

Заклад вищої освіти «Український католицький університет»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

на тему Конструювання «музейного тіла» в умовах катастрофи (на прикладі
Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького)

Виконала: студентка 4 курсу, групи
ГКУ20/Б

Галузі знань 03 Гуманітарні науки

Спеціальності 034 Культурологія

Освітньої програми “Культурологія”

Освітній ступінь Бакалавр

Павленко А. І.

Керівниця Старовойт І. М.

Наукова консультантка Отрищенко Н. В.

Рецензент

Львів – 2024 року

Анотація

Застосовуючи інструменти антропології, це дослідження розширює поле музейних студій і пропонує взяти у фокус досвіди музейних працівни/ць. Для того, аби розширити спектр видимих досвідів у музеї, дослідниця вводить термін «музейне тіло», який базується на концептах «конституювання простору» Мартіни Льов, «акторно-мережева теорія» й «Гая» Бруно Латура. Через розмови й учасницьке дослідження з музейними працівницями Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, ця робота визначає, що означає катастрофа для музею і які є ключові ресурси, що допомагають музейним працівни/цям її проживати, а саме — обмін любов'ю й турботою, особистий стосунок, який музейні працівни/ці формують з речами в колекції й робочому просторі.

Ключові слова: музейні працівни/ці, музейне тіло, антропологія, акторно-мережева теорія, катастрофа, учасницьке дослідження, Україна, Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

Constructing «Museum Body» During Catastrophe (on the Example of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv)

Abstract

Using the tools of anthropology, this study expands the field of museum studies and proposes to focus on the experiences of museum workers. In order to expand the range of visible experiences in the museum, the researcher introduces the term “museum body,” which is based on the concepts of Martina Löw's “constitution of space,” Bruno Latour's “actor-network theory,” and “Gaia”. Through conversations and participatory research with museum workers at the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, this research identifies what is catastrophe for a museum and what are the key resources that help museum workers live through it, namely the exchange of love and care, the personal relationship that museum workers form with objects in the collection and workspace.

Key words: museum workers, museum body, anthropology, actor-network theory, catastrophe, participatory research, Ukraine, Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ І. МУЗЕЇ НА ПЕРЕТИНІ ПОЛІВ: МУЗЕЙНІ СТУДІЇ, АНТРОПОЛОГІЯ І ДОСЛІДЖЕННЯ КАТАСТРОФИ	8
1.1. Підсилюючи музейних працівни/ць: повернення у фокус.....	8
1.2. Вразлива спільнота: що таке катастрофа для музею?.....	17
РОЗДІЛ ІІ. КОНЦЕПЦІЯ «МУЗЕЙНОГО ТІЛА»	27
2.1. Елементи «музейного тіла».....	27
2.2. Образи й дії, що формують «музейне тіло».....	31
РОЗДІЛ ІІІ. ІСТОРІЯ З «МУЗЕЙНОГО ТІЛА». УЧАСНИЦЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ З НАЦІОНАЛЬНИМ МУЗЕЄМ У ЛЬВОВІ	39
3.1. Рефлексії про поле: від втрати до бажання.....	39
3.2. Резилієнтність музейних працівни/ць: любов, турбота, стосунок з об'єктами колекції.....	46
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	57
ДОДАТКИ	68

ВСТУП

Минулого року, опрацьовуючи досвіди кількох музейних працівниць у часі повномасштабної війни, я дійшла висновку, що саме працівниці є однією з гарантій виживання музею в умовах катастрофи¹. Вони лишаються з ним в окупації чи, навпаки, намагаються вивести частину колекції, попри загрозу для себе²; діляться про музей сентиментальними історіями. Наприклад, як купували нові двері, що згодом були втрачені під час російських авіанальотів³. Попри те, що самовіддані дії музейних працівни/ць потрапили до медіа, а також стали за основу професійним розмовам про стійкість різного штибу державних інституцій у стані кризи⁴, сама рутинність музейної роботи лишається недорепрезентована. У межах музейних студій й похідних професійних полів, музейні працівни/ці згадуються передусім як професіонал/ки, які зобов'язуються триматися компетентності з поваги до інших⁵. Через це, на другий план відходить їхня самодостатність як окремої спільноти, зі своїми правилами й зв'язками. Для того, аби вийти за межі цієї парадигми й підсвітити альтернативні взаємодії всередині музею, я вводжу поняття «музейного тіла» як акторної мережі, де різні типи агент/ок залучають одне одного до дії.

Об'єктом дослідження є запропонована мною концепція «музейного тіла». *Предметом* — участь українських музейних працівни/ць у конструюванні «музейного тіла» за умов катастрофи.

За *мету* дослідження я ставлю зрозуміти, яку роль відіграє участь українських музейних працівни/ць у конструюванні «музейного тіла» за умов катастрофи. Задля того, аби її досягти, я виконаю наступні *завдання*: проаналізую, як висвітлюють досвід музейних працівни/ць ключові тексти й

¹ Анастасія Павленко. "Музей як тіло: досвіди проживання травми в часі повномасштабного вторгнення". (неопублікований текст, 2023).

² Катерина Садовська й Ольга Іващук. "Директорка Луганського музею збирає нову колекцію у Львові". Суспільне Львів, 14 січня, 2023. <https://suspilne.media/lviv/358554-direktorka-luganskogo-muzeu-zbiraє-novu-kolekciu-u-lvovi/>.

³ Валентина Клименко. "«Поранений» Охтирський музей і його віртуальне безсмертя (фото)". LB.ua, 20 січня, 2023. https://lb.ua/culture/2023/01/20/543097_poraniy_ohirskiy_muzei_i_yogo.html.

⁴ HowlRound Theatre Commons. "Museums and State Institutions Panel Discussion at ArtsLink Assembly on Thursday 1 December 2022." YouTube, 8 грудня, 2022. Відео, 1:46:54. <https://www.youtube.com/watch?v=yViaE3ynObU>.

⁵ Patrick J. Boylan, and Museums Association, eds. *Museums 2000: Politics, people, professionals, and profit*. London: Museums Association in conjunction with Routledge, 1992.

профільні видання з музейних студій, а також — музейної антропології; встановлю, що означає катастрофа для музейних працівни/ць Національного музею у Львові; рамкую концепт «музейного тіла», продемонструю на прикладі Національного музею у Львові його потенційне застосування; запишу розмови зі співробітни/цями фондів Національного музею у Львові, спільно з ними визначу ключові повсякденні досвіди у їхній роботі; помапую у межах «музейного тіла» ті взаємодії й ресурси, які підсилюють музейних працівни/ць в умовах катастрофи.

Оскільки ключовими дієв/ицями у конструюванні «музейного тіла» постають музейні працівни/ці, то саме їхній досвід я ставлю за мету зібрати й проаналізувати. Для цього, упродовж пів року я дизайнувала й втілювала учасницьке дослідження з залученням людиноорієнтованого інтерв'ю й елементів фотоголосу⁶. Учасницька група складалася з чотирьох людей, що поділяли наступні характеристики: це співробітниці фондів, які застали у Національному музеї пандемію Covid-19 і початок повномасштабного вторгнення. Спершу, я проводила глибинне напівструктуроване інтерв'ю. Опитувальник містив два умовні блоки: особистий досвід оповідач/ки й ідентифікацію кризових моментів. Проаналізувавши інтерв'ю, я обговорила з учасницями дослідження свої припущення, підтвердила їх або спростувала. Наприкінці, ми організували робітню, де уклали плакат, що містить особливі для учасниць досліджень об'єкти у музейній колекції й робочому просторі.

Упродовж дослідження, я рівномірно поєднуюватиму знахідки практичного дослідження з різноманітною *теоретичною рамкою*. Таким чином, я спиратимуся на напрацювання антропології катастрофи, урбаністичних й деколоніальних студій, соціології, епістемології емоцій й етики турботи.

У першому розділі подаватиметься контекст, у якому зараз існують музейні працівни/ці в Україні. Йтиметься про виклики повномасштабної війни, владні нерівності в музейній інфраструктурі, а також — напіввидиму роль

⁶ Aline Gubrium, and Krista Harper. *Participatory Visual and Digital Methods*. Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315423012>

музейних працівни/ць у музейних студіях й інших профільних полях. Окрім того, використовуючи теоретичні праці з антропології катастрофи, я окреслюю маркери катастрофи, серед яких зосереджуюся на стані вразливості. За допомогою розмов з працівни/цями Національного музею у Львові, я вводжу додаткову дефініцію катастрофи, яка базується на локальних досвідах й допомагає заземлити теоретичні уявлення про катастрофу на практичний досвід. У другому розділі, завдяки таким концептам, як: «конституювання простору» Мартіни Льов, а також — «акторно-мережева теорія» й «Гая» Бруно Латура, я впроваджую поняття «музейного» тіла. Визначаючи, з яких елементів воно складається, які людські й нелюдські агент/ки його конструюють, я пропоную альтернативну парадигму для розгляду стосунків всередині музейної інституції. Ця парадигма базується на втіленому досвіді і зосереджується на будь-яких агент/ках, які діють чи долучаються до дії у межах музейного простору і його мереж. У третьому розділі, випробовуючи поняття «музейного тіла» на практиці, я аналізую особистий стосунок музейних працівни/ць з іншими агент/ками у музейному тілі, у цьому випадку — з речами, які їх оточують в колекції й робочому просторі. Завдяки такій структурі, я планую визначити, за яких умов виникає потреба в концепті «музейного тіла», на що він спирається і як його використовувати у подальших дослідженнях.

РОЗДІЛ I. МУЗЕЇ НА ПЕРЕТИНІ ПОЛІВ: МУЗЕЙНІ СТУДІЇ, АНТРОПОЛОГІЯ І ДОСЛІДЖЕННЯ КАТАСТРОФИ

1.1. Підсилюючи музейних працівни/ць: повернення у фокус

Якщо мислити про дисципліни, де музей постає у центрі, то першими на думку спадають музейні студії. Ті, своєю чергою, користаються із двох основних принципів: «старої» і «нової» музеологій. На думку мистецтвознавця Пітера Верго, «"стара музеологія" занадто опікувалася методами і недостатньо — метою музеїв»⁷. Відтак, відповідальність за те, аби заповнити цю лакуну, бере на себе «нова» музеологія. Кожну з цих оптик можна було б означити відповідними працями, обидві з яких – опубліковані наприкінці 1980-их. З одного боку, розмістимо «Загальну музеологію» Фрідріха Вайдахера — посібник із практичного музейного знання: як доглядати за колекцією, організувати простір будівлі під час експозиції, налагодити особливу для інституції систему менеджменту⁸. З іншого – збірку есеїв «Нова музеологія» упорядництва Пітера Верго. Для неї вагомості набувають питання «для чого?», а також безліч шляхів, якими можна дійти до відповіді. Нову музеологію визначають 1) розуміння музейних речей як таких, що залежать від контексту; 2) зацікавленість комерційними виявами музею й індустрією розваг; 3) увага до того, як по-різному сприймають колекцію⁹. Як одна із оптик, вона послаблює межі довкола ізольованого методу музеології, закликаючи помислити про музей як про частину ширших теоретичних рамок. Поряд із музейними студіями постають культурні теорії, такі як: структуралізм Фердинана де Соссюра, деконструкція Жака Дерріда, моделі влади Мішеля Фуко і т.д.¹⁰. Їх використовують для того, аби бачити у музеї не лише будівлю і колекції, але також – політику і географію.

⁷ Pete Vergo. *New Museology*. University of Washington Press, 1990.

⁸ Фрідріх Вайдахер. *Загальна музеологія: Посібник*. Львів: Літопис, 2005.

⁹ Sharon Macdonald. "Expanding Museum Studies." In *A Companion to Museum Studies*, 1–12. Malden, MA, USA: Blackwell Publishing Ltd, n.d. Accessed May 12, 2024. <https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch1>.

¹⁰ Rhiannon Mason. "Cultural Theory and Museum Studies." In *A Companion to Museum Studies*, 17–32. Malden, MA, USA: Blackwell Publishing Ltd, n.d. Accessed May 11, 2024. <https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch2>.

Залучення суміжних дисциплін оприявнює менш видимі аспекти музейної інфраструктури, а також зворотний процес – вплив інституції на спільноту, із якою вона пов’язана через місцерозташування або колекцію. Таким чином, музей у своє поле зору бере також й антропологія. Наприклад, ключове однойменне видання — «Музейна антропологія» («*Museum Anthropology*») неодноразово порушує такі теми, як: робота зі складною пам’яттю¹¹, деколонізація колекцій¹², взаємодія місцевого і ширшого знання¹³. Для України у часі повномасштабного вторгнення, антропологія перевиголошує себе як важливий інструмент, що зберігає й передає знання¹⁴. Поєднуючи роботу в полі з теоретичним рамкуванням, антропологія сьогодення створює простір для рефлексії про такі складні емоції як втрата. Вона дозволяє україн/кам досліджувати не когось далекого, а самих себе, із метою ословити болісний досвід. Виявляє себе за документацією спільного і відмінного серед тих історій, що їх засвідчують нині україн/ки, а потенційно – дозволяє з них вчитися.

Із початком повномасштабного вторгнення, українські дослідни/ці переосмислюють стандарти, якими керується західна академія. Ними є вимога до об’єктивних знань або принаймні нейтральної позиції під час їхнього опрацювання, узагальнена теорія, яка розходиться із практикою, відкидання особистого досвіду дослідни/ці або учасни/ць дослідження на друге місце як занадто емоційно забарвленого¹⁵. Як зазначає культурна антропологиня й дослідниця Дар’я Цимбалюк, російсько-українська війна підважила довіру до академічного знання, відірваного від реальності¹⁶. Під гаслом «наші тіла містять

¹¹ Alex W. Barker. "In Whose Honor/In Whose Time? Regimes of Historicity and the Debate over Confederate Monuments." *Museum Anthropology* 41, no. 2 (September 2018): 125-128. <https://doi.org/10.1111/muan.12179>.

¹² Christina J. Hodge. "Decolonizing Collections-Based Learning: Experiential Observation as an Interdisciplinary Framework for Object Study." *Museum Anthropology* 41, no. 2 (September 2018): 142-158. <https://doi.org/10.1111/muan.12180>.

¹³ Lisa Mueller. "Local roots, global vines: Human rights museums in western Japan as expressions of identity." *Museum Anthropology* 46, no 1 (March, 2023): 15-25. <https://doi.org/10.1111/muan.12262>.

¹⁴ Catherine Wanner, ed. *Dispossession: Anthropological Perspectives on Russia's War Against Ukraine*. London: Routledge, 2023.

¹⁵ Julia Buyskykh. "Old-New Colonial Tendencies in Social Anthropology: Empathy in Wartime." *Ethnologia Polona* 44 (December, 2023): 55-85. <https://doi.org/10.23858/ethp.2023.44.3366>.

¹⁶ Darya Tsybalyuk. "Academia must recentre embodied and uncomfortable knowledge." *Nature Human Behaviour*, May 19, 2022. <https://doi.org/10.1038/s41562-022-01369-9>.

знання»¹⁷ особистий і, зокрема, фізичний досвід маркують як валідне джерело знання в академії¹⁸.

Тож покладаючи цю оптику на досвід українських музейни/ць і розглядаючи його як «історі[ї] про довіру та людські зв'язки»¹⁹, я вбачаю таку стратегію продуктивною з кількох причин. По-перше, особисті виміри у житті працівни/ць не фігурують серед міжнародних музейних студій як фокусна тема. Так само як і їхнє повсякдення в роботі з музеями: фізична робота у фондах, взаємодія між відділами, ритуали, як-от спільний обід. Попри те, що «музей є унікальним майданчиком для антропологічних питань і концепцій»²⁰, уява щодо прикладної антропології зосереджується на спільнотах поза інституцією. Переважно, до учасницьких досліджень запрошують місцевих жителів, зокрема, ту групу людей, до чийої культури належать артефакти музею. Колекції і виставкові проєкти тут виконують функцію фасилітації, виводячи на поверхню важливі для конкретної групи теми. У такому випадку, музейні працівни/ці застосовують інструменти антропології, аби надати видимості іншим. Водночас відходить у тінь спільнота музею як самодостатня й так само відкрита до рефлексії про себе. А втім, як ми побачимо далі, музейні працівни/ці не лише механічно підтримують життєдіяльність музею. Вони наповнюють роботу в музеї сенсами, діють у власних мережах і мають сердечний зв'язок з будівлею або ж колекцією.

Я розглядаю, що нестача уваги до повсякдення музейних працівни/ць впливає з тих же музейних студій. Як головна точка входу у вивчення інституції, ця дисципліна заклала опорні поняття, із яких і розгортається подальший смисловий ланцюжок. Таким чином, головна музейна тріада, що визначає діяльність інституції й розмову довкола неї, містить музей, колекцію і

¹⁷ Tsymbalyuk, 758.

