

УКРАЇНСЬКИЙ ЧОЛОВІЧИЙ ОДЯГ У ПОБУТІ МІСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Марина Олійник

УДК 391-055.1(477)“185/195”

У статті розглянуто побутування українського чоловічого вбрання як виразника національної ідентифікації та свідомої громадянської позиції в житті української інтелігенції в період з 1860 року до початку 1950-х років.

Ключові слова: українська ідентифікація, традиційне вбрання, міський костюм.

В статье рассматривается употребление украинской мужской одежды как выразителя национальной идентификации и сознательной гражданской позиции в жизни украинской интеллигенции в период с 1860 года до начала 1950-х годов.

Ключевые слова: украинская идентификация, традиционная одежда, городской костюм.

The paper deals with the issue of presence of the Ukrainian menswear as an exponent of national identification and conscious civic stand in the life of the Ukrainian intelligentsia from 1860 to the early 1950s.

Keywords: Ukrainian identification, traditional attire, urban suit.

Питання вивчення українського традиційного вбрання завжди привертало увагу дослідників, оскільки воно є переконливим доказом особності українського етносу та вміщує в собі інформацію не тільки про матеріальну, але й про духовну культуру народу. До фундаментальних праць, у яких розглянуто це питання, належать дослідження Хв. Вовка, К. Матейко, Я. Прилипка, Г. Щербія, Т. Ніколаєвої, Г. Стельмащук, О. Косміної та інших. Значно менше студій присвячено українському вбранню в урбаністичній культурі. Першу наукову розвідку з вивчення міського одягу в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. здійснив В. Миронов. Характеризуючи типовий міський костюм чоловіків і жінок різних соціальних верств, дослідник констатував наявність традиційних українських елементів в одязі купців, міщан, інтелігенції та робітників. Оскільки в радянські часи пріоритетним об'єктом дослідження був робітничий клас, то тема вбрання української інтелігенції залишилася малорозкритою. Факти вдягання вишитих сорочок В. Миронов справедливо пояснив бажанням наблизитися зовнішнім виглядом до простого люду, однак він не зауважив таку важливу мотивацію, як прояв національного

самовизначення. Уже за часів незалежності України С. Єскельчик застосував методи семіотики до вивчення вбрання українофілів другої половини ХІХ ст. Він визначив, що для інтелігенції український одяг був частиною «комунікативного коду», який вказував, «у якому напрямку слід рухатись українському суспільству» [11, с. 22]. На думку дослідника, український костюм включав компоненти двох типів: селянського й історичного козацького вбрання. Перший тип виражав об'єднання з простим народом, другий – відтворення права на власну історію. Цікавою є праця історика О. Вільшанської, яка досліджувала українську тему в повсякденні жителів міст кінця ХІХ – початку ХХ ст. Учена дійшла висновку, що українське вбрання використовували, по-перше, для символічного фотографування, що було популярним в колах інтелігенції; по-друге, для вираження української самоідентифікації через одягання вишиванки з міським костюмом; по-третє, для задоволення потреб в одязі серед частини селянства, яка переселилася в місто і продовжувала використовувати звичний для себе стрій [8, с. 131–139].

Автор монографії «Українське народне вбрання» Г. Стельмащук наголошує на необ-

хідності дослідження традиційного одягу в побуті «української еліти» ХІХ ст., яка використовувала його, «коли треба було акцентувати свою національну приналежність» [34, с. 148].

Отже, можна дійти висновку, що тема побутування українського одягу серед інтелігенції є актуальною нині й не висвітлена повною мірою в окремому дослідженні, де було б відтворено номенклатуру видів такого вбрання. У попередніх публікаціях авторкою цієї статті було проаналізовано вираження української ідентифікації в міському одязі на прикладі родин Драгоманових і Косачів за матеріалами Музею Лесі Українки, що дозволило визначити основні етапи побутування українського жіночого вбрання в міському вимірі [25, с. 105–114]. Встановлено, що адаптація традиційного чоловічого та жіночого одягу в урбаністичному соціальному просторі розвивалася, виходячи з нерівних гендерних соціальних стартів та різних психологічних настанов [25, с. 110]. Початок використання інтелігенцією жіночого народного костюма у повсякденні було уповільнено, порівняно з чоловічим. У цій праці розглянуто характерні ознаки чоловічого народного вбрання, яке швидше увійшло у вжиток серед української інтелігенції. Основну джерельну базу складають матеріали Музею Миколи Лисенка, Музею Панаса Саксаганського, Музею Михайла Старицького. Вони є частиною комплексу Музею видатних діячів української культури (далі — МВДУК), що ознайомлює з життям відомих особистостей, які були об'єднані дружніми й родинними зв'язками, проживали по сусідству й утворили унікальний осередок українського духовного життя, названий сучасниками «Український Парнас» [22, с. 4]. До вивчення також було залучено опубліковані матеріали, що стосуються життя сім'ї Є. Чикаленка, музей якого планують відкрити у складі МВДУК. Родини М. Лисенка, М. Старицького, П. Саксаганського та Є. Чикаленка були представниками національно свідомої інтелігенції. У сучасних дослідженнях під українським інтелігентом другої половини ХІХ — початку ХХ ст. ро-

