

УДК 008:069.4/.5:39(=161.2)(438)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2026-3-30>**Олег БОЛЮК***доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Інститут народознавства Національної академії наук України, проспект Свободи, 15, м. Львів, Україна, 79000***ORCID:** 0000-0002-8292-202X

Бібліографічний опис статті: Болюк, О. (2026). Експозиційні практики та культурний діалог: атрибуція гуцульської спадщини у виставковому просторі Державного етнографічного музею у Варшаві. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 241–254, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-3-30>

ЕКСПОЗИЦІЙНІ ПРАКТИКИ ТА КУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ: АТРИБУЦІЯ ГУЦУЛЬСЬКОЇ СПАДЩИНИ У ВИСТАВКОВОМУ ПРОСТОРІ ДЕРЖАВНОГО ЕТНОГРАФІЧНОГО МУЗЕЮ У ВАРШАВІ

Мета роботи полягає у з'ясуванні оптимального способу точності атрибутивного апарату музейної експозиції, що визначає якість діалогу між культурою-надавачем і культурою-експонентом на прикладі наукової верифікації атрибуції пам'яток українського народного мистецтва Гуцульщини й Покуття, представлених у Державному етнографічному музеї у Варшаві в межах проєкту «Etnos i religie» / «Czas świętowania». Дослідження спрямовано на доведення тези, що атрибуція є як технічною процедурою обліку, так і первинним актом осмислення культури Іншого, тому похибка локалізації, датування чи осередкової належності артефакту стає структурним еквівалентом не точності перекладу, який ускладнює повноцінний міжнародний діалог.

Методологія дослідження ґрунтована на поєднанні атрибутивного аналізу (типологічний, стилістичний, техніко-технологічний та порівняльний методи опрацювання музейного предмета, камеральним студіюванням інвентарних карток, візуальною фіксацією експонатів у вітринах і критичним прочитанням етикетажу як окремого жанру музейного тексту) та критичного музеєзнавства. Експозицію осмислено завдяки концепції «контактної зони» та її неокolonіальної ревізії, «третього простору» міжкультурного діалогу, культурної історіографії речі й авторизованого дискурсу спадщини.

Наукова новизна. Уперше проведено суцільну наукову експертизу понад 70 одиниць збереження конкретної польської музейної виставки, присвяченої культурі українського гірського субетносу – гуцулів. Її результати стали діагностикою стану міжкультурного діалогу. Запропоновано уточнення осередкової належності низки керамічних виробів, помилково віднесених до гуцульських. Виявлено анахронізми адміністративно-територіальної прив'язки. Уведено в науковий обіг поняття «атрибутивний дрейф» на позначення кумулятивного зміщення означення предмета, що накопичується через низку перекаatalogізацій через відсутність верифікованого провенансу. Окреслено три взаємопов'язані проблеми експозиційної практики етнографічних музеїв: дискусійність етнографічного районування, слабкість атрибуції через брак інформації щодо провенансу та концептуально-технічні недоліки організації експозиційного простору.

Висновки. Доведено, що діалог музейної експозиції не забезпечує сам факт показу чужої культури: вітрина, у якій предмет означено хибно, продукує монолог інституції про Іншого, а не діалог з Іншим. Паритетність досягається не деклараціями, а процедурою – інституційно закріпленою участю профільних дослідників країни походження колекції на етапі підготовки експозиції. Запропоновано п'ятиступеневий протокол верифікації атрибуції, модель дворівневого етикетажу з експлікованим ступенем достовірності тверджень та конкретні корективи до етикеток обстежених артефактів. Обґрунтовано доцільність хронологічного самообмеження експозиції традиційної культури Гуцульщини періодом кінця XIX – першої третини XX ст.

Ключові слова: експозиційні практики, виставка, культурний діалог, культурна пам'ять, атрибуція пам'яток, Гуцульщина, Покуття, етнографічний музей, деколоніальний підхід.

Oleh BOLYUK*Doctor of Art History, Senior Research Fellow, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 15 Svobody Ave., Lviv, Ukraine, 79000***ORCID:** 0000-0002-8292-202X

To cite this article: Bolyuk, O. (2026). Ekspozytsiini praktyky ta kulturnyi dialoh: atrybutsiia hutsulskoi spadshchyny u vystavkovomu prostori Derzhavnoho etnohrafichnoho muzeiu u Varshavi [Exhibition

practices and cultural dialogue: attribution of Hutsul heritage in the exhibition space of the National Ethnographic Museum in Warsaw]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 241–254, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-3-30>

EXHIBITION PRACTICES AND CULTURAL DIALOGUE: ATTRIBUTION OF HUTSUL HERITAGE IN THE EXHIBITION SPACE OF THE NATIONAL ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN WARSAW

Purpose. This study determines the optimal method for ensuring accurate attribution in museum exhibitions, a critical factor that dictates the quality of dialogue between the donor culture and the exhibiting culture. To achieve this, we scientifically verify the attribution of Ukrainian folk art artifacts from Hutsulshchyna and Pokuttia displayed at the National Ethnographic Museum in Warsaw during the *Etnos i religie / Czas świętowania* project. We aim to demonstrate that attribution functions not only as a technical cataloging procedure but also as the primary act of comprehending the culture of the “Other.” Consequently, errors in an artifact’s localization, dating, or manufacturing center affiliation act as structural equivalents to mistranslations, thereby hindering a fully-fledged international dialogue.

Methodology. The research methodology combines attributive analysis and critical museology. To process the museum objects, we apply typological, stylistic, technological, and comparative methods. We also conduct an archival analysis of inventory cards, visually document exhibits within showcases, and critically analyze the exhibition labels as a distinct genre of museum text. We interpret the exhibition framework through the concepts of the “contact zone” and its neocolonial revision, the “third space” of intercultural dialogue, the cultural historiography of objects, and the authorized heritage discourse.

Originality. This study pioneers a comprehensive scientific examination of over 70 artifacts from a specific Polish museum exhibition dedicated to the Hutsuls, a Ukrainian mountain sub-ethnic group. The findings effectively diagnose the current state of intercultural dialogue. We clarify the geographical origins of several ceramic items mistakenly categorized as Hutsul and identify anachronisms in their administrative-territorial designations. Furthermore, we introduce the concept of “attributive drift” to describe the cumulative shift in an object’s designation, which builds up across multiple recataloging efforts due to unverified provenance. Finally, we outline three interconnected issues in the exhibition practices of ethnographic museums: the controversial nature of ethnographic zoning, weak attribution stemming from missing provenance data, and conceptual-technical flaws in organizing exhibition spaces.

Conclusions. We demonstrate that simply displaying a foreign culture does not guarantee museum dialogue; a showcase featuring an incorrectly labeled object generates an institutional monologue about the “Other” rather than a true dialogue with them. Institutions achieve parity through procedure rather than mere declarations, specifically by securing the institutionalized participation of specialized researchers from the collection’s country of origin during the exhibition preparation phase. To address current shortcomings, we propose a five-step attribution verification protocol, a two-level labeling model that explicitly indicates the reliability of claims, and specific corrections to the labels of the examined artifacts. Finally, we justify the necessity of chronologically limiting exhibitions of traditional Hutsul culture strictly to the period between the late nineteenth century and the first third of the twentieth century.

Key words: exhibition practices, exhibition, cultural dialogue, cultural memory, attribution of artifacts, Hutsulshchyna, Pokuttia, ethnographic museum, decolonial approach.