¹⁸ Darya Tsymbalyuk. "What my body taught me about being a scholar of Ukraine and from Ukraine in times of Russia's war of aggression." *Journal of International Relations and Development* 26, no. 4 (December, 2023): 698-709. <https://doi.org/10.1057/s41268-023-00298-y>.

¹⁹ Оксана Семенік. "Україна молода: кураторка Альона Каравай — про історичну пам'ять, Івано-Франківськ та Донецьк". VOGUE UA. 24 серпня, 2023. <https://vogue.ua/article/culture/art/ukrajina-moloda-kuratoroka-alona-karavay-pro-istorichnu-pam-yat-ivano-frankivsk-ta-doneck-52940.html>.

²⁰ Chip Colwell-Chanthaphonh. "Museum Anthropology as Applied Anthropology." *Anthropology News* 50, no. 1 (January, 2009): 23. <https://doi.org/10.1111/j.1556-3502.2009.50123.x>.

відвідувач/ку²¹. У цьому випадку, працівни/ці забезпечують взаємодію усіх трьох елементів. Вони вивчають і зберігають об'єкти, слідкують за сучасними дискурсами і відповідно до них переосмислюють колекцію, взаємодіють з цільовими аудиторіями і місцевими спільнотами²². Музейні студії визнають працівни/ць виключно за їхньою професійною ідентичністю, а також покладають на них відповідальність за колекцію й перед відвідувач/кою. Окрім того, як ми побачимо нижче, музейних працівни/ць за замовчуванням об'єднують з музеєм як інституцією, тож, коли ідеться про музей, водночас маються на увазі музейні працівни/ці й навпаки.

Натомість про їхні особисті мотивації як член/кинь окремої спільноти відомо дуже мало. До прикладу, Міжнародний комітет з музеології (International Committee for Museology) у своєму щорічному виданні зібрав тексти і промови про роль у музеї відвідувач/ки. Серед них опублікували також і роздуми канадської музеєзнавиці Енн Дейвіс під промовистим заголовком — «Підсилення відвідувач/ки» / «Empowering the visitor», де вона закликає звернути більшу увагу на потреби і бажання відвідувач/ки²³. Безумовно, відвідувач/ки забезпечують майбутнє музею так само як і музейні працівни/ці. Адже робота з колекціями кульмінує у публічних виставках, зазнає переосмислення у важливих для аудиторії темах. Щобільше, увійшовши на ринок розваг і дозвілля, інституція опиняється у безкінечній боротьбі за аудиторію²⁴. Відтак, працівни/цям музею необхідно розуміти, як його бачать потенційні партнери, який його медійний імідж. Інакше він не приваблюватиме відвідувач/ок і втратить перевагу серед широкої пропозиції бізнесів, які так само зосереджені на задоволенні споживач/ок. З такого погляду, саме настрої аудиторії виявляються ключовими для існування музею. Але чого коштують

²¹ Raymond Montpetit. "Management, Profession, Audience, Society, Ethics." *ICOFOM Study Series 38* (June 2009): 16-20.

²² Алла Петренко-Лисак та Дарина Вільхова. "Суспільство в музеї чи музей у суспільстві (До питання про роль соціології у міських музейних практиках)." *City: History, Culture, Society* 14, no. 2 (2022): 155-176. <https://doi.org/10.15407/mics2022.02>.

²³ Ann Davis. "Empowering the visitor: process and problems." *ICOFOM Study Series 41* (November 2012): 172-182

²⁴ Петренко-Лисак та Вільхова, "Суспільство в музеї чи музей у суспільстві", 170.

музейним працівни/цям їхня позиція відносно музею й експертність? Які емоції, виклики й історії їх супроводжують?

Досвід музейних працівни/ць в Україні вагомий також і тому, що підважує експертні ієрархії. Співробітни/ці музеїв й асоціацій, що перебувають на убезпечених територіях, зокрема, Сполучених Штатів Америки, навчають команди в Іраку чи Єгипті, як їм зберігати власну спадщину²⁵. При цьому, їхні практики спираються на міжнародні конвенції і базові цінності людського життя, які зневажаються під час війни. Витреновуючи у спільноти на місцях конкретні навички, надаючи матеріальну підтримку, вони, однак, не розробляють унікальних інструментів, які відображали б складну політичну конфігурацію, від якої залежать як музеї, так і його член/кині. На практиці маючи справу з кризовим менеджментом, масованими обстрілами й окупаційними військами, українські музейні працівни/ці напрацьовують знання, яке неможливо отримати теоретично, через уявні ситуації. Тож там, куди не дотягуються теорії міжнародних музейних асоціацій, український досвід закладає прецеденти й постає орієнтиром для інших музеїв у кризових ситуаціях.

У просторі академії вже з'являються перші роботи, що розглядають українські музеї як взаємодію різнопланових акторів й особисті вибори працівни/ць. Так, соціальна антропологиня Діана Воннак записала низку інтерв'ю з українськими музейними діяч/ками, аби зрозуміти мережі, задіяні в евакуації музеїв у 2022-ому році²⁶. Попри те, що дослідження Воннак бере у фокус саме музейних працівни/ць, у самій мові їхня агентність поза музеєм як інституцією не знаходить підтвердження. Так, у короткому вступі до тексту, авторка пише про музей, маючи на увазі музейних працівни/ць. Якщо «музеї намагалися вберегти й евакуювати свої колекції»²⁷, то за узагальненою

²⁵ Corine Wegener. "Museums in Crisis: Helping our Colleagues and their Museums in Need." *Museum International* 67 (2015): 132-137, <https://doi.org/10.1111/muse.12082>.

²⁶ Diána Vonnák. "'This Happened to Us for the Second Time': War-preparedness, Risk, Responsibility and the Evacuation of Donbas Museums in 2022." *Museum and Society* 21, no. 2 (July 24, 2023): 4–16. <https://doi.org/10.29311/mas.v21i2.4305>.

²⁷ Vonnák, 4.

категорією «музею» стоять музейні працівни/ці й інші агент/ки, що діяли заради збереження й евакуації.

Цінність цього тексту полягає у тому, що він підважує уявлення щодо чіткого поділу на особисте і професійне життя серед музейних працівни/ць. Натомість вони тісно переплітаються і лягають в основу складних рішень, які музейні працівни/ці приймають в умовах війни. Часто їхня ідентичність роздвоюється. Член/кині музейних спільнот беруть відповідальність за свої родини, але також — і за колекції. Як до першого, так і другого вони відчують моральне зобов'язання. Цим зобов'язанням вони керуються, коли наражають свої тіла на небезпеку, лишаючись разом із музеєм в окупації, або, навпаки, виїжджаючи з неї. Щобільше, у нинішньому розподілі ресурсів і відповідальностей, вивезення колекцій із музею без згоди Міністерства культури та інформаційної політики України карається кримінальною відповідальністю. Про таку загрозу неодноразово заявляють самі музейни/ці у розмовах з українськими медіа²⁸. Як тільки працівни/ці вивозять об'єкти за межі музею, будь-яка фізична шкода або втрата колекції як державної власності лягає на їхні плечі. Як зазначає директорка Дніпровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького Юлія Піщанська: «З початком війни вся відповідальність була покладена особисто на мене: в Управлінні мені сказали, що це моя внутрішня справа, що я особисто маю зберегти спадщину [...] А тепер, у цих обставинах, я несу відповідальність за збереження, і в мене навіть немає презумпції невинуватості, я буду винна, якщо із колекцією щось станеться»²⁹.

Незахищеність директор/ок музеїв у кризових ситуаціях впливає, зокрема, із дійсної державної інфраструктури. На початку повномасштабного вторгнення ще не було врегульовано, хто саме відповідає за евакуацію. Фонди у музеях належать до Музейного фонду України, яким опікується Міністерство культури. На місцевому рівні, рішення може погоджувати керуюча установа —

²⁸ Ксенія Білаш. "Музейна евакуація: що пішло не так?" LB.ua. 19 червня, 2022. https://lb.ua/culture/2022/06/19/520455_muzeyna_evakuatsiya_shcho_pishlo_tak.html

²⁹ Білаш.

Департамент (або Управління) культури місцевої адміністрації, тоді як на рівні інституції відповідальність лягає на директор/ку. Пізніше, був прийнятий Наказ №349 від 28.06.2022 «Про затвердження Методичних рекомендацій щодо роботи закладів культури на підконтрольній Україні території з урахуванням безпеки відвідувачів». У ньому зазначається, що «[е]вакуація культурних цінностей та документів здійснюється за умови видання відповідного наказу МКІП. Евакуація культурних цінностей та документів без наказу МКІП допускається у виключних випадках з обов'язковим інформуванням МКІП»³⁰. Відтак, Міністерство культури та інформаційної політики України утвердило себе як кінцевого агента у музейній інфраструктурі. Оскільки без Міністерства культури неможливо погодити масштабні або ризикові рішення для музеїв, це залишає пласт роботи у тому, аби однією інституцією задовільнити потреби великої кількості музеїв, які знаходяться у різних умовах. Однак, теплий контакт із державними структурами можуть собі дозволити далеко не всі. Зазвичай, на швидке реагування розраховують музеї національного значення, музеї, які оперують унікальною для України колекцією або розташовуються у Києві, в одному географічному просторі з міністерством³¹. Команда музею найкраще розуміє ситуацію для своєї інституції і найефективніше реагує на місцях. Втім, ключові для музею дії мають бути погоджені із Міністерством культури, яке вивищується у політично-географічному центрі і не має повної інформації про стан кожного із музеїв у своєму підпорядкуванні. Така побудова музейної ієрархії перевертає уявлення про співробітниця як про всевладних володарів музею. Натомість ми маємо справу із формулою, де велика відповідальність супроводжується невідповідною владою.

На думку культурної менеджерки Альони Каравай, «багато хто з [музейни/ць] наразі не отримує зарплату, але залишився охороняти музей.

³⁰ Україна. Міністерство культури та інформаційної політики України. *Про затвердження Методичних рекомендацій щодо роботи закладів культури на підконтрольній Україні території з урахуванням безпеки відвідувачів*. Наказ Міністерства культури та інформаційної політики України 349. Прийнятий 28 червня, 2023. https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2023/06/nakaz_mkip_%E2%84%96349_vid_28.06.2023_pdf.pdf

³¹ Diána Vonnák. "‘This Happened to Us for the Second Time’: War-preparedness, Risk, Responsibility and the Evacuation of Donbas Museums in 2022," 8.

Важливо не втратити цих людей, які дбають про нашу культурну спадщину. Музейники евакуювали колекції на свій страх і ризик. Завдяки ним нам вдається зберегти твори сучасного мистецтва й навіть сімейні архіви»³². Дійсно, функціонування українських музеїв можливе завдяки таким суб'єктивним почуттям, як: страх, ризик, але також і любов.

Перелічені чинники є характерними не лише для музейних, але також і для інших професійних спільнот. У розмові з українським істориком Євгенієм Монастирським, дослідниця соціально-економічної історії Софі Ламбрускіні використовує концепт «невидимості» стосовно працівни/ць державної інфраструктури³³. Як один з прикладів вона наводить працівни/ць лікарень, воді/йок швидких, працівни/ць супермаркетів і доставки під час пандемії COVID-19. Вони були вимушені наражати себе на небезпеку під час роботи з хворими або потенційно хворими, бо так передбачали їхні обов'язки. Окрім того, робота працівни/ць державної або критичної інфраструктури починає цінуватися переважно в той момент, коли з'являється загроза і порушується стабільне надання послуг. Так само невидимими для широкого користувача є послуги музейних працівни/ць, особливо коли йдеться про внутрішню роботу музею — впорядкування, переміщення і догляд фондів. Втім, виклики і наболіле озвучують здебільшого посеред закритих подій, куди включені музеї, пов'язані за принципом особистих зв'язків між командами, спільною географією або тематикою колекцій. Така відсутність єдиного дискусійного простору заохочує мене спуститися до конкретної спільноти, а вже від неї ставити питання до музею як до системи.

Із початком повномасштабного вторгнення виникає декілька відповідних документальних ініціатив від знаних у сфері установ. Передусім, це Музей Ханенків, а також – Мистецький арсенал. У межах «Виставки про наші відчуття» працівни/ці Мистецького арсеналу проговорювали свої досвіди у

³² Семенік, "Україна молода".

³³ Євгеній Монастирський. "Софі Ламброскіні: «Руйнування критичної інфраструктури у певному сенсі дорівнює знищенню цивілізації»". LB.ua, 6 травня, 2023.
https://lb.ua/society/2023/05/06/554085_sofi_lambroskini_ruvnuvannya.html.

воєнному Києві. Серія відеоробіт розкриває 15 історій зі всього спектру посад: менеджерки освітніх програм, фахівчині відділу музейної справи, дизайнерки, інженера, відеографа, представни/ць топменеджменту і т.д.³⁴. Таким чином, проєкт вивів з-за лаштунків людей, які стоять за експозиціями, колекціями і рутинними задачами інституції; довів, що музеї не є відірваними від реального життя. Обравши дещо відмінний формат, команда Музею Ханенків втілила виклики і розгубленості, які постали перед ними на початку великої війни, у документальному короткометражному фільмі «Тіні і стіни»³⁵. Втім, у нашому контексті, публічна рефлексія про «закулісся» музейного життя радше є реакцією на катастрофу, аніж рутинною практикою.

З позиції антропології, я зберігаю викриту цими проєктами думку про музейних працівни/ць як, першочергово, людей. Із власними мережами, мотиваціями і самоінтерпретаціями музейної спільноти. Там, де музейні студії переважно спираються на професійну ідентичність і розглядають працівни/ць як посередників між аудиторією і колекцією, антропологія здатна повернути їм владу через висвітлення внутрішніх процесів команди, її станів і стосунків. Зокрема, обраний підхід дозволяє проаналізувати, чому у свідомому дисбалансі між відповідальністю і правами музейни/ці обирають залишатися при своїй роботі. Це питання особливо загострюється у кризових ситуаціях, за яких централізована система у підпорядкуванні Міністерства культури входить у конфлікт з місцевим знанням. Це, своєю чергою, призводить до безсилля перевтілити наміри в дію навіть за умови, що музейні працівни/ці розуміють потреби команди чи стани колекцій. Опинившись на вразливих позиціях музейно/ї працівни/ці і передусім людини, окремі команди відрефлексували і зафіксували свої досвіди, але далеко не для всіх ця розмова увійшла до публічного виміру. Зокрема, не завжди очевидними у цих розмовах є

³⁴ "Виставка про наші відчуття - Арсенал". Арсенал. Режим доступу: 11 травня, 2024.
<https://artarsenal.in.ua/vystavka/vystavka-pro-nashi-vidchuttya/>.

³⁵ Юлія Кузьменко. "Музей Ханенків зняв фільм про свою роботу під час широкомасштабної війни". Суспільне Культура. 21 жовтня, 2023.
<https://suspilne.media/culture/599149-muzej-hanenkiv-znav-film-pro-svou-robotu-pid-cas-sirokomasstabnoi-vijni/>.

альтернативні «сітки безпеки», які втримують спільноту до купи й дозволяють їй переживати кризові стани чи навіть ставати сильнішою.

1.2. Вразлива спільнота: що таке катастрофа для музею?

Дослідження у часі повномасштабного вторгнення вимагає оновлених оптик. Зв'язки і спільноти, які існували до 2022-го року, можуть як розпастися чи переібраться в інших конфігураціях, так і лишитися незмінними. Втім, змінюються опорні поняття, довкола яких повсякденність розгортається і набуває сенсу. На моє припущення, такими поняттями можна визначити катастрофу і вразливість, обидві з яких належать до конкретної дисципліни — довікільцевої гуманітаристики³⁶. Серед широкого поля довікільцевої гуманітаристики, водночас до катастрофи, вразливості й антропології має дотик антропологія катастрофи.

У розмові про антропологію катастрофи, Ентоні Олівер-Сміт й Сюзанна Гоффман — це дослідницьке напарництво, до якого неможливо не звертатися. Ентоні Олівер-Сміт проводив дослідження у спільнотах, що постраждали від природних катастроф, у Перу, Гондурасі, Індії, Бразилії, Ямайці, Мексиці, Японії, Панамі й Сполучених Штатах Америки. Сюзанна Гоффман ініціювала тематичну групу захисту інтересів з питань ризиків і катастроф при Товаристві прикладної антропології (Risk and Disaster Thematic Interest Group for the Society for Applied Anthropology), заснувала й очолила Комісію з ризиків й катастроф при Міжнародному об'єднанні антропології й етнографії (Risk and Disaster Commission for the International Union of Anthropology and Ethnographic Sciences). Вони стояли при витоках антропології катастрофи як окремої методології у 1970-их роках, коли увагу привернули культурна й політична екології, дискурс-аналіз й інтерес до соціокультурних змін³⁷. Обидвоє вважали її невід'ємною частиною прикладної антропології, яка діє на місці — іноді зі

³⁶ J. Andrew Hubbell, and John C. Ryan. *Introduction to the Environmental Humanities*. 1st ed. London: Routledge, 2021.