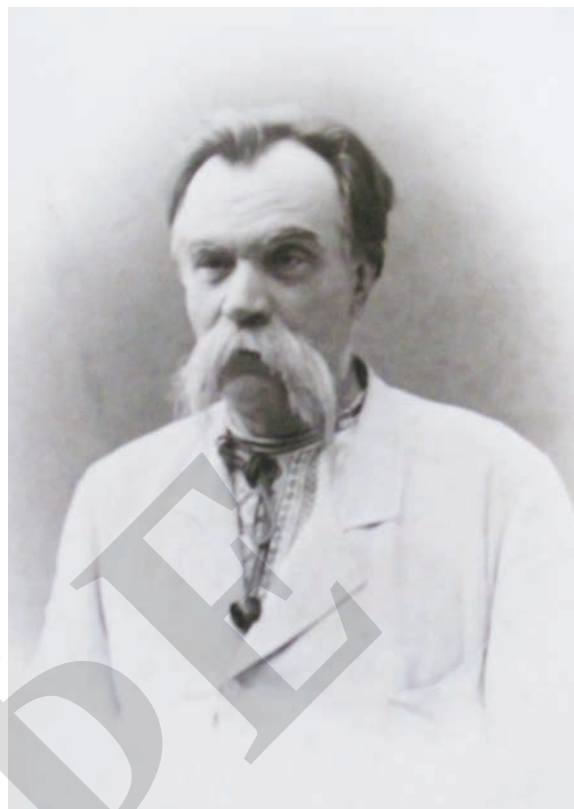
зуміють «тип інтелектуальної особистості, зайнятої у сфері розумової праці, з широкими просторовими уявленнями, визначеною системою цінностей та активною громадянською позицією» [15, с. 97].

Джерельну базу дослідження становлять ілюстративні та писемні матеріали. Ілюстрації представлені фотографіями відомих діячів та їхніх близьких, вони є важливим об'єктом вивчення культури побуту. Світлини як документальні свідчення, що стосуються зображених на них персон, «мають не лише статус джерела, але й дають глибші уявлення про психологічний стан людини, її вподобання в моді, ставлення до звичаїв та обрядів, дозвілля» [7, с. 48]. У межах дослідження для аналізу відібрано 51 світлин. Вони ілюструють як традиційне чоловіче вбрання, так і міський одяг, створений під впливом народної естетики. Ці фотоматеріали відображають життя кількох поколінь відомих родин: батьків, дітей, онуків, що дозволяє оцінити, як змінювалося ставлення до українського вбрання протягом тривалого проміжку часу. Найдавніша світлина датується початком 1860-х років, найновіша — 1953 роком. Виняткове значення мають писемні джерела, що складаються з мемуарів, особистих записів, листування та публіцистичних праць [6; 9; 12; 17; 20; 27; 30; 31; 35; 36]. Вони дають можливість зрозуміти мотиви та проаналізувати внутрішні переживання, які спонукали представників відомих дворянських родин поповнити свій гардероб народним одягом, що не відповідав їхньому соціальному статусу; оцінити ставлення їхнього оточення до традиційного вбрання; зафіксувати його тогочасні назви.

У попередніх дослідженнях нами було встановлено, що процес дифузії традиційного вбрання як виразника української самосвідомості в міську культурну реальність розпочався в другій половині ХІХ ст. та пройшов три стадії розвитку: символічне вдягання вбрання, використання його у повсякденні та розробка нового модного одягу під впливом народного костюма [25, с. 113].

Метою цієї розвідки є виявлення різновидів одягу, які забезпечували передачу української ідентифікації через зовнішній вигляд; дослідження їхніх часових видозмін; визначення мотивів, що сприяли введенню українського вбрання в міський побут інтелігенції; з'ясування соціально-ситуативних обставин використання вбрання з національною ідентифікацією.

Перший різновид одягу, який носили з метою створення зовнішнього образу з українською ідентифікацією, передбачав традиційний стрій, що включав головний убір (це, як правило, смушева шапка), вишиту сорочку, штани-шаровари, пояс та верхній плечовий одяг (найчастіше — свита, чумарка, сіряк, киря), універсальним взуттям були чоботи. Символічне вдягання народного вбрання представниками статусних суспільних станів — дворянства, прогресивного міщанства, які раніше вважали себе частиною ідентифікаційної системи Росії, — виконувало важливу функцію об'єднання українців всіх верств навколо національної ідеї [19]. Ми використовуємо термін «символічне вдягання», щоб наголосити, що воно було викликано не потребами матеріального стану чи укладу життя, а саме свідомим проявом власної позиції. Цьому явищу передувало визначення себе як частини українства, що перебувало під впливом культурно-просвітницького руху народників. У другій половині XIX ст. київських студентів, ідеологічним ядром яких були поляки, які вирішили служити українському народу, почали називати «хлопоманами», «хохломанами», «народолюбцями» [10]. Свій зв'язок з українським народом та повагу до його культурних здобутків народники виражали зовні, одягаючи традиційне вбрання. У 1860 році М. Старицький та М. Лисенко переїхали до Києва, щоб навчатися в Київському університеті Св. Володимира. М. Старицький описав сходку студентів, на якій пролунав заклик одягати народне вбрання й відстоювати свою національність, мову та демократичні ідеї [32, с. 26]. Це справило на молодих друзів сильне



