

колір) можна висловитися практично про все, створити різноманітні образи, але якість творчого продукту залежатиме не лише від креативності і професійної майстерності, але і культури митця. «Серед сотень погано скопійованих і так-сяк зшитих колекцій – на межі вульгарності – з'явилися живі, витончені, розумні, сучасні та геніальні дизайнери», ці слова М. Аскеро, багатолітнього директора міжнародної програми Ukrainian Fashion Week засвідчують виразну еволюцію смаків українських дизайнерів за останні роки становлення вітчизняної моди [5, 16].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Конрадова Н.А. Китч: не-искусство не-элиты. Этимология и история понятия [электронный ресурс] / Конрадова Н. // Фотожурнал. Крупнейшее в рунете собрание статей о фотографии. – Реж. доступу до журналу: <http://photo-element.ru/analysis/kitch/kitch.html>
2. Болдано И.Ц. Мода XX века: Энциклопедия. – Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002.-400 с.: ил.
3. Силинг Ш. Мода. 150 лет. Кутюрье. Дизайнеры. Марки. – Москва: АСТ Астрель. 2011.
4. Васильев А.А. Этюды о моде и стиле Александр Васильев. – Москва. Альпина нон-фикшн; Глагол, 2008. – 560 с.
5. Дубровик А. Про подіумний стиль та позаподіумний настрої // День № 184-185, 11-12 жовтня 2013.

*Марія Костельна  
(Київ, Україна)*

### **ЛЬВІВСЬКА ШКОЛА ДИЗАЙНУ КОСТЮМА: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ В ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЕТНОКОНЦЕПЦІЯХ 1950-1980-Х РР.**

*Означені традиції львівської школи дизайну одягу зберігали усталеність упродовж 1950-1990-х рр., коли інтенсивно розвивався ЛБМО. Творчі роботи, що сполучали традиції та новації етноконцепцій та результати їхньої репрезентації за кордоном свідчать про високий рівень дизайнерів, які працювали у ЛБМО, Показово, що за доби державної незалежності України національна домінанта львівського стилетворення помітно зміцніла. Це ще раз підтверджує загальноновизнаний факт, що звернення до національних витоків зберігає культурну самототожність й дає можливість протистояти «факторам несвободи»: у другій половині ХХ ст. – жорсткій ідеологічній цензурі, на межі ХХ-ХХІ ст. – ціннісній ентропії та економічним випробуванням.*

*Ключові слова:* ЛБМО, стиль, дизайн одягу, національні витокі, самототожність.

*The mentioned tradition in Lviv school of fashion design maintains sustainability during the 1950s-1990s. When LBMO was intensively developing. Creative work, connecting tradition and innovation etnokontseptsiy and the results of their representation abroad indicate a high level designers who worked in LBMO, indicative that the era of national independence of Ukraine dominant Lviv`s significantly strengthened. This once again confirms the generally accepted fact that an appeal to national origins preserves cultural self-identity and makes it possible to resist the «factors of non-freedom»: in the second half of the XX century – strict ideological censorship, at the beginning of XXI century – value of entropy and economic challenge.*

*Keywords:* LBMO, style, fashion design, national origins, self-identity

Виявлення особливостей етноконцепції львівської школи моделювання одягу неможливе без урахування акцентованого естетизму західної столиці, її прагнення до національної ідентичності та збереження автентичних традицій попри утиски цензури та політичні репресії радянської доби. Проблемі своєрідності львівської культури

присвячено чимало наукових досліджень, зокрема, К. Матейко, Н. Патюліної, З. Тканко, О. Цимбалюк, Х. Турко. Національна домінанта львівського мистецького дискурсу конституювалась у конфліктному інформаційному полі, що зумовило її артикуляційну виразність, світоглядну аргументованість та регенеративну здатність. Саме цим, визначаються сутнісні риси львівського дизайнерського осередку та їхня усталеність у другій половині ХХ - на поч. ХХІ ст. У межах позначеної самотності львівської школи моделювання одягу вирізняється низка авторських етноконцепцій, які у другій половині ХХ ст. формували обличчя львівської моди. Яскравим вираженням національної спрямованості львівського дизайнерського осередку стала творчість заслуженого діяча мистецтв України, професора ЛНАМ, майстра художнього текстилю Марти Василівни Токар.