³⁷ Susanna M. Hoffman, and Anthony Oliver-Smith, "Why Anthropology Should Study Disasters." In *Catastrophe & culture: the anthropology of disaster*, edited by Susanna M. Hoffman and Anthony Oliver-Smith. Santa Fe: School of American Research Press, 2002.

спільнотами, до яких дослідни/ці не належать³⁸, іноді за допомогою втіленого досвіду у їхніх власних спільнотах³⁹. Із досвіду польової роботи, Ентоні Олівер-Сміт й Сюзанна Гоффман припускають, що здатність спільнот реагувати на катастрофу зумовлюється низкою чинників, зокрема, доступом до влади й ресурсів місцевості⁴⁰. Відтак, вона впливає на стосунок спільноти із довкіллям і всім, що до нього входить: природний це ландшафт, чи інституційний, вертикальна мережа зв'язків чи горизонтальна. Катастрофа — це поєднання природних схильностей території із соціальними надбудовами. Унаслідок кризи, оголюються усі невидимі стосунки й структури, загострюються протиріччя, помітнішим стає тривалий дисбаланс влади між різними групами у місцевості. У такому випадку, катастрофа — це не подія, але процес, зі своїми «минулим, теперішнім і майбутнім»⁴¹. Разом, ці часові виміри творять повсякденність, у якій щоденна дія веде до катастрофи або є її наслідком. У цій же дисципліні закладають уявлення про вразливість як про «здатність людини чи групи людей запобігати і протистояти катастрофі, давати з нею раду і відновлюватися після її наслідків»⁴². Оскільки спільнота втрачає цю здатність через структурні нерівності, що утримуються інституціями, природна катастрофа у всій своїй міждисциплінарності входить також до арсеналу деколоніальних студій⁴³. Окрім свідчення про проблему й несправедливість, вразливість слугує також і як засіб комунікації й утворення або підтримки спільноти. За словами антропологині Анни Цинг, «у стані нестабільності, ми визнаємо свою вразливість перед іншими»⁴⁴. Тож відкрита розмова про ризики й страхи натякає на сценарії

³⁸ Anthony Oliver-Smith. "The Brotherhood of Pain: Emotion and Social Organization in the Crisis of Disaster." In *The Angry Earth: Disaster in Anthropological Perspective*, edited by Susanna M. Hoffman and Anthony Oliver-Smith, 227-243. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2020.

³⁹ Susanna M. Hoffman. "The Worst of Times, the Best of Times": Toward a Model of Cultural Response to Disaster." In *The Angry Earth: Disaster in Anthropological Perspective*, edited by Susanna M. Hoffman and Anthony Oliver-Smith, 141-161. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2020.

⁴⁰ Susanna M. Hoffman, and Anthony Oliver-Smith, "Introduction to The First Edition. Anthropology And The Angry Earth: An Overview." In *The Angry Earth: Disaster in Anthropological Perspective*, edited by Susanna M. Hoffman and Anthony Oliver-Smith, 15-26. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2020.

⁴¹ Susanna M. Hoffman, and Anthony Oliver-Smith, "Why Anthropology Should Study Disasters," 12.

⁴² Piers Blaikie, Terry Cannon, Ian Davis, and Ben Wisner. *At Risk: Natural Hazards, People's Vulnerability and Disasters*. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2004.

⁴³ Farhana Sultana. "The Unbearable Heaviness of Climate Coloniality." *Political Geography* 99 (November 2022): 1-14. <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2022.102638>.

⁴⁴ Anna Lowenhaupt Tsing. *Mushrooms at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2015.

спротиву і стійкості інституціям, що послаблюють місцевість, підбурює триматися одне одного й формувати солідарності, аби адаптуватися до нестійких часів.

Використання антропології катастрофи на тлі війни може викликати сумніви. Адже її автор/кам, очевидно, ідеться про природну катастрофу, яка «поєднує в собі потенційно руйнівного агента або силу з природного, видозміненого або створеного середовища, а також вразливе у соціальному чи економічному значенні населення»⁴⁵. На противагу, людська катастрофа передбачає присутність двох суб'єктів, один із яких приймає свідоме рішення вбити іншого чи зруйнувати його оточення, часто навіть не одиничним випадком. Досвід війни відбивається на українських містах і рідинах, незалежно від їхньої близькості до лінії фронту. Водночас у контексті дослідження музейних працівни/ць як спільноти, повномасштабне вторгнення — лише одна з умов вразливості і нестійкості. Набагато триваліший вплив має середовище, до якого входять державні інфраструктури і фізичні місця, такі як: будівля музею, його фонди і прилегла територія. Саме з цим середовищем взаємодіють музейні працівни/ці; в умовах катастрофи, воно їх підсилює або послаблює.

Відходячи від великомасштабних абстракцій, я не планую розглядати катастрофу на спектрі поміж рушієм прогресу і занепадом⁴⁶ чи як таку, що змінює глобальну геополітику⁴⁷. Таким чином, я використовую методи антропології катастрофи як лакмусовий папірець для спільноти, її внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Неунікним кроком тут стає відверта розмова з учасницями дослідження, спроба виплекати «підтримк[у], що проростає з близьких професійних стосунків між дослідни/цями й учасни/цями», а також творення простору для «критик[и], нагод[и] викрити владні нерівності»⁴⁸.

⁴⁵ Susanna M. Hoffman, and Anthony Oliver-Smith, "Why Anthropology Should Study Disasters," 4.

⁴⁶ Christoph Wulf. "The Productivity of Catastrophes in Evolution and the Challenge of Manmade Catastrophes." In *Hazardous Future: Disaster, Representation and the Assessment of Risk* edited by Isabel Capeloa Gil and Christoph Wulf, 11-18. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2015.

⁴⁷ Bryan S. Turner. *A Theory of Catastrophe*. Berlin: De Gruyter, 2023.

⁴⁸ Stephen L. Schensul, Jean J. Schensul, Merrill Singer, Margaret Weeks, Marie Brault. "Participatory Methods and Community-Based Collaborations." In *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, edited by H. Russell Bernard and Clarence C. Gravlee, 185-212. London: Rowman & Littlefield, 2015.

Описані вище засади є притаманні учасницькому дослідженню, у межах якого учасни/ці утверджують себе не лише як носії знання, яких необхідно опитати, але співдизайнують і співстворять дослідження. Для того, аби провадити його етично, практик/ині учасницьких підходів радять звертати увагу на постійно оновлювану згоду й мислити про неї як про стосунок між учасни/цями й дослідни/цями⁴⁹. Це означає довіряти тим виборам, що здійснюють впродовж співпраці учасни/ці. У зв'язку із цим, широкий спектр значень не перешкоджає дослідженню, але відкриває простір для агентності. Під час розмов з учасницями дослідження, я свідомо не вживала слова «катастрофа» задля опису проєкту, а також дозволяла учасницям самостійно визначати, які ситуації для них є кризовими. Замість того, аби обмежувати їх термінологією, я воліла створити простір для неупередженого словника. Зрештою, робота над переозначенням чи трактуванням ключового терміну часто є невід'ємною складовою у тісній співпраці зі спільнотою⁵⁰. Адже нейтральні для дослідни/ць концепти можуть бути означені для самих спільнот негативним контекстом, тривалими практиками іншування й запереченням їхнього досвіду⁵¹.

Важливо зазначити, що обраний для дослідження музей оперує однією з найбільших колекцій в Україні. Станом на 2020-ий рік, у музеї працювало понад 170 людей, а фонди нараховували більше 180 тисяч творів⁵². Національний музей у Львові складається з семи комплексів: Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, його історичного комплексу, низки художньо-меморіальних музеїв: Олени Кульчицької, Леопольда Левицького, Олекси Новаківського, Івана Труша, а також — Художнього музею «Сокальщина». Окрім того, мені відомо ще як мінімум про одне фондове

⁴⁹ María Fernanda Yanchapaxi, Jade Nixon, and Eve Tuck. "consent practices in desire-based and beauty-affirming social science research." *Feminist Review* 135, no. 1 (November 2023): 113–25. <https://doi.org/10.1177/01417789231202415>.

⁵⁰ Elaine Miller-Karas. *Building Resilience to Trauma: The Trauma and Community Resiliency Models*. London and New York: Routledge, 2015.

⁵¹ Linda Tuhiwai Smith. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. 2nd ed. London and New York: Zed Books, 2012.

⁵² Галина Терещук. "Вперше за історію Національного музею у Львові директора обиратиме конкурсна комісія". Радіо Свобода, 3 березня, 2020. <https://www.radiosvoboda.org/a/30466256.html>.

приміщення, яке розташовується в окремій будівлі. За свою історію, музей як будівля й інституція зазнав дві світові війни. Попри те, що афілійовані з ним наукові співробітни/ці активно аналізують вже перейдений воєнний досвід⁵³, такої ж рефлексії про стан команди у повномасштабній війні у відкритому доступі не знаходимо. Відтак, першим моїм завданням було зібрати первинні дані через розмови з музейними працівни/цями.

Учасницька група складалася з чотирьох людей, що поділяли наступні характеристики: це співробітниці фондів, які застали у Національному музеї пандемію Covid-19 і початок повномасштабного вторгнення. На момент дизайнування дослідження, я припускала, що головними маркерами катастрофи стануть саме Covid-19 й початок повномасштабного вторгнення. Відтак, свідомо просила про розмову з людьми, які досвідчили обидві події з позиції працівни/ць музею. Попри те, що я не мала вимог до гендеру чи віку, усі вони — жінки, орієнтовно одного віку (≈ 45 років). Деякі з них впродовж просування посадами у музеї працювали в одному відділі. «Ми не просто колеги, а ми друзі»⁵⁴, — зазначає одна з учасниць. Для того, аби познайомитися з учасницями дослідження й зрозуміти, як вони себе оповідають, я послуговувалась напівструктурованим глибинним інтерв'ю, яке передбачає готовий опитувальник, але дозволяє від нього відхилитись. Водночас, я спиралася на принцип людиноорієнтованого інтерв'ювання, ставлячи собі запитання, «яким чином особисті обставини формують учасни/ць [цієї] спільноти». Структурно, опитувальник (див. Додаток 1) містив два умовні блоки: особистий досвід оповідач/ки й ідентифікацію кризових моментів. Під час розмови про особисте запліччя й музейну роботу, у центр ставали рутинні задачі, історії про музей й довкола нього, а також — зв'язок працівни/ць з речами у музейному просторі. Натомість, за допомогою запитань про кризові моменти учасниці окреслили, що таке для них катастрофа.

⁵³ Ірина Гах. "Національний Музей у Львові: часи воєнні". Збруч, 30 травня, 2014. <https://zbruc.eu/node/23080>.

⁵⁴ Марія Цимбаліста, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.

Пропонуючи вхід на поле кризового досвіду, опитувальник містив наступні питання: «Які моменти у роботі в музеї “збивають вас з ніг”?», «Які виклики ви як музейн/а працівни/ця зараз перед собою бачите?». Попри вільну канву дослідження, у трьох розмовах з чотирьох учасниці зверталися до «катастрофи». У їхніх оповідях вона фігурувала як вигук й підсумок конкретної ситуації, найчастіше – у вияві «це катастрофа». У всіх випадках, перехідним містком у ситуації катастрофи ставала розмова про устрій музейних фондів. Для учасниць, чия робота є безпосередньо пов’язана з фондами, описані сцени належали до повсякдення. Щодня маючи справу з такими процесами, як: перевірка фондових об’єктів, фотографування, налаштування вологості й температури, пломбування приміщення, — працівниці визначають стан музею як будівлі чи як інституції. На фізичному рівні, вони докладаються до цілісності об’єктів і їхньої розстановки, а також — до пристосування приміщення як фондового. Тоді як на інституційному рівні, вони власним тілом відчують, в яких умовах відбувається перегляд фонду, які результати необхідно надати керівництву чи Міністерству культури під час оцифрування колекцій, як на практиці втілюються закони, що регламентують діяльність музею⁵⁵. Відповідно, про яку би систему не йшлося, загальнодержавну чи приналежну до Національного музею у Львові, рутинна засигналізує про її збій. Як співрозмовниця, я ставила собі за мету не наголошувати на «великих» подіях, які потенційно видавалися б оповідачкам валіднішими через їхні масштаб й повсюдність. Наприклад, сформульовані для розмови питання не містили прямих посилань на повномасштабне вторгнення або COVID-19. У спільній зустрічі за результатами інтерв’ю, ми дійшли висновку, що катастрофа для музейних працівниць виникає разом із загрозою для музею. Відтак, вона не має конкретних часових меж, не зумовлена масштабними подіями на рівні держави чи світу, але може бути ними загострена. Щобільше, катастрофа стає видимою там, де накопичується вразливість. Йдеться як про внутрішні, так і зовнішні

⁵⁵ Україна. Верховна Рада України. Про музеї та музейну справу. Закон України 249/95-ВР. Прийнятий 29 червня, 1995 (зі змінами). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-вр#Text>.

чинники відносно інституції. Серед системних чинників, які вводять музей у стан загроженості й послаблюють його здатність протидіяти катастрофі можна перерахувати наступні: відсутність стандартизованих механізмів і налагодженого обміну знаннями між музеями в Україні, нерегульовані стосунки між співробітниками/цями відділами музею і дирекцією, а також — між музеями і державними структурами, невідповідність законодавчих норм реальності, нестача ресурсів, людських і фінансових, аби доглядати за приміщеннями і колекціями, брак місця.

Узагальнюючи, музейні команди не завжди можуть з'ясувати, що і в кого перебуває у колекції, оскільки не існує єдиної бази, яка би удоступнювала таке знання. Закони, які не готові реагувати на катастрофу й, щобільше, запобігати їй, вже достатньо висвітлені у дискусії про евакуацію музейних колекцій. У коментарях юриста Дмитра Ковалю знаходимо «абсолютно не визначений алгоритм евакуації: не вказано, звідки брати транспорт, де брати пальне для нього, через скільки часу після наближення ворога на якусь критичну відстань потрібно починати евакуацію, коли повинні розроблятися евакуаційні плани, як вони мають оновлюватись»⁵⁶. Тоді як рамка евакуації колекцій — одна з наймасштабніших, у музеї невідповідність законів запитам на місці може виявлятися у найменших побутових речах, наприклад, у застосуванні подовжувачів. Відповідно до Наказу № 1417 від 30.12.2014 «Про затвердження Правил пожежної безпеки в Україні», «забороняється застосування саморобних подовжувачів, які не відповідають вимогам ПУЕ, що пред'являються до переносних (пересувних) електропроводок»⁵⁷. Втім, вироблені відповідно до нормативів не завжди означає якісні чи доступні, бо серед таких подовжувачів, за відсутністю цінової альтернативи, опиняється дешевий продукт. Працівники/ці і тут відкладають знання про те, як ефективніше, і мають справу з недовірою закону (й до закону). Зрештою, консолідованою відповіддю на питання про

⁵⁶ Ксенія Білаш. "Музейна евакуація: що пішло не так?" LB.ua. 19 червня, 2022. https://lb.ua/culture/2022/06/19/520455_muzeyna_evakuatsiya_shcho_pishlo_tak.html

⁵⁷ Україна. Міністерство внутрішніх справ України. Про затвердження Правил пожежної безпеки в Україні. Наказ Міністерства внутрішніх справ України 1417. Прийнятий 30 грудня, 2014. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0252-15#Text>.

виклики в музейній роботі став брак фінансування. «Але отакі фінансові якісь штуки, от не знаю, папір елементарно, так, для друку якихось там тих списків, техніка, фотоапарати, не знаю, лінійки, олівці»⁵⁸, музейні працівни/ці часто закупають своїми коштами. Це зав'язує їх із музеєм ще одним ресурсом поміж інших, які вже циркулюють від працівни/ць до інституції, а саме — грошима.

Однією з найглибших вразливостей музейних працівни/ць є порушення порядку і дезорієнтація в просторі. По-перше, робота у фондї як така передбачає впорядкування і чітку структуру, де за кожною річчю закріплене конкретне місце. По-друге, чим більша у музею колекція, тим більше зростає навантаження на працівни/ць, які єдині орієнтуються у просторі фондів. У цьому випадку, Національний музей у Львові налічує понад 175 000 фондівих одиниць⁵⁹. Велика відповідальність за фонди створює тиск; коли не вдається знайти річ, зростає паніка. «...випадково поставили книгу не на своє місце. Коли ти це робиш, все, це, рахуйте, пропав. Ти книгу вже і не знайдеш [...] Ну, це біда, це катастрофа»⁶⁰. Тимчасово випустити з поля зору той чи інший предмет — ще легше у тисняві полиць чи шухлядок, коли їх в спільній комірці перебуває по декілька одиниць. Одні предмети «липнуть» до інших, а книги запаковані так міцно, що для того, аби їх дістати, «чуть не видираєш цієї полиці»⁶¹. Із початком повномасштабного вторгнення, і без того обмежений простір стиснувся ще сильніше. Оскільки деякі з будівель музею не пристосовані під фондіві, їхні колекції зберігалися не в підвальному приміщенні, а на поверхах, біля вікон. У випадку ракетного обстрілу, зовнішня стіна не вберегла б об'єкти від удару. Якби вони навіть вціліли, то зазнали б шкоди від скла із тих самих вікон. Відтак, із першими днями повномасштабного вторгнення, працівниці запакували колекції і знесли їх в безпечніше приміщення. «І тепер сталось так, що там є перенасичення предметами. Там є

⁵⁸ Марія Цимбаліста, у розмові з авторкою.

