

УДК 75+76(477.85)"19-20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.5>**Міщенко Ірина Іванівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
ORCID ID: 0000-0002-3525-5885  
[irynart@ukr.net](mailto:irynart@ukr.net)

## НАРОДНЕ ВБРАННЯ В ОБРАЗОТВОРЧОСТІ БУКОВИНИ XX–XXI СТОЛІТТЯ

*У статті проаналізовано різні варіанти використання національного костюму для створення образу – від прагнення передати декоративну виразність і навіть екзотичність вбрання персонажів картини до намагання за його допомогою означити внутрішню сутність портретованого, окреслити історичне тло, важливість змальованої події для певного етносу або перетворити народний стрій чи окремі впізнавані елементи його на символ, продемонструвавши таким чином власну позицію мистця.*

*Зовнішньо-ефектний підхід до зображення народного вбрання, з дотриманням етнографічних особливостей останнього, був більш характерним для творів європейських та місцевих художників другої половини XIX ст. (Ю. Зубер, Е. Бучевський, А. Кохановська). Попри наявність у XX ст. значного числа мистців, для яких народне вбрання є важливою ознакою національної ідентичності, не менша кількість авторів використовує його саме як позначку регіону, декоративний мотив, що надає твору більшої мальовничості. Подібне нерідко зустрічається не тільки у живописних роботах, а й у плакатах, ілюстраціях, зокрема, радянського періоду.*

*У художників кінця XX – перших десятиліть XXI ст. народний костюм часом перетворюється на знакову й промовисту частину портрету, композиції або навіть натюрморту, допомагаючи авторові надати роботі особливого змістового й емоційного забарвлення (Я. Заяць, І. Салевич, О. Криворучко). Національне вбрання як підкреслення самоідентифікації і художника, і його моделі, набуває особливої популярності на теренах Буковини (і в Україні загалом) в той час, коли виникає загроза нівелювання, а то й знищення унікальності нації. Тож подібні прояви спостерігалися як у період після 1940 р., так і під час подій кінця XX – першої чверті XXI ст.*

**Ключові слова:** національний костюм, Георг фон Льовендаль, Пантелеймон Видинівський, Євзебій Ліпецький, Одарка Киселиця, Петро Яковенко, Геннадій Горбатий.

### **Mishchenko Iryna. FOLK COSTUME IN BUKOVYNA IMAGES OF THE 20th–21st CENTURIES**

*The article analyzes various options for using the national costume to create an image – from the desire to convey the decorative expressiveness and even exoticism of the clothes of the characters in the picture to the attempt to use it to indicate the inner essence of the person portrayed, to outline the historical background, the importance of the depicted event for a certain ethnic group, or to transform the national costume or its individual recognizable elements to a symbol, thus demonstrating the artist's own position.*

*The outwardly effective approach to the depiction of folk clothing, with observance of the latter's ethnographic features, was more characteristic of the works of European and local artists of the second half of the 19th century. (Yu. Zuber; E. Buchevskiy, A. Kokhanovska). Despite the presence in the 20th century of a significant number of artists for whom folk dress is an important sign of national identity, no less number of authors use it precisely as a mark of the region, a decorative motif that gives the work more picturesqueness. This is often found not only in paintings but also in posters and illustrations, in particular, from the Soviet period.*

*The artists of the late 20th and early 21st centuries sometimes turn folk costume into a symbolic and expressive part of a portrait, composition, or even a still life; the costume helps the author to give the work a special meaning and emotional color (Y. Zayats, I. Salevych, O. Kryvoruchko). The national costume, as an emphasis on the self-identification of both the artist and his model, is gaining particular popularity in Bukovyna (and in Ukraine in general) at a time when there is a threat of leveling, or even destroying, the uniqueness of the nation. Therefore, similar manifestations were observed both in the period after 1940 and during the events of the end of the 20th – the first quarter of the 21st century.*

**Key words:** national costume, Georg von Loewendal, Panteleimon Vydynivskiy, Euzebius Lipetskyi, Odarka Kyselytsia, Petro Yakovenko, Gennadiy Gorbaty.