Михайло Старицький у повсякденному вбранні, що поєднує вишиту сорочку і міський костюм.
Світлина з архіву МВДУК

враження, після чого «Лисенко почав радитися зі мною, який би замовити нам костюм, і ми після довгих серйозних дебатів вирішили, що для початку треба придбати хоча б два: для буденного вжитку — чумарку з темно-коричневого драпу, оздоблену шкірою, та шаровари сірі, а на свята — суконні жупани, оксамитові темно-сині шаровари й шовкові шалі для поясів» [32, с. 27]. В Університеті відбувалися таємні «вечерниці», на які необхідно було приходити в народному одязі [32, с. 28]. Софія Русова у спогадах про Миколу Лисенка засвідчила, що в неї «була фотографія Миколи Віталійовича з цього періоду його життя: в синій чумарці, в широких штанах, вишитої сорочці — стоїть він в саду правдивим народником України або одним з тих “хлопоманів”, що наводили такий жах на тогочасну адміністрацію своїми народницькими симпатіями» [29, с. 166]. Оскільки в ті часи фотографії були чорно-білі, очевидно,

синій колір чумарки вона вказала, пам'ятаючи реальний одяг Миколи Віталійовича. Серед українського студентства виникла певна субкультурна мода на «свитки, жупани, чемарки, байбарки, під якими красувалися вишиті українські сорочки зі стрічками замість гудзиків» [27, с. 269]. Проте відомо, що представники цих дворянських родів не переходили у повсякденні виключно на традиційний одяг, а використовували його лише тоді, коли було доцільним символічне його вдягання: у студентському колі, під час спілкування з селянами та відвідин «вулиці» у с. Жовнин Золотоніського повіту (нині — Чорнобаївський р-н Черкаської обл.) [32, с. 29]. В Університеті М. Лисенко організував хор, який виконував українські народні пісні у традиційному вбранні та виступав у міському театрі. Ольга Драгоманова (Олена Пчілка) поділилася своїми враженнями від виступу цього хору: «Се вже було мовби на якісь картині. <...> Люди були в козацькій одежі, в жупанах. Перед ними став молодий козак — теж у такій одежі. Аж ось козак махнув рукою — і один з гурту заспівав <...> Сей козак-дирижор і був Микола Лисенко» [24, с. 51]. Однак, навідуючи свою сестру, Софію Лисенко, яка навчалася разом з Ольгою Драгомановою, він «вже не був “козаком” у жупані, а був студентом — у чепурненькім студентськiм убранні» [24, с. 52]. Після закінчення Київського університету М. Лисенко з П. Житецьким здійснили етнографічну експедицію — збирали народні пісні у Кременчуцькому повіті, при цьому «ходили на улицу, де збиралися хори селянської молоді. Обидва гості, в козацькому вбранні, з мужицькою мовою на устах, звертали на себе велику увагу; се здавалося чудним, непевним» [24, с. 52]. Відомо також, що М. Лисенко вдягав народний костюм і після одруження з Ольгою О'Коннор. «Микола Віталійович, було, в синіх шароварах і вишитій сорочці, а його жінка — в українському вбранні, що пристало до неї з першої вистави “Різдвяної ночі”», прогулювалися ввечері в родовому маєтку [23, с. 260]. Після 1875 року немає свідчень про те,



Андрій Лисенко в традиційному українському одязі, у якому він виступав в опері «Різдвяна ніч». 1874 р. Світлина з архіву МВДУК

що М. Лисенко носив народне вбрання, однак наголошується, що він любляв модний європейський одяг [35, с. 335; 28, с. 158]. Це також підтверджують численні світлини, на яких Микола Віталійович зображений у загальноєвропейському костюмі, 35 таких знімків опубліковано у збірнику спогадів про М. Лисенка [20]. Натомість відомо, що М. Старицький, окрім прийнятого стандарту чоловічого костюма, носив і українське вбрання протягом всього свого життя. О. Лотоцький, учасник громадсько-політичного українського руху, співзасновник видавництва «Вік» у Києві (1895–1918), відзначав своєрідність постаті Михайла Петровича: «Вже своїм зовнішнім виглядом — типовим українським обличчям з довгими вусами, в сивій шапці, в синій чумарці з сивою смушевою оторочкою — се була

жива реклама українця для того часу, коли все українське штучно захищено або само воно соромливо ховалося. Де б не появилася та характерна українська постать, на літературних або громадянських зборах, чи просто навіть на вулиці, зараз звертала на себе увагу, і чулося звідусіль — «Старицький, Старицький» [17, с. 193]. Ці спогади дають важливу інформацію про те, що практика використання народного вбрання як побутового одягу мала місце в житті М. Старицького. Це було зумовлено, очевидно, його бажанням продемонструвати українську самосвідомість.