Діяльність дизайнер у ЛБМО припадає на 1957-1963 рр. На посаду художника-текстильника першої категорії М. Токар запросили відразу після закінчення Львівського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва (1957). Навчаючись на відділі художнього ткацтва, художниця зацікавилась народним мистецтвом Гуцульщини – унікального краю, що з низки географічних та історико-культурних причин у 1950-х рр. не зазнав модернізації і зберігав автентичні традиції. Зокрема, дипломну роботу художниці (комплект тканин) було інспіровано зразками космачівської вишивки із фондів Львівського музею етнографії та народних промислів. Першою роботою мисткині у Львівському будинку моделей стали оригінальні рукотворні тканини за мотивами народного одягу українських Карпат, створені на основі технік, збережених у косівському ткацькому осередку [4]. Виготовлені з них святкові сукні, спортивні комплекти, ансамблі дитячого одягу, пальта та костюми з успіхом експонувались на міжнародних виставках у Брюсселі, Токіо, промислового ярмарку у Лейпцигу.

Показово, що вже у ранніх проектах М. Токар (М. Балли) яскраво окреслено ті підходи до інтерпретації етнічної тематики, які наявні у подальшій творчості мисткині. Так, святкова жіноча сукня з купонної тканини (1958; МЕХП; експонувалась на виставці досягнень радянської культури у Нью-Йорку, 1958; на декаді українського мистецтва у Москві, 1959) позначена асоціативним переосмисленням етнографічного джерела при збереженні засадничих елементів народної традиції. Зокрема, автор використовує характерний для вбрання Космача червоний колір та типовий елемент народної орнаментики – чотирипелюсткову квітку, пов'язану з береговою символікою. Водночас дизайнер інверсивно переосмислює колористичні співвідношення, розташовуючи білі елементи орнаменту на червоному тлі, і змінює масштаб декору, узгоджуючи його з загальним образом, силуетом та конструктивними особливостями виробу. Вишукане зіставлення червоного та білого формує лаконічну, святкову колористичну гаму, а великий фрагмент орнаментованої тканини врівноважується гладким полотном нижньої частини сукні.

Важливого значення набуває включення орнаменту до сучасного ансамблю, його поєднання з підкресленою аксесуарами європейськістю крою та силуету. Конструктивне, пропорційно-ритмічне вирішення виробу відповідає модним тенденціям кінця 1950-х рр.: м'який крій, простота ліній, плавне окреслення плеча, тяжіння до ансамблевості. Горизонтальний декор акцентує найбільш пластично важливу частину фігури, контрастом до якої сприймається вертикальна вісь приталеного силуету. Образ увиразнено болеро, нижній край якого оздоблено повторенням домінуючого орнаментального мотиву.

Важлива образотворча роль належить фактурним зіставленням, первісно-природному звучанню нитки та акцентованій рукотворності, які перетворюються на самостійний засіб художньої виразності, «субстанцію етнопам'яті», «змістовний компонент ткацького виробу» [5, с. 5]. Рельєфна м'яка поверхня орнаменту контрастує із червоно-білою, перебірно-тканою смугою, яка готує перехід до фактурно

редукованої білої тканини, що є основним матеріалом виробу, і щодо орнаментальної частини постає тлом сприйняття.

Складність та багатогранність твору підкреслено продуманим, динамічним співвідношенням знака та контексту, що змінюють один одного (автентичний елемент сприймається як контекстуалізований у європейську стильову традицію і навпаки). У підсумку завдяки глибокому знанню народного першозразка та розумінню техніко-технологічних особливостей його виготовлення, М. Токар створює діалогічний дизайнерський образ, у якому взаємодія традиційного та новаційного візуально-смыслових рядів постає важливим елементом художньої виразності, а самотність народної орнаментики посилюється контекстуалізацією її елементів у систему сучасних пластичних кодів та установок художнього сприйняття. Сукню доповнено гуцульською крайкою з орнаментальними смугами та торочкою – відкритим до історичних прочитань, головним елементом дизайнерського образу. Для створення асоціативного контексту використовується не лише сам пояс, який в українській народній традиції мав як конструктивне, так і символічно-ритуальне значення [7, с. 171], але й характерний для кін. XIX ст. спосіб його закладання (по боках, з вільно спадаючими кінцями). У цілому, творчо інтерпретовані орнаментальні мотиви, м'які, масивні затишні складки, спокійний вишуканий силует, провітлено-святкова колористична гама створюють виразний образ гармонійного відпочинку у єдності з природою.

