, класично-референтна - до позачасової рівноваги силуету та матеріальної довершеності, а модульно-трансформативна - до змінності, реверсивності й функціональної адаптивності, то авангардно-експериментальна модель спрямована на розширення меж усталеного уявлення про хутовий виріб. Її домінантою є експериментально-образна виразність, що виявляється у свідомому порушенні звичних композиційних норм, переосмисленні функції хутра, активному використанні кольору, масштабу, фактури, асиметрії та нестандартної взаємодії виробу з тілом людини.

У цьому контексті авангардність не слід ототожнювати лише з епатажністю або короткотривалою модною ефектністю. Йдеться про художню стратегію, у межах якої хутро розглядається не тільки як матеріал для теплозахисного верхнього одягу, а як пластичний, колористичний і фактурний засіб формування нових візуальних кодів. Домінантними ознаками цього типу є колористична експресія, фактурний контраст, гіперболізація силуету, асиметричне членування форми, масштабне перебільшення деталей, колажність і модульно-мозаїчне компонування. Саме ці ознаки зміщують сприйняття хутового виробу від

утилітарного предмета одягу до арт-об'єкта, сценічного костюма, концептуальної речі або експериментальної форми.

Авангардно-експериментальна модель активізує емоційно-образний вплив виробу, оскільки на перший план виходять нестабільність форми чи традиційна впізнаваність, а напруга між матеріалом, конструкцією, кольором і силуетом. У теорії композиції саме контраст, ритм, динаміка, асиметрія, масштабне перебільшення та фактурна напруга розглядаються як засоби активізації художньої форми [58. С. 46–62; 23. С. 86–112]. У хутрових виробах ці засоби набувають особливої виразності завдяки природній пластичності хутра, його об'ємності, ворсовій фактурі, здатності змінювати візуальне сприйняття поверхні залежно від напрямку ворсу, кольору та способу komponування.

Авангардно-експериментальна модель формується на перетині кількох художніх тенденцій: колористичної експресії, фактурного контрасту, гіперболізації силуету, асиметрії, колажності, модульно-мозаїчного komponування та перенесення хутра в нетипові для нього функціональні площини. Її домінанта полягає у створенні нової образної якості хутрового виробу, де експеримент стає не додатковим прийомом, а головним принципом формотворення.

Показовим прикладом авангардно-експериментального підходу є хутряне пальто кремового кольору, у якому традиційна уява про шубу як суцільну ворсову поверхню суттєво переосмислюється. Композиція виробу побудована на поєднанні прозорої або напівпрозорої основи з об'ємними фрагментами хутра, що утворюють нерівномірний рельєфний малюнок. Такий прийом наближає модель до принципів мозаїки, аплікації та пластичного колажу, однак у цьому випадку декоративність формується не площинним орнаментом, а фактурним нарощенням матеріалу.

Особливість моделі полягає у свідомому порушенні класичної конструктивної цілісності хутряного пальта: між хутряними елементами виникають просвіти, які створюють ефект фрагментарності, легкості й візуальної незавершеності. Виріб сприймається не лише як предмет одягу, а як

експериментальна декоративна форма, де хутро виконує роль об'ємного знака. Кремова монохромна палітра пом'якшує авангардність рішення, водночас підсилюючи гру фактур, тіней і рельєфу. У цьому зразку художня виразність досягається через контраст щільного й прозорого, гладкого й ворсового, традиційного матеріалу й нетипового способу його komponування.

Доцільно виокремити чотири основні типи образного вирішення: *експресивно-колористичний, асиметрично-деформаційний, мозаїчно-колажний та об'єктно-сценічний*. У реальних моделях ці типи можуть поєднуватися, утворюючи складні гібридні форми, однак така класифікація дає змогу точніше визначити, за рахунок яких художніх засобів виникає авангардний образ.

Перший тип – *експресивно-колористичний* – ґрунтується на активному використанні кольору як самостійного формотворчого чинника. На відміну від класичної хутрової палітри, що тяжіє до природних, стриманих або глибоких тонів, авангардна колористика застосовує інтенсивні, штучно підсилені, контрастні або неочікувані кольорові сполучення. Колір у таких виробах не лише підкреслює форму, а й змінює її емоційне сприйняття, створює ефект напруги, видовищності або візуальної провокації. За Й. Іттенем, контраст кольорів, насиченості, світлоти й температури належить до ключових засобів побудови емоційно активної композиції; у хутровому виробі ці контрасти посилюються ще й через ворсову фактуру, здатну по-різному поглинати й відбивати світло [90. С. 38–60].

Виразним прикладом експресивно-колористичного типу є пальто-трансформер із жовто-лимонного мутону та лами в тон (Рис. 4.4.1). У цьому виробі насичений лимонний колір стає головним засобом образної дії: він виводить хутрову форму з площини традиційної елегантності у сферу видовищного, подіумного висловлювання. Поєднання стриженого мутону з довговорсовою ламою створює фактурний контраст між гладкою основою та об'ємною, рухливою нижньою частиною. Відстібний елемент може функціонувати як окремий палантин або накидка, що наближає модель до

трансформативної системи, однак у межах авангардного образу важливішою є не сама змінність, а ефект драматизованої пластики. Чорні графічні лінії членування підсилюють відчуття конструктивної напруги й наближають поверхню виробу до абстрактної геометричної композиції.

У таких моделях колір не є декоративним додатком до силуету. Він формує первинний емоційний імпульс і задає спосіб сприйняття всієї композиції. Лимонний тон, нетиповий для класичного хутряного одягу, актуалізує сучасну візуальну культуру, у якій яскравість і контраст стають частиною публічного образу. Проте аналіз образу такої моделі виходить не з її зовнішньої ефектності, а з того, як саме колір, фактура і модульність змінюють художню природу хутрового виробу. У цьому випадку традиційне пальто перетворюється на рухому колористичну структуру, де кожен елемент бере участь у формуванні експресивного образу.

Другий тип - *асиметрично-деформаційний* - пов'язаний із порушенням класичної симетрії, зміщенням композиційних центрів, гіперболізацією окремих деталей і свідомою деформацією звичних пропорцій. У традиційному й класичному хутряному одязі симетрія відіграє стабілізуювальну роль: вона врівноважує об'єм, структурує силует, надає виробу цілісності. Авангардна модель, навпаки, може руйнувати цю рівновагу, створюючи динамічну, нестабільну, емоційно напружену форму. Такий прийом характерний для концептуальної моди, де тіло людини розглядається не лише як носій одягу, а як простір для художнього експерименту [297. Р. 5–18].

Асиметричне композиційне вирішення простежується в моделі, виконаній із каракульчі та ультрасинього стриженого мутону (Рис. 4.4.2.). Контраст між темною хвилястою фактурою каракульчі та яскраво-синьою гладкою поверхнею мутону створює візуальну напругу, а асиметричне розташування кольорових і фактурних площин порушує традиційну фронтальну стабільність пальта. У такій моделі образ виникає не завдяки декоративному нашаруванню, а через зіткнення різних пластичних систем. Каракульча формує рельєфну, майже графічну

поверхню, тоді як ультра синій мутон діє як потужний колористичний акцент. Разом вони утворюють композицію, що апелює не до класичної гармонії, а до естетики контрасту й експериментальної виразності.

До асиметрично-деформаційного типу належить також модель із фарбованого яскраво-синього щипаного бобра та тонованої чорнобурки (Рис. 4.4.3). Її провідною ознакою є гіперболізований капюшон із довговорсового хутра, що змінює пропорції фігури й формує драматичний акцент у верхній частині силуету. Контраст між гладкою, щільною поверхнею фарбованого бобра та об'ємною фактурою чорнобурки посилює відчуття пластичної напруги. Насичений синій колір надає виробу сучасного, майже digital-звучання, тоді як асиметричне розміщення об'ємів руйнує традиційну врівноваженість хутряного пальта. У цьому випадку хутро використане як засіб побудови театралізованого образу, де функція захисту від холоду поступається візуальній експресії.

Третій тип – *мозаїчно-колажний* – передбачає побудову поверхні виробу з окремих кольорових і фактурних фрагментів. Такий підхід близький до принципів колажу в образотворчому мистецтві, де цілісність виникає не через однорідність матеріалу, а через співвідношення різних частин. У хутрових виробах мозаїчність має особливу специфіку: кожен фрагмент хутра має власний напрям ворсу, блиск, густину, відтінок і тактильну якість. Тому мозаїчна поверхня є не плоскою декоративною схемою, а складною фактурною системою, яка змінюється залежно від освітлення та руху тіла.

Представлена модель демонструє мозаїчно-колажний принцип організації поверхні, у якому шкіряна основа поєднується з окремими кольоровими фрагментами хутра. Декоративна композиція на спинці виробу побудована з нашарування білих, блакитних, рожевих і сірих хутряних елементів, що утворюють ритмічну квіткову структуру. Завдяки контрасту гладкої шкіри й об'ємної ворсової фактури хутра жилет набуває виразної пластичності та декоративної насиченості. У цьому випадку хутро виконує не лише оздоблювальну, а й формотворчу роль: воно структурує поверхню, створює

фактурний рельєф і перетворює виріб на художній об'єкт із виразними ознаками сучасного декоративно-прикладного мислення. (Рис. 4.4.4.).

Напівпальто з окремих фрагментів кольорової норки, що формують стилізований квітковий орнамент (Рис. 4.4.5 а,б.), демонструють саме такий принцип. У цих моделях декоративність вибудовується не шляхом накладного оздоблення, а через саму структуру хутряної поверхні. Чорні, білі, рожеві, сірі й коричневі фрагменти утворюють складний ритмічний лад, у якому окремі модулі складаються в узагальнений флороморфний мотив. Важливо, що квітковість тут не є натуралістичною; вона подана як стилізована декоративна система. Таке вирішення засвідчує можливість синтезу орнаментального мислення, мозаїчного формоутворення та сучасної експериментальної пластики.

Мозаїчно-колажний принцип має і матеріально-етичний вимір. Використання дрібних фрагментів хутра дозволяє залучати залишки матеріалу, які в традиційній технологічній логіці могли б втрачати цінність. У такому випадку раціональність не суперечить художності, а стає її підставою. Фрагмент, лоскут, залишкова частина шкурки перетворюються на активний композиційний елемент. Подібний підхід відповідає сучасним стратегіям відповідального використання матеріалів, де естетична якість виробу поєднується з ідеєю продовження життєвого циклу ресурсу [265. Р. 74–91; 270. Р. 84–103].

Показовим прикладом авангардно-експериментального підходу є хутряне пальто кремового кольору, у якому традиційна уява про шубу як суцільну ворсову поверхню суттєво переосмислюється. Композиція виробу побудована на поєднанні прозорої або напівпрозорої основи з об'ємними фрагментами хутра, що утворюють нерівномірний рельєфний малюнок. Такий прийом наближає модель до принципів мозаїки, аплікації та пластичного колажу, однак у цьому випадку декоративність формується не площинним орнаментом, а фактурним нарощенням матеріалу (Рис.4.4.6.).

Особливість моделі полягає у свідомому порушенні класичної конструктивної цілісності хутряного пальта: між хутряними елементами

виникають просвіти, які створюють ефект фрагментарності, легкості й візуальної незавершеності. Виріб сприймається не лише як предмет одягу, а як експериментальна декоративна форма, де хутро виконує роль об'ємного знака. Кремова монохромна палітра пом'якшує авангардність рішення, водночас підсилюючи гру фактур, тіней і рельєфу. У цьому зразку художня виразність досягається через контраст щільного й прозорого, гладкого й ворсового, традиційного матеріалу й нетипового способу його компонування.

Четвертий тип – *об'єктно-сценічний* – пов'язаний із перенесенням хутра за межі традиційного верхнього одягу. У цьому випадку хутро використовується для створення суконь, сценічних або подіумних форм, де воно втрачає первинну функцію теплозахисту і набуває статусу пластичного матеріалу для конструювання образу. Такий напрям особливо важливий, оскільки розширює саме поняття хутрового виробу: хутро стає не лише оболонкою для тіла, а засобом моделювання поверхні, рельєфу, руху, силуетної драматургії.

Довга сукня зі стриженого кроля, утворена з нашивних пластин хутра (Рис. 4.4.7.), демонструє перехід від утилітарного хутрового одягу до сценічно-пластичної форми. Ритмічне нашарування елементів створює багаторусну поверхню, що сприймається як рухома фактура. Візуальний ефект побудований на поєднанні м'якості матеріалу й чіткої повторюваності модулів. У такому виробі хутро поводить майже як текстильна структура, однак зберігає власну тактильну глибину й об'ємність.

Коротка сукня зі стриженого кроля, складена з пірамідальних трикутних модулів (Рис. 4.4.8.), репрезентує більш геометризований різновид об'єктно-сценічного формотворення. Повторення трикутних елементів створює рельєфну поверхню, що активізує сприйняття форми у просторі. У цій моделі хутро виступає не як суцільне покриття, а як матеріал для побудови архітекtonіки. Саме модульна організація поверхні переводить виріб у площину авангардного експерименту, де важливими стають ритм, структура, тактильність і світлотіньова гра.

Особливо виразно об'єктно-сценічний тип образу розкривається у моделі «Весільна», виконаній із білого стриженого кроля для театралізованого показу в драматичному театрі ім. Івана Франка з нагоди святкування 360-річчя хутрофірми «Тисмениця» (Рис. 4.4.9). У цьому виробі хутро виходить за межі традиційного функціонального верхнього одягу й набуває значення сценічного пластичного матеріалу. Білий колір, видовжений силует, м'яка ворсова фактура та шлейфова побудова нижньої частини формують асоціації з весільним строєм, урочистим ритуалом і театральною символікою чистоти та посвяти. Важливу роль відіграє поєднання хутра з прозорою тканиною, що створює контраст між щільною тактильною масою матеріалу й легкою, майже ефемерною вуаллю. Завдяки цьому образ набуває не лише декоративної, а й сценографічної виразності: фігура моделі сприймається як частина театралізованої композиції, де хутро працює на створення монументального, ритуально-піднесеного силуету. Модель демонструє, що в експериментальному напрямі хутро може функціонувати як засіб формування сценічного образу, у якому поєднуються пластика матеріалу, символіка кольору, видовищність і художня умовність.

Прикладом авангардно-експериментальної моделі є пальто, виконане у поєднанні різних видів хутра: мутону, каракулю, бобра, норки та фарбованої чорнобурки (Рис. 4.4.10). Воно репрезентує принцип колажного формотворення, у межах якого поверхня виробу будується з окремих кольорових і фактурних блоків. Тут немає прагнення до класичної однорідності матеріалу; навпаки, художній ефект виникає через зіставлення різного. Гладкі поверхні стриженого хутра, рельєф каракулю, щільність бобра, пластичність норки та об'ємність фарбованої чорнобурки формують складну, багат шарову композицію. Такий виріб наближається до арт-об'єкта, у якому хутро виконує роль матеріалу живописно-пластичного колажу.

У цій моделі особливо важливим є фактурний контраст. Мутон і бобер забезпечують відносно стабільну пластичну основу, каракуль додає рельєфності, норка – гладкої щільності, а фарбована чорнобурка формує гіперболізовані

акценти. Колористична система, побудована на поєднанні синіх, фіолетових, сірих, чорних і білих відтінків, створює експресивний образ, у якому кожен блок зберігає власну матеріальну ідентичність. У результаті пальто сприймається не як класичний хутровий виріб, а як складна декоративно-пластична структура.

У випадках, коли художнє рішення ґрунтується на підкресленій видовищності, контрастній колористиці, зооморфних принтах, асиметричних композиціях, гіперболізованих об'ємах або демонстративній декоративності, такий образ доцільно розглядати вже в системі авангардно-експериментального типу. У цьому контексті він набуває ознак *неогламуру* - *епатажно-гламурного* підтипу, в якому традиційні уявлення про хутро як матеріал розкоші переосмислюються через експресію, провокативність, візуальний контраст і наближення виробу до арт-об'єкта. Хутровий виріб перетворюється на площину для візуального висловлювання. У таких моделях норка використовується не лише як дорогий і пластично виразний матеріал, а як основа для складної інтарсійної композиції - сюжетної, символічної, зооморфної, написової або архітектурно-асоціативної. На відміну від класичного гламурного образу, де домінує елегантність силуету й статусність матеріалу, у графічно-наративному підтипі провідною стає образотворча домінанта: поверхня хутра набуває рис декоративного панно, плаката, емблеми або авторського знака. Контраст чорної та кольорової норки, масштабність зображення, використання написів, символів, фігуративних мотивів і зооморфних образів посилюють видовищність виробу та наближають його до сучасної *fashion-art* практики (Рис. 4.4.11-15). Такі моделі, зокрема в авторській практиці *Anastasiya Furs*, демонструють розширення художніх можливостей хутра: воно функціонує не тільки як матеріал престижу, а як медіум індивідуальної, культурної або урбаністичної візуальної розповіді.