⁵⁹ Національний музей у Львові ім. А.Шептицького. "Коротко про музей". Режим доступу: березень 11, 2024. <https://nml.com.ua/pro-muzej/korotko-pro-muzej/>.

⁶⁰ Анна Навроцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.

⁶¹ Там само.

забагато всього, там отак-от ходимо ми попри те все [...] тому що ми намагалися, коли почалася війна, ми старалися ховати все максимально...»⁶². Система координат, у якій вони раніше орієнтувалися, була порушена. Це призвело до проблем із доступністю колекцій, а також — до більших витрат часу, аби знайти саме той об'єкт, який потрібен в моменті. Така невизначеність одразу ж відбивається на роботі у фондах і викликає роздратування. «Іноді, наприклад, мої працівники описують, скажімо, ну, скажімо Євангелія. У нас там є понад 200 Євангелій. І вона вже там на викінченні, зробила вже 200, їй залишилося зараз тільки дев'ять зробити, а я не можу їх знайти в силу того, що вони запаковані, мені треба купу коробок перекласти. І вона починає робити інший проєкт, там, наприклад, там, з тріодями якимись, умовно кажучи [...] І вона не має цюї такої завершеності процесу»⁶³.

Водночас до повсякденної роботи у фондах, музейні працівни/ці співіснують у боротьбі за простір. Оскільки для деяких акторів міста необхідний для музею простір — передусім ресурс, який потрібно використати продуктивно. «У нас тут нижче, на вулиці Драгоманова, на розі будинку висів наш банер з інформацією про наш музей, щоб люди орієнтувалися. Бо тому що багато хто йде і губиться, де ж це наш музей. І місто нам забороняє цей банер вішати, бо ми місту не приносимо гроші»⁶⁴. Для міської влади, яка безпосередньо розпоряджається або легітимізує розпорядження простором, музей стає на один щабель з іншими надавачами послуг серед індустрії розваг⁶⁵. Тож його успіх, серед іншого, визначає прибутковість. Аби отримати право на відповідні для колекцій умови, музейним працівни/цям недостатньо визначити, описати й висловити проблему. На їхній відповідальності — довести органам влади, що ця проблема дійсно вартує уваги, а музей, своєю чергою, достатньо доклався для добробуту міста, аби натомість отримати допомогу. Це обмежує

⁶² Любава Собуцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, грудень 2023.

⁶³ Анна Навроцька, у розмові з авторкою.

⁶⁴ Там само.

⁶⁵ Алла Петренко-Лисак та Дарина Вільхова. "Суспільство в музеї чи музей у суспільстві (До питання про роль соціології у міських музейних практиках)". *City: History, Culture, Society* 14, no. 2 (2022): 155-176. <https://doi.org/10.15407/mics2022.02>.

музейних працівни/ць у стратегіях, якими вони можуть піклуватися як про себе, так і про колекції.

Тож, в умовах катастрофи музейні працівни/ці мають справу з інфраструктурами й рішеннями, які посилюють їхню вразливість й наражають музей на небезпеку. Сама катастрофа, при тому, визначена не як точкова подія. Натомість, «руйнівним агентом»⁶⁶, про який ідеться музейним працівни/цям, можна назвати юридичні й бюрократичні обмеження, неврегульовані й інші, згадані оповідач/ками під час розмов чинники. Попри обмеження і супровідні до них емоції, спільнота вдається до альтернативних стратегій і віднаходить ресурси у робочому середовищі. Один із них — це міцний зв'язок між працівни/цями фондів музею і його простором. Як нагадує Ентоні Олівер-Сміт: «Катастрофи оприявнюють для нас питання часу й простору. Вони виводять на поверхню всю силу зв'язків із місцем»⁶⁷. Для того, аби ретельніше окреслити площину цього простору і визначити його агент/ок, я вводжу поняття «музейного тіла», яке розгляну в наступному розділі.

⁶⁶ Susanna M. Hoffman, and Anthony Oliver-Smith, "Why Anthropology Should Study Disasters," 4.

⁶⁷ Hoffman, and Oliver-Smith, 10.

РОЗДІЛ II. КОНЦЕПЦІЯ «МУЗЕЙНОГО ТІЛА»

2.1. Елементи «музейного тіла»

Для того, аби означити «музейне тіло», я головним чином спиратимуся на два концепти: «конституювання простору» Мартіни Льов й «Гаю» Бруно Латура. Я також свідомо не розриватиму метафори тіла з його буквальним значенням, аби не створювати штучних дихотомій, які насправді оминатимуть справжніх функцій «музейного тіла». Зрештою, злиття фізіологічного виміру з метафоричним особливо загострюється у повномасштабній війні, коли увесь досвід — за замовчуванням втілений. Переплетеність одного з іншими ілюструє твердження дослідниці Олександри Довжик, яке важко перекласти дослівно: «“русській язык” — моя материнська мова, тож для того, аби стати вільною, я маю вирвати його собі з горлянки» («Russian is my mother tongue and liberation means ripping it out of my throat»)⁶⁸.

З Мартіни Льов як з професорки соціології планування та архітектури, я змальовуватиму у схемі «музейного тіла» передусім сам простір й стратегії його конструювання. У однойменному тексті «Конституювання простору» дослідниця доходить до висновку, що люди — далеко не єдині суб'єкти, які взаємодіють з простором. Поділяючи їх на первинно матеріальні й первинно символічні, вона одразу ж роз'єднує ці два виміри, аби потім сплавити між ними кордони на користь соціального. Мартіна Льов визначає нелюдських агентів простору, які, залежно від контексту, виводять у фокус матеріал або символ як соціальні блага. Разом із людьми, вони складають тіла, що впорядковують простір. Залишаючи при собі «простір як результат впорядкування»⁶⁹, я, однак, відхиляюся від уявлення про блага й тіла. Щобільше, там, де Мартіна Льов пов'язує людей і блага в структури, я накладаю іронічне твердження Бруно Латура: «Коли соціолог/ині соціального вимовлять такі слова, як: «суспільство», «влада», «структура» й «контекст»,

⁶⁸ Sasha Dovzhyk. "Mother Tongue: The Story of a Ukrainian Language Convert." *New Lines Magazine*, February 23, 2023. <https://newlinesmag.com/first-person/mother-tongue-the-story-of-a-ukrainian-language-convert/>.

⁶⁹ Мартіна Льов. "Конституювання простору". *Рухливий простір: міждисциплінарна антологія*, ред. Катерина Міщенко and Сюзанна Штретлінг, 56–73. Київ: Видавництво «Медуза», 2018.

вони часто застрибують наперед й поєднують безмежні масиви життя й історії»⁷⁰. Тож, оскільки місцерозташування мого дослідження — конкретне й просторове, чи це музейна будівля, чи фондове приміщення, простір таки залишається для нього тлом. Натомість живі процеси в просторі потребують гнучкішого образу, який дозволить по-іншому поглянути на діяльність у музеї, вийшовши за межі людського.

Таким чином, я звертаюся до Бруно Латура, відомого передусім, але не тільки, акторно-мережевою теорією. За допомогою цієї теорії, дослідник закликає поглянути на світ як на безперервну діяльність великої кількості акторів, що взаємодіють одне з одним. Результати взаємодій між суб'єктами мереж часто бувають непередбачувані й змінюються від випадку до випадку, оскільки поєднують у собі мотивацію конкретного актора і стани середовища, у якому він діє. Так само як і в Мартіні Льов, участь у мережах беруть не лише люди. Об'єкти постають для Латура такими самими акторами. Тож, дієвість у мережах визначає не намір й не свідоме вчинення дії. Натомість ключове питання, за яким ми помічаємо акторів й називаємо їх такими, це «чи змінює він щось для іншого актора?»⁷¹. Без нього дія як така неможлива.

З людськими й нелюдськими агент/ками своєю чергою пов'язана «Гаїя» — концепт, породжений потребою означити, «наскільки Земля — активна, але при тому не одухотворена»⁷². Активна дія об'єктів у мережах вже окреслена й доведена, тож нове видиме знаходимо в мікроорганізмах. Посилаючись на взаємодію мікроорганізмів, Бруно Латур пропонує парадигму, де можна на деякий час винести за дужки слова «соціальне», «суспільне» й «людське», які за час існування науки втратили гнучкість значення. На мою думку, головною перевагою «Гаїї» є баланс, який дозволяє зберігати нюансованість й відмову від абсолютних метафор. «Дві характеристики “Гаїї”»: вона складається з агентів, які не є занадто, але й не замало, живими [...] Її також утворюють агенти, які при

⁷⁰ Bruno Latour. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, USA, 2007.

⁷¹ Latour, 71.

⁷² Catherine Porter, and Bruno Latour. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Polity Press, 2017.

тому не об'єднані цілісною, єдиною дією»⁷³. Оскільки «Гая» не диктує загального блага, яке вмотивувало би агент/ок й заздальгідь вимагало б від них конкретних дій, зникає потреба в центрі й периферії. Агент/ки згинають середовище під себе, передають й видозмінюють значення без потреби скеровувати ресурси в єдиний центр.

Запозичивши агент/ок й мережі, я доповнюю теорію Латура припущенням, що людські агент/ки скеровують мережами різного типу ресурси. Основні приклади ресурсів, які людські агент/ки можуть передавати у мережах музейного фонду, я поділяю на знання, емоційний ресурс, предмети, владу й гроші. Ці ресурси зароджуються у взаємодії в мережах музею, але також впливають на саму мережу й, відповідно, агент/ок. Можна уявляти мережі на рівні приземленому й намацальному. У цьому випадку, Національний музей у Львові провадить музейну діяльність не лише в основному приміщенні на проспекті Свободи, але також в інших будівлях, й навіть має у підпорядкуванні художні й художньо-меморіальні музеї. Разом, ці будівлі утворюють мережу на мапі музею. Якщо ж придивитися до іншого порядку реальності, який впливає з такого розташування будівель, то люди займають різні посади й відповідно до них по різному розташовуються у просторі. Ці посади частіше чи рідше взаємодітимуть одне з одним залежно від того, чи в однаковій будівлі вони знаходяться. Одна з учасниць дослідження згадує про появу нових зв'язків із коле/жанками внаслідок зміни посади й обов'язків: «тут в мене, якби, побудувалися такі нові зв'язки. Це, наприклад, відділ реставраційний [...] Я більше почала вникати, власне, що таке реставрація [...] Вони, знов, більше почали цікавитися тим, чому, от, наприклад, ці або ці речі є важливі»⁷⁴.

Як знання, так й емоційний ресурс чи фізичні предмети (у цьому випадку, об'єкти колекції) виринають у розмовах співробітниць музею. Циркулювання й розподіл як влади, так і грошей, вже висвітлені відповідними прикладами у першому розділі. Тоді як вже згадана взаємодія між співробітницями фондів й

⁷³ Porter, and Latour, 87.

⁷⁴ Марія Цимбаліста, у розмові з авторкою, листопад 2023.

реставратор/ками передбачає передачу предметів для того, аби відновити їхній стан. Втім, кожен з агентів бачитиме задачу об'єкта і дії, які до нього потрібно вчинити, по-своєму. «[...] реставратори [...] дивлячись на нього як на твір мистецтва суто, їм хотілося зробити його максимально так красиво, щоб для експонування [...] Я коли на нього дивлюся, я розумію, що це не лише твір мистецтва, але це також певний документ епохи»⁷⁵.

Поділяючи спільний простір у рутинних задачах, співробітни/ці музею вчать не лише розуміти мотивацію інших агент/ок, але також утворювати з ними довірливі стосунки. Так, у межах відділу рукописів та стародруків, який розміщується на вулиці Драгоманова, завідувачка фонду щодня проводить із командою спільні обіди, впродовж яких вони діляться емоціями. «[...] вони допомагали нам, ну, не то що не збожеволіти, воно було важливо для нас [...] в тих розмовах хтось тебе заспокоїв, ти проговорив ці емоції і тобі вже ставало легше»⁷⁶. Окрім емоційного досвіду, співробітни/ць спонукає до контакту одне з одним також обмін знанням. По-перше, більшість співробітни/ць фондів поєднують фондову роботу з науковою й мають особливі для них теми, якими займаються впродовж багатьох років. Відтак, співробітни/ця може звернутися до коле/жанки із порадою «якщо я про щось пишу, суто в такому науковому сенсі, як правильно мені [...] сформулювати примітку»⁷⁷. По-друге, йдеться також про знання об'єктів, які знаходяться у конкретному фонді. За відсутності єдиної бази даних, музейні співробітни/ці покладаються на знання одне одного про наявність, місцезнаходження й стан тих чи інших об'єктів.

У підсумку, «музейне тіло» є простором, який конструюється через дії агент/ок, взаємно впливаючи на тих самих агент/ок. Завдяки діям відносно цього простору й у ньому, агент/ки зав'язують мережі. Цими мережами вони передають знання, емоційний ресурс, об'єкти, владу й гроші. Оскільки музей є передусім інституцією, яка завдячує своєму існуванню повторюваним діям й правилам, то людські агент/ки впорядковуватимуть його через рутину. Так само

⁷⁵ Цимбаліста.

⁷⁶ Анна Навроцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.

⁷⁷ Марія Цимбаліста, у розмові з авторкою.

як і «Гая», «музейне тіло» збирає під парасолькою дії агент/ок й рамкує їх фізичним місцем у вигляді музею (а конкретно в моєму випадку — ще й у вигляді фондосховища). Агент/ки, які творять й утворюються мережами у межах «музейного тіла», є суб'єктами. Саме в дії, тілесно долучені, вони формують знання про те, як це — бути дотичними до музею, утворюють із ним стосунок. «Музейне тіло» надає досвіду у музеї змінної форми, яка залежатиме від агент/ок. Уявлення людських агент/ок розмістить у «музейному тілі» серце, мозок й потенційні артерії у вигляді мереж, що передають ресурс й сприяють руху між різними частинами тіла⁷⁸. Натомість для нелюдських агент/ок «музейне тіло» розпорошуватиметься, кипітиме хімічними реакціями й матиме зовсім інші вісі тяжіння.

2.2. Образи й дії, що формують «музейне тіло»

Окрім того, що «музейне тіло» заохочує звернути увагу на агент/ок, які до того були невидимими, воно також дозволяє зрозуміти, за якими образами конструюють «музейне тіло» конкретні агент/ки. Агент/ки, які взаємодіють у просторах й мережах, пов'язуються не лише у фізичному, але також у метафоричному розташуванні. Це означає, що образи, які застосовуватимуть до опису музейного тіла, варіюватимуться від того, хто стоїть в центрі: людські чи нелюдські агент/ки. Таким чином, розмірковуючи про конституювання простору, Мартіна Льов розрізняє два основні процеси: спейсинг й синтезування. Спейсинг вивчає фізичне розташування людей й благ (у випадку термінології, яку я позичаю в Бруно Латура, — агент/ок) у співвідношенні одне одного. Синтезування означає, що «блага і люди пов'язуються у простори через процеси сприйняття, уявлення та пригадування»⁷⁹.

У дослідженні «музейного тіла» на прикладі Національного музею у Львові не йтиметься про розташування речей у фізичному, видимому просторі. В часі повномасштабної війни, потрапити до фондосховища людині, що не

⁷⁸ Richard Sennett. *Flesh and Stone*. Penguin Books Ltd, 2003.

⁷⁹ Мартіна Льов. "Конституювання простору". *Рухливий простір: міждисциплінарна антологія*, ред. Катерина Міщенко and Сюзанна Штретлінг, 56–73. Київ: Видавництво «Медуза», 2018.

працює у музеї безпосередньо, майже неможливо. Місцезнаходження музейної колекції вважається сенситивною інформацією, яка не розголошується назовні. Зменшується або припиняється видача дослідни/цям фондів об'єктів. Нерозголошення даних про колекції пов'язане передусім зі злочинами російської армії. Станом на 5 червня 2023 року, Міністерство культури зафіксувало 82 музеї та галереї, які зазнали руйнацій або пошкоджень⁸⁰. Оскільки росія неодноразово завдавала прицільних ударів по музейних будівлях України, колекція зазнає загроженості⁸¹. Відсутність у полі зору убезпечує. Таким чином, попри співучасть працівниць фонду, я не мала доступу до їхнього рутинного простору. У цьому випадку, уявити вигляд фондів я можу лише з їхніх розповідей. Музейні працівни/ці для мене постають як ключові агент/ки, що конструюють «музейне тіло», оскільки лише їхню перспективу і їхнє мапування мереж й простору я мала нагоду почути.