Народний одяг став певним атрибутом національно-визвольного руху, який тривав із другої половини XIX ст. до початку XX ст. Відомо про організацію «українських вечірків», які влаштовувалися в помешканнях Лисенка, Косачів, Старицьких. Саме ці зібрання були приводом для молоді вдягати народне вбрання [36, с. 81]. Надзвичайно вагомий внесок у формування свідомого українства здійснив український театр [12, с. 430]. Приїзд 1882 року до Києва трупи М. Садовського та М. Кропивницького спонукав до зовнішнього прояву українських настроїв — глядачі вдягали народне вбрання на їхні спектаклі. В. О'Коннор-Вілінська зазначає: «У великій директорській ложі Старицького звертала на себе увагу молодь в українських вбраннях, за ними — студенти в високих шапках і мальовничих киреях. «Киевлянин» не пропустив тієї нагоди і на другий день оповістив, що в театрі Бергоньє публіка не так дивилась на сцену, як на директорську ложу, де велика родина пила чай за самоваром і поводилась, як дома» [23, с. 280]. Отже, традиційний одяг не сприймався як публічний. На думку редакції газети «Киевлянин», яка уречнювала позицію офіційної влади, доречним було виключно домашнє його використання. По завершенню вистави «Чорноморці» від емоційного піднесення збурена публіка під овації закидала сцену смушевими шапками, після чого був виданий наказ, згідно з яким у Києві заборонялися українські вистави [23,

с. 280—281]. Український театр знову почав виступати в Києві з 1892 року, після смерті Дрентельна [9, с. 203]. На одній із цих вистав щире захоплення талановитою грою акторів викликало нову хвилю піднесення: «Саксаганського, Карпенка просто носили на руках, а далі поздіймали з їх пояси і пороздирали на маленькі шматочки, порозбиравши на спомин про артистів» [12, с. 142]. Традиційний одяг у сценічному втіленні був потужним національним символом, що провокувало такі вчинки публіки. Після відкриття 1895 року в Києві Літературно-артистичного товариства [33, с. 238] та 1908 року — Українського клубу [33, с. 241] популяризація народного костюма перейшла в площину громадського життя.

Доступним засобом вираження національної ідентифікації, який не потребував дозволу на здійснення з боку влади, було фотографування у традиційному вбранні. Аналіз 13 таких світлин, які було зроблено в другій половині XIX — на початку XX ст., засвідчив, що український чоловічий образ копіював народний [4]. Так, до комплексу чоловічого вбрання належали такі обов'язкові елементи: головний убір (смушева шапка чи солом'яний бриль), вишита сорочка, штани-шаровари на очкурі, заправлені в чоботи, широкий пояс, який зав'язували поверх сорочки та штанів або по верхньому плечовому вбранні [16, с. 125]. Важливим компонентом був верхній, як правило демісезонний, одяг, який зафіксований на всіх фотографіях. На деяких з них відтворено накинуту на плечі свитку. Більшість світлин створено наприкінці XIX ст. Це постановочне фотографування, що його робили в салонах. Кілька любительських знімків зроблено на тлі природи, їх слід датувати початком XX ст. На фотографіях зображені такі персоналії: М. Старицький, А. Лисенко, П. Мартинович, М. Кропивницький, В. Степаненко та М. Орел-Степняк, М. Вільшанський, М. Кремнев.

Отже, на основі опрацьованого матеріалу можна дійти висновку, що від 1860 року розпочався процес входження чоловічого народ-

ного вбрання в побут української інтелігенції, яка поділяла демократичні переконання народників та вийшла на рівень національного самовизначення. При цьому в чоловічому костюмі використовувалися стійкі компоненти традиційного строю, які включали такі різновиди: смушева шапка, вишита сорочка, широкі штани-шаровари, пояс, чоботи та верхнє демісезонне вбрання (чумарки (чемарки), свити, жупани). Внутрішнім мотивом використання традиційного сільського вбрання було бажання маніфестувати національну ідентифікацію, усвідомлену на духовному рівні, та продемонструвати демократичну світоглядну позицію. Народний одяг не був основним видом убрання серед інтелігенції, а лише слугував засобом вираження української самосвідомості. Фактично використання традиційного вбрання сприяло поширенню ідей національного самовизначення. Опрацьований матеріал свідчить про те, що вдягання народного одягу інтелігенцією обумовлювалося такими соціально-ситуативними обставинами: перебування на навчанні в університеті, спілкування в приватному житті, відвідування українських культурно-мистецьких заходів, що їх проводили зі спеціального дозволу офіційної влади. Світлина, на якій люди сфотографовані в усіх елементах традиційного строю, відповідають другій половині XIX — початку XX ст.