Таким чином, авангардно-експериментальна модель у художньому формотворенні хутрових виробів розкриває потенціал хутра як матеріалу для візуального дослідження. Її значення полягає не в запереченні традиції чи класики, а в розширенні можливостей художньої мови. У межах цієї моделі хутро

може бути яскравим, асиметричним, мозаїчним, колажним, гіперболізованим, сценічним, об'єктним. Воно може формувати не лише пальто чи куртку, а й сукню, подіумний образ, декоративну поверхню або пластичний знак.

Авангардно-експериментальні вироби демонструють, що художня виразність хутра розкриватися через конфлікт фактур, інтенсивність кольору, нестандартне компонування матеріалів, гіперболізацію деталей, нові функціональні сценарії та свідоме порушення усталених композиційних норм. Саме тому цей тип образного вирішення є важливим для розуміння сучасного етапу розвитку хутрових виробів: він переводить хутро з площини традиційного статусного матеріалу у сферу активного художнього експерименту.

Отже, авангардно-експериментальна модель виявляє здатність хутрового виробу до концептуального оновлення, до синтезу ремісничої майстерності, декоративної експресії, пластичного пошуку та сучасної візуальної культури. У такому контексті хутровий виріб постає не лише предметом одягу, а самостійною художньою формою, у якій матеріал, колір, фактура, силует і конструкція стають засобами створення нового образного висловлювання.

У четвертому розділі здійснено узагальнення образно-асоціативних принципів формування композиції хутрових виробів України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. На основі аналізу матеріалу, силуету, кольору, декору, конструктивно-пластичних рішень та характеру художньої інтерпретації було виокремлено чотири провідні образні моделі: фольклорно-архетипну, класично-референтну, модульно-трансформативну та авангардно-експериментальну. Такий поділ дозволив розглядати хутровий виріб не лише як функціональний предмет верхнього одягу, а як складний художній об'єкт, у якому матеріальна природа хутра, реміснича традиція, композиційна структура та авторське образне мислення утворюють цілісну систему.

Фольклорно-архетипна модель виявила зв'язок сучасних хутрових виробів із традиційним українським строєм, зокрема з образами кожуха, кептаря, дублянки та іншими формами народного хутряного одягу. Її сутність полягає не в

буквальному копіюванні етнографічних зразків, а у творчому переосмисленні їхніх конструктивних, декоративних і символічних ознак. У межах цієї моделі важливими є силуетна впізнаваність, розміщення декору на конструктивно значущих зонах, використання вишивки, аплікації, інкрустації, шкіряного плетіння, хутряного обрамлення, а також колористичних і орнаментальних кодів, пов'язаних із локальною традицією. Отже, фольклорно-архетипний образ виконує функцію збереження культурної пам'яті, водночас відкриваючи можливості для сучасної авторської інтерпретації народного мистецтва.

Класично-референтна модель засвідчила сталість тих художніх принципів, які забезпечують позачасовість хутового виробу. До них належать силуетна врівноваженість, композиційна міра, якість матеріалу, стримана колористика, виважене співвідношення фактури й форми, підпорядкованість деталей загальному образу. У межах цієї моделі хутро розкривається передусім через власні природні властивості: блиск, густину, напрям ворсу, пластичність, тактильну глибину, світлотіньові переходи. Класично-референтний образ не залежить від короткотривалих модних змін, оскільки ґрунтується на гармонії пропорцій, чистоті силуету та цілісності композиції. Він демонструє, що художня цінність хутового виробу може формуватися не через надмірну декоративність, а через вишукану стриманість і точність формотворчого рішення.

Модульно-трансформативна модель відобразила сучасне розуміння хутового виробу як змінної, адаптивної та багатофункціональної структури. У цьому типі образного вирішення важливими є реверсивність, відстібні деталі, зміна довжини, реконфігурація силуету, комбінування хутра з тканиною, шкірою, трикотажем та іншими матеріалами. Такі вироби демонструють перехід від статичного предмета одягу до динамічної системи, здатної змінювати функцію, пластичний характер і візуальне сприйняття. Особливого значення набуває також апсайклінг як форма художнього переосмислення вже існуючих хутових виробів. У цьому контексті трансформація виступає не лише технічним прийомом, а

засобом оновлення образу, продовження життєвого циклу матеріалу та формування нової естетики відповідального використання хутра.

Авангардно-експериментальна модель розкрила потенціал хутра як матеріалу для пластичного, колористичного й фактурного експерименту. Вона базується на свідомому порушенні усталених композиційних норм, активному використанні контрасту, асиметрії, гіперболізованих об'ємів, мозаїчного компонування, колажності, інтенсивного кольору та нетипових функціональних рішень. У межах цієї моделі хутровий виріб наближається до арт-об'єкта, сценічного костюма або концептуальної форми, де провідною стає не лише утилітарна функція, а емоційно-образний вплив. Авангардно-експериментальні вироби доводять, що хутро може бути не тільки традиційним чи статусним матеріалом, а й активним засобом сучасного художнього висловлювання.

Узагальнення чотирьох образних моделей показало, що художньо-стилістичні домінанти хутрових виробів України другої половини XX – початку XXI ст. розвиваються у кількох взаємопов'язаних напрямках. З одного боку, вони спирається на народну традицію, локальну пам'ять і ремісничий досвід; з іншого - це професійні принципи композиції, класичні силуетні схеми, сучасні технології трансформації та експериментальні способи роботи з матеріалом. Важливо, що ці напрями не існують ізольовано. В окремих моделях можуть поєднуватися фольклорні мотиви й сучасна конструкція, класична форма й реверсивність, традиційний матеріал і авангардна колористика, декоративна мозаїчність і принципи апсайклінгу.

Таким чином, образні засади типології хутрових виробів постає як результат синтезу матеріалу, форми, кольору, декору, фактури, конструкції та культурного змісту. Саме на цьому рівні хутровий виріб набуває значення художнього явища, у якому поєднуються функціональність, естетична виразність, авторська інтерпретація та знакова природа матеріалу. Проведений аналіз доводить, що хутрові вироби українського контексту можуть розглядатися як важливий об'єкт мистецтвознавчого дослідження, оскільки вони репрезентують

не лише розвиток ремесла й професійного моделювання, а й складні процеси трансформації художньої традиції в умовах сучасної культури.

Мода завжди виступає своєрідним відображенням часу, оскільки формується під впливом рівня суспільного розвитку, панівних цінностей, естетичних орієнтирів і культурних принципів певної епох [134]. З мистецтвознавчого погляду мода наближається до концептуального мистецтва, адже її образність виникає внаслідок поєднання багатьох складових: матеріалу, з якого виготовлено виріб, фасону, кольору, фактури, декору, аксесуарів і загальної стилістики образу.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження художньо-стилістичних домінант хутрових виробів України середини ХХ - початку ХХІ століття дало змогу розглянути хутровий виріб як цілісний художній об'єкт, у якому матеріал, технологія, конструкція, силует, колір, декор, фактура та образно-асоціативний зміст взаємодіють у єдиній композиційній системі. У роботі встановлено, що художня виразність хутрового виробу формується не окремою ознакою, а системою взаємопов'язаних домінант, які визначають його пластичну організацію, стильову належність, декоративну структуру й образне сприйняття.

1. Аналіз основних наукових праць за темою показав, що не зважаючи на значний корпус краєзнавчої, етнографічної, мистецтвознавчої та технологічної літератури, присвяченої українському народному вбранню та виробам з хутра зокрема, недостатньо висвітленими залишаються питання художньо-стилістичних домінант хутрових виробів. У роботі окреслене питання розв'язано шляхом систематизації джерельної бази, аналізу історичного розвитку кушнірства, дослідження морфологічних властивостей хутра, силуетно-пластичних рішень, колористики, декору та технологічних прийомів.

2. З'ясовано особливості розвитку художніх традицій кушнірства в Україні, зокрема в західноукраїнському регіоні. Підтверджено, що кушнірство формувалося як багатофункціональна реміснича система, у якій технологія обробки шкурок поєднувалася з локальною естетикою, орнаментальною культурою, практичною доцільністю та символічним статусом одягу. Простежено еволюцію хутрових виробів ХХ – початку ХХІ століття в контексті традиційного й професійного мистецтва. Установлено, що впродовж ХХ століття хутряний одяг зазнав помітних змін у силуеті, конструкції, функції, технології та образному наповненні. Від локальних форм кожуха, кептаря, дублянки та півшубка він поступово переходив до системи міського верхнього одягу, фабричних моделей, авторських виробів, подіумних форм і трансформативних конструкцій.

Змінювалася конструктивна організація, розширювалася палітра матеріалів, змінилася художня роль декору змістилася від традиційної аплікації та вишивки до інтарсії, мозаїчного поєднання хутра, трафаретного фарбування, фактурного контрасту й авторських орнаментальних систем. Окреслено також роль екологічної етики як новітньої домінанти відповідального ставлення до матеріалу. Обґрунтовано, що еволюція хутрових виробів постає як перехід від локальної ремісничої форми до складної художньої системи, у якій традиція, професійне формоутворення та етична свідомість взаємодіють між собою.

3. Проаналізовано художньо-пластичні та образно-сміслові домінанти хутрових виробів, описано морфологічні властивості хутра та їхній вплив на композицію, пластику, силует і фактурно-колористичну організацію виробу. Обґрунтовано, що хутро є активним формотворчим матеріалом, оскільки має об'єм, напрям волосу, блиск, густину, довжину ворсу, м'якість або жорсткість міздри, природну плямистість, завитковість, рельєфність чи гладкість. Саме ці ознаки визначають, як виріб сприймається в просторі, як він утримує силует, як відбиває світло, як змінюється в русі та який образ формує. Довговорсове хутро надає формі об'ємності, декоративної експресії й рухливості, але потребує виваженого конструктивного застосування. Коротковорсове або стрижене хутро створює рівну площину, придатну для чіткого силуету, інтарсії, мозаїки, вишивки, графічного членування і точного розташування декоративних акцентів. Напрямок ворсу впливає на світлотіньову характеристику: поперечна, поздовжня, діагональна, зустрічна, «ялинкова» чи мозаїчна розкладка є не лише технологічним прийомом, а й способом художнього структурування поверхні. Доведено, що матеріал у хутровому виробі не є пасивною основою для оздоблення. Він сам визначає характер композиції: каракуль та каракульча тяжіють до графічної рельєфності; норка - до гладкої площинності й світлової глибини; мутон - до оксамитової поверхні; бобер - до щільної м'якості; нерпа - до глянцевого світлотіньового ефекту; овчина й коза - до традиційної фактурної виразності. Морфологічний аналіз є важливим також для реставраційного й

реконструктивного осмислення виробів, оскільки стан міздри, ворсу, попередньої обробки та напрям волосу визначають можливості збереження, ремонту, перешиття або художнього оновлення речі.

4. Встановлено, що стилістика хутового виробу не зводиться до фасону або зовнішнього оформлення, а формується через цілісну взаємодію всіх елементів композиції. Матеріал задає фактурно-пластичну основу; силует організовує форму в просторі; колір впливає на оптичне сприйняття об'єму, ритму й масштабу; декор структурує поверхню, акцентує конструктивні зони та формує образну семантику. Проаналізовано прямі, напівприталені, трапецієподібні, об'ємні, укорочені, видовжені, асиметричні й трансформативні силуети, а також прийоми їх утворення через крій, розкладку шкурок, напрям ворсу, довжину виробу, форму коміра, капюшона, рукава, пояса й конструктивних швів. Показано, що розпуск, осадження, розшивання, спайка, перекидання та мозаїчне складання впливають не тільки на технологію виготовлення, а й на художню пластику, ритм поверхні та характер силуету. Колір розглянуто як самостійний засіб формоутворення: натуральна, ахроматична й фарбована гама хутра здатна створювати композиційний центр, задавати ритм, видовжувати або розширювати форму, підкреслювати конструктивні членування й змінювати масштабне сприйняття виробу. Підтверджено, що матеріал, силует, колір і декор у хутряному одязі діють як взаємозалежні засоби художньої організації.

5. Проаналізовано декоративні прийоми, орнаментальні структури, інтарсію, мозаїчне поєднання хутра, вишивку, аплікацію, комбінування матеріалів та їхню роль у художньо-образній виразності виробів. Доведено, що декоративність у хутовому виробі має не допоміжний, а структурний характер. У традиційному кушнірстві оздоблення розміщувалося на конструктивно значущих зонах і підкреслювало логіку побудови виробу. У сучасних моделях цей принцип зберігається, але набуває нових форм: декор може бути етнокультурним знаком, ритмічною структурою, фактурним акцентом, графічною площиною, композиційною домінантою або способом переосмислення матеріалу. Вишивка

поєднує текстильну та кушнірську традиції, аплікація й інкрустація переводять декор у структуру самого матеріалу, інтарсія та мозаїчне поєднання хутра формують площину з фрагментів різного кольору, напряму ворсу й фактури. Комбінування хутра зі шкірою, тканиною, трикотажем, замшею, пальтовим матеріалом або металевою фурнітурою розширює виражальні можливості виробу та створює фактурну драматургію. Окреме значення надано прийомам використання лоскуту, залишків хутра й частин старих виробів, які в межах інтарсії, реконфігурації або апсайклінгу набувають нової художньої цінності. Доведено, що декор у хутровому виробі є способом організації форми, виявлення культурного коду й формування образної цілісності.

6. Проаналізовано образно-стильові домінанти одягу з хутра та виокремлено й обґрунтовано чотири образно-асоціативні моделі хутрових виробів: фольклорно-архетипну, класично-референтну, модульно-трансформативну та авангардно-експериментальну. Запропонована типологія є одним із ключових результатів дослідження, оскільки дає змогу перейти від опису окремих моделей до узагальнення їх домінант образотворення. Фольклорно-архетипна модель ґрунтується на зверненні до традиційного строю, образів кожуха, кептаря, дублянки, народної орнаментики, вишивки, аплікації, хутряного обрамлення та локальної колористики. Її сутність полягає не в копіюванні етнографічного зразка, а в художньому переосмисленні його структурних ознак. Класично-референтна модель виявляє позачасові принципи хутрового виробу: силуетну врівноваженість, композиційну міру, стриману колористику, якість матеріалу, чистоту форми й підпорядкованість деталей загальному образу. Модульно-трансформативна модель репрезентує сучасну змінність хутряного одягу через реверсивність, відстібні елементи, реконфігурацію, багатофункціональність, комбінування матеріалів та апсайклінг. Авангардно-експериментальна модель розкриває потенціал хутра як матеріалу для пластичних, колористичних, фактурних і сценічних експериментів, у яких виріб набуває рис арт-об'єкта, подіумної форми або концептуального висловлювання. Ці моделі не є ізольованими: у конкретних виробів можуть

поєднуватися фольклорні домінанти й сучасна конструкція, класичний силует і трансформативність, модульність і апсайклінг, авангардна колористика й традиційний матеріал. Тому типологія розглядається як поле можливих образних стратегій, а не як жорстка схема класифікації.

В ході дослідження встановлено, що художньо-стилістична домінанта у хутовому виробі - це провідна образно-стильова характеристика, яка визначає художній зміст, декоративну систему, культурну належність і характер естетичного сприйняття виробу. Вона може проявлятися через фольклорно-архетипний образ, класичну стильову модель, етностилізацію, авангардний експеримент, декоративно-орнаментальну систему, колористичне рішення або екологічно орієнтовану концепцію. Відповідно, художньо-пластична домінанта - це визначальна формоутворювальна, конструктивна, силуетна, об'ємно-просторова або матеріально-фактурна ознака, яка зумовлює пластичну організацію виробу, його форму, пропорції, конструкцію, характер поверхні та спосіб взаємодії з тілом людини. Якщо художньо-стилістична домінанта формує образ і стиль, то художньо-пластична домінанта визначає способи матеріального втілення цього образу у формі через форму і фактуру.

Виявлено, що в загальноукраїнському контексті хутові вироби відображають широкі процеси розвитку народного й професійного мистецтва: збереження ремісничого досвіду, модернізацію локальних форм, переосмислення орнаменту, інтеграцію етнокультурних мотивів у сучасний одяг і професіоналізацію художнього формотворення. У європейському контексті досліджувані вироби демонструють спільні тенденції: урбанізацію, поширення пальтових форм, появу коротких курток, комбінування матеріалів, активізацію кольору, фактури та трансформації. Водночас український матеріал має власну специфіку: навіть у модернізованих моделях зберігається пам'ять традиційної форми, ремісничої обробки, локального орнаментального коду й декоративного мислення. Саме ця подвійність, включеність у ширші стилістичні процеси та

укоріненість у регіональній традиції, визначає домінанти художнього формоутворення хутрових виробів.