**Вступ.** Твори мистецтва завжди відбивають певний культурний досвід суспільства загалом, та особистісний – самого автора роботи. Зображений у портреті костюм пропонує цілком конкретний варіант сприйняття змальованої особи, відбиваючи її погляди, а нерідко і роль у суспільстві, тож обране для картини чи самим замовником, чи то художником, вбрання стає своєрідним повідомленням про погляди одного, а то й обох учасників процесу зображення людини.

У випадку використання народного строю відіграє свою роль уже не тільки власне сприйняття такого костюму мистцем, а й затребувані суспільством погляди, наявність (або відсутність) у самої моделі потреби в особистій національній ідентифікації тощо. Останнє є особливо актуальним сьогодні, адже, як зазначає О. Титар, «Національні ідентичності залишаються перед викликом часу – універсалізуватись, адаптуватись до нової глобалізованої культури чи йти шляхом традиціоналізації та збереження автентичності» [1 с. 34].

З огляду на це, питання дослідження особливостей зображення національного вбрання художниками різного часу та відмінної мистецької орієнтації видається цілком актуальним.

**Матеріали та методи.** Національний стрій, як специфічний елемент, котрий виникає в образотворчості, донині здебільшого привертає увагу дослідників, які шукають документальні свідчення того, як виглядав костюм у ту чи іншу епоху, або ж прагнуть відтворити чи трансформувати елементи вбрання минулих часів у дизайні сьогодення. Однак, народний костюм, як важливий чинник формування образу, змістове наповнення й емоційне забарвлення портрету або роботи іншого жанру, значно рідше стає предметом зацікавлення науковців.

Попри те, що матеріальна культура регіону висвітлена у працях багатьох дослідників, серед яких Р. Ф. Кайндль [2], Г. Кожолянко [3], на початку ХХ ст. вийшли друком укладені Е. Кольбенгаером [4] та Е. Стернюковою [5] альбоми, присвячені мистецтву орнаментики краю, а буковинська громадськість у першій третині ХХ ст. чимало робила для популяризації народного вбрання, зокрема,

влаштуваючи експозиції «Попис народної ноші», створивши у Чернівцях «Український музей народовідання», ретельному вивченню костюму приділялося значно менше уваги. Чи не першим ґрунтовним дослідженням його стало підготовлене Я. Кожолянко видання «Буковинський традиційний одяг» [6].

Слід зауважити, що народні строї такого поліетнічного регіону, як Буковина, часто приваблювали мистців завдяки своїй різноманітності та барвистості, а перші подібні зображення місцевих мешканців у національному вбранні були виконані у другій половині ХІХ ст. відомими авторами, серед яких, зокрема, польський живописець Юліуш Зубер та угорський фотограф, художник і літограф Кароль Поп де Сатмарі. Незважаючи на це, питання підходів до вирішення таких композицій, особливостей відбиття в образотворчості краю костюму різних етносів не привернуло увагу дослідників. Відсутні розвідки, в яких аналіз подібних проявів було би систематизовано. Тож метою публікації є спроба висвітлити творчий доробок окремих авторів, у роботах яких присутнє зображення народного строю, окреслити різні підходи до змальовування національного вбрання. Звідси виникає і необхідність у використанні таких методів дослідження, як компаративний та системний, мистецтвознавчий аналіз.

**Результати.** Одним з найбільш ранніх зображень національного костюму у мистецтві Буковини став виконаний Епамінондою Бучевським (1843–1891) портрет родини Влежулів (1870–1880-ті рр.). Зображаючи мешканців румунського села Пояна Стампей, художник використовує традиційну схему ктиторського портрету, змальовуючи їх з макетом церкви у руках, над яким вгорі – півфігура святого Миколая. Автор прагне не тільки ретельно передати зовнішність сімейної пари, а й детально відтворює особливості їхнього вбрання. По-іншому виглядає роль костюма у картинах «Дойна» та «Маленька квітка» цього ж художника, де він, ґрунтуючись на академічній традиції, і майже документально зображаючи декор та спосіб вдягання окремих елементів вбрання, створює дещо сентиментальні й романтизовані, на межі із салонними, образи селян.