Другий різновид убрання являв собою поєднання європейського костюма й української вишиванки. Таке сполучення є принципово новим способом вираження української ідентифікації, оскільки змінився механізм її конструювання в одязі. Інструментарій попереднього різновиду вбрання включав «цитування», перенесення комплексу вбрання із сільської традиційної культури в соціальну презентацію міста. Він був важливим етапом у позначенні системи координат українських ідентифікацій у формуванні зовнішніх стереотипів, визначивши напрям розвитку й точку відліку, за яку взято традиційний комплекс убрання. Однак для того, щоб стати об'єктивним виразником сутностей свого суспільства, одяг має еволю-

ціонувати, узгоджуючись з усією системою його духовного та матеріального життя. Тому для подальшого розвитку українських ідентифікацій необхідно було виробити новий, модернізований, формат її реалізації. Це потребувало створення нового символу в одязі, що мав поєднувати сучасність із новими вимогами до костюма та національну орієнтованість як внутрішню змістовність. У чоловічому вбранні, починаючи з кінця XIX ст., усталася чітка форма костюма — «трійка», — що з певними модифікаціями дійшла до нашого часу [37, с. 266]. Зовнішній вигляд піджачного костюма виник під впливом вимог до одягу чоловіків, які активно працювали й утворювали так звані третій стан, що впливав на розвиток капіталістичних відносин [21, с. 20]. Слід відзначити, що вишиванки як частину єдиного художнього образу носили саме в поєднанні з одягом, який став універсальним виразником демократичних стандартів у суспільстві. Такі види чоловічого вбрання, як сюртук, фрак, візитка, смокінг, могли бути в гардеробі тільки представників вищих суспільних станів. С. Єкельчик, сучасний дослідник українського руху, зазначає: «Якщо колонізатор носить сюртук або мундир, тобто зденационалізований одяг, то справжньому патріоту слід відкинути цей “інтернаціоналізм” і залучити елементи національного вбрання» [11, с. 22–23]. Інший соціальний маркер мав піджачний костюм, який став доступним одягом як у середовищі інтелігенції, так і серед робітників [26, с. 105] та дещо уповільнено — серед селянства [38, с. 114]. На 26 світлинах, які охоплюють період з 1883 до 1922 року, можна побачити поєднання вишитої сорочки з тогочасним міським одягом (17 з них є частиною фондів МВДУК [3], 9 опубліковані в книзі Є. Чикаленка [36]). На фотографіях у міському вбранні й вишитих сорочках зображені такі особистості: М. Садовський, М. Старицький, В. Дурдуківський, С. Єфремов, П. Саксаганський, П. Коваленко, М. Вінниченко, Б. Грінченко, І. Стешенко, В. Степаненко, В. Самійленко, Є. Чикаленко, Л. Чикаленко, П. Чикаленко. На найдавнішій

світлині (1883) зображено Є. Чикаленка у виштитій сорочці з коміром-стійкою, що вдягнена під двобортну тужурку з фіксацією гудзиками, розташованими попарно, із закритою горловиною, у яку вшито стояче-відкладний комір.

Важливо відзначити, що частина інтелігенції, яка пропагувала народне вбрання, стала адептом і нового урбанізованого способу вираження національної ідентичності. До таких постатей належать М. Старицький, М. Садовський, П. Саксаганський. Відомий український художник Фотій Красицький у 1904 році намалював Михайла Старицького у вишиванці з піджаком [13, с. 44]. У такому вбранні Михайла Петровича проводжали в останню путь, що зафіксовано на графічній роботі І. Бурячка «М. П. Старицький на смертному одрі» [13, с. 48]. На двох фотографіях початку 1900-х років М. Старицький — у вишиванці в поєднанні із загальноєвропейським костюмом [1].

Аналіз зовнішнього вигляду вбрання, зображеного на світлинах, дає інформацію про художньо-конструктивні характеристики вишиванок, що побутували. Серед зафіксованих 33 випадків наявності вишитих сорочок у міському вбранні за способом оформлення горловини 23 мали комір-стійку, а 10 — стояче-відкладний комір, який називали «виложистий». За способом оформлення застібки вісім сорочок із коміром-стійкою мали манишку зі зміщеним розрізом для застібки. Важливим конструктивним показником усіх сорочок є відповідність головному принципу їхньої конструкції в традиційному крої — відсутність суцільного розрізу по центру виробу. Це доводить, що всі наведені приклади можна зарахувати до народного вбрання, у якому зохвалася сакральна магічна функція відсутності членування, тобто розрізу по центральній лінії симетрії сорочки, що засвідчує зв'язок із прадавніми формами одягу. Низ рукавів для більшості сорочок обробляли швом у підгин із закритим зрізом. Якщо сорочка мала стояче-відкладний комір, то рукав міг закінчуватися пришивним манжетом.