Узагальнення результатів дає підстави стверджувати, що художньо-стилістичні домінанти хутрових виробів України середини XX - початку XXI століття мають комплексний характер. Вони формуються на перетині історичної традиції кушнірства, морфологічних властивостей хутра, професійних принципів композиції, силуетно-пластичної організації, колористичної системи, декоративних прийомів і образно-асоціативного мислення.

Підсумовуючи, слід наголосити, що найважливішим результатом роботи є переорієнтація погляду на хутровий виріб із площини суто побутового, виробничого предмета у площину художнього явища. Його цінність визначається не лише видом хутра чи складністю виготовлення, а здатністю матеріалу, конструкції, фактури, кольору й декору створювати цілісний образ. Саме цілісність є ключовою ознакою художньої якості: окремий декоративний мотив, технологічний прийом або силует набуває значення лише тоді, коли він узгоджений із матеріальною природою хутра, пропорціями виробу й загальною образною ідеєю. Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим вивченням окремих регіональних осередків кушнірства, створенням каталогів традиційних і сучасних хутрових виробів, уточненням термінологічного апарату, аналізом музейних колекцій, авторських майстерень, реставраційних, реконструктивних та апсайклінгових практик. Виконана дисертація не вичерпує теми, а відкриває простір для подальшого системного осмислення хутрового виробу як складного художнього явища, що поєднує матеріал, ремесло, пам'ять, форму й образ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абизова Л. Українство в європейському цивілізаційному просторі: історичний досвід та перспектива // Українознавчий альманах. 2013. Вип. 11. С. 9–11.
2. Англо-український словник шкіряно-хутрового виробництва для студентів факультету хімічних технологій / упоряд. Л. С. Соловей. Київ : КНУТД, 2004. 87 с.
3. Андрухів І., Гаврилюк С. Тисмениця. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 352 с.
4. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ, 1992. 272 с.
5. Архів ІН НАНУ. Фонд К. Матейко. Спр. 106. 105 арк.
6. Архів ІН НАНУ. Фонд О. Кульчицької.
7. Архів МІГ КН. 26 арк.
8. Бабій Н. Аспекти мистецтва доби тоталітаризму // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2024. Вип. 20. С. 167–171.
9. Бабій Н. Культурно-мистецькі практики у контексті стратегій опору й оборони 2022 // Народнознавчі зошити. 2023. № 2 (170). С. 299–306.
10. Бабій Н. П., Губаль Б. І. Композиція в дизайні. Особливості емотивного конструкту // АРТ-платФОРМА. 2023. Т. 7, № 1. С. 170–188.
11. Бабій Н., Семчук Л., Чуйко О., Марущак Т., Бейлах О. Art in the Context of the Geopolitical Challenge of 2014–2025 // Veredas do Direito. 2026. Vol. 23.
12. Бажанський М. Творчий динамізм патріотизму моїх земляків. Від перших проявів організованих суспільних гуртків, церковних братств, ремісничих цехів – аж до «Січей», «Соколів», «Просвіт», «Рідних шкіл» та бойових формацій і політичних партій. Детройт, 1983. 256 с.

13. Балущок В. Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників. Київ : Наукова думка, 1993. 118 с.
14. Барановська Н. І. Дизайн одягу: концепції та інновації. Київ : КНУТД, 2018.
15. Бережанська земля : історично-мемуарний збірник. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Berezhan Regional Committee, 1970. 877 с.
16. Бережанщина у спогадах емігрантів. Тернопіль : Книжково-журнальне вид-во, 1993. 391 с.
17. Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій. Львів : Фенікс, 2000. 326 с.
18. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация // Матеріали до етнології й антропології. Львів : Друкарня НТШ, 1929. Т. XXI–XXII, ч. 1. С. 43–109.
19. Білецький П. О. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століття. Київ : Наукова думка, 2000. 240 с.
20. Білик В. С., Дяченко О. П. Товарознавство хутряних товарів. Київ : Центр учбової літератури, 2014. С. 25–34, 78–85.
21. Білоус В. Етнографічні дослідження на західноукраїнських землях у третій чверті XIX ст. Львів : Ахілл ; Інститут народознавства НАН України, 2000. 187 с.
22. Білашевський М. О. Народне мистецтво Галичини і Буковини // Народное искусство Галиции и Буковины и Земский Союз в 1916–1917 гг. войны. Київ, 1919. С. 7–12.
23. Божко Ю. Г. Архітектоніка і комбінаторика формоутворення. Київ : Вища школа, 1991. 245 с.
24. Бойчук Б. До історії народного мистецтва Покуття // Народознавчі зошити. 1999. № 4. С. 538–549.
25. Болтарович З. Є. Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст. Київ : Наукова думка, 1976. 138 с.

26. Болюк О. М. Художнє деревообробництво та шкіряництво українців. С. 145–150.
27. Бохонько О. П., Ярощук О. В., Грипачевська С. В. Особливості виготовлення, експлуатації та конструювання виробів із хутра і шкіри : навч. посіб. Хмельницький : ХНУ, 2007. 72 с.
28. Бохонько О. П., Мица В. В., Ярощук О. В. Конструювання і виготовлення виробів із хутра та шкіри : навч. посіб. Хмельницький : ХНУ, 2017. 303 с.
29. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка: етнографічний аспект. Кам'янець-Подільський : Медобори-2006, 2010. 336 с.
30. Булгакова-Ситник Л. Роль творчої спадщини Є. Глоговського та К. Келісінського у дослідженні українського народного одягу // Забуті скарби. Народний одяг України та Польщі в малюнках Є. Глоговського та К. В. Келісінського. Львів ; Торунь, 2002. С. 32–45.
31. Васіна З. О. Український літопис вбрання. Київ : Мистецтво, 2003. С. 180–215.
32. Васіна З. Український літопис вбрання. XII – початок XX ст. Київ : Мистецтво, 2006. Т. 2. 448 с.
33. Васюта К. І. Івано-Франківськ // Історія міст і сіл УРСР. Івано-Франківська область. Київ : Інститут історії АН УРСР, 1971. С. 53–80.
34. Винничук В. Г. Орнаменти у вишивці і ткацтві Волині. Луцьк : Надстир'я, 2004. 160 с.
35. Виставка народної вишивки. Львів : Накладом Національного музею у Львові, 1936. 14 с.
36. Виставка «Український народний орнамент» у фондах Відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/159>.
37. Відділ рукописів ЛННБ України ім. В. Стефаника. Фонд О. Прусевича. Ф. 88. 1500 арк.

38. Відділ рукописів ЛННБ України ім. В. Стефаника. Фонд С. Чехович. Ф. 140. Чех. 112. 800 арк.
39. Відділ рукописів ЛННБ України ім. В. Стефаника. Фонд Я. Головацького. Ф. 36. 10000 арк.
40. Вітовська В. Екосвідомі бренди: історія першого у світі бренда, який розробляє конопляне хутро – Devo Home. URL: <https://bit.ua/2020/07/devohome/>.
41. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво, 1995.
42. Вовк Хв. Етнографічні особливості українського народу // Український народ в його минулому і сучасному. Санкт-Петербург, 1916. Т. 2. С. 455–647.
43. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. Прага : Український громадський видавничий фонд, 1928. 356 с.
44. Волосенко П. Тисмениця. Нью-Йорк : Накладом Тисменецьких земляків, 1958.
45. Волосовська М. Життя в ім'я краси. Брошнів-Осада : МПП «Талія», 2022. С. 88–90.
46. Волянчук Н. М. Народна вишивка Тернопільської області у вітчизняній історіографії ХХ століття // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2013. № 1. С. 148–153.
47. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1991. Т. 2. 448 с.
48. Вперед. 1988. 17 вересня.
49. Врочинська Г. Українські народні жіночі прикраси ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Родовід, 2008. 232 с.
50. Гасем А., Лагода О. Багатовимірний формотворчий контекст концептуального дизайну: метод інверсії // HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal. 2024. Т. XXVI, № 1. С. 18–26.

51. Гасюк О. О., Степан М. Г. Художнє вишивання. Київ : Вища школа, 1984. 103 с.
52. Гахова А. Ю., Єременко І. І. Апсайклінг: концепції вторинного використання продуктів // Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 42, т. 1. С. 66–71.
53. Гвоздович О. Рисунки Олени Кульчицької з фондів Музею етнографії та художнього промислу НАН України // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Київ : Родовід, 1996. С. 140.
54. Герасимович І. Ярмарки і торги на Покуттію // Діло. 1886. № 88. С. 2.
55. Гнатюк В. Кушнірство у Галичині // Матеріали до українсько-руської етнології. Львів : Друкарня Товариства ім. Шевченка, 1899. Т. 1. С. 68–78.
56. Гнатюк В. Ткацтво у східній Галичині // Матеріали до українсько-руської етнології. Львів : Друкарня Товариства ім. Шевченка, 1900. Т. 3. С. 12–26.
57. Голод І. В. Проблема художньої форми в європейському мистецтвознавстві кінця ХІХ – першої третини ХХ століття // Поліграфія і видавнича справа. 2014. № 4. С. 84–92.
58. Голубєва О. Основи композиції. Київ : Каравела, 2004.
59. Горинь Г. Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга половина ХІХ – початок ХХ століття). Київ : Наукова думка, 1986. 94 с.
60. Горинь Г. Народні шкіряні вироби українців. Витоки, становлення і розвиток традицій. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2016. 256 с.
61. Горобець В. Назви тканин та одягу в українських джерелах // Народна творчість та етнографія. 1972. № 4. С. 53–60.
62. Городенка // Історія міст і сіл УРСР. Івано-Франківська область / Г. І. Патики, І. У. Перекопський ; редкол. тому: О. О. Чернов та ін. Київ : Інститут історії АН УРСР, 1971. С. 173–183.
63. Гошко Ю. Українські народні ремесла. Львів : Світ, 1991.

64. Грабовецький В. Вірменські поселення на західноукраїнських землях. Львів, 2003. С. 112.
65. Грабовецький В. Ілюстрована історія Прикарпаття. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2002.
66. Грабовецький В. Нариси історії Прикарпаття. Івано-Франківськ, 1994. Т. 5.
67. Грабовецький В. Нариси історії Прикарпаття. Івано-Франківськ, 2002.
68. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. Київ : Мистецтво, 1966. 78 с.
69. Гургула І., Чехович С. Народні майстри. Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1959. 90 с.
70. ДАІФО. Ф. П-36, оп. 1, спр. 5, арк. 23.
71. ДАІФО. Ф. Р-1493, оп. 1, спр. 8, арк. 1.
72. Данилкович А. Г., Омельченко Н. В. Експертиза шкіри та хутра : навч. посіб. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Фенікс, 2014. 328 с.
73. Державний архів Івано-Франківської області (ДАІФО). Ф. 2, оп. 6, спр. 362, арк. 8–9.
74. Дутка Р. М. Українські вибійчані тканини : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06. Львів, 1995. 186 с.
75. Етнографічні мотиви у творчості Зеновія Кецала / відп. ред. С. Павлюк. Львів : Афіша, 2008. 175 с.
76. Ефективні екологоорієнтовані технології виробництва хутрових і шкіряних матеріалів : монографія / І. М. Грищенко, А. Г. Данилкович, І. Т. Зварич та ін. Київ : Світ Успіху ; КНУТД, 2018. 350 с.
77. Жаткович Ю. Замітки етнографічні з Угорської Руси // Весіле. Етнографічний збірник. Львів : НТШ, 1896. Т. 2. С. 11–20.
78. Жовква крізь століття / ред. В. Александрович, М. Бевз, О. Боднар та ін. Львів : Растр-7, 2012. Вип. 2. 390 с.

79. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини. Київ : Наукова думка, 1985. 116 с.
80. Журавський В. А., Касьян Е. Є., Данилкович А. Г. Технологія шкіри та хутра : підручник. Київ : ДАЛПУ, 1996. 744 с.
81. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. Київ : Наукова думка, 1988. 192 с.
82. Золочівщина: минуле і сучасне / упоряд. М. Дубає. Львів : МС, 2006. 759 с.
83. Зубрицький М. Верхня вовняна ноша українсько-руського народу в Галичині // Матеріали до українсько-руської етнології. Львів : Друкарня Товариства ім. Шевченка, 1908. Т. 10. С. 69–76.
84. Інноваційні технології виробництва шкіряних і хутрових матеріалів та виробів : монографія / С. С. Гаркавенко, І. М. Грищенко, А. Г. Данилкович та ін. ; за ред. А. Г. Данилковича. Київ : Фенікс, 2012. 342 с.
85. Ісаєвич Я. Д. Культура й побут міського населення Галичини XVII–XVIII ст. // Народна творчість та етнографія. 1963. № 4. С. 91–94.
86. Історія декоративного мистецтва України. Мистецтво XIX ст. / гол. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Т. 3. 344 с.
87. Історія міст і сіл Української РСР : у 26 т. Івано-Франківська область. Київ, 1971.
88. Історія українського мистецтва. Мистецтво другої половини XIX – XX ст. / голов. ред. М. П. Бажан. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2. 433 с.
89. Історія українського мистецтва. Мистецтво XIX ст. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т. 4. 759 с.
90. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ : ArtHuss, 2018.
91. Камінська Н. М. Костюм в Україні від епохи Київської Русі до XXI століття. Київ : Золоті сторінки, 2004. 208 с.

92. Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 463 с.
93. Кара-Васильєва Т. В., Яковлєв М. І., Чуйко О. Д., Шмагало Р. Т., Чепелюк О. В. Генеза та становлення проєктної мови візуальних образів та комунікативних практик у контексті культурно-мистецької спадщини України // ART & DESIGN. 2023. № 1 (21). С. 96–104.
94. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. Київ : Либідь, 2005. 280 с.
95. Кара-Васильєва Т., Заволокіна А. Українська народна вишивка. Київ : Либідь, 1996. 96 с.
96. Кара-Васильєва Т., Чорноморець А. Українська вишивка. Київ : Либідь, 2002. 160 с.
97. Карпінець І. І. Художнє оформлення гуцульських кептарів // Народна творчість та етнографія. 1965. № 1. С. 60–64.
98. Карпінець І. Каталог виставки «Кептарі українських Карпат». Львів : Облполіграфвидав, 1987. 12 с.
99. Карпінець І. Кептарі українських Карпат. Львів : Панорама, 2003. 55 с.
100. Касьян Е. Є. Основи технології шкіри та хутра : навч. посіб. Київ : КДУТД, 2001. 252 с.
101. Касьян Е. Є. Розрахунки у шкіряному та хутровому виробництві : навч. посіб. Київ : КДУТД, 2002. 302 с.
102. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Вінніпег : Український національний видавничий комітет, 1963. Т. 5. 288 с.
103. Кирчів Р. Ф. Етнографічно-фольклорна діяльність «Руської трійці». Львів : Інститут народознавства НАН України, 2011. 422 с.
104. Кирчів Р. Ф. Опілля як етнографічно-фольклорний регіон України // Народознавчі зошити. 2005. № 1–2. С. 50–59.

105. Кирчів Р. Ф. Студії з українсько-польського етнокультурного пограниччя. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2013. 462 с.
106. Кіщук Н. М. Історичні аспекти становлення шкіряних промислів на Покутті // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 33. С. 53–65.
107. Книш Б. В. Художні вироби зі шкіри на Гуцульщині XIX–XX ст. (витоки, типологія, художні особливості, збереження традиції) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06. Львів, 2006. 18 с.
108. Козакевич О. В'язання як вид українського декоративно-ужиткового мистецтва // Мистецтвознавство. 2004. № 3. С. 99–113.
109. Козакевич О. Типологія українських в'язаних виробів кінця XIX – першої половини XX ст. // Вісник Львівського університету. 2004. Вип. 4. С. 112–121.
110. Козлова Т. В. Основи теорії дизайну. Київ : Каравела, 2015. С. 70–85.
111. Колосніченко М. В., Пашкевич К. Л. Проєктування швейних виробів. Київ : КНУТД, 2016.
112. Кольбенгаєр Е. Втори вишивок домашнього промислу на Буковині. Чернівці : Колір-Друк, 1974. 102 с.
113. Косміна О. Назви верхнього хутряного одягу X–XVIII століть: матеріали до термінологічного словника // Народознавчі зошити. 2016. № 4 (130). С. 860–870.
114. Косміна О. Традиційне вбрання українців. Лісостеп–степ. Київ : Балтія-Друк, 2013. Т. 1. 160 с.
115. Косміна О. Українське народне вбрання. Київ : Балтія-Друк, 2017. 63 с.
116. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців. Київ : Балтія-Друк, 2011.
117. Кржавич Д. П., Стельмашук Г. Г. Український народний одяг XVII – початку XX ст. в акварелях Ю. Глоговського. Київ : Наукова думка, 1988. 268 с.