Зразком використання декору народного строю у проектуванні дитячого одягу є лляна сукня (1959; експонувалась на промисловому ярмарку в Марселі) з яскравим, легко прочитуваним візерунком, що відтворює емоціосферу юності. Поєднання плахової орнаментики з формою пляжного костюма зустрічаємо в яскраво етнічному та гостроактуальному комплекті 1959 р. (експонувався на виставці Львівського раднаргоспу в м. Києві, 1962 р.). Особливої, подвійної семантики набувають тепло-жовтий, білий та кармінний кольори, які, відсилаючи до космачівської вишивки, життєутверджуючою світловою наповненістю відтворюють образ спекотного дня. До протилежного полюсу етнічних візій М. Токар належить вишита безрукавка за мотивами закарпатської бунди (у співавторстві з Н. Жук, 1961; експонувалась на показі львівських майстрів у Таллінні). У крої, матеріалі та орнаментальному оздобленні підкреслено національний характер виробу. Водночас зв'язок із сучасними стильовими тенденціями простежується на «позатекстовому рівні» – у можливості включення у спортивні молодіжні ансамблі та класичні комплекти з натуральних тканин. Побіжно зауважимо, що подібний прийом широко використовується у сучасній фешн-індустрії, зокрема в колекціях одного із найбільш самотніх представників етнонапрямку Роксолани Богуцької. Важливе місце у доробку М. Токар посідають костюми естрадно-сценічного призначення, які належать до подальших періодів діяльності мисткині. Відзначимо, що 1969–2000 рр. у творчості дизайнера пов'язані з розширенням етнотематики, до спектру якої входять мотиви Бойківщини, Лемківщини, Яворівщини, Покуття, Сокальщини, Волині, Наддністрянщини, Київщини, Полтавщини, Чернігівщини. Назагал у сценічних костюмах М. Токар втілено фундаментальний в етнотематичній інтерпретації національного першоджерела: сучасний аналог автентичного костюма сприймається як естетично ціннісний, гармонійний та етнічно достовірний лише за умови трансформації згідно з установками сучасного художнього бачення та «міри умовності» простору експонування. Такий підхід притаманний творчості О. Теліженко, Р. Богуцької та інших провідних українських дизайнерів поч. XXI ст.

Підсумовуючи аналіз дизайнерського доробку М. Токар, можемо стверджувати, що основними рисами етноконцепції мисткині є глибоке знання крою та декору народних строїв різних регіонів України (передусім Прикарпаття, Покуття та Поділля); збереження ключових візуальних характеристик національного першоджерела у

поєднанні з досвідом європейського дизайну костюма, асоціативна трансформація етнотрадицій, згідно з сучасними пластичними кодами та установками художнього бачення; зумовлене внутрішньодіалогічною структурою дизайнерського образу динамічне чергування знака та контексту; набуття фактурою матеріалу значення засобу образної виразності у відтворенні *етнічного як природного*. Реалізовані у колекціях кін. 1950-1990-х рр. ці принципи побудови етнообразу зберігають актуальність і в сучасному етнодизайні одягу. Показово, що внесок М. Токар у розвиток етнонапряму здобув високу оцінку вже на перших етапах творчості мисткині. Відзначені нагородами роботи художниці постійно згадувались в оглядах досягнень ЛБМО у періодичних виданнях та узагальнювальних наукових розвідках.

Серед митців старшої генерації, які започаткували розробку етномотивів у межах вітчизняних будинків моделей, згадаємо народного художника України (1955), випускника Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (зак. 1959 р.), майстра текстилю, вишивки, сюжетних аплікацій, ляльок (народних і обрядових), автора самобутніх гобеленів, килимів, верет і кольорових ліжників [6], у 1959-1973 рр. – старшого і головного художника будинків моделей у Львові, Харкові, Києві, знавця фольклорних традицій Галичини, Прикарпаття і Гуцульщини Михайла Якимовича Біласа. Серед особливостей творчої манери визначного майстра – увага до образно-пластичних особливостей українського мистецтва, стилізованих рослинних мотивів, інспірованих естетикою автохтонної флори, до кольору як візуального ідентифікатора етнорегіональної специфіки, ритмічної побудови орнаменту як структуроутворюючого елемента дизайнерського виробу. У проектуванні виробів М. Білас враховував закономірності автентичного крою, силуету, розташування декору. Незмінним залишався інтерес до забутих народних технік, опановуючи які досягав неочікуваних, сучасних ефектів виразності (разом з Мартою Токар художник створював одягові тканини за народними зразками, і результати цієї співтворчості не втратили актуальності до сьогодні).