Актуальність проблеми. Гуцульщина належить до історико-етнографічних районів України, чий візуальні маркери локально-традиційної культури виявилися найпридатнішими для експортної репрезентації. Барвистість доморобного вбрання, пластична виразність різьбленого дерева, дзвінка колористика мальованої кераміки та металевий полиск мосяжних прикрас сформували впізнаваний образ, який понад століття демонстровано на європейських виставкових майданчиках. Образно кажучи, Гуцульщина є своєрідним «українським сфінксом» – загальновідома, проте й надалі манить до себе загадковістю (Болюк, 2020а).

Ця пізнаваність інколи розставляє методологічну пастку. Предмет, який «сам за себе говорить», вряди-годи піддається прискіпливій

перевірці: візуальна очевидність гуцульського твору спокушає музейника обійтися без техніко-технологічної експертизи, а атрибуція редукується до відсилання на стереотипний ярлик. Наслідком стає механічне зарахування до гуцульського масиву пам’яток суміжних осередків – покутських, бойківських, опільських, – а етикетаж перетворюється на генератор похибок, які тиражуються каталогами, науково-популярними виданнями та цифровими репозиторіями.

Питання виходить за межі музейної технології щойно експозиція починає функціонувати як висловлювання культурно-мистецького явища поза межами ареалу побутування. Європейське музеєзнавство останніх трьох десятиліть послідовно демонтувало уявлення про

виставку як нейтральну вітрину: показ культури визнано політикою, а не описом (Karp 1991; Kirshenblatt-Gimblett, 1998). Дефініція ICOM, ухвалена у Празі 2022 р., закріпила за музеєм зобов'язання діяти етично, професійно та за участю спільнот, пропонуючи різноманітний досвід для спільного навчання й обміну знаннями (*Museum definition*, 2022). Фарська конвенція Ради Європи ввела поняття «спільнота спадщини» і визнала за нею право брати участь у визначенні цінностей власної спадщини (Council of Europe. Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society, 2005). Біла книга Ради Європи з міжкультурного діалогу зафіксувала, що діалог можливий лише за умови рівної гідності учасників (Council of Europe. White paper on intercultural dialogue: “Living together as equals in dignity”, 2008). Кожен із цих документів, застосований до конкретної вітрини, ставить незручне питання: чи має культура-донор (культура-надавач) голос у тому, як її предмети названо?

Гострота питання зросла після 2022 р., коли закордонні збірки українського народного мистецтва перебрали функцію тимчасових репрезентантів української культури. Експозиція сприймається відвідувачем як авторитетне висловлювання про народ, чия суб'єктність перебуває у стані російсько-української війни. За таких обставин атрибутивна неточність перестає бути технічною дрібницею й перетворюється на елемент репрезентаційної політики: неправильно локалізований предмет свідчить не лише про недбальство обліку, а й про те, що культура-донор не була залучена до розмови про власні речі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Масив новітніх праць, які стосуються культурологічної проблеми виставкових практик як способу налагодити міжнародний паритетний діалог, можна виокремити на кілька дослідницьких традицій, які досі майже не перетиналися методологічно.

У *джерелознавчому мистецтвознавстві* вчені зосереджені на локалізації осередків і реконструкції творчих біографій майстрів. Його сильною стороною є емпірична щільність, частотність верифікації знань із повторювальним збором інформації в експедиційному полі. Наприклад, у працях Ю. Лащука (Лащук, 1998) закладено типологічну сітку покутського

гончарства, а Г. Івашків (Івашків, 2007; Івашків, 2017) уперше системно розмежувала косівсько-пістинський і кутський керамічні осередки за технологічними та декоративними критеріями, показавши, що ототожнення Кутів із Гуцульщиною постало не з мистецтвознавчої логіки, а з адміністративної інерції (Івашків, 2017). Аналогічну роботу для художнього дерева виконав М. Станкевич (Станкевич, 2002), для народного ткацтва – О. Никорак (Никорак, 2004), для бісерних прикрас – О. Федорчук (Федорчук, 2015). Слабкість традиції джерелознавства полягає у припущенні, що атрибуція завершується встановленням істини. Постає питання про те, що відбувається з атрибутованим предметом після потрапляння до чужої музейної системи, лишається поза розглядом.

Результати етнографічного районуознавства. У дослідженнях Я. Закревської та А. Королька (Закревська, 2004; Королько, 2022) показано, що жодна межа не є нерухомою: міграційні, асиміляційні, демографічні процеси, природні зміни й політичні події змінюють периметр ареалу, утворюючи етноконтактні зони з нашаруванням культурних ознак. Проблема в тому, що музейна практика потребує однозначної позначки на етикетці, тоді як районуознавство пропонує градієнт – своєрідний плавний перехід. Ця епістемологічна невідповідність досі не осмислена як самостійна музеєзнавча проблема.

Теорію культурного діалогу в музеї сформовано довкола метафори «контактної зони», яку М. Л. Пратт запровадила для опису соціальних просторів, де культури стикаються й змагаються в умовах різко асиметричних владних відносин (Pratt, 1991). Дж. Кліффорд переніс поняття на музей, потрактувавши колекцію не як сховище, а як тривалу історію взаємин із культурою-донором (Clifford, 1997). Важливо згадати ревізію Р. Боаста, який резюмує: «контактна зона» лишається неокolonіальною доти, доки право остаточного означення предмета зберігає інституція-власниця, а спільноту-донора лише запрошують до вже готового наративу (Boast, 2011). Паралельно розвинулася лінія «третього простору» – простору, у якому значення не належать жодній зі сторін, а вони виникають у процесі перемовин (Bhabha, 1994). Її музейну так звану операціоналізацію провела С. Бодо, показавши, що більшість «міжкультурних»

проектів насправді відтворюють монологічну модель, а справжній третій простір потребує відмови куратора від монополії на інтерпретацію (Bodo, 2009; Bodo 2012). Емпіричні дослідження підтверджують, що ефект діалогу виникає лише там, де відвідувачеві запропоновано конкурентні прочитання предмета, а не єдине авторитетне джерело (Du & Cui, 2024).

Критичне та деколоніальне музеєзнавство доповнює цю рамку аналізом влади. Е. Саїд описав механізм, за яким культура-спостерігач конститує культуру Іншого як мальовничий, статичний і позбавлений історії об'єкт (Said, 1978). Л. Сміт увела поняття авторизованого дискурсу спадщини – сукупності експертних процедур, які визначають, що вважати спадщиною й хто саме має право про неї говорити (Smith, 2006). Р. Санделл показав, що музей неминуче або відтворює, або змінює суспільні уявлення про відмінність культур (Sandell, 2007). Х. Тернер довела, що музейна документація сама є колоніальним артефактом: класифікаційні рубрики консервують владні ієрархії моменту свого укладання, а отже, деколонізація музею неможлива без деколонізації інвентарної картки (Turner, 2020). Оглядова студія А. Валі та Р. К. Коллінза фіксує зсув парадигми: від репрезентації спільнот до спільного управління колекціями (Wali & Collins, 2023). Практичні моделі такої співпраці узагальнено в публікаціях про «спільноти походження» (Peers & Brown, 2003), крос-культурну кураторську практику (Kreps, 2003) та кураторство співучасті (Golding & Modest, 2013).