118. Кройтор К. Г., Патлажан Ю. І. Снятин // Історія міст і сіл УРСР. Івано-Франківська область. Київ : Інститут історії АН УРСР, 1971. С. 516–527.
119. Кулик О. Українське народне художнє вишивання. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958. 77 с.
120. Кулинич-Стахурська О. Мистецтво української вишивки. Техніка і технологія. Львів : Місіонер, 1996. 175 с.
121. Кульчицька О. Народний одяг західних областей України : альбом-каталог / упоряд. Л. Кость, Н. Ленько. Львів : Апріорі, 2018. 313 с.
122. Кульчицька О. Народний одяг західних областей УРСР. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1959. 74 табл.
123. Купчинська Л. Кастан-Вавринець Келісінський і вивчення пам'яток малярства Підгорецького замку // Культура і мистецтво західноукраїнських земель. Львів, 2015. С. 289–308.
124. Куратнік Т. В., Скубій А. І. Визначення апсайклінгу як сучасного напрямку екодизайну // Дизайн-освіта: проблеми та перспективи : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції. 2018. С. 123–132.
125. Куцир Т. В. Народне вбрання Опілля останньої третини XIX – першої половини XX століття: класифікація та композиційні особливості декору : дис. ... Львів, 2019. 161 с.
126. Куцир Т. В. Пошук національної ідентичності шляхом реконструкції українського народного вбрання // Народнознавчі зошити. 2018. № 2 (140). С. 344–352.
127. Куцир Т. Рослинні мотиви у оздобі верхнього сукняного народного одягу Бойківщини, Підгір'я та Опілля у першій половині XX ст. // *Lemkovia, Bojkovia, Rusini – dejiny, súčasnosť, materiálna a duchovná kultura* / eds. M. Šmigel, B. Halczak, R. Drozd, S. Dudra, O. Kozakevych. Banská Bystrica : Belianum, 2018. T. VII, Časť II. S. 283–291.

128. Куцир Т., Мілашенє Д., Рукуйженє Ж. Вишивка у традиційних тканих рушниках західної частини України та Литви: порівняльний аспект // Народознавчі зошити. 2023. № 3 (171). С. 792–804.
129. Лагода О. М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків, 2007. 22 с.
130. Лагода О., Котляр Є. Костюм... Костюм на людині – людина в костюмі... Виміри образотворення // HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal. 2025. Т. 27, № 1. С. 7–11.
131. Литвинець Е. М. Українське народне мистецтво вишивання і нанизування. Київ : Вища школа, 2004. 335 с.
132. Лосик Г. Народний одяг Опілля та бойківського Підгір'я кінця XIX – XX століття // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2011. Вип. 22. С. 248–269.
133. Львівщина : історико-культурні та краєзнавчі нариси / за заг. ред. Ю. Бірюльова. Львів : Центр Європи, 1998. 392 с.
134. Макогін Г. В. Екологічне спрямування дизайн-мислення // Актуальні питання гуманітарних наук.
135. Макогін Г. В. Народне мистецтво у дизайні одягу початку XXI ст.: особливості і прийоми стилізації // Народознавчі зошити. 2017. № 2. С. 120–125.
136. Макогін Г. В. Стилiзацiя як творчий прийом дизайну костюма // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2014. Вип. 28–29, ч. 2. С. 207–214.
137. Макогін Г. В. Український традиційний одяг як феномен національної культури (за матеріалами вбрання західних областей України XIX–XXI століть) : дис. ...
138. Макогін Г. В. Екологічні засади української традиційної культури як вектор дизайну одягу // Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 58. С. 45–49.

139. Манучарова Н. Д. Ткацтво та вишивка // Нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1966. С. 165–170.

140. Матейко К. Головні убори українських селян до початку XX ст. // Народна творчість та етнографія. 1973. № 3. С. 47–54.

141. Матейко К. І. Одяг // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів : Вид-во Львівського університету, 1969. С. 8–59.

142. Матейко К. І., Сидорович С. Й. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання // Народна творчість та етнографія. 1963.

143. Матейко К. Український народний одяг : етнографічний словник. Київ : Наукова думка, 1996. 195 с.

144. Матейко К. Український народний одяг. Київ : Наукова думка, 1977. 224 с.

145. Миколаївщина : збірник наукових статей : у 2 т. / відп. ред. Л. Войтович. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1998. Т. 2. 474 с.

146. Молинь В. До історії художньо-промислових шкіл Станіславщини в другій половині XIX ст. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск III. 2007. С. 71.

147. Музей історії м. Тисмениця. Колекція документів.

148. Нагорняк Х. Елементи народного строю кінця XIX – середини XX ст. у традиційній обрядово-магічній культурі покутян // Покуття – колыска українського національного державотворення : матеріали VII науково-краєзнавчої конференції. Тисмениця ; Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2018. С. 117–124.

149. Нагорняк Х. Зародження та становлення хутряного промислу у Тисмениці (Покуття) // Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології. 2010. Т. 1 (29). С. 242–250.

150. Нагорняк Х. Знаково-символічна система кольору та орнаменту в покутському народному вбранні кінця XIX – середини XX століття //

Contemporary Issues of Culture and Art. Katowice School of Technology, 2016.
Monograph 7. С. 167–176.

151. Нагорняк Х. Народний одяг Покуття кінця XIX – середини XX ст. в обрядах та магічних діях // Вісник Прикарпатського національного університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2011. С. 59–64.

152. Нагорняк Х. Семантика мотивів і кольорів у покутському народному вбранні кінця XIX – середини XX ст. // Вісник Прикарпатського національного університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2014. С. 20–25.

153. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / відп. ред. Я. П. Запаско. Львів : Вид-во Львівського університету, 1969. 190 с.

154. Нариси з історії українського мистецтва / за заг. ред. В. Г. Заболотного. Київ : Мистецтво, 1966. 670 с.

155. Народні художні промисли : довідник / за ред. Р. В. Захарчук-Чугай. Київ : Наукова думка, 1986. 142 с.

156. Нечипоренко С. Г. Вибійка в Україні. Київ : Майстерня книги, 2010. 432 с.

157. Нечипоренко С. Г. Декоративні тканини та килими України. Київ, 2005.

158. Никорак О. І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. Київ : Наукова думка, 1988. 224 с.

159. Никорак О. І. Українська народна тканина XIX–XX ст.: типологія, локалізація, художні особливості. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. Ч. 1. 584 с.

160. Никорак О. Своєрідність декору запасок Західного Поділля: типи, осередки // Народознавчі зошити. 2012. № 6. С. 1070–1086.

161. Никорак О. Художнє ткацтво // Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження. Київ : Наукова думка, 1987. С. 364–379.

162. Никорак О., Герус Л., Куцир Т. Сучасний етнографічний текстиль України: розвиток мистецької традиції // Народознавчі зошити. 2025. № 2 (182). С. 259–280.
163. Никорак О., Герус Л., Куцир Т. Узорноткані пояси Західної України і Литви: техніки, орнаментика, функції // Народознавчі зошити. 2022. № 5 (167). С. 1147–1163.
164. Нікішенко Ю. І. Методологічні особливості роботи з орнаментом як етнокультурною категорією // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2005. Т. 40. С. 4–9.
165. Нікішенко Ю. І. Символіка рослинних орнаментів української вишивки на одязі початку ХХ ст. // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2001. Т. 19. С. 30–35.
166. Ніколаєва Т. А. Тектоніка формоутворення костюма. Київ : Арістей, 2005. 224 с.
167. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 176 с.
168. Ніколаєва Т. Принципи художнього оформлення народного жіночого одягу Середньої Наддніпрянщини // Народна творчість та етнографія. 1972. № 2. С. 80–84.
169. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс. Київ : Дніпро, 2005. 320 с.
170. Образотворче мистецтво : енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / упоряд. А. Пасічний. Київ : Факт, 2007. 680 с.
171. Овсійчук В. Українське малярство Х–ХVIII століть. Проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.
172. Олексюк-Тихоліс Г. Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. 312 с.
173. Олексюк-Тихоліс Г. Народне мистецтво Гуцульщини: типологія та художні особливості. Львів : Інститут народознавства НАН України, 201?. 95 с.

174. Олексюк-Тихоліс Г. Традиційна культура Гуцульщини: матеріальна та духовна спадщина. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. 248 с.
175. Олексюк-Тихоліс Г. Художні традиції та народні ремесла Гуцульщини. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. 276 с.
176. Омельченко А., Калюжний В. Історія легкої промисловості України. Київ : Техніка, 1999. С. 179.
177. Омельченко Н. В., Браїлко А. С. Апсайклінг та ресайклінг – сучасні тенденції у створенні брендового одягу в Україні // Матеріали І Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, м. Старобільськ, 27–28 листопада 2018 р. Полтава : ПУЕТ, 2018. С. 77–79.
178. Омельченко О., Калюжний В. Золота книга українського підприємництва. Київ, 1999. С. 179.
179. Опілля / редкол.: Я. Клюба та ін. Галич : Давній Галич, 2010. 208 с.
180. Орлова Л. М. Композиція костюма. Київ : Вища школа, 2008.
181. Пашкевич К. Л. Дизайн одягу: теорія та практика. Київ : КНУТД, 2018.
182. Пашкевич К. Л. Основи дизайну одягу: композиція та формоутворення. Київ : КНУТД, 2019.
183. Плешкова І. С. Основи стилізації в дизайні одягу. Київ : КНУТД, 2012.
184. Погляд крізь віки // Голос підприємця. Вісник Івано-Франківської торгово-промислової палати. 1999. № 10 (34).
185. Поділля : історико-етнографічне дослідження / за ред. Л. Артюх, В. Наулко, З. Болтарович. Київ : Доля, 1994. 504 с.
186. Поліщук К. О. Тенденції розвитку еконапряму в сучасному дизайні одягу // ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв». 2018. С. 126–130.
187. Причепій Т., Причепій Є. Вишивка східного Поділля. Київ : Родовід, 2007. 344 с.

188. Рогатинська земля : збірник історично-мемуарних, етнографічних і побутових матеріалів : у 4 т. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Центральний комітет «Рогатинщина», 1989. 998 с.
189. Сандюк Л., Сандюк В. Екологічний та естетичний аспект у дизайні виробів з хутра // Народознавчі зошити. 2023. № 3 (171). С. 671–676.
190. Сандюк Л., Сандюк В. Засоби художньої виразності в проєктуванні виробів з хутра // Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. № 57, т. 3. С. 56–61.
191. Сандюк Л., Сандюк В. Концептуальний напрям у дизайні хутрових виробів // Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. № 60, т. 3. С. 98–103.
192. Сандюк Л., Сандюк В. Організація кушнірства від ремісничих цехів до промислового виробництва на теренах Західної України: історичний аспект // Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 70, т. 2. С. 86–91.
193. Сапеляк О. Обробка шкіри та вироби з неї на Покутті // Народознавчі зошити. 2017. № 2 (134). С. 327–340.
194. Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. Київ : Наукова думка, 1981. 139 с.
195. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики: іконографія, номінація, стилістика, типологія. Київ : Редакція вісника «Ант», 2013. 413 с.
196. Селівачов М. Р. Питання теорії народної творчості в мистецтвознавчих виданнях // Народна творчість та етнографія. 1976. № 5. С. 66–69.
197. Селівачов М. Р. Художній текстиль: вишивання, ткацтво, килимарство // Історія української культури. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5, кн. 1. С. 563–596.
198. Семчук Ж. М. Етнодизайн в сучасному одязі. Львів : Сполом, 2018. С. 60–75.
199. Семчук Л. Діяльність мистецького простору «Майстерня Магди Дзвін» у контексті відродження української народної вишивки на початку ХХІ століття // Народознавчі зошити. 2022. № 4 (166). С. 928–937.

200. Семчук Л. Домінуючі кольори у художній системі народного вбрання Гуцульщини другої половини XIX століття // Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 51. С. 202–207.
201. Семчук Л. Дослідницькі та творчі практики Ганни Рогатинської в аспекті реплікації української традиційної вишитої сорочки на початку XXI століття // Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 65, т. 2. С. 139–145.
202. Сенік І. Біла айстра любові : збірка віршів, вишивок та зразків сучасного одягу. Ontario : Ukrainian Catholic Women's League of Canada, 1992. 159 с.
203. Серeda О. Вальницька Софія Томівна // Українська журналістика в іменах : матеріали до енциклопедичного словника. Львів, 2010. Вип. 17. С. 53–54.
204. Серeda О. У полоні арту: українська мистецька преса Галичини міжвоєнного двадцятиліття : монографія. Львів, 2023. С. 178.
205. Сидорович С. Й. Орнаментальні композиції українських народних тканин XIX – початку XX ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. С. 39–72.
206. Сидорович С. Й. Орнамент народних тканин західних земель України XIX – початку XX ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 64–89.
207. Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР. Київ : Наукова думка, 1979. 156 с.
208. Січинський В. Історія українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1995. С. 148.
209. Станкевич М. Є. Система композиційних закономірностей // Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ, 1993. С. 243–265.
210. Станкевич М. Мистецтвознавчий аспект теорії традиції // Автентичність мистецтва. Львів : СКІМ, 2004. С. 65–82.
211. Станкевич М. Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції // Народознавчі зошити. 1997. № 2. С. 91–99.

212. Станкевич М. Народне мистецтво і дизайн: логіка основних рівнів формотворення // Мистецтвознавство. 1999. С. 66–70.
213. Станкевич М. Теорія рами. Львів, 2015. 168 с.
214. Станкевич М. Український етнодизайн. Львів, 2012. С. 112–120.
215. Стельмахук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ : Наукова думка, 1993. 240 с.
216. Стельмахук Г. Г. Українське народне вбрання. Львів : Апріорі, 2013. 256 с.
217. Стельмахук Г. Г. Український народний одяг. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2013. С. 136–142.
218. Стельмахук Г. Г. Українські народні головні убори. Львів : Апріорі, 2013. 276 с.
219. Стельмахук Г. Український стрій. Львів : Апріорі, 2011. 312 с.
220. Сусак К. Р., Стеф'юк Н. А. Українське народне вишивання: техніки, методологія, методика. Київ : Науковий світ, 2006. 281 с.
221. Технологія виготовлення швейних виробів із натурального хутра : навч. посіб. / С. М. Березненко, Л. Б. Білоцька, С. Ю. Лозовенко. Київ : КНУТД, 2017. 160 с.
222. Тимчасовий каталог українського національного музею при Науковому товаристві імені Шевченка у Львові. Відділ археології і етнографії. Львів, 1911. 32 с.
223. Тисмениця // Історія міст і сіл УРСР. Івано-Франківська область / Т. В. Бернацек, В. О. Духнич, А. О. Крамченко, О. П. Сьома ; редкол. тому: О. О. Чернов та ін. Київ : Інститут історії АН УРСР, 1971. С. 228–237.
224. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.) : навч. посіб. Київ : Либідь.
225. Тканко З. Мода в Україні XX століття. Львів : Артос, 2015. 236 с.
226. Тканко З., Тканко О. Екологічний дизайн в індустрії моди початку XXI ст. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2019. № 39. С. 161–169.

Україна та українці : історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара. Галичина, Буковина / упоряд. І. Пошивайло. Київ : Музей Івана Гончара ; Оранта, 2007. 297 с.

227. Українська вишивка : альбом / авт. тексту та упоряд. Т. Кара-Васильєва. Київ : Мистецтво, 1993. 264 с.

228. Українське народне декоративне мистецтво: декоративні тканини : альбом / за ред. В. Г. Заболотного та ін. Київ : Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1956. 254 с.

229. Українське народне мистецтво: вбрання / під заг. ред. К. Г. Гуслистого. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 325 с.

230. Українське народне мистецтво: тканини та вишивка / ред. В. Х. Білозуб, Н. Д. Манучарова. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 261 с.

231. Українське народознавство / за ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. Львів : Фенікс, 1994. 608 с.

232. Український народний одяг = Ukrainian Folk Costume / ред. П. Одарченко, Г. Царинник. Toronto ; Philadelphia : Світова федерація українських жіночих організацій, 1992. 311 с.