Августа Кохановська (1868–1927), окрім мистецької діяльності, була ще й відомим дослідником способу життя та орнаментальної культури гуцулів і протягом 1898–1914 рр. публікувала етнографічні розвідки у «Zeitschrift für Österreichische Volkskunde» («Журнал з австрійської етнографії») [7; 8; 9]. У її живописі зустрічається і точне відтворення вбрання, з дотриманням деталей і фактур, з яких воно складається («Хлопець у народному вбранні», 1891), і узагальнене відбиття розташування орнаментальних смуг вишивки або інших елементів декору та колірної гами одягу («Біля криниці», «Селянська дівчинка», «Гуцульська пара», всі – кінця ХІХ – початку ХХ ст.).

Дещо інакше виглядає оформлене художницею видання «Kleinrussische Novellen» («Малоруські новели») О. Кобилянської, що вийшло друком 1901 р. у німецькому Міндені. На обкладинці орнаментальні мотиви, жінка у гуцульському строї та шрифти доволі органічно поєднані в композицію у стилістиці сецесії. Вміщені ж у книзі ілюстрації видаються традиційнішими за вирішенням, в них більшу увагу приділено світлотіньовому моделюванню та означенню простору, що загалом притаманне живопису цієї авторки.

Поєднання рис сецесії та академізму в межах одного твору присутнє і у виданнях, оформлених Пантелеймоном Видинівським (1891–1978), зокрема, у низці книжок О. Кобилянської («У неділю рано зілля копала», «Але Господь мовчить», «Лісова мати»), що вийшли друком 1928 р. [10; 11]. Виконані у стилістиці модерну обкладинки з портретом автора літературного твору, фрагментами буковинського або гуцульського орнаменту та зображенням епізоду книги подекуди дисонують з ілюстраціями в тексті. В них графік прагне якнайточніше відтворити не тільки природне середовище чи інтер'єри, котрі за вирішенням нагадують театральні декорації, а й ретельно відбиває етнографічні подробиці, змальовуючи одяг героїв та окремі аксесуари, що не тільки підкреслювало буковинський колорит видань, а й загалом було характерним для цієї доби утвердження національної самобутності українців.

У Артура Гаргуромін-Верони (1867–1946) костюм виникає здебільшого у тематичних композиціях («На Буковині», «Дівчата на річці Прут», «Дунайська декорація», 1912; «У лісі», 1911; «Переривання приспіву», 1911). В них мистець відтворює впізнавані силуети народного строю, не вдаючись до деталей, адже це дозволяє йому не тільки означити етнічну приналежність персонажів, а й задати ритм тональних плям. Винятком є хіба що композиція «Соняшники» (1915), в якій докладному змальовуванню вбрання приділено значну увагу, адже за вирішенням робота більше нагадує портрет. Для Пауля Верони (1897–1961) народне вбрання, перш за все, є цікавим декоративним та колірним елементом живописної композиції, тож подане, переважно, у стилізованому вигляді («Жнива», 1935; «Жниці», до 1938).

Схожий підхід до відтворення народного строю помітний і у роботах Євзебія Ліпєцького (1889–1970), що, малюючи портрет, зображаючи побут та звичаї мешканців Буковини, досить лаконічно окреслює загальний вигляд вбрання людей, для яких такий костюм є звичною частиною життя. Це притаманне як творам раннього періоду, виконаним ще до навчання в Академії мистецтв у Мюнхені («Портрет Олександра Скорейка», 1911; етюдів 1900-их рр.), так і акварелям «Коляда», «Молодь палить діда» 1936 р. Такий варіант трактування народних строїв пояснюється тим, що головним у творах було відображення обрядових дійств, тож індивідуальні риси персонажів або деталізація елементів вбрання не були пріоритетними для автора.

По-іншому національний костюм змальований у графічних портретах історичних діячів – Ю. Федьковича та Л. Кобилиці (1920-ті рр.). У портреті Ю. Федьковича, в основі якого – відома фотографія письменника, вбрання підкреслює стриману суворість образу редактора першої української газети в Чернівцях. Натомість у портреті Л. Кобилиці – депутата австро-угорського парламенту і селянського ватажка, ретельно відображений народний стрій створює романтизований образ героя народних легенд. Вже наприкінці ХХ ст. інший автор – скульптор Володимир

Гамаль (1948 р. н.), створюючи пам'ятник Ю. Федьковичу (1995), теж прагнутиме підкреслити не тільки волю й цілеспрямованість одного з найцікавіших літераторів України, а й спорідненість його із Буковиною. Зображуючи Ю. Федьковича у традиційному для нього (незважаючи на шляхетське походження) сардаку й поясі-чересі, В. Гамаль гранично спрощує обриси, зводячи до мінімуму деталі декору, та доповнює портрет розміщеними на горах-крилах за спиною поета елементами гуцульського орнаменту.