На думку Бруно Латура, кожен актор має свою метафізику⁸². Це означає, що світ, який пояснює собі дослідни/ця за допомогою текстів й методів академії, є лише одним із багатьох таких самих суб'єктивних. Тоді замість того, аби зводити досвіди спільноти до загального знаменника й пояснювати ті чи інші дії на власний лад, дослідни/ця ставить собі за мету уважно слухати. Писання «на полях» й «між рядків» ословленого в інтерв'ю оповідач/ками поступається місцем опису. Відтак, я намагатимусь не виходити за межі висновків, які учасниці дослідження погодили у спільній розмові за результатами інтерв'ю. Спираючись на їхні самоповіді, я планую розглянути, якими образами співробітни/ці фондів конструюють «музейне тіло», які дії вони позначають і як на конфігурацію цих дій впливає катастрофа.

Уявляючи простір музею, людей і речі, які в ньому розташовуються, музейні працівни/ці звертаються по допомогу до метафор. Одним з образів, які

⁸⁰ Дмитро Михайлов. "Через війну пошкоджено понад 1,5 тисячі об'єктів культурної інфраструктури". Суспільне | Новини, 5 червня, 2023. <https://suspilne.media/497503-cerez-vijnu-v-ukraini-poskodzeno-ponad-15-tisaci-obektiv-kulturnoi-infrastrukturi-z-nih-majze-tretina-zrujnovani/>.

⁸¹ «Пожежники не змогли виїхати». Про знищений музей Примаченко в Іванкові". The Village Україна, 11 травня, 2022. <https://www.village.com.ua/village/culture/museum-at-wartime/325761-museum-ivankiv-primachenko>.

⁸² Bruno Latour. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, USA, 2007.

найпершими спадають на думку й виникають у розмовах про музей, є людський організм, «живий організм, в якому неможливо залишатися ізольовано тільки на своєму робочому»⁸³. Використання організму як моделі, за якою дизайнують простір й організують знання про довколишній світ, фіксують, принаймні у західноєвропейському контексті, ще за часів Давньої Греції⁸⁴. За принципом людського організму, що складається з внутрішніх органів і шкіри як пункту транзиту речовин всередину, будували міста, визначали кордони, виокремлювали загрозу⁸⁵. Така метафора вважається ефективною з кількох причин. По-перше, вона дозволяє позначники здоров'я і хвороби, які мали б сигналізувати про справність організму, потребу його відкалібрувати, якщо органи більше не здатні виконувати роботу⁸⁶. Окрім того, коли виникає потреба порівняти організм з суспільством, йдеться також про «єдине ціле, у якому кожному відведене своє місце [...] органи якого розміщені на чітко визначених і незмінних місцях, де вони виконують специфічні функції»⁸⁷. Таким чином, посади у межах музею, їхні повноваження й стосунки між собою не мали би змінюватись. Втім, за словами оповідачок, організм містить непередбачуваність, а його найбільшою цінністю є здатність реагувати на проблему й підтримувати одне одного. Вони сприймають мережу зв'язків у межах музею «не просто [як] систем[у] так[у] сух[у], яка, ну, ніби там все покладено, і воно просто так робиться»⁸⁸. Живий організм тут асоціюється з небайдужим ставленням до роботи. Зокрема, таку емоційну заангажованість пояснюють працею з особистими речима й постатями людей, які передусім для музейних працівни/ць постають як особистості.

Описуючи роль людського тіла у містоплануванні й способах міського життя, соціолог Річард Сеннетт виокремлює конкретну філософію, за якої організм уявляють як мережу особистих стосунків. Так, у середньовічних

⁸³ Марія Цимбаліста, у розмові з авторкою, листопад 2023.

⁸⁴ Richard Sennett. *Flesh and Stone*, 31.

⁸⁵ Маркус Шроер. "Тілесні простори". *Рухливий простір: міждисциплінарна антологія*, ред. Катерина Міщенко and Сюзанна Штретлінг, 74–90. Київ: Видавництво «Медуза», 2018.

⁸⁶ Susan Sontag. *Illness As Metaphor*. Farrar Straus & Giroux, 1988.

⁸⁷ Маркус Шроер. "Тілесні простори", 80.

⁸⁸ Марія Цимбаліста, у розмові з авторкою.

християнських спільнотах Заходу Європи до центру тілесної взаємодії стає спільнота як «місце, де люди турбуються про людей, яких вони добре знають»⁸⁹. Водночас, поняття ближнього поширювалося на всіх, хто його потребував й зазнав у житті поневірян. «Співчутливе тіло» («compassionate body»), як його називає Сеннетт, мало наблизити людей до Христа через втілені акти милосердя. Наприклад, звичною практикою ченців й черниць при західноєвропейських монастирях була видача їжі для знедолених⁹⁰. Паралельно до релігійної уяви щодо простору, разом з медичним відкриттям Генрі де Мондевіля, де нібито під час операції один орган тіла компенсував інший, що перебував у слабшому стані, закріпилося уявлення про людський організм як набір пов'язаних між собою частин⁹¹.

Попри те, що дії агент/ок у мережах й просторі — змінні, без фіксації, принаймні приблизної, ми ризикуємо їх втратити й не побачити. Відтак, іншою метафорою, яка підсумовує взаємодії у «музейному тілі» з перспективи музейних працівни/ць, є топографія. Для музею, топографія означає, що предмети колекції розташовують у конкретних кімнатах й шухлядках, а їхня присутність на місці підтверджує відповідна документація. Коли співробітни/ці фондів переміщують об'єкти задля того, аби сфотографувати, доглянути, видати на руки, згодом вони мусять «знову перевіри[ти] собі по цих наших, там, листочках, топографіях. Все воно на місці є — добре»⁹². Окрім того, топографія як мапування місцевості на прикладі втілює акторно-мережеву теорію Бруно Латура, «відображаючи динамічну природу стосунків, вловлюючи й співвідносячи тимчасові союзи, які сплавлюватимуться й згасатимуть, коли відповідні процеси й угруповання набуватимуть чи втрачатимуть злагожденість»⁹³.

⁸⁹ Richard Sennett. *Flesh and Stone*, 158.

⁹⁰ Sennett, 176.

⁹¹ Sennett, 164.

⁹² Любава Собуцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, грудень 2023.

⁹³ Rob Inkpen, Peter Collier, and Mark Riley. "Topographic relations: developing a heuristic device for conceptualising networked relations." *Area* 39, no. 4 (December 2007): 536–43. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4762.2007.00759.x>.

Якщо топографія й організм слугують за образи, якими музейні співробітни/ці мислять музей, то самих себе вони позиціонують через два архетипи — прибиральницю й дитину. Описуючи фізичну роботу над підтриманням температури-вологості приміщення й перевірки фондів колекцій на наявність шкідників, одна з учасниць дослідження каже: «я працюю тут прибиральницею...»⁹⁴. Прибиральниця є невід'ємною агенткою музею й так само забезпечує його функціонування. Вона через тіло взаємодіє із простором, вивчає його через доторк у тому ж витиранні підлоги. Відтак, завчає його напам'ять й засвоює знання, де що розташовується. А її праця, що полягає в утриманні нейтральності й зручності простору для відвідувач/ок, залишається невидимою⁹⁵. Натомість дитина як відвідувач активно прагне долучитися до музею через доторк до вже наявних об'єктів експозиції або через створення нових під час майстер-класів. Дитячий погляд вважається незаангажованим, сповненим цікавості й здатності по-новому поглянути на світ. Так само предмети колекції оглядають й співробітни/ці фондів. «...коли у нас є профілактичне перебирання, чи, знову ж таки, в тих самих коробках, мене треба завжди відтягувати, бо я відкриваю книгу: о, Боже, яка краса!»⁹⁶.

Так само, як і музейні працівни/ці, я намагатимуся впорядкувати й розмістити поряд одиниці знання. Однак, засобів виключно академічного письма у цьому випадку бракуватиме. Тож, перерахувавши образи, якими уявляють й конструюють музейне тіло співробітни/ці фондів, надалі я спробую описати, «як от створення і вирішення проблем дієсловами»⁹⁷ втілюється на прикладі конкретного музею через називання дій. На думку дослідниці Марі Бошам, «наші академічні практики населяють різні *види письма*, але багато з них систематично витісняють й неправильно розуміють як неакадемічні»⁹⁸.

⁹⁴ Анна Навроцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.

⁹⁵ Miwon Kwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, 2004.

⁹⁶ Анна Навроцька, у розмові з авторкою.

⁹⁷ Olha Marusyn / Ольга Марусин – Secondary Archive. Secondary Archive.

<https://secondaryarchive.org/artists/olha-marusyn/>

⁹⁸ Marie Beauchamps. "Doing Academia Differently: Loosening the Boundaries of Our Disciplining Writing Practices." *Millennium: Journal of International Studies*, September 6, 2021, 030582982110319.

<https://doi.org/10.1177/03058298211031994>.

Однією з витіснених практик Бошам вважає креативне письмо, яке, водночас, допомагає дослідницям в тому, аби оприявнити особистий, часто емоційний стосунок з їхнім дослідженням. Я вважаю, що нелінійні, глибоко абстрактні конструкції у межах такого жанру, як дослідницька робота, влучно демонструють принцип дії таких складних понять, як «музейне тіло». Відтворюючи саму сутність «музейного тіла» як одночасної взаємодії великої кількості агент/ок, я об'єдную різні дії музейних працівни/ць за принципом вільного колажу. Такий підхід, зокрема, заохочує мене не виходити за межі сказаного оповідач/ками, нібито аналізуючи з відстані. Натомість я лише співставляю історії музейних працівни/ць у безперервний фрагмент тексту, де перелічуватиму їхній рутинні дії, як і стосунок, який ці дії мають до інших агент/ок у мережах.

Тож, мережа передбачає можливість ділитися й передавати. Передавати можна нелюдських агент/ок: як у випадку зі співробітницями фондів й реставратор/ками, або ж короткостроковою видачею об'єктів для дослідни/ць за зовнішнім запитом. Ними можна ділитися разом зі знанням про те, що перебуває у колекції. Так, співробітниця одного фонду звертаються до інших з проханням показати роботи конкретних ми/стакінь або з конкретного матеріалу речі, бо їм це необхідно, аби дістати натхнення. Передають не лише в теперішньому, але також крізь час, із думкою про майбутнє. Заповнюючи наукові паспорти, музейні працівни/ці зосереджуються на тому, що «ми їх робимо настільки досконало, ну, в силу наших особливостей. Бо тому що ми ставимо підписи свої під ними, ми підписуємося своїм прізвищем, своїм ім'ям і, якби, ми розуміємо, що хтось прийде після нас»⁹⁹. Коли співробітниця фонду йде з посади, вона мусить передати не лише якісно виконану роботу — виписані наукові паспорти, впорядкований фонд, але кожен предмет поштучно, за номерами, групами й списками. Тож для того, аби не запускати незворотної й складної реакції, музейні працівни/ці діють в протилежному напрямку й залишаються. Це означає не їхати далеко навіть під час відпусток, перевіряти

⁹⁹ Анна Навроцька, у розмові з авторкою.

приміщення щодня, навіть коли запити музейної мережі потребують переходу в іншу будівлю: пломбувати й розпломбовувати приміщення, вмикати й вимикати сигналізацію. Час до часу, агент/ки перевіряють й за потреби переносять об'єкти фізично. «Ми піднімаємо декілька коробок, переглядаємо всі книжки, якщо там є якісь шкідники чи ще щось, ми їх там обробляємо, відповідно, це все назад зносимо»¹⁰⁰. Переносити об'єкти й надавати їм нового виміру працівни/ці звикають також через відфотографовування й оцифровування колекцій. Фотографують їх для того, аби зібрати разом у каталогах, помножити накладками й поширювати з рук в руки. Оцифровують — з метою також перенести їх у вимір з відносною безпекою. Хоча навіть за такого процесу «йдеш, гард тобі впав з гатів, розсипався — і все, і терабайти інформації полетіли»¹⁰¹. Для того, аби мережі продовжували співтворити рутину, яка утримує на місці музей, після кожної зміни розташування об'єктів колекції у просторі потрібно повернути їх на місце. Тобто, у шафу або шухлядку, де їм відведено перебувати більшість часу відповідно до топографії фонду. Піклуючись про нелюдських агент/ок, співробітни/ці фондів регулюють між ними стосунки, нагріваючи чи охолоджуючи фондові приміщення, контролюючи за допомогою осушувача вологість. Зрештою, у взаємодії одне з одним, агент/ки поєднують(ся) й гуртують(ся). Нелюдські агент/ки гуртуються там, де їм бракує простору, де «воно прилипло до якогось іншого, так, предмету, так, до того, чи запхалося десь, там, маленьке, туди, десь залізло»¹⁰². Людські агент/ки, досліджуючи об'єкти, з якими працюють, поєднують видиме з невидимим. «Якщо я, наприклад, готую якийсь проєкт чи якусь виставку, в мене тоді шалений азарт. Я там то прочитаю, а я там порівняю, а я щось там витягну, подивлюсь»¹⁰³. Так, предмети колекції набувають історій, через які до них торкаються як самі музейні працівни/ці, так й відвідувач/ки. Музейні працівни/ці поєднують також об'єкти з матеріалами, яким вони належать, зрідка

¹⁰⁰ Навроцька.

¹⁰¹ Навроцька..

¹⁰² Любава Собуцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, грудень 2023.

¹⁰³ Собуцька..

дозволяючи до них торкатись або запитуючи під час майстер-класів: «на якому дереві малювалася ікона?»¹⁰⁴. Під час відключення електроенергії внаслідок російських обстрілів критичної інфраструктури в Україні, музейні працівни/ці мали би зупинити спільні з відвідувач/ками активності й не поєднувати їх з речами під час майстер-класів. Натомість, «...купили лампи — і що, що не було світла?»¹⁰⁵. Нові об'єкти, яких долучили до мережі обміну тактильним досвідом, видозмінили простір й адаптували його до вимог нестабільного часу.

Коли працівни/ці фондів засвоюють простір й постійно ним пересуваються, аби орієнтуватися, що де лежить, вони започатковують рух. Цей рух, який виявляється у кожній з наведених вище, вичеплених з історій самовизначення дій, визначає їхнє перебування у музеї. «Люблю рух»¹⁰⁶, — зазначає одна з учасниць. Ми накреслили траєкторії руху, тож тепер настав час поговорити про любов.

¹⁰⁴ Марія Кузьміна, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.

¹⁰⁵ Кузьміна.

¹⁰⁶ Кузьміна.

РОЗДІЛ III. ІСТОРІЯ З «МУЗЕЙНОГО ТІЛА». УЧАСНИЦЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ З НАЦІОНАЛЬНИМ МУЗЕЄМ У ЛЬВОВІ

3.1. Рефлексії про поле: від втрати до бажання

Для того, аби зробити видимою структуру цього тексту й дослідження загалом, я вдаюся до рефлексії. У її межах я визначу, на що звертала увагу й на які тексти спиралася, коли дизайнувала як учасницьке дослідження, так і послідовність досвідів у фінальному тексті. Це також включатиме деякі з моїх виборів як дослідниці: яким чином я звірялася з учасницями дослідження, чи у правильному напрямку рухаюся, які гіпотези відкинула після спільної розмови. Вертаючись до твердження Бруно Латура про «антропологі[ю] як інш[у] назв[у] для емпіричної метафізики, тієї самої, що дозволяє агент/кам самодостатньо пояснювати свої дії»¹⁰⁷, я вкотре наголошую на тому, що саме принцип співучасті заклав основу для моєї взаємодії з музейними працівни/цями. Як учасниці дослідження, вони лишають за собою право визначати, про що розповідатимуть, як зібрану під час інтерв'ю інформацію інтерпретуватимуть й використовуватимуть надалі.

Зокрема, варто вказати, що запис глибинних інтерв'ю й комунікація з оповідачками полегшувалися моїм попереднім залученням у тему музеїв. Як ми визначили у першому розділі, музейні студії виключають досвід музейних працівни/ць як спільноти й апелюють до них передусім як до професіонал/ок. Попри це, знання ключових інституцій й процесів, що набувалося завдяки періодичним виданням ICOFOM (Міжнародна рада з музеології / International Committee for Museology), а також послідовний досвід писання про музеї¹⁰⁸ й контекст повномасштабної війни¹⁰⁹, лягли в основу нашого спільного з учасницями дослідження словника. Також, повертаючись до вагомості термінології, я наголошую, що, подекуди, використовую стосовно музейних

¹⁰⁷ Bruno Latour. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, USA, 2007.