Польська музеєзнавча рефлексія розгорнула поняття музею як мережі значень (Barańska, 2013) і як інституції, відповідальної за наратив, який вона продукує (Piotrowski, 2011; Folga-Januszewska, 2015). Історичний контекст польського погляду на Карпати проаналізувала П. Домбровська, показавши, як у XIX – першій половині XX ст. Східні Карпати були «відкриті» польською культурою в режимі внутрішньої екзотизації – в описах надання автохтонам спрощеного стереотипу, романтизації та своєрідного культурного фетишу, а гуцул постав фігурою мальовничого горянина без політичної суб'єктності (Dabrowski, 2005). Ця інтерпретаційна рамка успадкована сучасною експозиційною практикою здебільшого не усвідомлено – через інерцію облікової документації,

укладеної кількадесять років тому. Безпосередньо до варшавської гуцульської збірки звернулася М. Ящук (Jaszczołt, 2021); нарис у її блогові цінний як джерело з історії надходжень, проте не має характеру атрибутивної експертизи й місцями відтворює похибки інвентарних карток.

Українське музеєзнавство останніх років фіксує зміну функцій музею в кризових умовах і наголошує на його ролі в конструюванні національної суб'єктності (Маньковська, 2016), а студії культурних практик показують, що репрезентація спадщини за кордоном належить до інструментарію культурної політики, а не лише до сфери просвітництва (Копієвська, 2018; Гаврилович, 2025). Зокрема, актуалізовано проблему коректної атрибуції артефактів у закордонних музейних збірках (Болук, 2020b), що безпосередньо залежить від специфіки формування етнографічних колекцій та взаємодії приватних збирачів із музейниками (Болук, 2019). Водночас розвиток сучасних експозиційних практик потребує систематизації даних про традиційні ремесла в інформаційному просторі (Болук, 2018), а також оцифрування спадщини, що виконує ключову мнемонічну функцію (Болук, 2021). Ті та інші важливі ініціативи у галузі мистецтва загалом розширюють міжнародний культурний діалог, зміцнюють позиції у культурній дипломатії (Сендецький, 2023).

Отже, українська традиція володіє атрибутивним інструментарієм, але не застосовує його до закордонних експозицій; теорія діалогу володіє оптикою влади й перемовин, але оперує узагальненнями, не спускаючись до рівня інвентарного номера. Тож у статті дослідницький акцент поставлено на перетині атрибутивної експертизи конкретної збірки, проведеної як акт критичного музеєзнавства, а точність атрибуції трактована як технічна умова діалогу.

Метою статті є з'ясування залежності між достовірністю атрибутивного апарату та якістю культурного діалогу в експозиції чужої спадщини, здійснене на матеріалі наукової експертизи пам'яток українського народного мистецтва Гуцульщини й Покуття, представлених на виставці «Czas świętowania» у Державному етнографічному музеї у Варшаві, з подальшим напрацюванням рекомендацій щодо вдосконалення експозиційних та атрибуційних практик музейних інституцій.

Виклад основного матеріалу дослідження.**Експозиція як контактна зона: рамка діалогу.**

Музейна вітрина є простором, де культура промовляє не словами, а речами. Саме тому культурні маркери тут надзвичайно вразливі до їх підміни. Інформацію про предмет повідомляє етикетка. Тож, *атрибуція є первинним актом висловлювання про культуру Іншого*. Усе, що слугує антуражем експонату: архітектура експозиції, освітлення, супровідні тексти, медіація, – лише розгортає те означення, яке було закладене в обліковому записі.

У цьому ж розумінні похибка атрибуції структурно тотожна хибі перекладу. Перекладач, який систематично плутає діалекти, не просто спотворює деталі – він унеможливує розмову, бо співрозмовник не впізнає себе в тому, що йому приписують. До прикладу, кутський або коломийський гончар, народжений саме тут, родина якого віддавна жила в Кутах чи Коломії, але названий гуцулом, зникає як історична особа; замість нього постає узагальнений «горянин», сконструйований класифікаційною зручністю музею. Це і є та операція, яку критичне музеєзнавство описує як конституювання Іншого (Said, 1978; Smith, 2006).

Відповідно поняття «контактної зони» вимагає уточнення. Контакт відбувається не в музейному залі й не під час вернісажу – він відбувся значно раніше, у момент, коли предмет придбали на ярмарку, до прикладу, в Кутах, Косові чи будь-якому іншому місці й вписали до інвентарної книги. Саме тоді сформувався той асиметричний розподіл інтерпретаційної влади, який Р. Боаст назвав неоколоніальним (Boast, 2011): культура-експонент отримала право називати, культура-донор – обов'язок бути названою. Кожна наступна перекаталогізація лише поглиблює асиметрію, бо оперує вже не предметом, а попереднім записом про нього.

Механізм, у який ця асиметрія втілюється технічно, доцільно позначити терміном *атрибутивний дрейф*: кумулятивне зміщення означення предмета, що виникає не внаслідок одноразової помилки, а через ланцюг повторних перекаталогізацій, у якому кожен наступний реєстратор довіряє попередньому запису більше, ніж самому предметові. Атрибутивний дрейф має характерну спрямованість – від конкретного до узагальненого («Пістинь» → «Косівщина» → «Гуцульщина»

→ «Івано-Франківська область») і від невизначеного до стереотипного. Зворотний рух – від ярлика до осередку – можливий винятково через техніко-технологічну експертизу самого артефакту, тобто через повернення до речі як до першоджерела.

Звідси другий концепт, який пропонуємо для наукового обігу: *атрибутивна симетрія* – стан, за якого культура-донор має інституційно закріплену можливість верифікувати й оскаржити означення власних предметів у чужій колекції. Симетрія не є синонімом реституції; вона стосується не володіння річчю, а володіння правом на її називання. Саме атрибутивна симетрія становить мінімальну технічну умову того, що Фарська конвенція описує як участь спільноти спадщини у визначенні її цінностей (Council of Europe. Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society, 2005), а Біла книга – як діалог у рівній гідності (Council of Europe. White paper on intercultural dialogue: “Living together as equals in dignity”, 2008).

Колекція та її історіографія. Гуцульську збірку Державного етнографічного музею у Варшаві формовано поетапно, і кожен з цих етапів залишив особливі атрибутивні умовності. Найдавніший пласт пов'язаний із романтизованим захопленням Карпатами у 1920–1930-х рр., коли гуцульські вироби масово закуповували на ярмарках у Косові, Кутах, Жаб'ю (тепер – Верховина) та Ворохті – почасти як етнографічні свідчення, почасти як сувеніри колориту краю. Показово, що фахові студії того часу, зокрема праця Т. Северина про покутську народну майоліку (Seweryn, 1929), уже чітко розрізняли покутський і гуцульський керамічні масиви, – проте у закупівельній практиці не враховано цієї дистинкції.

Другий пласт – повоєнні надходження й передавання упродовж 1940–1970-х рр., здійснювані в умовах катастрофічних втрат довоєнних фондів, коли пріоритетом було фізичне поповнення збірки, а не реконструкція провенансу. До третього пласту залічуємо новітні дарунки й закупівлі, включно з тиражованими виробами кінця XX – початку XXI ст. Прочитана як культурна історіографія (Gosden & Marshall, 1999), збірка постає документом не так про Гуцульщину, як про послідовні особливості її бачення.