Прикметною рисою індивідуального обдарування дизайнера стало абсолютне відчуття кольору, надзвичайна легкість, пунктирність його застосування; багатоманітність ритму; артистичне узгодження пропорцій орнаменту з кроєм та силуетом; рафінований естетизм в інтерпретації народного мотиву; своєрідна рукотворність візерунка, фактурність зображення, що ніби зберігає дотик рук майстра. Цілковито самобутньою є й унікальна здатність лаконічними орнаментальними засобами відтворювати багатоманітні, емоційно наповнені образи національної культури. Уповні ці риси виявились у комплекті з безрукавної блузи, широкої призьбираної спідниці й, в іншому варіанті, сучасних шортів [1]. Незважаючи на повсякденний характер, моделі притаманні оригінальність та колористична вишуканість. Заснований на традиціях української плахти надзвичайної краси широкий багряно-вохристій візерунок прикрашає груди та нижню частину виробу. Чергування традиційних мотивів розетки зі стилізованими дивовижними зображеннями оленів створює примхливий ритм й формує образ осяяних надвечір'ям карпатських схилів. У гранично простій за кроєм лляній сукні художній ефект вибудовується винятково на пропорційній узгодженості та ритміці поперечного орнаменту. Пульсуючий ритм кольору та тону визначає майже музичну гармонію вовняного полотна, оздобленого лазуровим, коричневим та жовтим геометричним орнаментом. Декоративної виразності М. Білас досягає у комплекті за мотивами української плахти, який складається з призьбираної клітчастої спідниці та великої, з тієї ж тканини, шалі. Характерна для народних строїв клітинка масштабно збільшена і завдяки цьому колористично нюансована. Головним засобом художньої експресії постають вишукані сіро-жовті співзвуччя, фактурні переплетення та невеликі кутасики, що утворюють самостійні орнаментальні смуги й з більшої відстані сприймаються як корпусні мазки, нанесені пензлем.

Образотворчі можливості червоного кольору використані у повсякденній білій

сукні, декорованій широким квітковим орнаментом по низу виробу, та молодіжній попелястій моделі, прикрашеній візерунком у традиційних зонах горловини, спідниці і на рукавах. У першому випадку, поєднання автентичного мотиву вазона з білосніжною основою створюють образ вибіленої, затишної народної хати. У другому привертає увагу зіставлення динамічного, наповненого вітальною енергією орнаменту з гладким тлом.

На думку дослідників, «неповторність природних мотивів, збагачених власним мистецьким досвідом, дозволила створити М. Біласу оригінальні за змістом і стильовими ознаками міні-гобелени, присвячені любові до свого краю, природи, наповнити їх оптимізмом і життєлюбством <...>. Оригінальність робіт художника пояснюється не лише його досвідом і майстерністю ткача (власноручно переробив і вдосконалив дерев'яний верстат), вишивальника, але й живописця та графіка» [6]. На наш погляд, ці ж характеристики стосуються й дизайнерських творів талановитого українського митця.

Яскравим зразком авторської концептуалізації етномотивів у межах львівської школи дизайну одягу є творчість Аннелі Августівни Топінко (нар. у 1938 р.). У 1958-1965 рр. мисткиня навчалась у Львівському державному інституті декоративного та прикладного мистецтва: спочатку на відділенні художнього текстилю, згодом – художнього моделювання одягу (викл. Т. Егреші). З лютого 1962 р. розпочала роботу в ЛБМО на посаді художника-модельєра модельно-конструкторського цеху верхнього одягу. Наприкінці липня 1962 р. у зв'язку з реорганізацією ЛБМО та його включенням до складу Проектно-конструкторського інституту легкої промисловості Львівського раднаргоспу була переведена на посаду конструктора художника-модельєра 3-ї, а згодом 2-ї категорії. У жовтні 1965 р. – на посаду художника-модельєра-конструктора 1-ї категорії швейного відділу [3, арк. 12-24]. Етнодизайнерські розробки майстрині належать переважно молодіжній моді: верхньому одягу, костюмним комплектам та спортивному вбранню. Прикметною і визначальною рисою творчості художниці є гостроактуальна форма виробів, динамічність конструкції, силуету, декору, асоціативне переосмислення автентичної орнаментики та її асиміляція у новочасний образно-пластичний та функціональний контекст. Оригінальне осмислення галицької орнаментики спостерігаємо в серії спортивних ансамблів, створених А. Топінко впродовж 1960-х рр. Так, декоративної виразності вовняному молодіжному комплекту надають розташовані на кокетці «баранячі роги» і «крученики» – типові елементи сокальського та яворівського народного вбрання. Лаконічно та яскраво традиції українського одягу інтерпретовано у моделі жіночого спортивного костюма. У крої та темній облямівці вовняного жакета з відкладним коміром відчутні впливи народного плечового вбрання. Етнічну інтонацію підкреслено розташованим на правому борті вертикальним «в'юнчиком» з декоративного шнура. Семантична повновартісність та пластична вишуканість характерні для чоловічого і жіночого весільних ансамблів, створених у співавторстві з С. Заблоцькою та В. Шелест (1975). Прямий сорочковий силует вовняної сукні, смуга мережива по довжині рукава, приталена червона безрукавка, що нагадує свиту, формують романтичний національний образ. Розташовані у правому нижньому куті «сонця» та «звізди», зберігають автентичну символіку «розвитку від зернини до плоду, що дасть нове насіння», асоціюються з дівочою красою, родинністю, нареченим та нареченою [8, с. 202]. Комір чоловічого піджака оздоблено шовковою вишивкою у техніці гладі, сорочку декоровано мереживом. Дзвінке і святкове червоно-біле співзвуччя підкреслює вагомість весільної події й відсилає до колористики народних строїв.