Євген Максимович (1857–1928) у своїх творах точно фіксує окремі елементи народного строю, проте не завжди прагне деталізувати оздоблення, більше цікавлячись вирішенням суто живописних завдань, зокрема, у намаганні відтворити ефекти освітлення («Двоє старих з Дорни», 1907), або виявити різко окреслені перепади форми («Портрет селянина», кінець XIX ст.). Тож костюм тут виступає швидше як одна з цікавих для автора мальовничих подробиць повсякдення. Децю більшу увагу особливостям декору вбрання та іншим етнографічним елементам він приділяє у роботах «Різдвяна традиція. Співаки із зіркою» (1890-ті рр.) та «Визнання батьківства» (1894), літографії з яких вміщені у присвяченому Буковині виданні «Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bukowina» («Австро-угорська монархія у слові і зображенні. Буковина» (1899) [12]. На відміну від нього, Ірма Магда Розеншток (1904–1965) у портретах буковинців значну увагу приділяє докладному відтворенню не тільки всіх частин костюму, а й ретельному відображенню його оздоблення, що дозволяє їй завдяки активним плямам кольорів створити динамічну живописну поверхню, підкресливши разом індивідуальну виразність зовнішності змальованих селян («Портрет хлопця», «Портрет жінки», 1920–1930-ті рр.).

Георг фон Льовендаль (1897–1964) зображає народний костюм лише тією мірою, яка необхідна йому для підкреслення динаміки композиції (акварелі «Площа», «Ринкова площа», обидві – 1936), найбільшу увагу приділяючи активності колірної складової. Або ж мистець, роблячи акцент на фактурі поверхні

окремих елементів вбрання, прагне завдяки цьому увиразнити настрій змальованих ним селян, надаючи портретам рис пасторальності і навіть сентиментальності («Селянка з Буковини», 1937), чи підкреслюючи внутрішній неспокій портретованого («Буковинський селянин», 1933). Цілком можливо, що в такому підході відчувається вплив досвіду Г. Льовендаля як театрального художника.

Для Одарки Киселиці (1912–1999) національне вбрання важливе не тільки з огляду на означення в такий спосіб власної ідентичності, а й з точки зору мальовничості й експресії колірних сполук. Саме тому вона лише ескізно позначає контури чи плями візерунків, задаючи настрій поєднанням тонів, гармонією або контрастами барв. Мисткиню більше цікавило відображення через поліхромію структури декору («Гуцульська дівчина», 1961), тож вона уникає деталізації, що могла б завадити цілісному й емоційному сприйняттю створеного нею образу («Гуцулка», 1971; «Сумні спогади (Портрет Ольги Шевчукевич)», 1966).

Репрезентація власного погляду на традицію та народний стрій як помітний елемент національної ідентифікації стає все більш важливим для художників зламу XX–XXI ст. Здавалось би, з відновленням державної незалежності України підкреслення цієї складової мало би відійти на другий план, стати не таким актуальним. Натомість, обмеження впродовж багатьох попередніх десятиліть цієї теми чітко окресленим колом сюжетів та варіантів їхнього вирішення, спричинилися до актуалізації відбиття національних мотивів у візуальній культурі. На відміну від інших жанрів, де таке відображення нерідко набувало драматичного, а то й трагічного забарвлення, у портреті воно мало, перш за все, репрезентативний, а часом навіть декларативний характер, підкреслюючи приналежність змальованої людини до певного етносу, наявність у неї цілком визначеної ідентичності, асоціювання себе з конкретними суспільними проявами. Це виявилось особливо важливим у постколоніальній ситуації, в якій опинилася Україна на межі XX–XXI ст. Тут народний стрій може виступати як вибір способу пре-

зентації себе, що визначає приналежність до певної спільноти і водночас демонструє неповторну особистість змалюваної людини, індивідуальності у загальному. Такою є «Червона калина» (1988) Прокопа Колісника (1957–2021). Будучи портретом конкретної людини, картина відбиває знакові риси цілої нації, перетворюючись на її символічний образ, споріднений з піснею повстанців. Роботи П. Колісника загалом сповнені асоціацій, в них український костюм доповнює відтінками знайомі багатьом літературні мотиви та іконографічні схеми, роблячи їх підкреслено близькими.