233. Федина О. Конструктивно-декоративні риси верхнього одягу галичан кінця XIX – перших десятиліть XX ст. (за матеріалами колекцій одягу Музею етнографії та художнього промислу ІН НАН України) // Народознавчі зошити. 2013. № 1. С. 142–154.

234. Федорчук О. Бісер у декорі традиційного одягу українців: питання типології // Народознавчі зошити. 2012. № 3. С. 452–468.

235. Франко І. Я. Етнографічна виставка у Тернополі // Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 46, ч. 1. С. 469–479.

236. Художні промисли України : альбом. Київ : Мистецтво, 1979. 250 с.

237. Червінський І. Сватання, весілля і родини у люду руського на Русі Червоній, описане мешканцем цього краю, 1805 // Весілля : у 2 кн. Київ : Наукова думка, 1970. С. 75–78.
238. Чехович С. Народне мистецтво Сокальщини. Львів : Львівський державний музей українського мистецтва, 1957. 17 с.
239. Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. Київ : Наукова думка, 1979. 142 с.
240. Чуйко О. Візантійські традиції в декоративно-прикладному мистецтві Галицької землі і Волині періоду Середньовіччя // Народознавчі зошити. 2022. № 5 (167). С. 1164–1172.
241. Чуйко О., Рудницький Н. Джерела наповнення мистецьких збірок України другої половини ХХ ст.: неофіційні шляхи // Актуальні питання гуманітарних наук. 2026. Вип. 97, т. 3. С. 199–204.
242. Чупріна Н. В., Сусук М. Б. Апсайклінг та його визначення як напрямку екодизайну в сучасній індустрії моди // Теорія та історія дизайну. 2014. № 3. С. 38.
243. Шевченко Є. Українська народна тканина : словник народної термінології. Київ : Артанія, 1999. 412 с.
244. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 528 с.
245. Špála F. J. Podkarpatské výšivky. Praha : B. Koci, 1928. 24 s.
246. Świejkowski E. Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa. Kraków : Wydawnictwo Muzeum Narodowego, 1906. 300 s.
247. Alexander Ch., Ishikawa S., Silverstein M. A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction. New York : Oxford University Press, 1977. 1171 p.
248. Anczyc St. O przemyśle tkackim w Galicyi. Kraków : Nakładem autora, 1903. 40 s.
249. Biegeleisen H. Wesele. Lwów : Nakładem Instytutu Stauropegińskiego, 1928. 512 s.

250. Blachowski A. Ubiór i krajobraz kulturowy Polski i Ukrainy Zachodniej w ikonografii J. Głogowskiego i K. W. Kielisińskiego. Toruń : Muzeum Etnograficzne, 2011. 400 s.
251. Boucher F. A History of Costume in the West. London : Thames & Hudson, 1997.
252. Bulhakowa K., Grabowski J., Markiewicz M., Plutyńska E., Śledziwska A. Tkanina Polska. Warszawa : Wydawnictwo Arkady, 1959. 113 s.
253. Castellanos L. R. Degradation of Synthetic Fibres in Natural Conditions // Materials Science Forum. 2008. Vol. 587–588. P. 233–240.
254. Chirowski D. Dzieje miasta Tyśmienicy. Lwów : Nakładem Prasowej Agencji Informacyjnej WSCHÓD we Lwowie, 1938. 78 s.
255. Christie A. H. Pattern Designing: An Introduction to the Study of Decorative Art. Oxford : Clarendon Press, 1909. 327 p.
256. Chuyko O., Babii N., Semchuk L., Kalynovska I., Nahorniak K. Ancient Ruthenian Artistic Traditions of Kholm in the Cultural Space of Medieval Central Europe // Veredas do Direito. 2026. Vol. 23 (3). e234669.
257. Czerwiński L. Okolica Zadniestrzka między Stryjem a Łomnicą. Lwów, 1811. 166 s.
258. Encyclopaedia Britannica. Fur: Animal Skin, Clothing & Accessories.
259. English B. A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries. London: Bloomsbury, 2013.
260. European Commission. Sustainable and Circular Textiles Strategy. Brussels, 2022.
261. Europeana. Fashion. URL: <https://www.europeana.eu>.
262. Faiers J. Fashion and Cultural Studies. London ; New York : Routledge, 2014.
263. Fisher A. Rusini. Zarys etnografii Rusi. Lwów : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1928. 192 s.

264. Fletcher K., Grose L. *Fashion & Sustainability: Design for Change*. London : Laurence King Publishing, 2012.
265. Fletcher K. *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*. London : Earthscan, 2014.
266. Fogg M. *Fashion: The Whole Story*. London : Thames & Hudson, 2013.
267. Fur Technique Folders [Електронний ресурс].
268. Gołębiowski Ł. *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych*. Kraków : Drukarnia Czasu, 1861. 251 s.
269. Gwilt A. *A Practical Guide to Sustainable Fashion*. London : Bloomsbury, 2014.
270. Harrold R. *Folk Costumes of the World*. London : Cassell, 2000. 224 p.
271. Hornowa E. *Stosunki ekonomiczno-społeczne w miastach ziemi halickiej w latach 1590–1648*. Opole, 1963.
272. Hryniuk S., Piciński J. *The Land They Left Behind: Canada's Ukrainians in the Homeland*. Toronto : Watson & Dwyer, 1995. 108 p.
273. Katalog wystawy «Umeni a život Podkarpatske Rusi». Praha : Umelecko-prumyslove Museum, 1924. 164 s.
274. Kolberg O. *Dzieła wszystkie. Ruś Czerwona. Cz. I*. Wrocław ; Poznań : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1976. T. 56. 446 s.
275. Kumpikaitė E., Nykorak O., Nenartavičiūtė E., Herus L., Kutsyr T., Milašienė D., Kozakevych O., Rukuižienė Ž. *Comparative Analysis of Western Ukrainian and Lithuanian Folk Towels // Fibres & Textiles in Eastern Europe*. 2023. Vol. 31, No. 2. P. 26–38.
276. La Mantia F. P. *Polymer Degradation and Stabilization*. Berlin : Springer, 2013.
277. Lahoda O., Alferova Z., Hurdina V. *Clothing Displayed in Museums: From Conservation to Innovative Design Representations // Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. 2022. Vol. 10, No. 4. P. 47–62.

278. Lahoda O., Tokar M., Hurdina V., Bondarenko B., Ieremenko I. Ecodesign and Initiatives of Sustainable Development in the Dimension of Artistic and Design Creativity // *Amazonia Investiga*. 2023. Vol. 12, No. 65. P. 212–218.

279. Laver J. *Costume and Fashion: A Concise History*. London : Thames & Hudson, 1995. 304 p.

280. Lin Y., Lahoda O. Clothing the Nomad: Fashion as a Reflection of Postmodern Identity // *Annales. Series Historia et Sociologia*. 2025. Vol. 35, No. 4. P. 531–544.

281. Lozovenko S., Bilotskaya L. The Research of Methods to Improve the Aesthetic Qualities of Fur Garments // *Bulletin of the Kyiv National University of Technologies and Design. Technical Science Series*. 2017. No. 3 (110). P. 98–106.

282. Malinowska W. Obrzędy weselne ludu ruskiego we wsi Kudynowcach, powiecie Złoczowskim // *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*. Kraków, 1883. T. 7. S. 244–264.

283. McNeil P., Miller S. *Fashion Writing and Criticism*. London : Bloomsbury, 2018. P. 201–220.

284. Mierzeński H. *Podole, Wołyń i Ukraina*. Lwów : Drukiem Kornela Pillera, 1862. 147 s.

285. Oryńczyna J. *Zarys przemysłu ludowego w Polsce*. Warszawa : Nakładem Ministerstwa Przemysłu i Handlu, 1925. 92 s.

286. Peacock J. *The Chronicle of Western Fashion: From Ancient Times to the Present Day*. New York : H. N. Abrams, 1991. 224 p.

287. *Powszechna wystawa krajowa we Lwowie 1894. Katalog działu etnograficznego*. Lwów : Z drukarni i litografii Pillera i Spółki, 1894. 258 s.

288. *Przemysł domowy w Uhnowie* // *Kurjer Lwowski*. 1890. № 202.

289. Racinet A. *Histoire du Costume*. Paris : Bookking International, 1988. 312 p.

290. Rao M. L. N. Environmental Degradation of Textile Polymers // *Polymer Testing*. 2005. Vol. 24. P. 456–462.

291. Rindfuss B. 2000s in Fashion. 2009.
292. Rochman C. M., Browne M. A., Halpern B. S. et al. Policy: Classify Plastic Waste as Hazardous // *Nature*. 2013. Vol. 494. P. 169–171.
293. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. T. VIII / red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa. Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2007. 374 s.
294. Stark J. M., Lewis D. H. Biodegradation of Textile Materials.
295. Steele V. *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Detroit : Thomson Gale, 2005.
296. Steele V. *Fifty Years of Fashion: New Look to Now*. New Haven : Yale University Press, 1997.
297. Tilke M. K. *National Costume from East Europe, Africa and Asia*. New York : Hastings House, 1978. 128 p.
298. Towarzystwo kuśnierzy i białoskórników w Tyśmienicy // *Kurjer Lwowski*. 1892. № 17.
299. Tumova M. Narodni kroj na Podkarpatske Rusi // Katalog wystavy «Umeni a zivot Podkarpatske Rusi». Praha : Umelecko-prumyslove Museum, 1924. S. 25–54.
300. Turska J. *Polish Folk Embroidery*. Warszawa : Rea, 1997. 336 p.
301. Victoria and Albert Museum. *Fashion Collection*.
302. Wystawa archeologiczna i etnograficzna we Lwowie, 1885 : katalog. Lwów, 1885. 225 s.
303. Wystawa etnograficzna. Katalog przedmiotów Wystawy etnograficznej obejmującej powiaty Kołomyjski, Kosowski, Śniatyński, Horodeński, Zaleszczycki i Borszczowski. Lwów : Muzeum Przemysłowe, 1880. S. 3–22.
304. Wystawa etnograficzna Pocucia w Kołomyi przez Marcelego Turkawzkiego. Kraków : Czcionkami drukarni «Czasu», 1880. 55 s.
305. Wzmianka o przywileju Stefana Batorego // Музей історії м. Тисмениця. Колекція документів.
306. Wzory przemysłu domowego. Hafty włościan na Rusi / zest. H. Komarowska. Lwów : Muzeum Przemysłowe Miejskie, 1887. 42 s.

ДОДАТКИ

Додаток А. Статті у наукових фахових виданнях України категорії (Б):

1. Сандюк Л., Сандюк В. Засоби художньої виразності в проектуванні виробів з хутра. *Науковий збірник: Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. 2022 р. № 57. Том 3. С. 56–61.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-3-9>

URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/57_2022/part_3/9.pdf

2. Сандюк Л., Сандюк В. Концептуальний напрямок у дизайні хутрових виробів. *Науковий збірник. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. 2023р. № 60. Том 3. С. 98–103.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-3-14>

URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_3/14.pdf

3. Сандюк Л., Сандюк В. Екологічний та естетичний аспект в дизайні виробів хутра. *Народознавчі зошити*. 2023. № 3 (171). С. 671-676

DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2023.03.671>

URL: <https://nz.lviv.ua/2023-3-16/>

4. Сандюк Л., Сандюк В. Організація кушнірства від ремісничих цехів до промислового виробництва на теренах західної України. історичний аспект *Науковий збірник. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. 2023. Вип. 70, том 2. С. 86-91

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-11>

URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_2/11.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Сандюк Л. Мотиви української вишивки в колекції сучасних дизайнерів. XVII Міжнародна науково-практична конференція «Multidisciplinary academic notes. Theory, methodology and practice» Токіо, Японія Multidisciplinary

academic notes. Theory, methodology and practice: The XVII International Scientific and Practical Conference. May 03–06, 2022, Tokyo, Japan. С. 128–129

URL:

<https://isg-konf.com/multidisciplinary-academic-notes-theory-methodology-and-practice/>

6. Сандюк Л., Сандюк В. Роль концепцій у дизайні хутрових колекцій Міжнародна науково-практична конференція. Актуальні проблеми науки, освіти та технологій в умовах сучасних викликів. 21 березня 2023 р., м. Умань, Україна. С. 44-47.

URL:

<https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c388a30d-5591-464f-85f4-d84331093157/content>

7. Сандюк Л., Сандюк В. Основні напрямки розвитку мистецтва та дизайну України як частини європейського простору. III Міжнародна науково-практична конференція “Гагенмейстерські читання”. Європейська Україна: культура, мистецтво, ідентичність. 1– 2 грудня 2023, м. Кам’янець Подільський. С-44-47

URL: <https://art.kpnu.edu.ua/2023/11/30/prohrama/>

8. Сандюк Л. «Традиціоналізм в концепції дизайну хутрових виробів в Україні. IX Міжнародна міждисциплінарна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень», яка пройшла 11 грудня 2025 р. у відділі народного мистецтва Інституту народознавства НАН України. С- 7-9.

URL: https://ethnology.lviv.ua/fileadmin/user_upload/Folk_Art_2025.pdf

Патенти на промисловий зразок.

https://sis.nipo.gov.ua/uk/search/simple/?form-TOTAL_FORMS=1&form-INITIAL_FORMS=1&form-MAX_NUM_FORMS=&form-0-param_type=6&form-0-value=%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%8E%D0%BA+%D0%9B%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B0+%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0

Додаток Б. Список ілюстрацій

РОЗДІЛ 2

Рис. 2.1.1. Чинбарський цех. Німецькі гравюри XVI століття Ганса Сакса та Міхаеля Остендорфера.

Рис. 2.1.2. Копія статуту кушнірського цеху, 1638 р., з експозиції МІМТ. Документ зберігається у відділі рукописів Оссолінеуму (пол. Ossolineum) - польської науково-культурної інституції у Вроцлаві.

Рис. 2.1.3. Кожух короткого типу Косівсько-Верховинського осередку, кінець XIX - перша третина XX ст. Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, м. Коломия.

Рис. 2.1.4. Гуцульський кожух (кептар з рукавами / короткий кожух), кінець XIX - перша третина XX ст. Експонат з фондів Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття, м. Коломия.

Рис. 2.1.5. Покутський чоловічий кептар кінця XIX - початку XX ст., оздоблений вишивкою, аплікацією та хутром. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». Фото з фондів музею.

Рис. 2.1.6. Традиційний покутський кептар, відомий як «калінка». Покуття, зокрема Івано-Франківська область, райони Снятина, Городенки та Коломій. Початок XX ст. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

Рис. 2.1.7. Традиційні закарпатські кептарі, початок XX ст. Приватний музей гуцульського одягу та старожитностей Юрія Саса.

Рис. 2.1.8. Кожух, оздоблений аплікацією, початок XX ст., автор невідомий. Поділля. Овчина, ручне шиття, аплікація, вишивка. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», обліковий номер КН-12448.

Рис. 2.1.9. Кожух тулубчатий, початок XX ст. Овчина, шкіра, смушок, вовняна тасьма «в'юнчик». Середня Наддніпрянщина, Київщина. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», обліковий номер КН-11466.

Рис. 2.1.11. Кожух дублений, початок XX ст., автор невідомий. Середня Наддніпрянщина, Київщина. Овчина, шкіра, фарбування корою дуба, смушок,

вовняна тасьма «в'юнчик». Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», обліковий номер КН-11464.

Рис. 2.1.12. Кожух вишитий, початок XX ст., автор невідомий. Середня Наддніпрянщина. Овчина, ручне пошиття. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», обліковий номер КН-10249.

Рис. 2.1.13. Копія стенографічного звіту Галицького сейму, м. Тисмениця, 1866 р., з експозиції МІМТ.

Рис. 2.1.14. Художня рада. Архівне фото Тисменицької хутрової фабрики.

Рис. 2.1.16. Свідectво про закінчення навчання Г. Лишеги, 1912 р., м. Тисмениця. Фото з архіву Л. Лишеги, польові матеріали.

Рис. 2.1.17. Свідectво про закінчення навчання, м. Тисмениця, 1925 р. Фото з експозиції МІМТ.

Рис. 2.1.18. Виробничі корпуси Тисменицької хутрової фабрики, 1930-ті рр. Архівне фото Тисменицької хутрової фабрики.

Рис. 2.1.19. Виробничі корпуси Тисменицької хутрової фабрики, 1940-ві рр. Архівне фото Тисменицької хутрової фабрики.

Рис. 2.1.20. Виробничі корпуси Тисменицької хутрової фабрики, 1960–1970-ті рр. Архівне фото Тисменицької хутрової фабрики.