Світоглядні першооснови костюмних форм акцентовано у святково-обрядових ансамблях за мотивами «білого одягу» Яворівщини (у співавторстві з В. Шелест). Зберігаючи структуру автентичного костюма, мисткиня переосмислює ритміку колористичних та фактурних площин, підкреслює художнє значення лінійної

організації виробу. Вишивка гладдю, мереживо, розріджений льон, червона тасьма створюють враження етнічної достовірності і водночас формують нову, сучасну текстуальну цілісність. Ігрове осмислення етнічної традиції, вільна та гармонізовано-різноманітна комбінаторика її елементів, застосування мережива, рюшів та квіткового принту притаманні сукні та літньому сарафану початку 1970-х рр.

Важлива роль у розвитку львівської школи моделювання одягу належить талановитому дизайнеру та педагогу Терезі Омелянівні Егреші (нар. в 1931 р.). Після закінчення Ужгородського художнього училища (1952) за спеціальністю «Декоративний розпис» мисткиня вступила до Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва на відділення художнього текстилю (зак. в 1958 р.) [2, арк. 8-23]. Попри короткочасність роботи у ЛБМО дизайнерка сформувала власний етностиль – витончено аристократичний, заснований на бездоганному стильовому відчутті й органічному синтезі національних і європейських традицій. Так, у моделі 1960 р. – сукні з лляної тканини, оздобленій вишитою тасьмою за народними мотивами (вишивка Г. Каспришин) – вражає вишуканість силуету, застосування декоративних елементів та графічна елегантність внутрішньої диференціації виробу.

Фольк-стильова концептуалізація етнотематики представлена у творчості Людмили Мазур (нар. у 1955 р.). Мереживо, оборки, тасьма, клітинка, святкова феєрія кольору – усі ці звичні атрибути фольк-напрямку в моделях львівської мисткині поєднуються з постійним і глибоким інтересом до національної орнаментики, її символіки та регіональних відмінностей. Так, у літніх сукнях 1982 р. («Краса і мода», Літо 1982) – з бретельками, маленьким облягаючим ліфом та широкою, зібраною у талії спідницею – прикарпатські мотиви «сонечок» у вільній ігровій контекстуалізації набувають принципово нового звучання й формують сучасні асоціативні ряди. Аналізуючи творчість львівських дизайнерів останніх десятиліть ХХ ст., варто пам'ятати, що з другої половини 1980-х рр. образно-стильові концепції в межах етнічного напрямку дизайну одягу формувались в умовах впливу на споживчі уподобання низькоякісних товарів легкої промисловості, що потрапляли на внутрішній ринок з Польщі, Туреччини та Китаю. Різноманітність візуальної інформації та релятивізація смакових норм актуалізували одну з найважливіших функцій традиції – упереджувати ентропію, зокрема у моді та стилі.