Ярослав Заяць (1952 р. н.), в акварелях та гравюрах якого народне вбрання має питомо регіональні ознаки, певною мірою наслідує, зокрема, нідерландських майстрів XV–XVI ст., переміщуючи поширені у мистецтві християнського світу теми у площину національного світосприйняття, надаючи їм дещо іншого, ментально відповідного самому художнику, неповторного й незвичного прочитання (варіації на тему «Різдва», 1980–1990-ті рр.; «Лемківська мати», 2011; «Осінь», 2000; «Ворожіння», 2007). Не переслідуючи мету якнайточніше відобразити усі елементи костюму, художник виділяє з них один-два найбільш своєрідні та упізнавані, доповнюючи зображення фрагментами орнаментів, що не залишають сумніву у приналежності змалюваного сюжету до певного регіону України. Накладання індивідуального бачення на загальносвітовий контекст підкреслене ще й шарами зображень, утворених за допомогою поєднання різних технік, використання колажу. Ці пласти існують ніби відокремлено і водночас взаємодіють, утворюючи живу тканину буття, нерозривну єдність минулого і сьогодення.

Лаконічним і прискіпливо точним у зображенні народного строю є Орест Криворучко (1942–2021), котрий то гранично узагальнює всі елементи вбрання, залишаючи ті, що дають змогу підкреслити буковинський колорит («Будьмо!», афіша до мелодрами С. Воробкевича «Гнат Приблуда», 1980-ті рр.), то захоплено обіграє кожну деталь, ритміку ліній та розмаїття фактур, іронічно спів-

ставляючи традиційне вбрання та сучасні деталі – жіночі туфлі на високих підборах, фотоапарат в руках буковинських туристів-ельфів, що летять над містом («Екслібрис Джузеппе Фавілли», 1984). Подекуди парадоксально співставляючи народний стрій на сільських жінках із сумками-тайстрами на плечі та обриси сецесійної архітектури Чернівців, він досягає враження унікальності такого поєднання, особливої й характерної для міста протягом багатьох десятиліть ознаки («На базар», 1981).

Петро Яковенко (1914–2006) використовує народний стрій як визначальний елемент, що підкреслює особистість портретованого. Не повторюючи всі мотиви декору вбрання, мистець вільно оперує нечисленними деталями, залишаючи тільки знак костюму, ритмічно-колірне враження від нього («Вишиванка», 1990). Це стосується і автопортретів художника, на яких він завжди постає у вишитій сорочці («Автопортрет», 1990-ті рр.), і портретів, виконаних під час подорожей Карпатами («Вівчар Омелько Клим», 1970).

Деталі вбрання й самі можуть бути цікавими елементами композиції. Ідея множинності варіантів індивідуального у спільному відображена у циклі «Україна» (2019) Івана Лисанюка (1959 р. н.). Останній за точністю етнографічних елементів нагадує довідник і разом – кадри відеокліпу. Подаючи зображення кількох характерних для України типажів жінок у притаманних окремим регіонам головних уборах, автор розміщує їх на тлі умовно вирішених пейзажів та рослинних візерунків, доповнює стрічками орнаменту, ляною та мереживною фактурою, прагнучи відтворити відмінності кожної місцевості і водночас підкреслити єдність українського етносу.