Рис. 2.1.21. Конструкторське бюро, 1980-ті рр. Архівне фото Тисменицької хутрової фабрики.

Рис. 2.1.22. Художні ради, 1980-ті рр. Архівне фото Тисменицької хутрової фабрики.

РОЗДІЛ 3

Рис. 3.1.1. Овчинно-шубна сировина. Архівне фото хутрофірми «Тисмениця».

Рис. 3.1.2. Шкурки каракуля. Фото автора.

Рис. 3.1.3. Шкурки каракульчі.

Рис. 3.1.4. Шкурки кози.

Рис. 3.1.5. Хутро лисиці.

Рис. 3.1.6. Хутро вовка та койота.

Рис. 3.1.7. Шкурка зайця.

Рис. 3.1.8. Шкурки кроля.

Рис. 3.1.11. Хутро фарбованого песця.

Рис. 3.1.12. Хутро чорнобурої лисиці: тонованої, натуральної, вогнівки.

Рис. 3.1.15 (а). Довговорсе хутро лами.

Рис. 3.1.15–16. Хутро лами і яка.

Рис. 3.1.16 (а, б). Довговорсе хутро яка.

Рис. 3.1.17. Шкурки норки «сапфір».

Рис. 3.1.18. Шкурки норки «махагон».

Рис. 3.1.19. Середньоворсе хутро нутрії.

Рис. 3.1.20. Середньоворсе хутро ондатри.

Рис. 3.1.21. Середньоворсе хутро соболя.

Рис. 3.1.22. Середньоворсе хутро куниці.

Рис. 3.1.23. Шкурки бобра: середньоворсе нещипане хутро та коротковорсе щипане хутро.

Рис. 3.1.24. Коротковорсе хутро поні.

Рис. 3.2.1. Крій покутсько-гуцульського кожуха за Г. Горинь.

Рис. 3.2.5. Вертикальне та діагональне розміщення шкурок норки у полотні.

Рис. 3.2.6. Розміщення шкурок норки у полотні за принципом «ялинки».

Рис. 3.2.8. Розміщення шкурок нерпи у протилежному напрямку в різні боки.

Рис. 3.2.9. Розміщення шкурок у протилежному напрямку вверх та вниз.

Рис. 3.2.10. Метод розпуску та розшивки. Шкурка розрізається на частини - смуги, клини, зубці, модулі, сегменти, - після чого вони з'єднуються у новій послідовності.

Рис. 3.2.11. Метод розпуску шкурок нутрії. Фото автора.

Рис. 3.2.13 (б). Метод осадження норкових шкурок: шаблон стає коротшим, але ширшим.

Рис. 3.2.13 (в). Метод перфорації чорнобурки.

Рис. 3.2.15. Інверсійний метод декорування - перфорація.

Рис. 3.2.16. Реверсивний метод: двосторонній виріб.

Рис. 3.2.19. Складний метод розшивання чорнобурки шкірою.

Рис. 3.2.20. Метод розпуску, видовження та розшивки хутра чорнобурки за допомогою шкіри або тасьми. Фото автора.

Рис. 3.2.21. Лоскут у формуванні пластин із частин шкурок і окремих фрагментів.

Рис. 3.3.1. Хутрова модель з афганської каракульчі натуральних кольорів: нюансні світлотні переходи та природна фактурна виразність матеріалу. Модель і фото з архіву дизайн-студії Марії Волосовської.

Рис. 3.3.2. Хутрова модель з орелагу селекційного забарвлення під шиншилу: ахроматична гама та ритмічне горизонтальне членування поверхні. Фото з архіву дизайн-студії Марії Волосовської.

Рис. 3.3.3. Горизонтальне членування хутряних пластин, нюансні світлотні переходи та природна фактурна виразність матеріалу. Модель і фото з архіву дизайн-студії Марії Волосовської.

Рис. 3.3.4. Хутрова модель «Червона рута» зі стриженого мутону з великомасштабним флороморфним мотивом у червоно-чорно-білій гамі. Фото з архіву дизайн-студії Марії Волосовської.

Рис. 3.3.5 (а). Пальто зі щипаної норки з діагональною кольоровою розкладкою. Фото з показу моделей Роксолани Новак; дизайн-студія Марії Волосовської.

Рис. 3.3.5 (б). Модель зі щипаного бобра з фарбованою чорнобуркою. Фото з архіву дизайн-студії Марії Волосовської.

Рис. 3.4.1. Модель із білої норки з машинною вишивкою, стилізованою за мотивами оздоблення традиційних українських кожухів. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 3.4.2. Модель зі стриженого мутону з інтарсійним та мозаїчним поєднанням хутряних фрагментів. Фото з подіумного показу Роксолани Новак. Модель з архіву дизайн-студії Марії Волосовської.

Рис. 3.4.3. Модель зі стриженого мутону з машинною вишивкою та стилізованими геометричними мотивами. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

РОЗДІЛ 4

Рис. 4.1.1. Бойківські кошушки, початок XX ст. ІФКМ 0-470 К4 23861.

Рис. 4.1.1 (а). Бойківські кошушки, початок XX ст. ІФКМ-КП 2378 0-390.

Рис. 4.1.2. Заміжня жінка у різаній перемітці. Малюнок О. Кульчицької. Село Вербоваць, 1931 р.

Рис. 4.1.2 (а). Дівчата у весільних вінках. Малюнки Олени Кульчицької. Село Старий Косів, 1931 р.

Рис. 4.1.3 (а). Гуцульський кептар, початок XX ст. ІФКМ КМ 070S4 0-3734.

Рис. 4.1.4 (а, б). Кептар чоловічий, фрагменти. Репліка гуцульського кептаря. Дублянка, плетіння, 2018 р. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.1.4 (в). Кептар чоловічий. Репліка гуцульського кептаря. Дублянка, плетіння, 2018 р. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.1.5. Кептар чоловічий. Дублянка, шкіра, плетіння, 2019 р.

Рис. 4.1.6. Кептар чоловічий. Дублянка, шкіра, ручне плетіння, 2020 р.

Рис. 4.1.7 (а, б). Кептар зі шкурок кози, вичинених на два боки, оздоблений вишивкою, шнурами та китицями. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.1.8 (а). Дублянка, виконана зі шкурок кози, вичинених на два боки.

Рис. 4.1.8 (б). Фрагмент дублянки. Ручне плетіння.

Рис. 4.1.9. Кептар з мутону, оздоблений вишивкою.

Рис. 4.1.10. Кептар зі шкурок білого мутону, оздоблений вишивкою.

Рис. 4.1.11. Кептар зі шкурок бордового мутону з вишивкою.

Рис. 4.1.12. Пальто зі шкурок мутону, оздобленого вишивкою.

Рис. 4.1.13. Пальто зі шкурок мутону, оздоблене вишивкою та китицями, зі стійкою з норки. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.1.14. Кептар з мутону зеленого кольору, інкрустація.

Рис. 4.1.15. Півшубок із чорного мутону з білою інкрустацією.

Рис. 4.1.16. Куртка «Писанкові мотиви». Інкрустація з натуральних відтінків норки.

Рис. 4.1.17. Пальто хутрове з мутону «Вишиванка».

Рис. 4.1.18. Модель зі шкурок мутону різних відтінків «Традиційна».

Рис. 4.1.19. Модель «Червона рута» зі шкурок мутону різних відтінків, інкрустація. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.2.1. Норкова шуба кремового кольору з поясом. Класично-референтна модель хутрового виробу. Київ, ТМ MehaveLure. Фото із сайту виробника.

Рис. 4.2.2. Пальто зі щипаної норки напівприталеного силуету, доповнене капюшоном та оздобленням хутром шиншили. Фото з архіву Роксолани Новак.

Рис. 4.2.3. Пальто з білої довговорсової норки, виконаної в техніці розпуску, з песцевим коміром під пояс. Фото з архіву Роксолани Новак.

Рис. 4.2.3. Пальто зі щипаного бобра натурального кольору, виконане у техніці поперечної розкладки. Фото з архіву Роксолани Новак.

Рис. 4.2.4. Пальто зі шкурок довговорсової норки «махакон» комбінованої розкладки. Фото з архіву Роксолани Новак.

Рис. 4.2.5. Пальто з темно-синього астрагону, розшите шкірою та оздоблене тонованим хутром чорнобурки на укорочених рукавах, доповнене шапкою з фарбованої чорнобурки. Фото з архіву Роксолани Новак.

Рис. 4.2.6. Комбіноване пальто з мутону та кози класичного крою з поясом.

Рис. 4.2.8 (а). Гламурно-репрезентативна хутрова модель із чорної та смарагдово-зеленої норки. Авторка - Anastasiya Furs. Харків - Прага, 2020-ті рр.

Рис. 4.2.8 (б). Норкова модель із рослинно-квітковою інтарсією з кольорової норки. Авторка - Anastasiya Furs. Харків - Прага, 2020-ті рр.

Рис. 4.3.1. Пальто-трансформер оливкового кольору, комбіноване зі шкурок норки поперечного розкрою та шкурок каракульчі. Низ виробу та рукави відстібаються. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.3.2. Пальто-трансформер з мутону, розшитого шкірою в клітинку у верхній частині, та шкурок лами в нижній частині, розшитих на тканині, що відстібається. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.3.4. Комбінована модель, виконана у поєднанні двох різних матеріалів - хутра мутону та трикотажу. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.3.5. Молодіжна куртка, комбінована з шкурок мутону, песця та хвостів норки. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.3.6 (а). Пальто двостороннє зі шкурок кенгуру: з одного боку нанесено трафаретне фарбування під гепарда, з іншого - виконано тиснення під змію. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.3.7. Пальто комбіноване зі шкурок лисиці-вогнівки, розшитої на тканині, та шкурок поні з трафаретним фарбуванням під леопарда в нижній частині. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.3.8. Жіноче демісезонне пальто, виконане у комбінованій техніці з використанням фарбованого хутра поні з принтом під гепарда та пальтової тканини. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.3.9. Двостороння куртка з капюшоном. Модульно-трансформативна модель хутрового виробу. Yves Salomon. Фото з сайту.

Рис. 4.3.10. Зимової парка з натуральним хутром. Комбінована модульно-трансформативна модель хутрового виробу. Харківська хутрова фабрика / LEA Shop, Україна.

Рис. 4.3.11. Вигляд до переробки. Апсайклінг шляхом трансформації класичного виробу. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської. Рис. 4.3.12. Вигляд після трансформації. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.3.13 (а, б, в). Апсайклінг півшубка з мутону мармурового відтінку в сучасну комбіновану куртку зі шкіряними елементами: а - вигляд до переробки; б

- вигляд спереду після трансформації; в - вигляд ззаду після трансформації. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.4.1. Пальто-трансформер зі шкурок жовто-лимонного мутону та лами в тон, яка відстібається. Фото з архіву дизайн-Студії Волосовської.

Рис. 4.4.2. Пальто комбіноване зі шкурок каракульчі та ультрасинього мутону. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.4.3. Асиметрична модель зі шкурок фарбованого бобра і чорнобурки.

Рис. 4.4.4. Шкіряний жилет із мозаїчно-колажною інкрустацією хутром норки на спинці, модель «Ан 612». Нова колекція 2024 р. ТМ SOBOLINI. Фото з офіційного сайту бренду.

Рис. 4.4.5 (а, б). Півпальто з окремих фрагментів кольорової норки, які формують стилізований квітковий орнамент. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.

Рис. 4.4.6. Хутряне пальто кремового кольору з рельєфною мозаїчно-колажною інкрустацією. Авангардно-експериментальна модель художнього формоутворення хутрового виробу. ТМ SOBOLINI.

Рис. 4.4.7. Довга сукня з пластин стриженого кроля.

Рис. 4.4.8. Коротка сукня з пластин стриженого кроля. Фото з архівів хутро-фірми «Тисмениця»

Рис. 4.4.9. Модель «Весільна» з білого стриженого кроля для театралізованого показу з нагоди 360-річчя хутрофірми «Тисмениця». Автор-конструктор - Ольга Барська. 1998 р. Фото з архіву хутрофірми «Тисмениця».

Рис. 4.4.10. Пальто, виконане у поєднанні різних видів хутра: мутону, каракулю, бобра, норки та фарбованої чорнобурки. Фото з архіву дизайн-Студії Волосовської.

Рис. 4.4.13. Норкова модель блакитного кольору з рожево-фіолетовим рослинно-орнаментальним мотивом, виконаним у техніці інтарсії. Авторка -

Anastasiya Furs. Харків - Прага, 2020-ті рр. Джерело: офіційна Instagram-сторінка @anastasiya_furs.

Рис. 4.4.14. Норкова модель із фігуративною сюжетною композицією на спинці, виконаною в техніці інтарсії. Авторка - Anastasiya Furs. Харків - Прага, 2020-ті рр. Джерело: офіційна Instagram-сторінка @anastasiya_furs.

Рис. 4.4.15. Чорна норкова модель із написом КНARKIV, датою 1654 та стилізованим архітектурним мотивом, виконаними в техніці контрастної інтарсії. Авторка - Anastasiya Furs. Харків - Прага, 2020-ті рр. Джерело: Instagram-сторінка @anastasiya_furs.

Додаток В. Ілюстративний матеріал



Рис. 2.1.1. Чинбарський цех. Німецькі гравюри XVI століття Ганса Сакса та Міхаеля Остендорфера



Рис 2.1.2. Копія статуту кушнірського цеху, 1638р., з експозиції МІМТ. Цей документ зберігається у відділі рукописів оссолінеуму ((пол. Ossolineum) – польська науково-культурна інституція), розташованому у Вроцлаві.



Рис. 2.1.3. Кожух короткого типу Косівсько-Верховинського осередку; датується кінцем XIX – першою третиною XX ст.; Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського (м. Коломия).



Рис. 2.1.4. Гуцульський кожух (кептар з рукавами/короткий кожух) експонат з фондів Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття (Коломия) кінець XIX – перша третина XX ст. (≈ 1890–1930).



Рис. 2.1.5. Покутський чоловічий кептар кінця XIX – початку XX ст., оздоблений вишивкою, аплікацією та хутром. Експонат Музей Івана Гончара. Фото з фондів музею.



Рис. 2.1.6 Традиційний покутський кептар, відомий як «калінка». Покуття, зокрема Івано-Франківська область (райони Снятина, Городенки та Коломиї). Початок XX століття (орієнтовно 1920-1930-ті роки). Музей Івана Гончара.



Рис. 2.1.7. Традиційні закарпатські кептарі, початок XX ст. Приватний музей гуцульського одягу та старожитностей Юрія Саса.



Рис. 2.1.8. Кожух оздоблений аплікацією, поч. XX ст. автор невідомий. Поділля. НУНК «Музей Івана Гончара», обліковий номер КН-12448



Рис. 2.1.9. Кожух тулубчатий. поч. 20 ст. Овчина, шкіра, Середня Наддніпрянщина. Київщина. НЦНК «Музей Івана Гончара», обліковий номер КН-11466



Рис. 2.1.11. Кожух дублений, поч. XX ст., автор невідомий. Середня Наддніпрянщина. Київщина, овчина, шкіра, фарбування корою дуба, смушок, тасьма вовняна в'юнчик. НЦНК «Музей Івана Гончара», обліковий номер КН-11464



Рис. 2.1.12. Кожух вишитий, поч. XX ст., автор невідомий. Середня Наддніпрянщина. Овчина, пошиття ручне. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», обліковий номер КН-10249

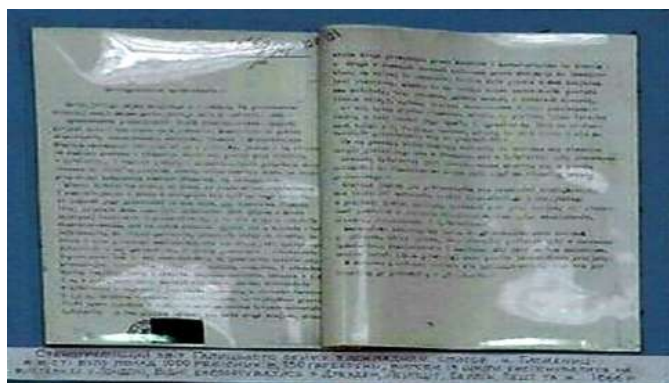


Рис. 2.1.13. Копія стенографічного звіту Галицького сейму, м. Тисмениця, 1866 р., з експозиції МІМТ.



Рис. 2.1.14. Художня рада. Архівні фото Тисменицької хутової фабрики.



Рис. 2.1.16. Свідоцтво про закінчення навчання Г. Лишеги, 1912 р., м. Тисмениця, фото з архіву Л. Лишеги, польові матеріали.