Василь Степаненко в традиційному українському строї.
Світлина з архіву МВДУК

У Музеї Михайла Старицького зберігається меморіальна вишиванка — чоловіча сорочка з фабричного полотна з коміром-стійкою та із центральним розрізом для вдягання, оздоблена вишивкою хрестиком удовж розрізу, низ рукава оброблений швом у підгин і вишитий тонкою смужкою. Сорочка могла бути виконана на замовлення спеціально для Михайла Петровича, оскільки крій та конструктивно-декоративні елементи характерні для Центральної Київщини, проте вишивка хрестиком із поєднанням червоного, гірчичного, жовтого, сірого та коричневого кольорів не властива цьому регіону, радше вказує на авторську роботу. У записах І. Стешенка, зятя М. Старицького, є технічний рисунок, на ньому зображена сорочка, яку носили на випуск під пояс, зі стояче-відкладним коміром та широкою смужкою вишивки по низу вільних рукавів і вгорі коміра

біля з'єднання з проймою [2, арк. 15], що характерно для Буковини [16, с. 126; 34, с. 93].

До вишитих сорочок використовували такі декоративні елементи: сплетений з ниток шнурок із китицями або помпонами, шовкова стрічка, зав'язана на вузлик чи бант. Отже, в урбаністичному побутуванні традиційного вбрання міг бути представлений одяг із різних регіонів, що властиво місту як полікультурному простору.

Необхідно висвітлити позицію офіційної влади щодо використання «малоросійської сорочки» у побуті інтелігенції. Відомо, що це сприймалося вороже, було приводом для прискіпливішого слідкування за населенням, особливо за молоддю, яка навчалася. Так, у доносі, який став причиною відрахування С. Єфремова з Київської духовної семінарії, як третю провини записано, що він «носив малоросійську сорочку» [12, с. 401]. Масштаби українських рухів викликали занепокоєння поліції, яка розуміла, що традиційний одяг — не просто вбрання, це — транслятор національної ідеї та засіб впливу на свідомість. «Щоб київські українофіли не дуже захоплювались національним убранням, а заодно й українськими ідеалами, київський поліцеймейстер Гюбенет видав наказ, щоб усі професійні й зареєстровані повії носили тільки українське вбрання. Ця поліцейська витівка ні до чого, звісно, не привела» [6, с. 78].

Спираючись на опрацьований матеріал, можна дійти висновку, що разом із вишитою сорочкою використовували такі види плечового чоловічого одягу: студентський мундир, тужурка, піджак, жилет, пальто. Вишиванки, що побутували в середовищі інтелігенції Києва, включали форми, типові як для Київщини, так і для інших територій України. Внутрішнім мотивом носіння вишиванки з тогочасним одягом було бажання виразити українську ідентифікацію. Це могло бути вільно реалізовано в приватному житті, але при організації громадських заходів з українським змістом необхідно було оформлювати дозвіл на їхнє проведення, що автоматично обмежувало ви-

користання традиційного вбрання як публічного одягу.

До третього різновиду одягу, що передавав українську ідентифікацію, належать моделі чоловічих сорочок, які були розроблені в результаті творчого пошуку майстрів-кустарів та конструкторсько-технологічних пропозицій професійних модельєрів уже за радянських часів: після встановлення радянської влади та до початку 1950-х років. Розглянуті моделі чоловічих сорочок за своїм зовнішнім виглядом і конструкцією повторювали модний одяг, а художньо-декоративне оздоблення було представлено вишивкою. У межах цієї розвідки виявлено десять фотографій, на яких зображено такий вид чоловічих сорочок [5]. Найдавніша світлина — 1926 року, а найновіша — 1953 року. На цих фотографіях зображені такі персоналії: П. Саксаганський, Й. Гірняк, Лесь Курбас, Я. Стешенко (син І. Стешенка і О. Старицької), Ю. Лисенко (син А. Лисенка), решта — невідомі. Усі вони були представниками творчої української інтелігенції. Вивчення зовнішнього вигляду цих особистостей дозволяє зафіксувати принципові зміни, які відбулися в одязі, що презентує українську ідентифікацію. По-перше, слід відзначити, що до сьогодні не знайдено світлин, на яких би згадані персони були зображені в традиційному українському вбранні. Тільки П. Саксаганський мав такі фотографії, зроблені до революції. Для нас важливо зафіксувати, що в побуті були речі, у яких вираження української ідентифікації вийшло за межі канонів традиційної культури й набуло нових форм, популярних у міській практиці виготовлення вбрання. Наприкінці 1920-х років проведено роботу з організації мережі кооперативних вишивальних артілей, які виготовляли вироби повсякденного вжитку, у тому числі одяг [14, с. 18]. На Першій виставці українського народного мистецтва 1936 року в Москві було представлено тогочасне вбрання з вишивкою «не лише в ансамблі народного костюма, але й у сучасному одязі в комплексі з новим кроєм і матеріалами, у руслі тогочасних естетичних