Експозиційна рамка й ефект вирівнювання. Виставку «Etnos i religie» / «Czas

świętowania» побудовано за принципом зіставлення трьох спільнот – татар, ромів і гуцулів – у невеликому залі, де згруповано ключові, впізнавані предмети та атрибути календарної обрядовості й матримоніальних урочистостей. Задум має очевидні переваги: компактність, наочність, дидактичну прозорість. Проте сама рамка «етноси і релігії» здійснює приховану операцію, яку доцільно назвати *ефектом вирівнювання*: вона підводить під спільний знаменник конфесійно окреслені меншини Польщі та етнографічну групу сусіднього народу. Гуцули постають у цій конфігурації не як частина української культурної цілості, а як автономний «екзотичний етнос», чия східнохристиянська обрядовість подана як маркер інакшості.

Наслідок для діалогу цілком очевидний. Відвідувач, котрий позбавлений експлікації, з високою ймовірністю виносить із зали уявлення про гуцулів як про окремих народ, а про Україну – як про відсутню в цій розповіді категорію. Діалог, який мав відбутися між польською та українською культурами, підмінюється монологом інституції про мальовничу меншину. Мінімальним коригувальним заходом є вступна анотація, що експліцитно фіксує: гуцули – етнографічна група українців, а представлені предмети належать до українського мистецького масиву Карпат. Максимальною дією повинно було б бути залучення української сторони до співавторства концепції, тобто рух від репрезентації до перемовин, який С. Бодо описує як умову виникнення третього простору (Bodo, 2009).

Проблема перша: етнографічне районування. Визначення етнографічних меж не може бути покладене на музейну інституцію: це компетенція науково-дослідних установ із колективом етнографів та спеціалістів суміжних дисциплін. Сталість границь конкретного ареалу неможлива через міграційні, асиміляційні, демографічні процеси соціуму, природні зміни та політичні події; ареал автохтонів періодично зазнає трансформацій, помітних насамперед по його периметру, де утворюються етноконтактні зони. Попри це, за останні десятиліття українським науковцям вдалося досягти достатньо чіткого маркування територій, і субрегіони Гуцульщина та Покуття подаються уточнено (Закревська, 2004; Глушко, 2009; Королько, 2022).

Ключовим вузлом для аналізованої збірки є містечко Кути. Розташоване на лівому березі

Черемошу, на самій межі гірського й передгірного масивів, воно історично тяжіло до Покуття як в економічному, так і в мистецькому сенсі. Кутська кераміка має власну технологічну й декоративну ідентичність: інший склад глиняної маси, відмінна специфіка ангобування, особливості колористики з домінуванням теплих вохристо-брунатних тонів, іншу побудову орнаментальних поясів. Віднесення кутських виробів до Гуцульщини – типовий приклад того, як ринкова логіка ярмарку (Кути були великим торговим осередком, куди гуцули звозили й звідки вивозили товар) підмінила логіку виробничого осередку. Плутанина зафіксована в українській фаховій літературі як усталений артефакт історіографії й неодноразово проаналізована вченими (Лашук, 1998; Івашків, 2017).

Проблема друга: слабкість атрибуції. Йдеться про системний дефіцит провенансу. Інвентарна картка, у якій зазначено дату закупівлі, продавця та узагальнену географічну прив'язку, не є атрибуцією; вона є лише реєстрацією факту надходження. Атрибуція вимагає окремої дослідницької процедури, і за її відсутності етикетаж неминуче відтворює похибки картки. Документація містить різнотипні помилки: анахронічні (сучасний адміністративно-територіальний поділ України не відповідає поділу міжвоєнної Польщі), фактологічні (неправильна воєводська приналежність), імена персоналій (скорочені або спотворені підписи майстрів), хронологічні (датування суперечить даті закупівлі). Кожен із цих типів має власний механізм відтворення, і жоден не усувається поверхнево-механічним редагуванням етикетки.

Проблема третя: концептуально-технічне вирішення. Поеднання різночасових предметів на одній експозиційній площі виправдане лише тоді, коли є свідомим прийомом із відповідною експлікацією. Сусідство автентичних побутових речей кінця XIX – початку XX ст., виготовлених у домашніх умовах, із тиражованими виробами промислового виробництва початку XXI ст. – зокрема, парафіновими свічками, позбавленими будь-яких ознак етнографічної прив'язки, – руйнує пізнавальну вартість вітрини. Такі предмети не репрезентують гуцульську культуру, а демонструють сучасний глобальний ринок обрядового реквізиту. Як альтернативне рішення цієї

експозиційної практики варто запропонувати музейникам хронологічно обмежитися показом речової культури Гуцульщини періодом кінця XIX – першої третини XX ст. (до 1939 р.), тобто добою найбільшої збереженості цінних артефактів і найвищого розквіту народного мистецтва без масштабного втручання зовнішніх цивілізаційних процесів.

Атрибутивний аналіз окремих експонатів. Прикладами невідповідності в описах подано коментарі щодо окремих пам'яток експозиції, етикетаж і атрибуція інвентарних записів яких потребують коригування (вибірка з-понад 70 обстежених одиниць збереження).

РМЕ 55979. Ręcznik. Anna Sarbicka (?), Ukraina, lata 60 XX w. Рушник виготовлено з фабричного полотна, орнамент вишитий фабричними нитками у техніці «хрестик». Предмет репрезентує не тільки сільську, а й тогочасну міську культуру. Ареал побутування (за запропонованою атрибуцією – 1960-ті рр.) визначити складно, адже схема вишивки властива для всієї території колишньої Східної Галичини й не локалізується винятково Гуцульщиною. Рекомендація: зняти гуцульську прив'язку (рис. 1).

РМЕ 21876. Serwetka. Maria Kruszelnicka, Ukraina, XX w. Згідно із записами інвентарної картки, артефакт походить із колишнього



Рис. 1. Рушник (фрагмент). Середина XX ст. Західна Україна. Державний етнографічний музей у Варшаві. РМЕ 55979.
Світлина К. Водецької



Рис. 2. Марія Крушельницька. Серветка (фрагмент). XX ст. Західна Україна. Державний етнографічний музей у Варшаві. РМЕ 21876.

Світлина Е. Копровського

Тернопільського воєводства, територія якого не поширювалася на етнографічні межі Гуцульщини. Водночас використана колористика дозволяє стверджувати, що гама барв запозичена з традиційної вишивки с. Космач Косівського району. Випадок демонструє механізм дрейфу: колористична цитата прочитана каталогізатором як географічна прив'язка (рис. 2).

РМЕ 44358. Dzbaneł. Huculi, Ukraina, lata 60 XX w. З облікових записів довідуємося, що дзбанок «Zakupiony w 1922 r.», відтак датувати його 1960-ми рр. неможливо, як це вказано на етикетці. Посуд репрезентує гуцульську кераміку; місце виготовлення атрибутовано як Косів або Пістинь. Аргументація: характер гравіювання по білому ангобі, зелено-жовто-брунатна тріада, побудова вінцевого фризу.

РМЕ 31532. Kubek ceramiczny, Huculi, Jan Broszkiewicz, Ukraina, obwód tarnopolski, Kutu, przed 1939 r. В етикетажі виявлено дві похибки: до 1939 р. Кути належали до Станиславівського воєводства (теперішній обласний адміністративний центр – Івано-Франківськ), а не Тернопільського; більшість дослідників відносить Кути до Покуття, а не до Гуцульщини (Івашків, 2017). Постать майстра – Івана (Яна) Брошкевича – досліджена окремо (Баран & Олійник, 2022), що уможливорює точнішу локалізацію. Рекомендований етикетаж: «Кути, Покуття; Станиславівське воєводство

(тепер – Косівський район Івано-Франківської області); до 1939 р.».