¹⁰⁸ Анастасія Павленко. "Сучасна дефініція музею: нормативні документи і дискусії" (неопублікований текст, 2022).

¹⁰⁹ Анастасія Павленко. "Музей як тіло: досвіди проживання травми в часі повномасштабного вторгнення" (неопублікований текст, 2023).

працівниць слово «оповідачка». Тоді я виокремлюю, як ключовий, акт оповідання — складання історій про роботу в музеї під час розмови з інтерв'юеркою. Водночас, я визначаю цих жінок саме як таких, що погодилися брати участь в дослідженні й співтворити його.

Упродовж дослідження, я не шукала конкретних тверджень, а лише — рамкувала досвіди, які впливали з розмов. Зокрема, у першому розділі зафіксована не справджена гіпотеза про Covid-19 і початок повномасштабного вторгнення як головні маркери катастрофи. Записавши інтерв'ю, я уклала перелік спільних тем й припущень у форматі документу (див. Додаток 2). Учасниці дослідження мали змогу ознайомитися з презентацією, після чого ми повторно зустрілися вже всі разом, аби підтвердити, спростувати чи розширити гіпотези. Впродовж розмови, учасниці підтримували одна одну, охоче ділилися власним досвідом й здебільшого погоджувалися з тим, як інтерпретували запропоновані тези їхні колежанки. Тож знання, яке ми співвиробляли, було результатом «взаємоповаги, спільного обов'язку й щирого співучасництва, яке перебуває у пошуках нового знання»¹¹⁰.

За підсумками спільного обговорення, я підтвердила більшість зафіксованих у презентації припущень. Однак, з реальністю учасниць не збігалася теза про те, що в інфраструктурі Національного музею у Львові існують центр й периферія, де центр — головна будівля на проспекті Свободи, а периферія — решта відділів, що знаходяться від нього на відстані. Коли я припустила, що співробітни/ці, які перебувають у так званому центрі, отримують більше повноважень й агентності через просторову близькість до адміністрації, вони заперечили. Перебуваючи на проспекті Свободи, музейні працівни/ці частіше залучені у спонтанні процеси, отримують більше точкових задач. Водночас, на посадах в інших будівлях музейні працівни/ці відчували автономність, здатність самостійно організувати роботу відділу.

¹¹⁰ Orlando Fals-Borda. "Remaking Knowledge." In *Action and Knowledge*, 146–64. Rugby, Warwickshire, United Kingdom: Practical Action Publishing, 1991. <https://doi.org/10.3362/9781780444239.011>.

Іншою темою, яку я потенційно передбачала, але не почула у розмові, була радянська спадщина у вигляді людей «не зі сфери» на керівних посадах. Я припускала, що в українському суспільстві, за прикладом інших колишніх республік сср, не одразу відбулася зміна еліт з комуністичної номенклатури¹¹¹. Гіпотеза про те, що незалежна Україна успадкувала радянську інфраструктуру, разом з колишньою комуністичною номенклатурою на керівних посадах, постала з юридичного підґрунтя. Оновлений наказ «Про затвердження Порядку проведення конкурсу на заміщення вакантних посад художнього та артистичного персоналу закладів культури» було затверджено за редакцією 01.07.2016 вже після Революції Гідності¹¹². Це свідчить про те, що протягом тривалого часу, завдяки зв'язкам серед тодішніх депутат/ок, керівні посади в культурних інституціях могли посідати колишні партійні чиновни/ці. Впродовж наступних років, зросли рівень професійності у культурній сфері, як і серйозне ставлення громадянського суспільства до конкурсів на посади. Як свідчить дослідження Королівського інституту міжнародних відносин «Chatham House» про роль культури та мистецтва у зміцненні стійкості постмайданної України, станом на 2020-ий рік, культурна інфраструктура України характеризувалася «досвід[ом] вищого керівництва нових установ, який був глибоко вкорінений у досвіді західних донорів, що здійснюють свою діяльність в Україні», а також «конкурс[ими] засад[ами] відбору менеджерів державних закладів культури»¹¹³. Втім, того ж 2020-го року у Національному музеї у Львові вперше за всю історію інституції зібрали конкурсну комісію для визначення майбутнього директора¹¹⁴.

¹¹¹ Olga Kryshchanovskaya, and Stephen White. "From Power to Property: The Nomenklatura in Post-Communist Russia." In *Elites and Leadership in Russian Politics*, 81–105. London: Palgrave Macmillan UK, 1998. https://doi.org/10.1007/978-1-349-26573-2_5.

¹¹² Україна. Міністерство культури України. Про затвердження Порядку формування на конкурсній основі кадрового складу художнього та артистичного персоналу державних та комунальних закладів культури. Наказ Міністерства культури України 497. Прийнятий 1 липня, 2016. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1029-16#Text>.

¹¹³ Маріна Пезенті, упоряд. "Культурне відродження та соціальна трансформація України. Роль культури та мистецтва у зміцненні стійкості постмайданної України". Київ: Chatham House, 2020. <https://www.chathamhouse.org/sites/default/files/2020-11/2020-11-16-cultural-policy-and-social-transformation-in-Ukraine-pesenti-ukr.pdf>.

¹¹⁴ Галина Терешук. "Вперше за історію Національного музею у Львові директора обиратиме конкурсна комісія". Радіо Свобода, 3 березня, 2020. <https://www.radiosvoboda.org/a/30466256.html>.

Опрацьовуючи результати учасницького дослідження й інтегруючи їх у структуру роботи, я також використовувала відкритий лист корінної дослідниці Ів Так до спільнот й дослідни/ць, у якому вона «закликає помислити над довогостроковим наслідком досліджень, що базуються на втратах, тобто мають на меті задокументувати біль й злам людей, аби прикликати до відповідальності винних у пригнобленні»¹¹⁵. Спираючись на власний досвід, Ів Так вирізняє два підходи до співпраці зі спільнотами, які зазнають маргіналізації чи є невидимими. Перший з них базується на історіях про втрату й фокусується на тому, аби зобразити наслідки насильницьких політик. У випадку з корінними спільнотами Америки, дослідження про втрату зазвичай дизайнуються людьми ззовні. Попри зосередження на проблемах, які спричиняють системні расизм й неоколоніалізм, такі дослідження схильні позиціонувати корінні спільноти як приречені й позбавлені вибору.

Так само, коли йдеться про контекст, у якому оперують сучасні українські музеї, неможливо уникнути розмови про втрати. Це засвідчують виклики, що постали під час евакуації, потреба заховати колекції, захищати будівлі музеїв тілами. Окрім того, нам доводиться фіксувати втрати як частину ширшого документаційного процесу. У низці текстів, опублікованих після 2022-го року, російсько-українська війна подається як найбільш задокументована. Масив активностей з документації війни не належить конкретному полю. Його примножують водночас фотографія¹¹⁶, академічні дослідження¹¹⁷, правові ініціативи¹¹⁸ й т.д. Документація злочинів й наголос на втраті у межах дослідження належать як україн/кам, для яких такий досвід є безпосереднім, так і закордонним медіа чи інституціям. Як зазначає дослідниця Катерина Яковленко у тексті «Саме це тіло: зображення проти поневолення / Exactly That Body: Images Against Oppression»: «я майже механічно архівую безперервну

¹¹⁵ Eve Tuck. "Suspending Damage: A Letter to Communities." *Harvard Educational Review* 79, no. 3 (September 1, 2009): 409–28. <https://doi.org/10.17763/haer.79.3.n0016675661t3n15>.

¹¹⁶ Kateryna Sergatskova. "How Russia's war in Ukraine has changed photography." APOFENIE, November 1, 2022. <https://www.apofenie.com/letters-and-essays/2022/11/1/how-russias-war-in-ukraine-has-changed-photography>.

¹¹⁷ "Найбільш документована війна. Симпозіум документаційних та архівних проєктів". Lvivcenter. Режим доступу: 21 квітня, 2024. <https://www.lvivcenter.org/conferences/the-most-documented-war/>.

¹¹⁸ "Т4Р — Документування воєнних злочинів в Україні". Т4Р. Режим доступу: 21 квітня, 2024. <https://t4pua.org/>.

боротьбу з поневоленням; я не дію як героїнка, натомість, я тримаю свої очі розплющеними перед зображеннями війни»¹¹⁹. Тримати очі розплющеними й документувати втрату тут постає як один з обов'язків zagrożеної української спільноти.

Що стосується українських музеїв, то Благодійна організація «Фонд культурної спадщини України» і «Музейний кризовий центр» під очільництвом культурної менеджерки Ольги Гончар спробували відтворити документальний метод у проєкті «Поранена культура»¹²⁰. Пілотний епізод проєкту фокусувався на Охтирському міському краєзнавчому музеї, який на початку березня 2022-го року зруйнували у щоденних авіанальотах на місто. Команда записала інтерв'ю з працівни/цями музею — директоркою, двома бухгалтер/ками, двома доглядач/ками і п'ятьма науковими співробітн/цями. У розмовах переважно йшлося про акт руйнування музею, а також — про досвід музейних працівни/ць під час повномасштабної війни. Окрім інтерв'ю, ключовим для проєкту завданням було зазняти приміщення й вцілілі після авіаудару експонати в технології VR. Згодом, відзнятий матеріал поєднали у VR-інсталяцію, яку можна було транспортувати як містами України, так й за кордон для того, аби глядач/ки отримали імерсивний досвід на руїнах музею. З одного боку, така ініціатива документує й транслює назовні трагічну долю музею під час війни як свідчення про злочин росії. Однак, такий фокус на втраті небезпечно межує з естетикою «guin rogn», яка «передбачає невіддільні ієрархічні відносини, у яких експлуататорський погляд фотографа сприяє задоволенню вуаеристичних бажань глядачів і глядачок, вилучених із контексту зображених місць»¹²¹. На основі цього ризику, постає потреба описувати катастрофічний досвід інакше, аби не закупорювати страждання у тих самих зображеннях й історіях. Під час конференції «Порожні місця, пусті стіни, чорні плями, обвуглені лиця», де

¹¹⁹ Kateryna Iakovlenko. "Exactly That Body: Images Against Oppression." *e-flux Journal*, no. 133 (February 2023): 3–15. <https://www.e-flux.com/journal/133/517485/exactly-that-body-images-against-oppression/>.

¹²⁰ Валентина Клименко. "«Поранений» Охтирський музей і його віртуальне безсмертя (фото)". LB.ua, 20 січня, 2023. https://lb.ua/culture/2023/01/20/543097_poraneny_ohirskiy_muzey_i_vogo.html.

¹²¹ Вікторія Донован та Дар'я Цимбалюк. "Від guin rogn до «заброшка-еротики»: дослідження Вікторії Донован та Дар'ї Цимбалюк про Северодонецьк". *Your Art*, 8 лютого, 2021. <https://supportyourart.com/stories/vid-ruin-porn-do-zabroshka-erotyky/>.

говорили про втрати в українському мистецтві, арт-журналістка Ліза Корнійчук не дарма зазначила: «Мене теж лякає пустота як клеймо. Коли ти називаєш це пустотою, одразу є це відчуття, що це треба заповнити, але також її й неможливо заповнити. Коли ми це так позначаємо, то ніби все інше, що робиться, його недостатньо»¹²².

Другий підхід до співпраці з «раненими» спільнотами, на противагу втраті, творить історії про бажання. На відміну від історій про втрату, історії про бажання зосереджуються на різних формах агентності, до яких вдається спільнота у вразливих умовах. Попри те, що владні нерівності значно обмежують доступ спільноти до ресурсів й до інституцій, які приймають рішення на масштабнішому рівні, її член/чині все ще зберігають здатність уявляти себе в майбутньому. Тож дослідни/ці, що дійсно мають на меті рівноправну співпрацю зі спільнотою, керуються тим принципом, що тривалі труднощі, все ж, не лишають людей у стані безправності¹²³. Натомість, їхні рішення можуть бути раціональні й базуватися на знаннях і мудрості, що плекають всередині групи¹²⁴. Тоді, ключовою метою історій про бажання є пошук ресурсів, які допомагають агент/кам рухатися повсякденням, приймати рішення і залишатися собою. «Так, бажання враховує втрату й відчай, але також й надію, бачення майбутнього, мудрість втіленого знання й спільнот»¹²⁵.

Посеред музейницьких проєктів, свідчення про життя попри втрату й поряд неї втілюється в одній з виставок Музею Ханенків — «Тим часом у домі Ханенків». Відкрита у березні 2023-го року, вона переосмислювала порожній простір музею, колекцію якого мусили приховати на початку повномасштабного вторгнення, аби унеможливити від російських ракет. У цей момент, команда музею переорієнтувала свої активності на історію самої будівлі, а також — людей, які працювали у ній протягом століть. На деякий час, команда музею запросила до

¹²² Jam Factory Art Center. "Конференція "Порожні місця, пусті стіни, чорні плями, обвуглені лиця". YouTube, 15 березня, 2024. Відео, 2:33:33. <https://www.youtube.com/watch?v=5o5Up0Dc-3o>.

¹²³ María Fernanda Yanchapaxi, Jade Nixon, and Eve Tuck, "consent practices in desire-based and beauty-affirming social science research," *Feminist Review* 135, no. 1 (November 2023): XXXX, <https://doi.org/10.1177/01417789231202415>.

¹²⁴ Eve Tuck. "Suspending Damage: A Letter to Communities," 421.

¹²⁵ Tuck, 416.

себе в майстерню чотирнадцятьох художників. Упродовж всієї співпраці, митці й працівни/ці музею спільно вирішували, про що би їм хотілося говорити у межах виставки. З цих розмов постали твори мистецтва, які заповнили собою порожнечу залів музею. У результаті, ця виставка свідчить про «музей, як плод любові Богдана і Варвари Ханенків, наше піклування про їх любов»¹²⁶, скріплює турботу, яку музейні працівни/ці передають нелюдським агенткам у вигляді будівлі чи об'єктів колекції, а також людським агентам — відвідувач/кам чи художни/цям, які поділилися своїми роботами. Таким чином, уява про любов до музею сприяла зустрічам між художни/цями і його колективом, формувала або укріплювала вже наявні особисті стосунки. Щобільше, вона втілювала у реальність різні бажання команди: бути надійною опорою для відвідувач/ок у нестабільні часи, створити платформу для співпраці з українськими митцями і водночас — друзями музейної команди, висловити любов й турботу, яку музейні працівни/ці відчують до своєї справи й до музею, із яким афілійовані.

Розпочинаючи своє дослідження окресленням втрати, я хочу підсумувати його бажанням. Контекст музейної спільноти станом на зараз, як і загалом український досвід у російсько-українській війні, вимагає документації кризових моментів, аби в майбутньому відновити справедливість. Втім, «ми можемо наполягати, аби дослідження про наші спільноти, учасницькі чи ні, не робили зі страждання фетишу, але натомість святкували би той факт, що ми вижили»¹²⁷. Мислячи про катастрофу, мені як дослідниці важливо було не лише визначити разом з учасницями, що катастрофа означає, але також помапувати ресурси, що дозволяли б її проживати.

¹²⁶ Марія Вторушина. "Тим Часом в Домі Ханенків". Про музей під час війни, пустоту і любов." ArtsLooker, 30 березня, 2023.
<https://artslooker.com/meanwhile-at-the-khanenkos-039-conversation-about-the-museum-in-wartime-emptiness-and-love/>.

¹²⁷ Eve Tuck. "Suspending Damage: A Letter to Communities," 422.

3.2. Резилієнтність музейних працівни/ць: любов, турбота, стосунок з об'єктами колекції

Я не ставлю собі за мету оглянути усі взаємодії, які відбуваються у межах музейного тіла водночас, перетинаючись одна з одною. Це заздалегідь неможлива робота, так само, як неможливо одним текстом побачити й описати усі взаємодії у межах «Гаї» чи будь-якої іншої сукупності мереж. Натомість, я зосереджуюся на зв'язку між музейними працівни/цями й речами, які їх оточують, й, спираючись на результати учасницького дослідження, описуватиму їхню взаємодію через концепцію турботи й емоцію любові. Наголос саме на цих концептах зумовлений припущенням про те, що близькі й емоційно насичені стосунки у межах «музейного тіла» допомагають знаходити сили під час катастрофи.

У блоці про особисте запліччя оповідач/ок присутні два питання, які би вказували на цей стосунок: «Який ваш улюблений об'єкт у музейній експозиції? Яка ваша улюблена річ, не пов'язана з експозицією?» (див. Додаток 1). Ці питання містять два виміри: один з них — більш офіційний, оскільки об'єкти в експозиції є доступні не лише для музейних працівни/ць, але й для відвідувач/ок. Часто, об'єкти в експозиції збігалися з об'єктами у фондах, тож учасниці дослідження мали досвід роботи з ними у власних фондах, або через зв'язок з коле/жанками в інших відділах. Інший вимір — більш особистий, оскільки замість «речі, не пов'язаної з експозицією», я часто вживала формулювання «речі у робочому просторі». У ньому з більшою ймовірністю розташовують речі, які мають для людини особливе значення. На основі відповідей, а також — загального перебігу розмов, «любов» постає як визначення, що об'єднує усіх чотирьох оповідачок.