смаків» [14, с. 23]. Висвітлення зазначеного питання потребує розширення джерельної бази та окремого аналізу розвитку легкої промисловості. На цьому етапі дослідження слід відзначити, що нова «міська українська» чоловіча сорочка мала центрально-бортову застібку, що раніше допускалося тільки для верхнього народного одягу. Як було сказано, традиційна сорочка не могла мати членування по центральній лінії, що засвідчувало незмінність її конструкції з прадавніх часів [18, с. 27]. Отже, сорочка із застібкою на гудзики, яка входила до чоловічого гардероба із середини ХІХ ст. [37, с. 254], стала вихідним зразком для моделювання одягу в українському стилі. Побутували два варіанти міських сорочок з українськими маркерами, які відрізнялися оформленням горловини. Перший вид був із закритою горловиною до шиї зі стояче-відкладним коміром. Другий вид — із відкритою горловиною зі стояче-відкладним коміром, який міг мати лацкан чи бути без нього, відкритість горловини — принципово нова практика, характерна для міського вбрання в 1920—1930-х роках. На всіх сорочках зафіксовано уніфікований тип розташування вишивки — на комірі, по пілочках двома паралельними смугами симетрично з обох боків бортів та по низу рукавів. Також на фотографії 1929 року зображено сорочку, яка не мала центрально-бортової застібки, а зручність її вдягання забезпечувалася розрізом по центру, що був оброблений обшивкою з пришитим стояче-відкладним коміром, зі смугами

вишивки, розташованими паралельно лінії симетрії та по периметру коміра й низу рукавів.

Такі різновиди сорочок побутували як частина номенклатури тогочасного вбрання, що мало презентувати радянську людину, тому вони виконували функції повсякденного одягу, проте їх використовували для підкреслення національної ідентифікації серед української інтелігенції.

Отже, на основі опрацьованого матеріалу можна дійти висновку про наявність українського чоловічого вбрання як виразника національної ідентифікації та свідомої громадянської позиції в житті української інтелігенції з 1860 року до початку 1950-х років. З цієї метою в кожний наступний період використовували різні види вбрання. Перший різновид одягу, що його носили з 1860 року до початку 1900-го для створення зовнішнього образу з українською ідентифікацією, являв собою традиційний стрій. Це був одночасно і символічний одяг, і побутовий, який використовували в приватному житті. Починаючи з кінця ХІХ ст., набув поширення другий різновид вбрання, що передбачав комбінування вишитої сорочки з міським костюмом. Такий вид був доволі популярний, а вишита сорочка відповідала основним художньо-конструктивним канонам народного вбрання. За радянських часів з'явився третій різновид — поєднання міського класичного костюма та вишитої сорочки, яка була розроблена на основі зразків народного вбрання, а за кроєм відповідала тогочасному одягу з оздобленням вишивкою.

1. Архів Музею видатних діячів української культури (далі – МВДУК), ММС КН-1059, Фо-196; ММС КН-1099, Фо-236.

2. Архів МВДУК, ММС КН-10944, РД-552, 19 арк.

3. Архів МВДУК, ММС КН-1314, Фо-451; МПС КН-97, Фо-35; МПС КН-80, Фн-18; ММС КН-1059, Фо-196; ММС КН-12789, Фо-2573; МПС КН-209, Фо-115; ММС КН-1190, Фо-326; ММС КН-1390, Фо-527; ММС КН-1407, Фо-54; ММС КН-1162, Фо-298; ММС КН-1161, Фо-297; ММС КН-1099, Фо-236; ММС КН-3195, Фо-2305; ММС КН-1290,

Фо-427; ММС КН-12790, Фо-2574; ММС КН-1444, Фо-581; ММС КН-1550, Фо-698.

4. Архів МВДУК, ММС КН-1321, Фо-458; ММС КН-1431, Фо-568; ММЛ КН-2801, Фо-38; ММЛ КН-4064, Фо-209; ММС КН-2503/10, Фо-1537; ММС КН-1094, Фо-231; ММС КН-2503/7, Фо-1534; ММС КН-1291, Фо-428; ММС КН-1293, Фо-430; МПС КН-238, Фн-144; МПС КН-71, Фо-9; МПС КН-96, Фн-34; МПС КН-220, Фн-126.

5. Архів МВДУК, МПС КН-189, Фо-95; ММС КН-154, Фо-639; ММС КН-1775, Фо-811; ММС КН-1727, Фо-736; ММС Дф-79; ММС КН-1381,

Фо-518; МПС КН-188, Фо-94; ММС КН-1287, Фо-424; МПС КН-235, Фн-141; ММС КН-1903, Фо-939.

6. Антонович І. Спомини про М. П. Драгоманова / Ірина Антонович // Михайло Драгоманов у спогадах. – Київ : Либідь, 2012. – С. 66–83.

7. Борисенко В. Малярська спадщина Тараса Шевченка в контексті візуальної антропології / Валентина Борисенко // Народна творчість та етнологія. – 2013. – № 3. – С. 48–51.

8. Вільшанська О. Л. Повсякденне життя міст України кінця ХІХ – початку ХХ ст.: європейські впливи та українські національні особливості. Монографія / О. Л. Вільшанська. – Київ : Інститут історії України НАН України, 2009. – 172 с. : іл.

9. Галін М. Сторінки з минулого / Мартирій Галін // Хроніка 2000. – 2002. – № 51–52. – С. 195–225.