РМЕ 910. Naczynie ceramiczne – flaszka, Huculi. Petronela Napowa. Двозначність у назві локальної кераміки – «покутська» / «гуцульська» – засвідчує невизначеність атрибуції. Творчість Петронелі Напп пов'язана з кутським осередком (Карабович, 2020), приналежним до етнографічного Покуття, відтак означення «Huculi» підлягає заміні.

РМЕ 9970. Świecznik trójramienny, Huculi, Ukraina, przed 1939 r. Традиційний для Гуцульщини трисвічник («трійця»), що його використовували під час Водохреща. Атрибуція підтверджується усталеною конструкцією й художніми особливостями: точена деревина; об'ємне різьблення, зокрема людських голівок, вигнутих рослинних пагонів, що нагадують рокайль, запозичені майстром, вочевидь, з різьбленої іконостасної перегородки; з характерна профілізація опори-стояка у вигляді балясини чи бочечки (рис. 3).

РМЕ 24715. Świecznik, Huculi, Ukraina. За конструктивними ознаками належить до покутських, а не гуцульських приладів освітлення. Тут спостерігаємо іншу схему кріплення рамен свічника, відмінну пропорційну побудову композиції, своєрідні ознаки декору – лаконічна орнаментация, узагальнено-стримане



Рис. 3. Свічник-трійця. Перша половина ХХ ст. Етнографічна Галицька Гуцульщина; ймовірно Верховинський район, Івано-Франківська обл., Україна. Державний етнографічний музей у Варшаві. РМЕ 9970. Світлина Е. Копровського.

трактування Розп'ятого Христа; навіть дзвіночки-дармовиси, які кріплені до корпусу трійці, не точені, а силуетно-обрубані.

Похибок у підписах та описах артефактів української збірки у Державному етнографічному музеї столиці Польщі значно більше, що потребує окремого, детального вивчення цього питання.

Типологічні групи та принципи їх експонування. Робота по атрибуції набуває сенсу лише тоді, коли спирається на розуміння технологічної специфіки кожної групи, – і саме технологія є тим рівнем, на якому предмет здатний заперечити помилковий ярлик. Тому варто коротко означити специфіку деяких провідних народних промислів Гуцульщини за матеріалом і технікою їх створення.

Косівсько-пістинська мальована кераміка. Технологічне ядро полягає у гравіюванні (ритуванні) по білому ангобі гострим інструментом із подальшим заповненням прорізаних контурів окисами металів: мідь дає зелений, манган – брунатний, залізо – жовтий; усе під прозорою поливою. Ця техніка, хоч і внесена до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства (Henkaliuk, 2019), є найнадійнішим діагностичним матеріальним маркером: жодна з покутських майстерень її в такому вигляді не відтворювала. Такі керамічні твори на експозиції потребують бічного, а не фронтального світла, бо тільки за такого освітлення прочитується рельєф прорізаного контуру, який і становить сутність техніки. Фронтальний прожектор перетворює миску чи інший глиняний виріб на плоску кольорову пляму, знищуючи саме те, заради чого предмет показують.

Мосяжництво. Виготовлення металевих художніх виробів у Брустурах, Річці, Соколівці виконували за допомогою технік лиття за витоленою восковою моделлю, карбування, гравіювання, штампування. До основного асортименту відносимо згарди (нашийні низки з литих хрестиків, нанизаних упереміш із трубчастими спіральними «переліжками»), чепраги, ретязі, хрести-тільники, люльки, порохівниці, окуття келефів і топірців. Мосяжні предмети майже завжди мають виразну техніко-морфологічну ідентичність, придатну до точної локалізації. Водночас саме вони найчастіше експонуються загальною купою під написом «biżuteria huculska». Рекомендація для

експозиційних практик: диференціювати за функцією (сакральна, елемент вбрання та аксесуар, господарська) і за технікою, а не за декоративною подібністю.

Ліжникарство. Яворівський осередок на Косівщині, який досі успішно функціонує, відзначається тканням на горизонтальному верстаті, подальшому валянні у водяному валилі на річці Рибниці, начісуванні ворсу на виробі. Орнаментика є доволі широкою, проте віддавна переважали геометризovanі «косиці», «рожі», ромбові сітки. До кінця XIX ст. колористику утворювали природні барвники вовни, згодом – анілінові барвники (Никорак, 2004). Ліжник у вітрині експозиції майже завжди експонується як пласка площина, що суперечить його природі, тож фактура ворсу, задля якої й здійснюється валяння, потребує об'ємної подачі або принаймні бічної підсвіткі.

Художнє різьблення та інкрустація. Яворівсько-річківська школа, або так звана гуцульська різьбярська школа започаткована Юрком Шкрібляком та його синами, а також Марком Мегединюком, продовжена Василем Девдюком, вирізняється впізнаваним технічним арсеналом: площинним й тригранно-виїмчастим різьбленням, інкрустацією елементами різних порід деревини, перламутром, бісером, металевими вставками. Основною продукцією були дрібні побутові й сувенірні предмети: тарелі, свічники, рахви, барильця, топірці, хрести (Станкевич, 2002; Болюк, 2020а, 2020с). Критерієм атрибутивного датування слугує щільність орнаментального покриття: наростання «килимовості» декору (густого покриття візерунком) й витіснення чистого тла фіксує рух від автентичної традиції до ярмаркового виробу міжвоєнної доби. Два зовні подібні тарелі можуть репрезентувати протилежні фази побутування ремесла, і без відповідної експлікації відвідувач цієї різниці не побачить, а отже, не помітить і того, що традиція має історію, тобто є живою культурою, а не застиглим орнаментальним фондом.

Від репрезентації до співучасті: моделі діалогічної роботи з колекцією. Констатація похибок не є метою критики; метою є процедура, яка унеможливить їх повтор. Міжнародна практика останніх двох десятиліть напружувала кілька моделей, придатних до адаптації.

Першу з цих моделей можна назвати *консультативною*: залучення фахівців країни

походження колекції як зовнішніх експертів на етапі підготовки експозиції. Модель найпростіша в реалізації, проте зберігає асиметрію – остаточне рішення лишається за інституцією-власником, а експерта запрошують верифікувати вже ухвалену концепцію. Друга модель – *співкураторська*, за якої представники спільноти походження мають повноваження співавторів наративу (Peers & Brown, 2003; Golding & Modest, 2013). Третя модель – *співуправлінська*, що передбачає спільне ухвалення рішень про каталогізацію, зберігання та експонування; саме її оглядова література фіксує як напрям парадигмального зсуву (Wali & Collins, 2023). Четверта модель – *цифрова*: відкриття інвентарної документації для зовнішньої наукової верифікації, коли виправлення атрибуції може бути ініційоване дослідником ззовні й простежене в історії змін запису. Остання модель видається найреалістичнішою для польсько-українського випадку, бо не потребує ані переміщення предметів, ані перегляду прав власності, а лише стосується винятково права на достеменну назву, означення.