Рис. 2.1.17. Свідоцтво про закінчення навчання, м.Тисмениця, 1925р., фото з експозиції МІМТ.

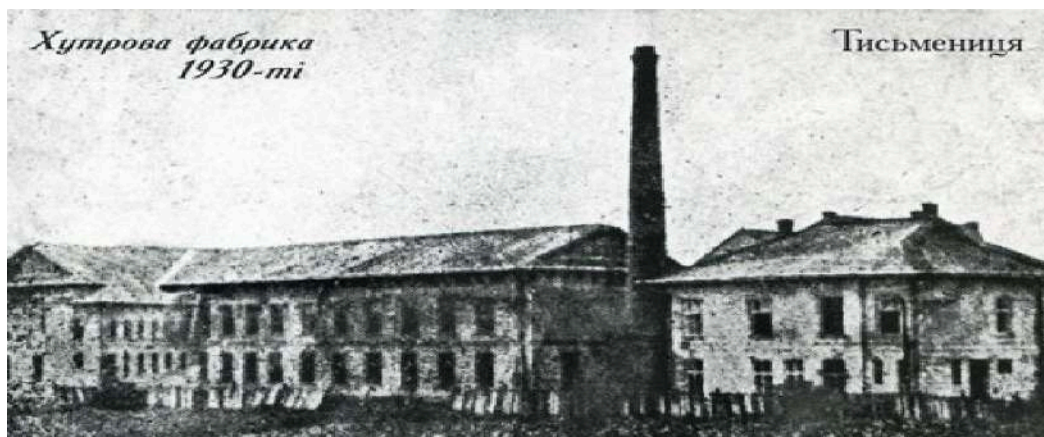


Рис. 2.1.18. Виробничі корпуси Тисменицької хутової фабрики. 1930-ві рр.
Архівні фото Тисменицької хутової фабрики.



Рис. 2.1.19. Виробничі корпуси Тисменицької хутової фабрики. 1940-ві рр.
Архівні фото Тисменицької хутової фабрики.



Рис. 2.1.20. Виробничі корпуси Тисменицької хутової фабрики. 1960–1970-ті рр.
Архівні фото Тисменицької хутової фабрики



Рис. 2.1.21. Конструкторське бюро. 1980-ті рр. Архівні фото Тисменицької хутової фабрики.



Рис. 2.1.22. Художні ради 80-ті роки. Архівні фото Тисменицької хутової фабрики



Рис. 3.1.1. Овчинно-шубна сировина. Архівне фото Хутрофірми «Тисмениця».



Рис. 3.1.2 Шкурки каракуля



Рис. 3.1.3. Шкурки каракульчі



Рис. 3.1.4. Шкурки кози



Рис. 3.1.5. Хутро лисиці



Рис. 3.1.6. Хутро вовка та койота



Рис. 3.1.7. Шкурка зайця



Рис. 3.1.8. Шкурки кроля



Рис. 3.1.11. Хутро песця фарбованого



Рис. 3.1.12. Хутро чорнобурої лисиці тонованої, натуральної, вогнівки.



Рис. 3.1.15 (а). Довговорсе хутро лами



Рис. 3.1.15-16. Хутро лами і
яка

Рис. 3.1.16 (а, б). Довговорсе хутро яка



Рис. 3.1.17. Шкурки норки «сапфір»



Рис. 3.1.18. Шкурки норки «Махагон»



Рис. 3.1.19. Середньоворсе хутро нутрії.



Рис. 3.1.20. Середньоворсе хутро ондатри



Рис. 3.1.21. Середньворсове хутро соболя



Рис. 3.1.22. Середньворсове хутро куниці



Рис. 3.1.23. Шкурки бобра (середньо ворсове хутро не щипане, коротко ворсове-щипане)



Рис. 3.1.24. Коротко ворсове хутро поні



Рис. 3.2.1. Крій покутсько-гуцульського кожуха (за Г. Горинь)



Рис. 3.2.5. Вертикальне та діагональне розміщення шкурок норки у полотні



Рис. 3.2.6. Розміщення «ялинкою» шкурок норки у полотні



Рис. 3.2.8. Розміщення шкурок нерпи в протилежному напрямку в різні боки



Рис. 3.2.9. Розміщення шкурок в протилежному напрямку вверху та внизу



Рис. 3.2.10. Метод розпуску, розшивки. Шкурка розрізається на частини – смуги, клини, зубці, модулі, сегменти – після чого вони з'єднуються у новій послідовності



Рис. 3.2.11. Метод розпуску шкурок нутрії



Рис. 3.2.13 (б). Метод осадження норкових шкурок(шаблон стає коротшим, але ширшим) Рис.3.2.13(в)Метод перфорації чорнобурки



Рис. 3.2.15. Інверсійний метод
(декорування – перфорації)



Рис. 3.2.16. Реверсивний метод
(двосторонній)



Рис. 3.2.19. Складний метод розшивання чорнобурки шкірою



Рис. 3.2.20 Метод розпуску (видовження) та розшивки хутра ч/б за допомогою шкіри або тасьми



Рис.3.2.22 Лоскут у формуванні пластин із частин шкурок і окремих фрагментів.



Рис. 3.3.1. Хутрова модель з афганської каракульчі натуральних кольорів: нюансні світлотні переходи та природна фактурна виразність матеріалу. Модель і фото з архіву дизайн-студії Марії Волосовської



Рис. 3.3.2. Хутрова модель з орелагу селекційного забарвлення під шиншилу: ахроматична гама та ритмічне горизонтальне членування поверхні. Фото з архіву дизайн-студії Марії Волосовської.



Рис.3.3.3.Горизонтальне членування хутряних пластин, нюансні світлотні переходи та природна фактурна виразність матеріалу. Модель і фото з архіву дизайн-студії Марії Волосовської



Рис. 3.3.4. Хутрова модель «Червона рута» зі стриженого мутону з великомасштабним флороморфним мотивом у червоно-чорно-білій гамі. Фото з архіву дизайн-студії Марії Волосовської.

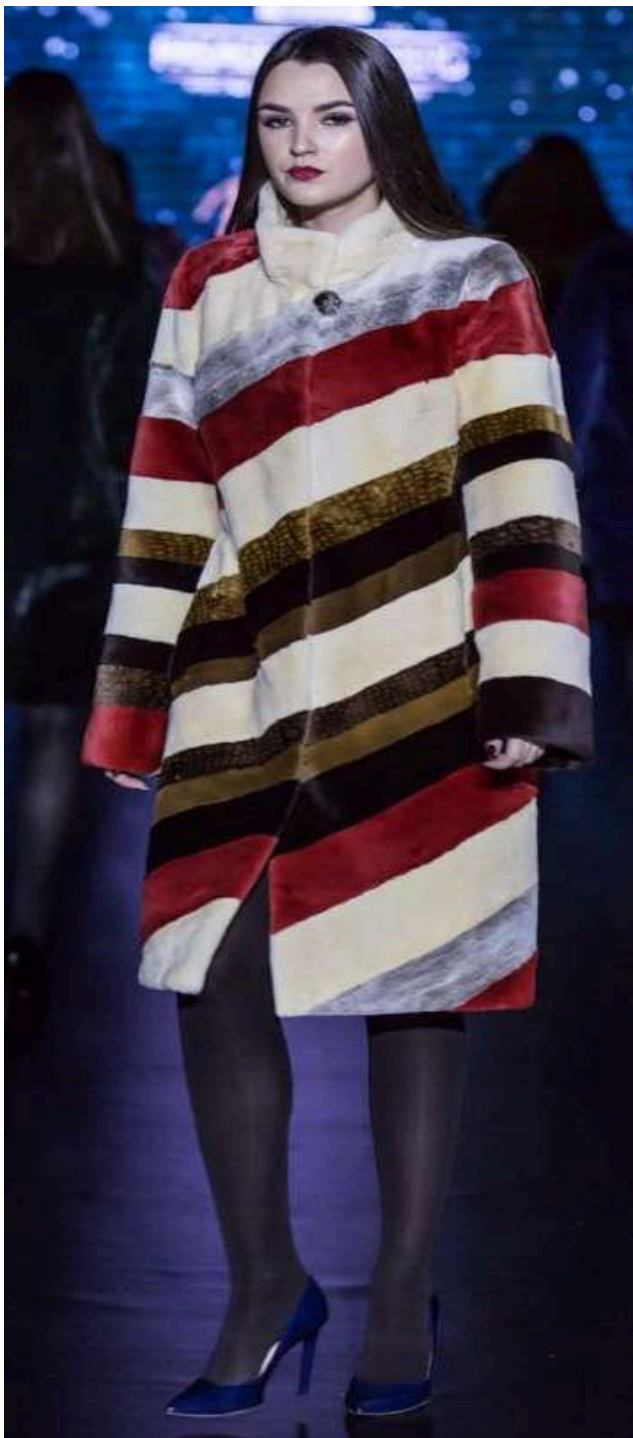


Рис. 3.3.5(а). Пальто зі щипаної норки з діагональною кольоровою розкладкою. Фото з показу моделей Роксолани Новак; дизайн-студія Марії Волосовської.



Рис. 3.3.5.(б). Модель зі щипаного бобра з фарбованою чорнобуркою. Фото з архіву дизайн-студія Марії Волосовської.



Рис. 3.4.1. Модель із білої норки з машинною вишивкою, стилізованою за мотивами оздоблення традиційних українських кожухів. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської



Рис. 3.4.2. Модель зі стриженого мутону з інтарсійним та мозаїчним поєднанням хутряних фрагментів. Фото з подіумного показу Роксолани Новак. Модель з архіву дизайн-студії Марії Волосовської.



Рис. 3.4.3. Модель зі стриженого мутону з машинною вишивкою та стилізованими геометричними мотивами. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської



Рис.4.1.1.Бойківські кожушки поч..XX
ІФКМ 0-470 К4 23861



Рис.4.1.1(а).Бойківські кожушки
поч..XX.ІФКМ- КП 2378 0-390



Рис.4.1.2.Заміжня жінка у рісованій
перемітці. Малюнок О.Кульчицької.
Село Вербовець,1931 рік



Рис.4.1.2(а)Дівчата у весільних вінках.
Малюнки Олени Кульчицької. Село
Старий Косів, 1931 рік

Фото з архіву дизайн-Студії Волосовської.



а

Рис.4.1.3 (а) Гуцульський кептар
поч. XX ст. ІФКМ КМ 070S4 0-3734



б

Рис. 4.1.4 (а,б). Кептар чоловічий
(фрагменти). Репліка гуцульського
кептаря. Дублянка, плетіння. 2018р.



Рис. 4.1.4(в). Кептар чоловічий. Репліка
гуцульського кептаря. Дублянка,
плетіння. 2018



Рис.4.1.5.Кептар чоловічий, дублянка, шкіра-плетіння. 2019 р.



Рис. 4.1.6. Кептар чоловічий, дублянка, шкіра, ручне плетіння. 2020 р.



Рис. 4.1.7 (а, б). Кептар з шкурок кози, вичинених на два боки, оздоблений вишивкою, шнурами та китицями.



Рис. 4.1.8 (а). Дублянка, виконана зі шкурок кози, вичинених на два боки.



Рис. 4.1.8 (б). Фрагмент дублянки. Ручне плетіння



Рис.4.1.9.Кептар з мутона, оздоблений вишивкою.



Рис.4.1.10 Кептар з шкурок білого мутона оздоблений вишивкою



Рис.4.1.11. Кептар з шкурок бордового мутона з вишивкою



Рис.4.1.12.Пальто з шкурок мутону оздобленого вишивкою



Рис.4.1.13.Пальто з шкурок мутону оздобленого вишивкою та китицями з стійкою з норки



Рис. 4.1.14. Кептар з мутону зеленого кольору, інкрустація



Рис. 4.1.15. Півшубок із чорного мутону з білою інкрустацією



Рис. 4.1.16. Куртка «Писанкові мотиви». Інкрустація з натуральних відтінків норки.



Рис. 4.1.17. Пальто хутрове з мутона «Вишиванка».

Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.



Рис. 4.1.18. Модель з шкурок мутону різних відтінків «Традиційна»

Рис. 4.1.19. Модель «Червона рута» з шкурок мутону різних відтінків, інкрустація.



Рис. 4.2.1. Норкова шуба кремового кольору з поясом. Класично-референтна модель хутрового виробу. Київ, ТМ Mehavelure. Фото із сайту виробника.



Рис. 4.2.2. Пальто з щипаної норки напівприталеного силуету, доповнене капюшоном, оздобленням хутром шиншили. Фото з архіву Роксолани Новак.



Рис.4.2.3. Пальто з білої довговорсові норки (виконаної в техніці розпуску) з песцевим коміром під пояс. Фото з архіву Роксолани Новак.



Рис. 4.2.3. Пальто з щипаного бобра натурального красу, виконане у техніці поперечної розкладки



Рис. 4.2.4. Пальто з шкурок д.в. норки «махагон», комбінованої розкладки

Фото з архіву Роксолани Новак.



Рис. 4.2.5. Пальто з темно-синього астрагону, розшите шкірою та оздоблене тонованим хутром чорнобурки на укорочених рукавах, доповнене шапкою з фарбованої чорнобурки



Рис.4.2.6. Комбіноване пальто з мутону та кози класичного крою з поясом

Фото з архіву Роксолани Новак.



Рис. 4.2.7. (а, б). Двосторонні пальто з норки, виконані в поєднанні білого та чорного кольору, розшитого з обох боків. Фото з архіву Роксолани Новак.



Рис 4.2.8.(а)
Гламурно-репрезентативна хутрова модель із чорної та смарагдово-зеленої норки. Автор : Anastasiya Furs. Харків. Прага, 2020 рр.



Рис.4.2.8.(б). Норкова модель із рослинно-квітковою інтарсією з кольорової норки. Автор: Anastasiya Furs. Харків .Прага, 2020-ті рр.



Рис.4.3.1 Пальто-трансформер оливкового кольору комбіноване з шкурок норки(поперечний розкрій) і шкурок каракульчі-низ виробу та рукава, які відстібаються.



Рис.4.3.2 Пальто-трансформер з мутону, розшитого шкірою, в клітинку (верх) і шкурок лами (низ), які розшиті на тканині, що відстібається

Фото з архіву дизайн-студії М.Волосовської.



Рис. 4.3.4. Комбінована модель, виконана у поєднанні двох різних матеріалів – хутра мутону та трикотажу. Фото з архіву дизайн-студії М.Волосовської.



Рис. 4.3.5. Молодіжна куртка комбінована з шкурок мутона, песця та хвостів норки. Фото з архіву дизайн-студії М.Волосовської.



Рис. 4.3.6 (а). Пальто двостороннє з шкурок кенгуру з одного боку нанесено трафаретне фарбування під гепарда, з іншого виконане методом тиснення під змію. Фото з архіву дизайн-студії М.Волосовської.



Рис. 4.3.7. Пальто комбіноване з шкурок лисиці-вогнівки (розшитої на тканині) та шкурок поні з трафаретом під леопарда (нижня частина). Фото з архіву дизайн-студії М.Волосовської.



Рис. 4.3.8. Жіноче демісезонне пальто виконане у комбінованій техніці з використанням фарбованого хутра поні з принтом під гепарда та пальтової тканини. Фото з архіву дизайн-студії М.Волосовської.



Рис. 4.3.9. Двостороння куртка з капюшоном.
Модульно-трансформативна модель хутрового виробу.
Yves Salomon. Фото з сайту.



Рис. 4.3.10 Зимова парка з натуральним хутром. Комбінована модульно-трансформативна модель хутрового виробу. Харківська хутрова фабрика / LEA Shop, Україна.



Рис. 4.3.11. Вигляд до переробки.
Апсайклінг шляхом трансформації
класичного виробу



Рис. 4.3.12. Вигляд після
трансформації.

Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської





а



б



в

Рис. 4.3.13 (а, б, в). Апсайклінг півшубка з мутона мармурового відтінку в сучасну комбіновану куртку зі шкіряними елементами: а – вигляд до переробки; б – вигляд спереду після трансформації; в – вигляд ззаду після трансформації. Фото з архіву дизайн-студії М. Волосовської.



Рис. 4.4.1. Пальто-трансформер з шкурок жовто-лимонного мутону та лами в тон (яка відстібається)
Фото з архіву дизайн-студії М.Волосовської.



Рис. 4.4.2. Пальто комбіноване з шкурок каракульчі та ультра синього мутону. Фото з архіву дизайн-студії М.Волосовської.



Рис. 4.4.3. Модель асиметрична з шкурок фарбованого бобра і чорнобурки.