Саме в подібні переломні історико-культурні епохи згідно з законами розвитку саморегульовуваних систем, до яких належить і система культури, якнайповніше виявляється ціннісно-стабілізуюча функція акумульованого у мистецьких практиках духовного досвіду народу. Водночас конституювання будь-якої образно-пластичної концепції, здійснюване у малоструктурованому інформаційному середовищі, пов'язане з деякою «дискутивністю» стильового пошуку, яка позначається на внутрішній структурі твору. За таких умов у творчості дизайнерів відчувається відлуння гармонізованої різноманітності, внутрішня напруженість та конфліктність. На нашу думку, саме ці якості притаманні моделям С. Семенко другої половини 1980-х – початку 1990-х рр. Гранична експресивність форми та увиразненість декору помітні у двох жіночих пальтах 1992 р. Силуетне вирішення, побудоване на контрасті приталеної основи та підкреслено масивної пелерини, відповідає модним тенденціям доби й водночас асоціюється з міським костюмом західних областей України першої третини ХХ ст. Головні акценти зосереджені у плечовій зоні виробів. У першому випадку пелерину декоровано кутасиками та бароковою квітковою аплікацією, що відсилає до орнаментики козацької доби. У другому оздобленні надзвичайно стримане, обмежене графічною облямівкою. Пелерина урізноманітнена горизонтальними складками, контрастними щодо плоскої двобортної конструкції з двома рядами темних гудзиків, формують протипагу плечовій горизонталі й тонально урівноважують її декоративне окреслення.

Ще більшою мірою художньо осмислена пластична надлишковість помітна в

костюмі та трапецієподібному короткому пальті з масивним, незвичної форми коміром (сер. 1990-х рр.). Індивідуальної, авторської інтонації моделі надає аплікаційне декоративне оформлення піл жакета, в якому прочитуються візуально гіперболізовані мотиви барокових строїв. Синтез модних тенденцій та барокових принципів формотворення визначає пластичну організацію пальт з великими фігурними вилогами (поч. 1990-х). У першому виробі зону широких накладних плечей увиразнено вишивкою, у другому, згідно з традиціями оздоблення народних строїв, контурні та найбільш конструктивно важливі лінії підкреслено крученим вовняним шнуром та кутасиками. Декоративні і вишукані, національно закорінені і сучасні, композиційно врівноважені і пластично активні, моделі можуть бути визначені як «молодіжне урбаністичне етно».

Підкреслена контрастність об'ємів та гіперболізована декоративність притаманні святковим і офіційним жіночим костюмам 1990-х рр. У силуеті жакетів молодіжних комплектів прочитуються мотиви народної юпки. До орнаменталізації українського строю відсилають облямівка тасьмою, що імітує традиційний в'юнчик та стилізовані «лапки» – символ жіночого начала, або ж модифікація «тризубця» [8, с. 197]. Нагрудну частину декоровано флоральною композицією, суголосною орнаментиці барокових строїв. Пелерину другої моделі прикрашено «конюшиною» (команичкою, трилисником), поширеною у декоративно-ужитковому мистецтві Прикарпаття та писанкарстві Півдня України [8, с. 296]. В іншому випадку орнаментальне оздоблення тасьмою тон в тон доповнюється штучними перлинами та ошатними кутасиками, які посилюють етнічну інтонацію, надають святковості й підкреслюють конструктивно важливі частини виробу. Отже, аналіз індивідуальних етноконцепцій представників ЛБМО засвідчує цілісність етнопарадигми львівської школи дизайну одягу в умовах стильових та соціокультурних трансформацій 1950-х - початку 2000-х рр.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Фонд М. Біласа: документальні матеріали, зразки дизайнерської творчості. // Фонди Музею етнографії та художнього промислу в м. Львові (МЕХП)
2. Особова справа Т. Егреші. – 35 арк. Поточний архів Львівської національної академії мистецтв.
3. Особистий архів А. Топінко: фешн-ілюстрації, творчі відзнаки, публікації, присвячені доробку дизайнера, світлини, звітна документація діяльності БМ. – 128 арк.
4. Інтерв'ю автора з М. Токар (м. Львів, 20.11.2013).
5. Банцекова А. Марта Василівна Токар / А. Банцекова // Каталог творів. – Львів, 2004. – С. 2–7.
6. Волинська О. Художньо-освітні та методичні ідеї у творчості народного художника України Михайла Біласа / О. Волинська // [Електронний ресурс]. URL Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/VPu/Myst/2008\\_12\\_13/statti/Volynska%20Olena.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VPu/Myst/2008_12_13/statti/Volynska%20Olena.pdf)
7. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – К.: Дніпро, 2005. – 320 с.
8. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Селівачов. – К.: Редакція вісника «Ант», 2009. – 400 с.