Окреслюючи характер стосунків між музейними працівни/цями й об'єктами довкола них, я зіштовхнулася з певним парадоксом. Адже частково особистий стосунок з речима й готовність про них піклуватися пов'язують з фактом власності. Так, дослідження про різні виміри дому «Дім: дуже короткий путівник» («Home: A Very Short Introduction») наголошує на тому, що зв'язок

між людиною й речами, які їй належать, передусім ґрунтується на факті власності¹²⁸. Таким чином, почуття ідентичності людини й вагомість її зв'язку з нелюдськими агентами залежать від того, чи вона їх купила, отримала в подарунок й т.д. Тоді, власни/ця доглядає за речами, які їй належать, боїться їх втратити і через страх розриву з ідентичністю рятує їх або ховає від знищення. Попри те, що співробітни/ці фонду щодня доглядають за речами у колекціях, налаштовують відповідно до їхніх потреб температуру-вологість у фондах, рятують від шкідників, вони, однак, не позиціонують себе як їхні власни/ці. Така позиціональність може бути зумовлена, зокрема, юридичним аспектом, адже колекція Національного музею у Львові належить до державної частини Музейного фонду України¹²⁹. Окрім того, як показала дискусія про евакуацію, директор/ки музею не мають права розпоряджатися колекцією на власний розсуд, навіть у тих випадках, коли від цього залежить існування її об'єктів. Таким чином, музейні працівни/ці продовжують приділяти багато часу, уваги й емоційного ресурсу об'єктам в колекції, не розраховуючи на право власності. Це означає, що стосунки між музейними працівни/цями й предметами, які перебувають у музеї, потребують альтернативного визначення.

Дослідивши інші моделі стосунків між агент/ками, я відхиляюся від поняття власни/ці й обираю мислити про музейних працівни/ць як про доглядач/ок (caregivers). На відміну від власни/ць, доглядач/ки «керуються принципом взаємопов'язаності. Їм ідеться передусім про посилення взаємозв'язків, розуміння вразливості й взаємозалежності одне одного...»¹³⁰. Погляд на обмін турботою не просто як на дихотомію, де є надавач/ка й отримувач/ка, а як на «складну мережу акторів і дій, де рух відбувається у кількох напрямках»¹³¹, перегукується з терміном «музейного тіла». Вже декілька

¹²⁸Michael Allen Fox. *Home: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198747239.001.0001>.

¹²⁹ Україна. Кабінет Міністрів України. Про затвердження Положення про Музейний фонд України. Постанова Кабінету Міністрів України 1147. Прийнято 20 липня, 2000. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1147-2000-п#Text>.

¹³⁰ Tove Pettersen. "The Ethics of Care: Normative Structures and Empirical Implications." *Health Care Analysis* 19, no. 1 (January 5, 2011): 51–64. <https://doi.org/10.1007/s10728-010-0163-7>.

¹³¹ Christine Milligan, and Janine Wiles. "Landscapes of care." *Progress in Human Geography* 34, no. 6 (April 23, 2010): 736–54. <https://doi.org/10.1177/0309132510364556>.

разів згадана невидимість, зокрема, фондової роботи, вкотре підтверджується й закріплює спільності між музейними працівни/цями й працівни/цями критичної інфраструктури, наприклад, із лікар/ками чи соціальними працівни/цями. Етику турботи також активно використовують для того, аби осмислити стосунки між людьми й простором. У своєму тексті «Зранені міста: робота з пам'яттю й умісцевлена етика турботи» («Wounded cities: Memory-work and a place-based ethics of care»), культурна географиня Карен Тілл досліджує турботу, яка може циркулювати від мешкан/ок до місць, які вони населяють, або до просторів, які вони населяли раніше¹³². Для неї, залученість у різні вияви турботи дозволяє розпізнавати потреби інших, усвідомлювати власний потенціал до змін, нарощувати компетентність, аби турбуватися про інших, і довіряти іншим, коли вони піклуються про тебе. Усі ці дії втілюють в межах чотирьох етичних елементів турботи: уважності, відповідальності, компетентності, готовності реагувати¹³³.

Любов є гарантією турботи, одним з головних ресурсів, який вмотивує музейних працівни/ць брати на себе відповідальність, втілюючи кожен з чотирьох вищезначених елементів. Першими, хто реагували на збереження й турботу про музейні будівлю й колекцію, були саме музейні працівни/ці. Як згадує одна з учасниць дослідження про перші дні повномасштабної війни: «...ви знаєте, може, теж якесь таке було ейфорія, що от ти вікна клеїш. Хоч, не дай боже, якби тут щось пальнуло, то воно би нічого не дало. Ну, можливо, ті осколки менше розлітаються. І що ти якийсь вклад робиш в це. Тобто, ніби дрібничка, а насправді це не дрібничка»¹³⁴. У своїй книзі «Все про любов: Нові образи» («All About Love: New Visions») американська письменниця Белл Гукс розглядає різні вияви любові як обов'язкові для усвідомленого й наповненого значими зв'язками життя¹³⁵. Багато в чому, її уявлення про любов перегукується

¹³² Karen E. Till. "Wounded cities: Memory-work and a place-based ethics of care." *Political Geography* 31, no. 1 (January 2012): 3–14. <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2011.10.008>.

¹³³ Rob Imrie, Charlotte Bates, and Kim Kullman. *Care and Design: Bodies, Buildings, Cities*. Wiley & Sons, Incorporated, John, 2016.

¹³⁴ Марія Кузьміна, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.

¹³⁵ bell hooks. *All about Love: New Visions*. HarperCollins Publishers, 2018.

із засадами турботи, а саме — передбачає дотримання тих же цінностей: турботи, довіри, відданості, відповідальності, поваги й знання¹³⁶. Несвідомі перегуки між белл гукс й теоретик/инями чи практик/инями етики турботи дозволяють припустити, що так само як акти турботи передбачають почуття любові, любов неможлива без взаємодії агент/ок у мережах, де б її виражали у турботливій дії.

Окрім того, мапування емоцій доповнює й досвіди катастрофи. Як зазначає Сюзанна Гоффман, переглядаючи власний досвід катастрофи під час великої пожежі в Окленді: «відчуття й емоції є провідним виміром будь-якого людського досвіду й контексту, особливо — контексту катастрофи»¹³⁷. Аналізуючи себе як частину постраждалої спільноти, а також порівнюючи цей досвід зі знанням, яке вона отримала під час роботи «в полі», Гоффман виокремлює різні етапи, через які проходить спільнота на шляху до зцілення чи забуття. Кожен з цих етапів супроводжує конкретна, характерна для нього емоція: жах, скорбота, любов, злість, почуття відчуженості. Посеред перших емоцій жаху й скорботу, любов об'єднує людей у спільноту, розвиває почуття єдності й співпереживання одне одному¹³⁸.

Як показує досвід учасниць дослідження, катастрофа розпочалася не з повномасштабною війною і навіть не з пандемією COVID-19. Натомість, вона присутня у всіх процесах, які так чи інакше загрожують музею. Відтак, любов у їхніх оповідях — така сама рутинна, бо «так, щоб працювати в музеї, це треба любити. Це треба любити, треба любити цей фонд»¹³⁹. За результатами інтерв'ю, увага до тих чи інших емоцій в самоописі учасниць дослідження дозволяє свідчити про їхні стосунки з оточенням — чи це об'єкти в колекції, чи будівля, чи простір довкола неї, чи інші музейні працівни/ці. Любов тут фігурує як один з ресурсів, які передають людські агент/ки у мережах «музейного тіла».

¹³⁶ hooks, 94.

¹³⁷ Susanna M. Hoffman. "The Worst of Times, the Best of Times": Toward a Model of Cultural Response to Disaster." In *The Angry Earth: Disaster in Anthropological Perspective*, edited by Susanna M. Hoffman and Anthony Oliver-Smith, 141-161. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2020.

¹³⁸ Hoffman, 158.

¹³⁹ Анна Навроцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.

Вона проживається у тілі¹⁴⁰, формує перелік емоцій, необхідних для успішної взаємодії в межах інституції¹⁴¹. Особливо під час катастрофи, любов є невід'ємною частиною, оскільки зростає потреба консолідуватися й обмінюватися всередині спільноти емоціями, які би підсилювали.

Ставлення учасниць до об'єктів в колекції влучно підсумовується однією з розмов під диктофон: «...якщо порівняти з якимись такими людськими стосунками, то ти як в такому натовпі, де всі дуже важливі і цікаві, і хочеться зі всіма поговорити, але ти просто фізично того не можеш зробити. І, зазвичай, якимось так є, коли ти починаєш над чимось працювати, воно, ну, просто захоплює»¹⁴². Під час спільної зустрічі для обговорення запропонованих мною припущень, учасниці дослідження погодилися на ще один невеликий проєкт. Я заздалегідь пояснила, у чому він полягатиме: перечитавши транскрибовані інтерв'ю, я нагадаю кожній з оповідачок, які саме предмети вона обрала як улюблені, особливі чи особисті. Проте цей вибір, зумовлений обмеженим часом інтерв'ю й потребою імпровізувати, міг би й не відображати поглядів оповідачок. Відтак, я запропонувала їм за потреби змінити ті речі, із якими вони би працювали під час робітні. Здебільшого, учасниці дослідження не змінювали вибору. І лише одна людина, яка не визначилася з конкретним улюбленим об'єктом під час розмови, пропонувала його наново.

Разом з тим, я попросила учасниць дослідження надіслати мені фотографію згаданих речей й коротку історію. У виборі фотографії як одного з головних медіумів для роботи, я частково спиралася на метод фотоголосу, який дає змогу учасни/цям дослідження проявити свій голос через створені ними ж фотографії¹⁴³. Я презюмую, що більшість зображень були зроблені на телефон або ще до інтерв'ю й роботи над плакатом, або на моє прохання. Є й більш офіційні, зроблені на професійне обладнання, ймовірно, для каталогу. У цьому

¹⁴⁰ Monique Scheer. "Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion." *History and Theory* 51, no. 2 (May 2012): 193–220. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2012.00621.x>.

¹⁴¹ Alison M. Jaggar. "Love and knowledge: Emotion in feminist epistemology." *Inquiry* 32, no. 2 (January 1989): 151–76. <https://doi.org/10.1080/00201748908602185>.

¹⁴² Марія Цимбаліста, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.

¹⁴³ Aline Gubrium, and Krista Harper. *Participatory Visual and Digital Methods*. Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315423012>.

випадку, фокус зміщується передусім на історію самої речі. Вона могла би здоміновувати над особистою історією співробітниці, але натомість доповнює її. Зрештою, атрибуція тих чи інших об'єктів в колекції, пов'язування їхніх історій між собою, викликає у музейних працівни/ць «шалений азарт»¹⁴⁴ — іншу необхідну емоцію в роботі. Я також не редагувала текстів, лишаячи емоційні маркери у вигляді пунктуації чи застосуванні емоджі. Ці фотографії й тексти я згодом роздрукувала, додатково підготувала ватман, ножиці, картон, кольорові олівці, клей, й призначила з учасницями спільну зустріч на території музею. Результатом колажування став плакат, що містив фотографії й тексти від кожної з учасниць, а також — додаткове оформлення у вигляді малюнків чи вирізок (див. Додаток 3).

Одна з учасниць не змогла доєднатися через роботу, втім, решта групи отримала від неї право вільно розміщувати у просторі плакату ті фотографії й тексти, які їй належали. Учасниці самостійно обирали, за якою логікою розміщувати елементи колажу. Незадовго від початку зустрічі вони вже озвучили жарт, що музейні працівни/ці завжди знайдуть, як погрупувати об'єкти. Спільний плакат в цьому не став винятком. Різні речі, запропоновані однією людиною, все одно знаходяться поряд. Їхню приналежність до фізичного й емоційного просторів намагаються не розривати. Деякі погруповані за схожим атрибутуванням — дві фотографії, що містять зображення kota, фотографії ікон. Фотографії відсутньої учасниці — засушена конюшина у книзі й твір «Сліпці» Леопольда Левицького — обрамлюють історію на ватмані, починаючи її й завершуючи. Завдяки тому, що більшість учасниць дослідження знали одна одну до цього й подекуди навіть працювали в одному відділі, їм не доводилося довго вгадувати, кому могла би належати та чи інша фотографія. Коли учасниці оглянули текст до твору «Сліпці», що розповідав «...про силу, та про долання перешкод, особливо у моменти розпачу чи зневіри...», то одразу пов'язали його з філософським поглядом на світ авторки. Розташовані на ватмані фотографії нагадували учасницям дослідження не лише одна про одну,

¹⁴⁴ Любава Собуцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, грудень 2023.

але також й про інші робочі взаємодії, які викарбовували себе у просторі як важливі. Так, на одній з фотографій показаний фрагмент стіни подарунків однієї з учасниць. Подарунки вона отримувала як від відвідувач/ок, так й від коле/жанок, які за час співдії у спільному музейному просторі взяли на себе також і роль друзів. Історії, надіслані мені у повідомленнях й роздруковані на папері, повторно оповідали одна одній.

Часто обрані для плакату предмети перегукувалися з історіями про «любов з першого погляду», яку я неодноразово помічала у розмовах з учасницями дослідження. Наприклад, учасниця, що обрала ікону Покрови Святої Богородиці, згадувала: «мій вуйко, він священник [...] Він дуже любив теж збирати старі ікони [...] І відтоді, тобто, як я побачила оці давні ікони, то якось зразу така любов у нас виникла»¹⁴⁵. Для іншої учасниці тривале захоплення іконою й конкретним сюжетом Святої Параскеви пов'язане, передусім, зі студентським середовищем Львівської богословської академії при Українському католицькому університеті. Середовище, яке визначалося за такими іменами, як: Роман Зілінко, Божена Пеленська, Олег Кіндій, передбачало мережу близьких зв'язків й спільного зацікавлення, яким у цьому випадку було сакральне мистецтво. За словами оповідачки, Роман Зілінко створив гурток «Центр сакрального мистецтва Святого Луки», учасни/ці якого «організовували різні поїздки по церквах, по якихось музеях ходили, запрошували якихось людей-експертів, які би нам розповідали про ті музеї чи про ті церкви»¹⁴⁶. В одній з таких поїздок на неї справила враження церква Святої Параскеви. Оповідачка описує її як «дерев'яну церковцю, стареньку, в якій немає світла. Деякі ікони там просто назовні висіли. Воно якесь таке на мене враження справило, що я тоді повернулася і написала таку статтю»¹⁴⁷. З цієї статті розпочинається тривалий шлях до професійного середовища, оскільки за згаданим текстом авторку помітили, частіше просили писати й долучатися до активностей довкола сакрального мистецтва. Започаткований

¹⁴⁵ Марія Кузьміна, у розмові з авторкою.

¹⁴⁶ Марія Цимбаліста, у розмові з авторкою.

¹⁴⁷ Цимбаліста..

стосунок зі образом Святої Параскевою переходить в наукове зацікавлення, недописану кандидатську роботу і, зрештою, роботу в Національному музеї у Львові, фондова колекція якого налічує 80 ікон Параскеви. Учасниця, яка на момент написання роботи очолює відділ стародруків-рукописів, згадує про свій зв'язок зі старослов'янською мовою й церковними текстами, закладений ще з дитинства.

У мене батько священник був, і я з дитинства росла, напевно, в такому середовищі книг старослов'янської, власне, мови. Батько вчив... мені подобалися оті... у нас була старенька церква, там були ті старі книги, там, XVII-XVIII століття. Я поступила на історичний факультет, мені дуже подобалася історія. Напевно, це батьки в мене заклали. Батько багато про історію нам розказував — історію краю, історію України [...] І це, напевно, була любов з першого погляду. Я, коли зайшла в цей фонд, побачила ті стелажі на чотири метри у висоту заставлені, знаєте, книгами, це... напевно, це була любов з першого, з першого погляду¹⁴⁸.

Тож, через видиме співставлення важливих для музейних працівни/ць речей можна: а) описати себе; б) зрозуміти іншого; в) застосувати свої професійні й позапрофесійні навички для того, аби укласти спільну історію. Таким чином, учасниці вдавалися до тих самих дій, що зазвичай відводяться дослідни/цям, а саме — редагували, замовчували й категоризували¹⁴⁹. Окрім того, фізичне втілення розмов з оповідачками вкотре зафіксувало, що речі для них пов'язані з історіями чи спогадами про інших людей, нагадують про позитивні емоції й наснажують на подальшу роботу.