Подекуди зображення національного костюму (або навіть його складових) можуть виконати функцію ідентифікації людини, розповіді про неї за відсутності власне портрету. В такому варіанті народний стрій з'являється у композиціях Геннадія Горбатого (1955 р. н.) «Татова сорочка», «Мамина вишиванка» (обидві – 2019). В полотнах живописця, батьків якого було депортовано з Тернопілля до

Сибіру, притаманні цьому регіонові України візерунки ніби тануть, розсотуючись ниточками, чи перетворюються на рейки безкінечного шляху на схід. А вишивані сорочки стають частиною спогадів, що розмиваються часом, зберігаючи найяскравіші образи – не тільки барвистого вбрання, а й обрисів таборів, і втіленням оманливої мрії про щасливе життя. Таке переосмислення мотиву національного костюма характерне для зрілого періоду творчості художника, серед ранніх робіт якого зображення народного строю буковинців нерідко виникало як певна екзотика, в якій автора вабила мальовничість та декоративна виразність вбрання («Свято на Буковині», 1988; «Маланка», 1889–1990).

У виконаній рік назад інсталяції Івана Салевича (1960 р. н.) «Хохли» (2021) національний костюм виступає як зовнішній маркер приналежності цілої спільноти до певного етносу. Водночас, підкреслюючи відсутність у її представників такого важливого внутрішнього «почування себе українцями», художник надає граничної умовності фігурам людей, перетворюючи їх на шаблон. Оскільки й сама особа не вирізняє себе з-поміж інших, будучи тільки часткою зомбованого російським телефіром натовпу безликих істот, замість очей на обличчях з'являються триколори країни-агресорки.

Роботу навіть вважали такою, що паплюжить (або принаймні не відповідає пафосу святкування) 30-річчя відновлення Україною своєї незалежності. Тож авторіві спочатку «порадили» написати пояснення до неї, розмістивши його поруч із композицією, а згодом і взагалі прибрали її з експозиції. Нині ж можна констатувати, що чутливість до соціально-політичних процесів і глибоке переосмислення національної складової дозволила скульпторові раніше за багатьох вловити і візуально означити наявність в українському сус-

пільстві невирішених і болучих питань, здатних провокувати трагічні події сьогодення.

**Висновки.** Точне й детальне відтворення національного вбрання, замилювання його декоративністю або ж інтерпретація, відображення за допомогою костюму (чи через впізнані деталі його) сутності портретованої особи та персонажу композиції – такі підходи до використання в образотворчості народного строю притаманні роботам багатьох буковинських авторів ХІХ–ХХІ ст.

Для першого з них характерними є твори, в яких національний костюм відображений докладно, з дотриманням етнографічних подробиць. Для другого підходу властиве використання народного вбрання не лише як точного етнічного ідентифікатора змальованих людей, а й у якості декоративної плями, елемента, котрий дає змогу увиразнити лінійний або колірний ритм, визначити акценти.

Національний костюм у творах художників, окрім підкреслення особливостей зовнішності людини, її емоційного стану, утворює також додаткові (а то й вирішальні для розкриття індивідуальності змальнованої постаті) асоціації, шари сприйняття зображеного мистцем, стаючи сигналом, надісланим майбутньому глядачеві. Народне вбрання, як і його фрагменти, означає приналежність персонажів до певної соціальної спільноти, відбиває і демонструє погляди портретованого та самого автора роботи.

На сьогодні народний стрій, практично позбавлений утилітарності, набуває все більшої ваги як певна знакова система. Тож в образотворчому мистецтві межі ХХ–ХХІ ст. не лише Буковини, а й України загалом, можна зауважити непоодинокі прагнення осмислення художниками національного вбрання або його частин як елемента, що може існувати відокремлено від людини, перетворюючись на самодостатній і промовистий символ.

### Література:

1. Титар О. В. Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації: філософсько-антропологічний вимір : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2016. 493 с.
2. Kaindl R. F., Manastyrski A. = Кайндль Р. Ф., Манастирський О. Die Rutenen in der Bukowina = Русини на Буковині / пер. з нім. В. Ю. Іванюк. Чернівці : Зелена Буковина, 2007. 192 с.