10. Грицик К. Стара Київська громада в українському національному русі у 60–90-х рр. ХІХ ст.: погляд на проблему [Електронний ресурс] / Катерина Грицик. – Режим доступу : http://journal.mandrivets.com/images/file/Gryt14_6.pdf.

11. Єкельчик С. Українофілі. Світ українських патріотів другої половини ХІХ століття / Сергій Єкельчик. – Київ : К.І.С., 2010. – 267 с.

12. Єфремов С. Щоденник. Про дні минулі (спогади) / Сергій Єфремов. – Київ : Темпора, 2011. – 792 с.

13. Калашнікова Р. Зібрання творів образотворчого мистецтва з колекції І. І. Стешенко / Регіна Калашнікова // Пам'ятки України. – 2014. – № 10 (208). – С. 44–49.

14. Кара-Васильєва Т. В. Вишивка / Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 4 / [Голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2011. – С. 13–47.

15. Кожухар Л. Український інтелігент другої половини ХІХ – початку ХХ століття: крізь призму приватного життя / Любов Кожухар // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – 2013. – Вип. 1. – Ч. 1. – С. 86–100. – (Серія «Історія»).

16. Косміна О. Чоловіче традиційне вбрання кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Оксана Косміна // Народна культура українців: життєвий цикл людини. Історико-етнологічне дослідження : у 5 т. – Київ : Дуліби, 2013. – Т. 4 : Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура. – С. 125–134.

17. Лотоцький О. Сторінки минулого / Олександр Лотоцький. – Видання Української православної церкви в США, 1966. – 288 с.

18. Матейко К. І. Український народний одяг / Катерина Іванівна Матейко. – Київ : Наукова думка, 1977. – 224 с.

19. Матюхіна О. А. Національний стиль в одязі як вираз національної самосвідомості [Електронний ресурс] / О. А. Матюхіна // Вісник НАУ. – 2006. – (Серія «Філософія. Культурологія»). – Режим доступу : http://vuzlib.com.ua/articles/book/9651-Na%D1%81%D1%96onalnijj_stil_v_odjaz%D1%96/1.html.

20. Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. – Київ : Музична Україна, 2003. – Т. 1. – 344 с.

21. Миронов В. Міський костюм на Україні (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / Вадим Миронов // Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 5. – С. 20–29.

22. Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького / [Н. Терехова, О. Кірієнко, Р. Скорульська та ін.]. – Київ : Кий, 2007. – 144 с.

23. О'Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі / Валерія О'Коннор-Вілінська // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. – Київ : Музична Україна, 2003. – Т. 1. – С. 249–298.

24. Олена Пчілка. Микола Лисенко (спогади і думки) / Олена Пчілка // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. – Київ : Музична Україна, 2003. – Т. 1. – С. 40–63.

25. Олійник М. Вираження української ідентифікації в міському одязі (на прикладі життя родин Драгоманових і Косачів) / Марина Олійник // Народна творчість та етнологія. – 2014. – № 4. – С. 105–114.

26. Ривощ Я. Н. Время и вещи / Яков Наумович Ривощ. – Москва : Искусство, 1990. – 304 с.

27. Русов О. Щоденники та спогади / Олександр Русов. – Чернігів : Десна Поліграф, 2011. – 320 с.

28. Русова С. Мої спомини (рр. 1861–1879) / Софія Русова // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. – Київ : Музична Україна, 2003. – Т. 1. – С. 153–165.

29. Русова С. Спомини (М. В. Лисенко) / Софія Русова // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. – Київ : Музична Україна, 2003. – Т. 1. – С. 166–169.

30. Спогади про Миколу Садовського : зб. / упоряд., вступ. ст., прим. Р. Я. Пилипчука. – Київ : Мистецтво, 1981. – 182 с.

31. Спогади про Панаса Саксаганського : зб. / упоряд., вступ. ст., прим. Р. Я. Пилипчука. – Київ : Мистецтво, 1984. – 190 с.

32. Старицький М. К. Біографії Н. В. Лысенка / Михайло Старицький // Микола Лисенко у спога-

дах сучасників : у 2 т. – Київ : Музична Україна, 2003. – Т. 1. – С. 11–39.

33. *Старицька-Черняхівська Л.* Спогади про М. В. Лисенка / Людмила Старицька-Черняхівська // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. – Київ : Музична Україна, 2003. – Т. 1. – С. 231–245.

34. *Стельмащук Г.* Українське народне вбрання / Галина Стельмащук. – Львів : Апріорі, 2013. – 256 с. : іл.

35. *Стороженко М.* З мого життя / Микола Стороженко. – Київ : Либідь, 2005. – 430 с.

36. *Чикаленко Є.* Спогади (1861–1901) / Євген Чикаленко. – Київ : Темпора, 2011. – 544 с.

37. *Шевнюк О. Л.* Історія костюма / Олена Леонідівна Шевнюк. – Київ : Знання, 2008. – 376 с.

38. *Щербій Г.* Символіка народного костюма / Г. Щербій, Н. Гурошева // Українці. Історико-етнографічна монографія : у 2 кн. – Опішне, 1999. – Кн. 2. – С. 97–120.