Систематизуючи викладене, пропоную *п'ятиступеневий протокол верифікації*: техніко-технологічна експертиза предмета *de visu* із фіксацією діагностичних ознак; стилістично-порівняльний аналіз із еталонними колекціями країни походження; верифікація провенансу за архівною документацією надходження; узгодження етнографічної локалізації з чинним районуванням, із застосуванням подвійної адміністративної прив'язки (історична – на момент виготовлення; сучасна – для орієнтації відвідувача); формування двомовного (або ж, навіть, багатомовного) етикетажу з розширеним цифровим записом, доступним за QR-кодом, який містить повний атрибутивний апарат і фіксує ступінь достовірності кожного твердження.

Останній пункт має принципове значення для теорії діалогу. Музейна етикетка за жанром істотно повідомляє: інформація ствердна. Чесна ж атрибуція часто є ймовірнісною. Розведення двох рівнів – короткої етикетки й розгорнутого цифрового запису, де експліковано аргументацію та її межі, – знімає це протиріччя й водночас здійснює ту саму передачу інтерпретаційних повноважень, брак якої критикують дослідники «контактної зони» (Boast, 2011). Відвідувач, якому показано не лише результат,

а й процедуру атрибуції, перестає бути реципієнтом монологу; він отримує доступ до розмови, у якій беруть участь принаймні дві сторони.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження уможливорює сформулювати положення, яке виходить за межі конкретного виставкового кейсу: *діалог виставкових практик музею не забезпечує сам факт показу чужої культури*. Вітрина, у якій предмет означено хибно, продукує монолог інституції про Іншого, а не діалог з Іншим, тож жодна кількість декларацій про міжкультурне порозуміння цього не змінює, доки хибним лишається запис в інвентарній картці.

Завдяки аналізу виставки «Etnos i religie» / «Czas świętowania» у Державному етнографічному музеї у Варшаві виявлено три взаємопов'язані рівні помилок: неточності датування, що суперечать даним обліку; географічні похибки, серед яких системною є плутанина між Гуцульщиною та Покуттям, а також анахронічне накладання сучасного адміністративно-територіального поділу України на поділ воєводств міжвоєнної Польщі, до якої на той час було насильно приєднано українські землі; змішування автентичних старожитностей із виробами масового виробництва, позбавленими етнографічної прив'язки. Показано, що ці похибки не є випадковими: вони породжені механізмом атрибутивного дрейфу, за якого кожна наступна

перекаталогізація закріплює й узагальнює похибку попередньої. Розрив цього ланцюга можливий лише через повернення до самого предмета – до його техніко-технологічної експертизи, – а не до облікового запису про нього.

Обґрунтовано поняття атрибутивної симетрії як мінімальної технічної умови паритетного культурного діалогу: культура-донор має мати інституційно закріплену можливість верифікувати й оскаржити означення власних предметів у чужій колекції. Симетрія стосується не володіння річчю, а володіння правом на її питому назву, і саме тому досяжна без перегляду майнових питань – через відкриття документації, співкураторство та дворівневий етикетаж із експлікованим ступенем достовірності тверджень.

Перспективи подальших досліджень окреслено у поглибленій експертизі зарубіжних збірок українського народного мистецтва (передусім польських, австрійських, чеських і канадських) із метою укладення зведеного наукового каталогу, який зафіксував би верифіковану атрибуцію та історію побутування кожної одиниці збереження. Окремого опрацювання потребує методика цифрового етикетажу, а також порівняльне дослідження того, як різні національні музейні школи концептуалізують спадщину спільнот, що тривалий час не мали власної державності, і якою мірою ця концептуалізація піддається перегляду в діалозі з культурою-донором.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Р., Олійник Н. Іван (Ян) Брошкевич – керамік з містечка Кути. URL: <https://ludyne.huculia.info/4117/> (дата звернення: 18.07.2026).
2. Болюк О. Вироби з дерева. *Етнографічні групи Українських Карпат. Гуцули* / ред. С. Павлюк. Харків, 2020. С. 253–266.
3. Болюк О. Колекціонер vs музейник? (на прикладі збиральництва народного вбрання). *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 168–178. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2019.01.168>.
4. Болюк О. Проблеми атрибуції творів ужиткового мистецтва (на прикладі збірки Музею української культури у Свиднику). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції. (Львів, 20 листопада 2020 р.)*. Львів, 2020. С. 5–7.
5. Болюк О. Сучасний стан творчих практик українського декоративно-ужиткового мистецтва (нарративи Інтернет-джерел): Питання перше: спроби класифікації корисної інформації. *Народознавчі зошити*. 2018. № 2 (140). С. 339–343. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2018.02.339>.
6. Болюк О. Художнє дерево у церквах (за матеріалами західних областей України). Львів : Інститут народознавства НАН України, 2020. 520 с.
7. Болюк О. Церковні декоративно-обрядові твори українців у цифровій спадщині: мнемонічна функція. *Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень* / ред.: С. Павлюк та ін. Львів, 2021. Т. 1. С. 20–23.
8. Глушко М. Етнографічне районування України: стан, проблеми, завдання (за матеріалами наукових досліджень другої половини XX – початку XXI століття). *Вісник львівського університету. Серія історична*. 2009. № 44. С. 179–214.

9. Закревська Я. Гуцульщина. *Енциклопедія історії України*. Київ, 2004. Т. 2. С. 264–265.
10. Івашків Г. Гончарство Покуття: осередки, майстри, типологія та художні особливості виробів. *Народознавчі зошити*. 2017. Т. 135, № 3. С. 646–676. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2017.03.646>
11. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2007. 543 с.
12. Карабович Т. Напп Петрунеля. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-71303> (дата звернення: 18.07.2026).
13. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
14. Королько А. Історико-етнографічне районування Покуття у картографічних та етнографічних дослідженнях XVI–XIX ст. *Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття*. URL: <https://hutsul.museum/museum/articles/pokuttya-kartografiya-etnografiya/> (дата звернення: 18.07.2026).
15. Лашук Ю. Покутська кераміка. Описне : Укр. Народознавство, 1998. 160 с.
16. Маньковська Р. Музеї України у суспільно-історичних викликах XX – початку XXI століть. Львів : Простір-М, 2016. 408 с.
17. Никорак О. Українська народна тканина XIX–XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2004. Т. 1 : Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). 584 с.
18. Сендецький А. Культурна дипломатія XXI ст. України і Польщі: спільні та відмінні ознаки. *Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення* : 36. матеріалів Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20–21 верес. 2023 р. Київ, 2023. С. 124–127.
19. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. 480 с.
20. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру. Львів : Свічадо, 2015. 119 с.
21. Шухевич В. Гуцульщина. Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 1899–1908. Т. 1–5.
22. Barańska K. Muzeum w sieci znaczeń: Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych. Kraków : Attyka, 2013.
23. Bhabha H. The location of culture. London : Routledge, 1994. 218 p.
24. Boast R. Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited. *Museum Anthropology*. 2011. Vol. 34, no. 1. P. 56–70. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x>.
25. Bodo S. Museums as intercultural spaces. *Museums, equality and social justice* / ed. by R. Sandell, E. Nightingale. London, 2012. P. 181–191. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315668505-40>.
26. Bodo S. The challenge of creating «third spaces»: Guidelines for MAP for ID pilot projects. *Museums as places for intercultural dialogue: Selected practices from Europe* / ed. by S. Bodo, K. Gibbs, M. Sani. Dublin, 2009. P. 22–24.
27. Clifford J. Routes: Travel and translation in the late twentieth century. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997. 416 p.
28. Council of Europe. Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society : of 27.10.2005 no. CETS No. 199.
29. Council of Europe. White paper on intercultural dialogue: “Living together as equals in dignity” : of 07.05.2008.
30. Dabrowski P. «Discovering» the Galician Borderlands: The Case of the Eastern Carpathians. *Slavic Review*. 2005. Vol. 64, no. 2. P. 380–402. DOI: <https://doi.org/10.2307/3649989>.
31. Du J., Cui M. Intercultural dialogues in third spaces: A study of learning experiences of museum visitors. *Center for Intercultural Dialogue*. 2024. P. 1–4.
32. Folga-Januszewska D. Muzeum: Fenomeny i problemy. Kraków : Universitas, 2015. 160 s.
33. Gosden C., Marshall Y. The cultural biography of objects. *World Archaeology*. 1999. Vol. 31, no. 2. P. 169–178. DOI: <https://doi.org/10.1080/00438243.1999.9980439>.
34. Havrylovych S. International Exhibition Practices of Contemporary Ukrainian Art: New Functional Dimensions in the Case of The Exhibition “Ukraine. Under a Different Sky”. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. No. 5. P. 374–384. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-48>.
35. Henkaliuk R. Tradition of Kosiv painted ceramics. *UNESCO Intangible Cultural Heritage*. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/tradition-of-kosiv-painted-ceramics-01456> (дата звернення: 18.07.2026).
36. Jaszczólt M. Znane/nieznane obiekty z Huculszczyzny. *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie*. URL: <https://ethnomuseum.pl/blog/blog-znane-nieznane-obiekty-z-huculszczyzny> (дата звернення: 18.07.2026).
37. Karp I. Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display. Washington, DC : Smithsonian Books, 1991. 480 p.
38. Kirshenblatt-Gimblett B. Destination culture: Tourism, museums, and heritage. Berkeley : University of California Press, 1998. 348 p.