3. Кожолянко Г. К. Етнографія Буковини. Матеріальна культура. Т. 1. Чернівці, 1999. 384 с.
4. Кольбенгаєр Е. Взорн вишивок домашнього промислу на Буковині. Б.м. : Executive of the Ukrainian women's association of Canada, 1974. 106 с.
5. Буковинські гуцульські вишивки: набір таблиць для вишивання / вид. Жіночої громади на Буковині ; упоряд. Емілія Стернюкова в Чернівцях. Львів : Літ. А. Андрейчин, 1911. 7 арк.
6. Кожолянко Я. Буковинський традиційний одяг. Traditional dress of Bukovyna. Чернівці–Саскатун, 1994. 262 с.
7. Kochanowski A. Aus dem Leben der Schafhirten in der Bukowina. *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*. Wien : Verein für österreichische Volkskunde, 1914. S. 101–114.
8. Kochanowski A. Ostereier in der Bukowina und Galizien (mit 21 Abbildungen). *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*. Wien : Verein für österreichische Volkskunde, 1899. S. 155–161.
9. Kochanowski A. Vom rumänischen Bauernhaus in der Bukowina (mit 3 Textabbildungen). *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*. Wien und Prag : Verlag von F. Tempsky, 1898. S. 203–206.
10. Кобилянська О. В неділю рано зілля копала. Чернівці : Юрій Гливіка і Спілка, 1928. 80 с.
11. Кобилянська О. Але Господь мовчить... і інші оповідання : ювілейне видання / вступ. ст. О. Гриця. Чернівці : Весна, 1928. 88 с.
12. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bukowina. Band 20. Wien : Verlag k.k. Hof- und Staatsdruckerei, Alfred von Hölder, 1899. 546 S.

### References:

1. Tytar, O. (2016). Ukrainski natsionalno-kulturni identychnosti Slobozhanshchyny u konteksti hlobalizatsii: filosofsko-antropolohichni vymir [Ukrainian national and cultural identities of Slobozhanshchyna in the context of globalization: philosophical and anthropological dimension]. Kharkiv: Kharkiv. nats. un-tim. V. N. Karazina. [in Ukrainian]
2. Kaindl, R. F. & Manastyrskyi, O. (2007). Die Rutenen in der Bukowina = Rusyny na Bukovyni [Ruthenians in Bukovina]. Chernivtsi: Zelena Bukovyna. [in German & Ukrainian]
3. Kozholianko, H. (1999). Etnohrafiia Bukovyny. Materialna kultura [Ethnography of Bukovyna. Material culture], vol. 1. Chernivtsi. [in Ukrainian]
4. Kolbenhaier, E. (1974). Vzory vyshyvok domashnoho promyslu na Bukovyni [Patterns of home craft embroidery in Bukovyna]. Executive of the Ukrainian women's association of Canada. [in Ukrainian & English]
5. Sterniukova, E. (1911). Bukovynski hutsulski vyshyvky: nabir tablyts dlia vyshyvannia [Bukovyna Hutsul embroidery: a set of embroidery tables]. Lviv: Lit. A. Andreichyn. [in Ukrainian]
6. Kozholianko, Ya. (1994). Bukovynskyi tradytsiyni odiah. Traditional dress of Bukovyna. Chernivtsi–Saskatun. [in Ukrainian & English]
7. Kochanowski, A. (1914). Aus dem Leben der Schafhirten in der Bukowina [From the life of the shepherds in Bukovina]. *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*, 101–114. [in German]
8. Kochanowski, A. (1899). Ostereier in der Bukowina und Galizien (mit 21 Abbildungen) [Easter eggs in Bukovina and Galicia (with 21 illustrations)]. *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*, 155–161. [in German]
9. Kochanowski, A. (1898). Vom rumänischen Bauernhaus in der Bukowina (mit 3 Textabbildungen) [From the Romanian farmhouse in Bukovina (with 3 text illustrations)]. *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*, 203–206. [in German]
10. Kobylianska, O. (1928). V nediliu rano zillia kopala [On Sunday, the potion was dug early]. Chernivtsi: Yurii Hlyvka i Spilka. [in Ukrainian]
11. Kobylianska, O. (1928). Ale Hospod movchyt... i ynshi opovidannia: yuvileine vydannia [But the Lord is silent... and other stories: anniversary edition]. Chernivtsi: Vesna. [in Ukrainian]
12. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bukowina (1899) [The Austro-Hungarian Monarchy in words and pictures. Bukovina]. Wien: Verlag k.k. Hof- und Staatsdruckerei, Alfred von Hölder. [in German]