Фото з архіву дизайн-студії М.Волосовської.



Рис. 4.4.4. Шкіряний жилет із мозаїчно-колажною інкрустацією хутром норки на спинці, модель “Ан 612”. Нова колекція 2024 р. ТМ SOBOLINI. Фото з офіційного сайту бренду.



Рис. 4.4.5 (а, б). Півпальто з окремих фрагментів кольорової норки, які формують стилізований квітковий орнамент.



Рис. 4.4.6. Хутряне пальто кремового кольору з рельєфною мозаїчно-колажною інкрустацією. Авангардно-експериментальна модель художнього формоутворення хутрового виробу. ТМ SOBOLINI.



Рис. 4.4.7. Довга сукня з пластин
стриженого кроля



Рис. 4.4.8. Коротка сукня з пластин
стриженого кроля



Рис. 4.4.9. Модель «Весільна» з білого стриженого кроля для театралізованого показу з нагоди 360-річчя хутрофірми «Тисмениця». Автор-конструктор – Ольга Барська. 1998 р. Фото з архіву хутрофірми «Тисмениця».



Рис. 4.4.10. Пальто, виконане в поєднанні різних видів хутра: мутон, каракуль, бобер, норка, фарбованою чорнобурка.



Рис. 4.4.11. Чорна норкова модель із зооморфним мотивом леопарда, виконаним у техніці інтарсії. Авторка - Anastasiya Furs. Харків -Прага, 2020-ті рр. Джерело: скриншот з відео офіційної Instagram-сторінки @anastasiya_furs.



Рис. 4.4.12. Чорна норкова модель із символічно-орнаментальною композицією у вигляді ока, виконаною в техніці інтарсії. Авторка -Anastasiya Furs. Харків - Прага, 2020-ті рр. Джерело: з офіційної Instagram-сторінки @anastasiya_furs.



Рис. 4.4.13. Норкова модель блакитного кольору з рожево-фіолетовим рослинно-орнаментальним мотивом, виконаним у техніці інтарсії. Авторка - Anastasiya Furs. Харків - Прага, 2020-ті рр. Джерело з Instagram-сторінки @anastasiya_furs.



Рис. 4.4.14. Норкова модель із фігуративною сюжетною композицією на спинці, виконаною в техніці інтарсії. Авторка - Anastasiya Furs. Харків - Прага, 2020-ті рр. Джерело: з офіційної Instagram-сторінки @anastasiya_furs



Рис. 4.4.15. Чорна норкова модель із написом KHARKIV, датою 1654 та стилізованим архітектурним мотивом, виконаними в техніці контрастної інтарсії. Авторка - Anastasiya Furs. Харків - Прага, 2020-ті рр. Джерело: з офіційної Instagram-сторінки @anastasiya_furs

Додаток Г. Глосарій за темою дослідження.

Авангардно-експериментальна модель - тип образно-композиційного вирішення хутрового виробу, у якому матеріал використовується для пластичного, колористичного, фактурного або концептуального експерименту; виріб може набувати ознак арт-об'єкта.

Аплікація - декоративний прийом накладання та закріплення на поверхні виробу фрагментів шкіри, хутра, тканини чи інших матеріалів для формування орнаменту або композиційного акценту.

Апсайклінг - повторне творче використання наявного або вживаного хутряного виробу / матеріалу з наданням йому нової форми, функції та художньої якості.

Вишивка - орнаментально-декоративна техніка оздоблення поверхні виробу нитками; у хутровому одязі часто поєднується з аплікацією, тасьмою та хутряним обрамленням.

Ворс - волосяний покрив хутра, що визначає фактуру, блиск, тактильність, оптичну масу та напрям ритмічної організації поверхні виробу.

Гарбар - майстер, який займається вичинкою, дубленням і первинною обробкою шкір. У традиційному ремісничому середовищі гарбарство було пов'язане з підготовкою шкіри як матеріалу для подальшого використання у кушнірстві, лимарстві, шевстві та інших видах художньо-ремісничої діяльності.

Гарбування - процес вичинки й дублення шкіри, спрямований на перетворення сирової шкури на міцний, пластичний і придатний до використання матеріал. У художньому формотворенні хутрових і шкіряних виробів гарбування визначає якість, колір, пластичність, довговічність і фактурну виразність матеріалу.

Декор - система оздоблювальних елементів і прийомів, що організовує поверхню виробу, підкреслює конструкцію, формує образ і семантику хутряного одягу.

Декоративно-прикладне мистецтво - сфера художньої творчості, у якій утилітарна функція предмета поєднується з естетичною, орнаментальною, матеріальною та образною виразністю.

Дизайн хутрових виробів - проєктна діяльність, спрямована на художньо-конструктивне, функціональне та образне вирішення виробів із хутра.

Домінанта - це головна, провідна, найбільш виразна ознака, яка підпорядковує собі інші елементи й визначає загальний характер явища, твору, образу або виробу.

Дублянка - верхній одяг із дубленої овчини або шкіри з хутряною внутрішньою поверхнею; у сучасному дизайні може функціонувати як традиційна або модернізована форма.

Екологічна естетика - підхід до художнього проєктування, у якому естетична якість виробу пов'язується з довговічністю, ощадливим використанням матеріалу, ремонтом, редизайном і відповідальним споживанням.

Екологічна етика - система ціннісних орієнтирів, що визначає відповідальне ставлення до природних матеріалів, ресурсів, довговічності виробу та повторного використання хутра.

Інкрустація - введення в основу виробу або на його поверхню окремих декоративних фрагментів, які створюють рельєфний, мозаїчний або контрастний ефект.

Інтарсія - прийом мозаїчного поєднання різних за кольором, фактурою або напрямом ворсу хутряних фрагментів у єдину декоративно-композиційну поверхню.

Замшева шкіра - м'яка шкіра з оксамитовою, ворсистю поверхнею, отримана внаслідок спеціальної обробки та шліфування. У виробках одягу, аксесуарах і декоративних елементах замша цінується за пластичність, матову фактуру, тактильність і здатність утворювати м'які світлотіньові переходи.

Каракуль - цінне хутро ягнят каракульської породи з характерним завитком, блиском і пластичною поверхнею, що використовується в класичних і комбінованих хутрових виробках.

Каракульча - тонке, пластичне хутро з дрібним візерунком поверхні; у формотворенні цінується за графічність, легкість і можливість контрастного поєднання з іншими видами хутра.

Кардибан / курдибан - декоративно оброблена шкіра, здебільшого тиснена, фарбована, інколи золочена або сріблена, що використовувалася в оздобленні інтер'єрів, меблів, оправ, предметів побуту й декоративно-прикладного мистецтва. У контексті художньої обробки шкіри цей термін позначає матеріал, у якому утилітарна основа поєднується з виразним декоративним опрацюванням поверхні.

Кептар - традиційний короткий безрукавний хутряний або овчинний верхній одяг Карпатського регіону, оздоблений аплікацією, вишивкою, шнурами, смушком або тасьмою.

Класично-референтна модель - тип образного вирішення, зорієнтований на позачасову силуетну рівновагу, стриману палітру, якість матеріалу, композиційну міру та підпорядкованість деталей цілісному образу.

Колір - один із засобів оптичного формотворення, що впливає на сприйняття маси, пропорцій, ритму, настрою й образної тональності хутрового виробу.

Колористика - система кольорових співвідношень виробу, що може базуватися на природних відтінках хутра або набутих технологічними способами кольорах

Комбінування матеріалів - поєднання хутра з іншими матеріалами - шкірою, тканиною, трикотажем, сукном, металізованими або прозорими основами - для формування нової пластики й образності.

Композиція - цілісна організація матеріалу, конструкції, силуету, кольору, декору, фактури й пропорцій у художньо завершеній формі виробу.

Конструкція - система крою, з'єднання деталей, ліній членування та об'ємно-просторової побудови виробу, що визначає його посадку, силует і функціональність.

Крій - спосіб розподілу матеріалу на деталі та їх подальшого з'єднання; у хутрі пов'язаний із напрямом ворсу, розміром шкурок, пластичністю міздрі та економією матеріалу.

Кушнірство - традиційне ремесло й виробнича практика обробки шкур, овчини та хутра, а також виготовлення кожухів, кептарів, шуб, дублянок та інших хутрових виробів.

Кушнір - ремісник, майстер, який вичиняє хутро та виготовляє з нього одяг, головні убори, оздобу й інші вироби. У традиційній культурі кушнір поєднував технологічні знання з художнім чуттям матеріалу, оскільки форма, декор, крій і оздоблення хутрового виробу залежали від якості шкури, прямого ворсу, пластичності міздрі та локальних естетичних традицій.

Кушнірський цех - форма ремісничої організації майстрів-кушнірів, що регулювала навчання, виробничу практику, якість виробів і передачу професійних навичок.

Лимар - майстер, який виготовляє вироби зі шкіри, переважно ремені, упряж, кінську зброю, сидельні та інші ремінно-шкіряні предмети. Лимарство пов'язане з художньою обробкою шкіри, оскільки передбачає не лише функціональне конструювання, а й використання тиснення, шиття, металевої фурнітури та декоративного оздоблення.

Матеріал - фізична основа виробу; у хутровому одязі матеріал одночасно визначає конструкцію, фактуру, силует, колір, тактильність і художній образ.

Міздря - шкірна частина хутра, від пластичності, міцності та якості обробки якої залежить крій, посадка, довговічність і можливості формоутворення.

Модульність - принцип побудови виробу з окремих частин, блоків або елементів, що можуть змінюватися, від'єднуватися, комбінуватися або виконувати різні функції.

Модульно-трансформативна модель - тип хутового виробу, що репрезентує реверсивність, реконфігурацію, відстібні елементи, багатофункціональність, апсайклінг або зміну зовнішнього вигляду.

Мозаїчне складання - прийом формування поверхні з окремих фрагментів хутра різного кольору, фактури, масштабу або напрям ворсу.

Морфологія хутра - сукупність природних і технологічно набутих властивостей хутра: довжина й напрям ворсу, густина, блиск, пластичність міздрі, колір і тактильна якість.

Натуральне хутро - матеріал природного походження, який має волосяний покрив і шкірну основу; у дисертації розглядається як носій функціональних, тактильних і художніх властивостей.

Образ - художньо-сміслова цілісність виробу, що виникає внаслідок взаємодії матеріалу, форми, кольору, декору, фактури, конструкції та культурних асоціацій.

Образно-асоціативна модель - типологічна модель інтерпретації хутового виробу за його смисловим, стилістичним і композиційним характером.

Овчина - вичинена овеча шкіра з хутром, один із базових матеріалів традиційного українського кушнірства та кожушної культури.

Ознака - це будь-яка характеристика виробу: колір, форма, довжина, матеріал, декор.

Орнамент - упорядкована система мотивів і ритмів, що оздоблює виріб, підкреслює його конструкцію та пов'язує форму з локальною традицією.

Пальто хутрове - верхній плечовий виріб із хутра або з хутряними елементами, який у другій половині XX – на початку XXI ст. набуває різних силуетних, декоративних і образних рішень.

Півпальто - укорочений різновид верхнього одягу, що в хутовому формотворенні поєднує функціональність, мобільність і силуетну компактність.

Пластика - характер об'ємно-просторового розгортання форми, м'якість або жорсткість силуету, ритм ліній і взаємодія виробу з тілом людини.

Реверсивність - здатність виробу функціонувати двосторонньо або змінювати візуальний образ завдяки використанню обох поверхонь матеріалу чи конструкції.

Редизайн - художньо-технологічне оновлення наявного виробу через зміну силуету, декору, функції, кольору, фактури або конструкції.

Реконструкція - відтворення або оновлення виробу з урахуванням історичної форми, технології, матеріалу чи художньої системи оздоблення.

Розкрій - процес підготовки та розподілу хутряного матеріалу на деталі виробу з урахуванням напрямку ворсу, розміру шкурок, симетрії та конструктивних ліній.

Розпуск - технологічний прийом розрізання хутряної шкурки на вузькі смуги з подальшим зміщенням і зшиванням для видовження або зміни пластики хутряного полотна.

Розшивання - введення між хутряними фрагментами смуг шкіри, тканини чи іншого матеріалу для збільшення площі, зміни ритму або створення декоративно-конструктивного ефекту.

Сап'ян - тонка, м'яка, добре вичинена шкіра, переважно з козячих, рідше овечих або телячих шкур, яка могла мати різне забарвлення, використовувався для виготовлення взуття, аплікацій, оздоблювальних деталей і декоративних елементів, зокрема завдяки своїй пластичності, кольоровій виразності та ошатному вигляду.

Сирець - необроблена або первинно підготовлена шкура, що є сировиною для подальшої вичинки, дублення чи кушнірської обробки. **Силует** - зовнішній контур і об'ємно-просторова характеристика виробу, що визначає його пропорції, пластику, стильову належність і характер взаємодії з тілом.

Смушок - хутро ягняти з дрібним завитком, яке традиційно використовували для обрамлення, комірів, манжетів і декоративних акцентів у кожухах та кептарях.

Стилістика - сукупність формальних і образних ознак виробу, що виявляються у матеріалі, силуеті, кольорі, декорі, фактурі, конструкції та композиційній побудові.

Стриження - технологічна обробка хутра, що змінює довжину ворсу, фактуру, оптичну масу й декоративний характер поверхні.

Тактильність - чуттєво-дотикова характеристика хутра, що впливає на сприйняття матеріалу, образ тепла, м'якості, щільності або легкості виробу.

Тисмениця - історичний осередок кушнірства й хутрового виробництва на Івано-Франківщині, важливий для аналізу переходу від ремісничої традиції до фабричного та авторського формотворення.

Фактура - зорово й тактильно відчутна поверхня матеріалу, що формується довжиною ворсу, густотою, блиском, напрямом волосу, стриженням, фарбуванням або поєднанням фрагментів.

Фарбування - технологічний прийом зміни природного кольору хутра або шкіри, що впливає на колористику, декоративний ефект і образне звучання виробу.

Фольклорно-архетипна модель - образний тип, пов'язаний із переосмисленням традиційного строю, кожуха, кептаря, дублянки, локального орнаменту, вишивки, аплікації та хутряного обрамлення.

Формоутворення - процес художньо-конструктивної організації виробу, у якому матеріал, силует, конструкція, колір, декор і фактура формують цілісний образ.

Чинбар - майстер, який чинить, тобто обробляє, вичиняє та дубить шкіри. Поняття близьке до слова «гарбар», однак частіше акцентує саме процес чинення шкіри як ремісничої дії, унаслідок якої сира шкура перетворюється на матеріал для виготовлення одягу, взуття, аксесуарів або ужиткових виробів.

Художньо-стилістична домінанта хутрового виробу - це провідна образна, стильова, декоративна, колористична або семантична ознака, яка визначає художній характер виробу, його належність до певної стильової системи, культурне значення та спосіб естетичного сприйняття.

Художньо-стилістична домінанта у хутовому виробі - це провідна образно-стильова характеристика, яка визначає художній зміст, декоративну систему, культурну належність і характер естетичного сприйняття виробу. Вона може проявлятися через фольклорно-архетипний образ, класичну стильову

Хутро - природний або штучний матеріал з ворсовою поверхнею, що має теплозахисні, тактильні, колористичні, фактурні та декоративні властивості.

Хутовий виріб - предмет одягу або аксесуар, у якому хутро є основним матеріалом чи важливим художньо-конструктивним елементом.

Шкіра - вичинений матеріал тваринного походження, отриманий зі шкіри після відповідної обробки, очищення, дублення, фарбування або жирового просочення без збереження волосяного покриву. У художньому формотворенні шкіра цінується за пластичність, міцність, фактуру, здатність до тиснення, аплікації, плетіння, шиття й поєднання з хутром.

Шкура - природний покрив тварини, знятий після забою або промислу, що складається зі шкірної тканини та зберігає волосяний покрив. У кушнірстві шкура є вихідною сировиною для виготовлення хутра, дублянки, кожуха, кептаря та інших виробів з хутряною.

Штучне хутро - текстильний матеріал з ворсовою поверхнею, створений для імітації або художньої інтерпретації хутряної фактури.

Шуба - верхній хутряний одяг, у якому матеріал формує теплозахисну функцію, силует, фактуру та статусно-образне значення виробу.

Юхть - міцна дублена шкіра, традиційно виготовлена зі шкур великої рогатої худоби, коней або інших тварин і просочена жировими речовинами. Завдяки щільності, зносостійкості та характерній фактурі юхть використовувалася для взуття, ременів, упряжі, сумок та інших виробів, де важливими були міцність і довговічність матеріалу.