39. Kolberg O. Pokucie: Obraz etnograficzny. Kraków : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1882. 386 p.
40. Kreps C. Liberating culture: Cross-cultural perspectives on museums, curation and heritage preservation. London : Routledge, 2003. 208 p.
41. Museum definition. *International Council of Museums – International Council of Museums*. URL: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (дата звернення: 18.07.2026).
42. Museums and communities: Curators, collections and collaboration / ed. by V. Golding, W. Modest. London : Bloomsbury, 2013. 290 p.
43. Museums and source communities: A Routledge reader / ed. by L. Peers, A. Brown. London : Routledge, 2003. 304 p.
44. Piotrowski P. Muzeum krytyczne. Poznań : Rebis, 2011. 176 s.
45. Pokropek M. Atlas sztuki ludowej i folkloru w Polsce. Warszawa : Arkady, 1978. 378 s.
46. Pratt M. L. Arts of the contact zone. *Profession*. 1991. P. 33–40.
47. Said E. W. Orientalism. New York : Pantheon Books, 1978. 378 p.
48. Sandell R. Museums, prejudice and the reframing of difference. London : Routledge, 2007. 240 p.
49. Seweryn T. Pokucka majolika ludowa. Kraków : Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 1929. 106 s.
50. Smith L. Uses of heritage. London : Routledge, 2006. 368 p.
51. Turner H. Cataloguing culture: Legacies of colonialism in museum documentation. Vancouver : UBC Press, 2020. 260 p.
52. Wali A., Collins R. Decolonizing museums: Toward a paradigm shift. *Annual Review of Anthropology*. 2023. Vol. 52. P. 329–345. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-052721-040652>.
53. Ziębińska-Witek A. Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej. Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2018. 341 p.

REFERENCES:

1. Baran, R., & Oliinyk, N. (2022, August 16). *Ivan (Yan) Broshkevych – keramik z mistechka Kutu* [Ivan (Jan) Broshkevych – a ceramicist from the town of Kutu]. <https://ludyne.huculia.info/4117/> [in Ukrainian].
2. Barańska, K. (2013). *Muzeum w sieci znaczeń: Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*. Attyka [in Polish].
3. Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge [in English].
4. Boast, R. (2011). Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited. *Museum Anthropology*, 34(1), 56–70. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x> [in English].
5. Bodo, S. (2009). The challenge of creating “third spaces”: Guidelines for MAP for ID pilot projects. In S. Bodo, K. Gibbs, & M. Sani (Eds.), *Museums as places for intercultural dialogue: Selected practices from Europe* (pp. 22–24). MAP for ID Group [in English].
6. Bodo, S. (2012). Museums as intercultural spaces. In R. Sandell & E. Nightingale (Eds.), *Museums, equality and social justice* (pp. 181–191). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315668505-40> [in English].
7. Bolyuk, O. (2018). *Suchasnyi stan tvorchykh praktyk ukrainskoho dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva (naratyvy internet-dzherel): Pytannia pershe: sproby klasyfikatsii korysnoi informatsii* [The Current Status of Creative Practices of Ukrainian Arts and Crafts (Narratives of Internet Sources): The First Question: attempts to classify useful information]. *The Ethnology Notebooks*, (2 (140)), 339–343. <https://doi.org/10.15407/nz2018.02.339> [in Ukrainian].
8. Bolyuk, O. (2019). *Koleksioner vs muzeinyk? (na prykladi zbyralnytstva narodnoho vbrannia)* [Collectionist vs Museologist? (Based on Gathering of Folk Clothes)]. *The Ethnology Notebooks*, (1 (145)), 168–178. <https://doi.org/10.15407/nz2019.01.168> [in Ukrainian].
9. Bolyuk, O. (2020a). *Problemy atrybuty tvoriv uzhytkovoho mystetstva (na prykladi zbirky Muzeiu ukrainskoi kultury u Svidnyku)* [Problems in Attributing Works of Applied Art: A Case Study of the Collection at the Museum of Ukrainian Culture in Svidník]. In *Mystetska kultura: istoriia, teoriia, metodolohiia: tezy dopovidei VIII Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii. (Lviv, 20 lystopada 2020 r.)* (pp. 5–7). LNB im. V. Stefanyka [in Ukrainian].
10. Bolyuk, O. (2020b). *Vyroby z dereva* [Wooden crafts]. In S. Pavliuk (Ed.), *Etnohrafichni hrupy Ukrainskykh Karpat. Hutsuly* (pp. 253–266). Folio [in Ukrainian].
11. Bolyuk, O. (2020c). *Khudozhnie derevo u tserkvakh (za materialamy zakhidnykh oblastei Ukrainy)* [Wooden sacred artefacts (as based on Ukraine’s western regions)]. National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
12. Bolyuk, O. (2021). *Tserkovni dekoratyvno-obriadovi tvory ukrainsiv u tsyfrovii spadshchyni: mnemonichna funktsiia* [Ecclesiastical decorative and ritual artifacts of Ukrainians in digital heritage: mnemonic function]. In S. Pavliuk, O. Nykorak, L. Herus, O. Kozakevych, & T. Kutsyr (Eds.), *Narodne mystetstvo XXI stolittia: aktualni napriamky doslidzhen* (Vol. 1, pp. 20–23). National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

13. Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press [in English].
14. Council of Europe. Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society, No. CETS No. 199 (2005) [in English].
15. Council of Europe. White paper on intercultural dialogue: “Living together as equals in dignity” (2008) [in English].
16. Dabrowski, P. (2005). “Discovering” the Galician Borderlands: The Case of the Eastern Carpathians. *Slavic Review*, 64(2), 380–402. <https://doi.org/10.2307/3649989> [in English].
17. Du, J., & Cui, M. (2024). Intercultural dialogues in third spaces: A study of learning experiences of museum visitors. *Center for Intercultural Dialogue*, 1–4 [in English].
18. Fedorchuk, O. (2015). *Ukrainski narodni prykrasy z biseru* [Ukrainian Folk Beaded Adornments]. Svichado [in Ukrainian].
19. Folga-Januszewska, D. (2015). *Muzeum: Fenomeny i problemy*. Universitas [in Polish].
20. Golding, V., & Modest, W. (Eds.). (2013). *Museums and communities: Curators, collections and collaboration*. Bloomsbury [in English].
21. Gosden, C., & Marshall, Y. (1999). The cultural biography of objects. *World Archaeology*, 31(2), 169–178. <https://doi.org/10.1080/00438243.1999.9980439> [in English].
22. Havrylovych, S. (2025). International Exhibition Practices of Contemporary Ukrainian Art: New Functional Dimensions in the Case of The Exhibition “Ukraine. Under a Different Sky”. *Fine Art and Culture Studies*, (5), 374–384. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-48> [in English].
23. Henkaliuk, R. (2019). *Tradition of Kosiv painted ceramics*. UNESCO Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/RL/tradition-of-kosiv-painted-ceramics-01456> [in English].
24. Hlushko, M. (2009). Etnohrafichne raionuvannya Ukrainy: stan, problemy, zavdannia (za materialamy naukovykh doslidzhen druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia) [On Ethnographic Regionalization of Ukraine: The State, The Problems and The Tasks (Based on Research Works of The Second Half of The XXth and Early XXIth Centuries)]. *Visnyk lvivskoho universytetu. Seriya istorychna*, (44), 179–214 [in Ukrainian].
25. Ivashkiv, H. (2007). *Dekor ukrainskoi narodnoi keramiky XVI – pershoi polovyny XX stolit* [Ornamentation of Ukrainian folk ceramics: 16th to the first half of the 20th century]. National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
26. Ivashkiv, H. (2017). *Honcharstvo Pokuttia: oseredky, maistry, typolohiia ta khudozhni osoblyvosti vyrobiv* [Pottery from Pokuttia: Ceramic Centres, Authors, Typology and Artistic Peculiarities of The Earthenware]. *The Ethnology Notebooks*, 3(135), 646–676. <https://doi.org/10.15407/nz2017.03.646> [in Ukrainian].
27. Jaszczólt, M. (2021). *Znane/nieznane obiekty z Huculszczyzny*. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. <https://ethnomuseum.pl/blog/blog-znane-nieznane-obiekty-z-huculszczyzny> [in Polish].
28. Karabovych, T. (2020). Napp Petrunelia [Nappowa Petronela]. In *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-71303> [in Ukrainian].
29. Karp, I. (1991). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Books [in English].
30. Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. University of California Press [in English].
31. Kolberg, O. (1882). *Pokucie: Obraz etnograficzny*. Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego [in Polish].
32. Kopyevska, O. (2018). *Transformatsiini protsesy v kulturnykh praktykakh Ukrainy: Hlobalnyi, hlokalnyi kontekst ta lokalni osoblyvosti* [Transformational processes in the cultural practices of Ukraine: Global, glocal context and the local particularities (the end of XX – the beginning of XXI centuries)] [Doctoral dissertation, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. National Repository of Academic Texts. <https://nrat.ukrintei.ua/en/searchdoc/0518U000777/> [in Ukrainian].
33. Korolko, A. (2022). *Istoryko-etnografichne raionuvannya Pokuttia u kartografichnykh ta etnografichnykh doslidzhenniakh XVI–XIX st.* [Historical-ethnographic zoning of Pokuttia in cartographic and ethnographic research of the 16th–19th centuries]. National Museum of Hutsulshchyna and Pokuttia Folk Art. <https://hutsul.museum/museum/articles/pokuttia-kartografiya-etnografiya/> [in Ukrainian].
34. Kreps, C. (2003). *Liberating culture: Cross-cultural perspectives on museums, curation and heritage preservation*. Routledge [in English].
35. Lashchuk, Y. (1998). *Pokutska keramika* [Pokuttia ceramics]. Ukrainske Narodoznavstvo [in Ukrainian].
36. Mankovska, R. (2016). *Muzei Ukrainy u suspilno-istorychnykh vyklykakh KhKh – pochatku KhKhI stolit* [Ukrainian museums in the context of socio-historical challenges of the 20th and early 21st centuries]. Prostir-M [in Ukrainian].
37. *Museum definition*. (2022, August 24). International Council of Museums – International Council of Museums. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [in English].
38. Nykorak, O. (2004). *Ukrainska narodna tkanyna XIX–XX st. Typolohiia, lokalizatsiia, khudozhni osoblyvosti* [Ukrainian folk textiles of the 19th–20th centuries: Typology, localization, artistic features]: Vol. 1. *Inter’ierni tkanyny*

(za materialamy zakhidnykh oblastei Ukrainy). Institute of Ethnology. National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

39. Peers, L., & Brown, K. (Eds.). (2003). *Museums and source communities: A Routledge reader*. Routledge [in English].

40. Piotrowski, P. (2011). *Muzeum krytyczne*. Rebis [in Polish].

41. Pokropek, M. (1978). *Atlas sztuki ludowej i folkloru w Polsce*. Arkady [in Polish].

42. Pratt, M. L. (1991). Arts of the contact zone. *Profession*, 33–40 [in English].

43. Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books [in English].

44. Sandell, R. (2007). *Museums, prejudice and the reframing of difference*. Routledge [in English].

45. Sendetskyi, A. (2023). Kulturna diplomatiia XXI st. Ukrainy i Polshchi: spilni ta vidminni oznaky [Cultural Diplomacy in the 21st Century: Ukraine and Poland – Common and Unique Characteristics]. In *Ukraina ta Yevropa. Kultura v hlobalnykh vyklykakh sohodennia* (pp. 124–127). The Modern Art Research Institute [in Ukrainian].

46. Seweryn, T. (1929). *Pokucka majolika ludowa*. Muzeum Etnograficzne w Krakowie [in Polish].

47. Shukhevych, V. (1899–1908). *Hutsulshchyna* [Hutsul region] (Vol. 1–5). Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].

48. Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge [in English].

49. Stankevych, M. (2002). *Ukrainske khudozhnie derevo XVI–XX st. [Ukrainian artistic woodwork of the 16th–20th centuries]*. Institute of Ethnology. National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

50. Turner, H. (2020). *Cataloguing culture: Legacies of colonialism in museum documentation*. UBC Press [in English].

51. Wali, A., & Collins, R. (2023). Decolonizing museums: Toward a paradigm shift. *Annual Review of Anthropology*, 52, 329–345. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-052721-040652> [in English].

52. Zakrevska, Y. (2004). Hutsulshchyna [Hutsul region]. In *Entsyklopediia istorii Ukrainy* (Vol. 2). (pp. 264–265). Naukova dumka [in Ukrainian].

53. Ziębińska-Witek, A. (2018). *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*. Wydawnictwo UMCS [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 21.07.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.08.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.09.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