Зберігаючи повагу до протоколів музею під час повномасштабної війни й усвідомлюючи безпекові ризики, я не мала нагоди засвідчити акти турботи від співробітни/ць фондів до речей у них. Втім, користаючи з уявлення самих працівни/ць про об'єкти, які їх оточують, я підсилюю твердження белл гукс про любов як про ключову емоцію для компетного й відповідального робочого середовища. «Коли ми працюємо, люблячи, ми створюємо залюблене робоче середовище»¹⁵⁰. Своєю чергою, любов й обмін турботою формують невід'ємний ресурс спільноти, яка зазнає вразливості в умовах катастрофи. Обидва ці

¹⁴⁸ Анна Навроцька, у розмові з авторкою.

¹⁴⁹ Jill, A. McCorkel, and Kristen Myers. "What Difference Does Difference Make? Position and Privilege in the Field." *Qualitative Sociology* 26, no 2 (2003): 199–231.

¹⁵⁰ bell hooks, *All About Love: New Visions*, 63.

досвіди спонукають як визнавати вразливий стан перед іншими, дозволяти їм піклуватися про себе, так і підсилювати інших, коли підтримка потрібна вже їм. Відтак, вони здатні до життєствердності, тобто «можливості визнавати й використовувати як осібні, так і спільні сильні сторони, аби жити теперішнім моментом й зростати, даючи собі раду із задачами на щодень»¹⁵¹.

¹⁵¹ Elaine Miller-Karas. *Building Resilience to Trauma: The Trauma and Community Resiliency Models*. London and New York: Routledge, 2015.

ВИСНОВКИ

Впродовж дослідження, я розширила задану музейними студіями тріаду, у якій музей існує завдяки колекції, будівлі й відвідувач/кам, натомість змістивши фокус на музейних працівни/ць. Застосування антропологічного підходу, зокрема, учасницького дослідження, дозволяє зосередитися на агентності у спільноті конкретного музею, а також — у музейній спільноті загалом. Через безпекові ризики, що постали в умовах повномасштабної війни, я не мала нагоди доповнити дослідження включеним спостереженням й припущеннями від перебування у фондах або на робочих місцях учасниць. Втім, завдяки учасницькому дослідженню, елементам фотоголосу й розмовам з працівницями Національного музею у Львові, мені вдалося: а) визначити, що означає катастрофа для музейних працівни/ць; б) почути, як оповідачки описують свій досвід у музеї, уявляють свою взаємодію з різними агент/ками у музейному просторі; в) виокремити ключові теми, емоції і досвіди, які музейні працівни/ці маркують як важливі і до яких звертаються, аби підсилити себе в умовах вразливості.

У межах дослідження, катастрофою вважається будь-яка загроза для музею, яка його уразливілює. Тож, незалежно від масштабних подій (COVID-19, повномасштабна війна), музейні працівни/ці мають справу з такими рутинними проблемами, як: відсутність стандартизованих механізмів і налагодженого обміну знанням між музеями в Україні, нерегульовані стосунки між співробітницями відділами музею і дирекцією, а також — між музеями і державними структурами, невідповідність законодавчих норм реальності, нестача ресурсів, людських і фінансових, аби доглядати за приміщеннями і колекціями, брак місця.

З метою звернути увагу на невидимі взаємодії всередині музею, я розробила концепцію «музейного тіла», яке спирається на урбаністичні теорії про конструювання простору, а також — на теорії «Гаї» соціолога Бруно Латура. Головними його елементами є: людські й нелюдські агент/ки, які, взаємодіючи одне з одним, формують мережі й впливають на простір; простір, у якому

розташовуються мережі взаємодії; різного типу ресурси, які передають між собою людські агент/ки: емоційний ресурс, знання й фізичні об'єкти, наприклад, речі у фондах. Ця концепція дозволяє аналізувати зв'язок між людськими й нелюдськими агент/ками, які беруть участь у конструюванні «музейного тіла», й ґрунтується передусім на різних уявленнях про тіло. Відтак, «музейне тіло» відрізнятиметься з точки зору людських й нелюдських агент/ок, але спільним для них лишатиметься втілений характер взаємодій між собою.

На конкретному прикладі взаємодії між музейними працівни/цями й об'єктами, які їх оточують як у фондкових колекціях, так і в робочому просторі, я підсвітила декілька основних ресурсів, які дозволяють спільноті проживати катастрофу. На роботу у музеї, попри її перманентну катастрофічність, музейних працівни/ць надихають обмін любов'ю й турботою. Як доглядач/ки фондів, вони мають за мету піклуватися про нелюдських агент/ок довкола. Любов й турбота, окрім як з робочої компетентності, впливають зі стосунку, який співробітни/ці фондів формують із речами довкола часто на основі особистого запліччя — сімейної історії, спогаду про друзів/подруг й т.д.

У подальшому, концепція «музейного тіла» може бути застосована не лише до музеїв в Україні чи до музеїв, які зазнають вразливості й перебувають в умовах катастрофи. Головна перевага запропонованого підходу для інших музеїв полягатиме у тому, що вона дозволяє вийти за межі професійного середовища й зосередитися на музейних працівни/цях як на людях, які щодня приймають рішення з особистих мотивацій, втілено проживають, осмислюють й самооповідають свої досвіди в межах музею. За потреби, «музейне тіло» свідчитиме не лише про музейних працівни/ць, а й про невидимі хімічні, біологічні чи фізичні елементи, які так само беруть участь в конструюванні музею.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

- "«Пожежники не змогли виїхати». Про знищений музей Примаченко в Іванкові".
The Village Україна, 11 травня, 2022.
<https://www.village.com.ua/village/culture/museum-at-wartime/325761-museum-ivankiv-primachenko>.
- "Виставка про наші відчуття - Арсенал". Арсенал. Режим доступу: 11 травня, 2024. <https://artarsenal.in.ua/vystavka/vystavka-pro-nashi-vidchuttya/>.
- "Найбільш документована війна. Симпозіум документаційних та архівних проєктів". Lvivcenter. Режим доступу: 21 квітня, 2024.
<https://www.lvivcenter.org/conferences/the-most-documented-war/>.
- "Т4Р — Документування воєнних злочинів в Україні". Т4Р. Режим доступу: 21 квітня, 2024. <https://t4pua.org/>.
- Анна Навроцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.
- Білаш, Ксенія. "Музейна евакуація: що пішло не так?" LB.ua. 19 червня, 2022.
https://lb.ua/culture/2022/06/19/520455_muzeyna_evakuatsiya_shcho_p_ishlo_tak.html.
- Вайдахер, Фрідріх. *Загальна музеологія: Посібник*. Львів: Літопис, 2005.
- Вторушина, Марія. "Тим Часом в Домі Ханенків". Про музей під час війни, пустоту і любов". ArtsLooker, 30 березня, 2023.
<https://artslooker.com/meanwhile-at-the-khanenkos-039-conversation-ab-out-the-museum-in-wartime-emptiness-and-love/>.
- Гах, Ірина. "Національний Музей у Львові: часи воєнні". Збруч, 30 травня, 2014.
<https://zbruc.eu/node/23080>.
- Донован, Вікторія та Дар'я Цимбалюк. "Від ruin porn до «заброшка-еротики»: дослідження Вікторії Донован та Дар'ї Цимбалюк про Северодонецьк". Your Art, 8 лютого, 2021.
<https://supportyourart.com/stories/vid-ruin-porn-do-zabroshka-erotyky/>.

Клименко, Валентина. "«Поранений» Охтирський музей і його віртуальне безсмертя (фото)." LB.ua, 20 січня, 2023.
https://lb.ua/culture/2023/01/20/543097_poraneniya_ohirskiy_muzei_i_yogo_virtualne_bezsmertya_foto.

Кузьменко, Юлія. "Музей Ханенків зняв фільм про свою роботу під час широкомасштабної війни". Суспільне Культура. 21 жовтня, 2023.
<https://suspilne.media/culture/599149-muzej-hanenkiv-znav-film-pro-svoju-robotu-pid-cas-sirokomasstabnoi-vijni/>.

Льов, Мартіна. "Конституювання простору". *Рухливий простір: міждисциплінарна антологія*, ред. Катерина Міщенко and Сюзанна Штретлінг, 56–73. Київ: Видавництво «Медуза», 2018.

Любава Собуцька, у розмові з авторкою, Львів, Україна, грудень 2023.

Марія Цимбаліста, у розмові з авторкою, Львів, Україна, листопад 2023.

Михайлов, Дмитро. "Через війну пошкоджено понад 1,5 тисячі об'єктів культурної інфраструктури". Суспільне | Новини, 5 червня, 2023.
<https://suspilne.media/497503-cerez-vijnu-v-ukraini-poskodzeno-ponad-15-tisaci-obektiv-kulturnoi-infrastrukturi-z-nih-majze-tretina-zrujnovani/>.

Монастирський, Євгеній. "Софі Ламброскіні: «Руйнування критичної інфраструктури у певному сенсі дорівнює знищенню цивілізації»". LB.ua, 6 травня, 2023.
https://lb.ua/society/2023/05/06/554085_sofi_lambroskini_ruynuvannya.html.

Національний музей у Львові ім. А.Шептицького. "Коротко про музей". Режим доступу: березень 11, 2024.
<https://nml.com.ua/pro-muzey/korotko-pro-muzey/>.

- Павленко, Анастасія. "Сучасна дефініція музею: нормативні документи і дискусії" (неопублікований текст, 2022).
- Павленко, Анастасія. "Музей як тіло: досвіди проживання травми в часі повномасштабного вторгнення" (неопублікований текст, 2023).
- Пезенті, Маріна, упоряд. "Культурне відродження та соціальна трансформація України. Роль культури та мистецтва у зміцненні стійкості постмайданної України". Київ: Chatham House, 2020.
<https://www.chathamhouse.org/sites/default/files/2020-11/2020-11-16-cultural-policy-and-social-transformation-in-Ukraine-pesenti-ukr.pdf>.
- Петренко-Лисак, Алла, Вільхова, Дарина. "Суспільство в музеї чи музей у суспільстві (До питання про роль соціології у міських музейних практиках)". *City: History, Culture, Society* 14, no. 2 (2022): 155-176.
<https://doi.org/10.15407/mics2022.02>.
- Садовська, Катерина, Ольга Іващук. "Директорка Луганського музею збирає нову колекцію у Львові". Суспільне Львів, 14 січня, 2023.
- Семенік, Оксана. "Україна молода: кураторка Альона Каравай — про історичну пам'ять, Івано-Франківськ та Донецьк". VOGUE UA. 24 серпня, 2023.
<https://vogue.ua/article/culture/art/ukrajina-moloda-kuratoroka-alona-karavay-pro-istorichnu-pam-yat-ivano-frankivsk-ta-doneck-52940.html>.
- Терещук, Галина. "Вперше за історію Національного музею у Львові директора обиратиме конкурсна комісія". Радіо Свобода, 3 березня, 2020.
<https://www.radiosvoboda.org/a/30466256.html>.
- Україна. Верховна Рада України. Про музеї та музейну справу. Закон України 249/95-ВР. Прийнятий 29 червня, 1995 (зі змінами).
<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-вр#Text>.

- Україна. Кабінет Міністрів України. Про затвердження Положення про Музейний фонд України. Постанова Кабінету Міністрів України 1147. Прийнята 20 липня, 2000. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1147-2000-п#Text>.
- Україна. Міністерство внутрішніх справ України. Про затвердження Правил пожежної безпеки в Україні. Наказ Міністерства внутрішніх справ України 1417. Прийнятий 30 грудня, 2014. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0252-15#Text>.
- Україна. Міністерство культури України. Про затвердження Порядку формування на конкурсній основі кадрового складу художнього та артистичного персоналу державних та комунальних закладів культури. Наказ Міністерства культури України 497. Прийнятий 1 липня, 2016. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1029-16#Text>.
- Україна. Міністерство культури та інформаційної політики України. Про затвердження Методичних рекомендацій щодо роботи закладів культури на підконтрольній Україні території з урахуванням безпеки відвідувачів. Наказ Міністерства культури та інформаційної політики України 349. Прийнятий 28 червня, 2023. https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2023/06/nakaz_mkip_%E2%84%96349_vid_28.06.2023_pdf.pdf.
- Шроер, Маркус. "Тілесні простори". *Рухливий простір: міждисциплінарна антологія*, ред. Катерина Міщенко and Сюзанна Штретлінг, 74–90. Київ: Видавництво «Медуза», 2018.
- Barker, Alex W. "In Whose Honor/In Whose Time? Regimes of Historicity and the Debate over Confederate Monuments." *Museum Anthropology* 41, no. 2 (September 2018): 125-128. <https://doi.org/10.1111/muan.12179>.
- Beauchamps, Marie. "Doing Academia Differently: Loosening the Boundaries of Our Disciplining Writing Practices." *Millennium: Journal of International*

Studies, September 6, 2021, 030582982110319.
<https://doi.org/10.1177/03058298211031994>.

Blaikie, Piers, Terry Cannon, Ian Davis, and Ben Wisner. *At Risk: Natural Hazards, People's Vulnerability and Disasters*. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2004.

Boylan, Patrick J., and Museums Association, eds. *Museums 2000: Politics, people, professionals, and profit*. London: Museums Association in conjunction with Routledge, 1992.

Buyskykh, Julia. "Old-New Colonial Tendencies in Social Anthropology: Empathy in Wartime." *Ethnologia Polona* 44 (December, 2023): 55-85.
<https://doi.org/10.23858/ethp.2023.44.3366>.

Colwell-Chanthaphonh, Chip. "Museum Anthropology as Applied Anthropology." *Anthropology News* 50, no. 1 (January, 2009): 23.
<https://doi.org/10.1111/j.1556-3502.2009.50123.x>.

Davis, Ann. "Empowering the visitor: process and problems." *ICOFOM Study Series* 41 (November 2012): 172-182.

Dovzhyk, Sasha. "Mother Tongue: The Story of a Ukrainian Language Convert." *New Lines Magazine*, February 23, 2023.
<https://newlinesmag.com/first-person/mother-tongue-the-story-of-a-ukrainian-language-convert/>.

Fals-Borda, Orlando. "Remaking Knowledge." In *Action and Knowledge*, 146–64. Rugby, Warwickshire, United Kingdom: Practical Action Publishing, 1991. <https://doi.org/10.3362/9781780444239.011>.

Fox, Michael Allen. *Home: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2016. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198747239.001.0001>.

Gubrium, Aline, and Krista Harper. *Participatory Visual and Digital Methods*. Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315423012>.

- Hodge, Christina J. "Decolonizing Collections-Based Learning: Experiential Observation as an Interdisciplinary Framework for Object Study." *Museum Anthropology* 41, no. 2 (September 2018): 142-158. <https://doi.org/10.1111/muan.12180>.
- Hoffman, Susanna M. "The Worst of Times, the Best of Times": Toward a Model of Cultural Response to Disaster." In *The Angry Earth: Disaster in Anthropological Perspective*, edited by Susanna M. Hoffman and Anthony Oliver-Smith, 141-161. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2020.
- Hoffman, Susanna M., and Anthony Oliver-Smith, "Introduction to The First Edition. Anthropology And The Angry Earth: An Overview." In *The Angry Earth: Disaster in Anthropological Perspective*, edited by Susanna M. Hoffman and Anthony Oliver-Smith, 15-26. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2020.
- Hoffman, Susanna M., and Anthony Oliver-Smith, "Why Anthropology Should Study Disasters." In *Catastrophe & culture: the anthropology of disaster*, edited by Susanna M. Hoffman and Anthony Oliver-Smith. Santa Fe: School of American Research Press, 2002.
- hooks, bell. *All about Love: New Visions*. HarperCollins Publishers, 2018.
- HowlRound Theatre Commons. "Museums and State Institutions Panel Discussion at ArtsLink Assembly on Thursday 1 December 2022." YouTube, 8 грудня, 2022. Відео, 1:46:54. <https://www.youtube.com/watch?v=yViaE3ynObU>.
- Hubbell, J. Andrew, and John C. Ryan. *Introduction to the Environmental Humanities*. 1st ed. London: Routledge, 2021.
- Iakovlenko, Kateryna. "Exactly That Body: Images Against Oppression." *e-flux Journal*, no. 133 (February 2023): 3–15.

<https://www.e-flux.com/journal/133/517485/exactly-that-body-images-against-oppression/>.

- Imrie, Rob, Charlotte Bates, and Kim Kullman. *Care and Design: Bodies, Buildings, Cities*. Wiley & Sons, Incorporated, John, 2016.
- Inkpen, Rob, Peter Collier, and Mark Riley. "Topographic relations: developing a heuristic device for conceptualising networked relations." *Area* 39, no. 4 (December 2007): 536–43.
<https://doi.org/10.1111/j.1475-4762.2007.00759.x>.
- Jaggar, Alison M. "Love and knowledge: Emotion in feminist epistemology." *Inquiry* 32, no. 2 (January 1989): 151–76.
<https://doi.org/10.1080/00201748908602185>.
- Jam Factory Art Center. "Конференція "Порожні місця, пусті стіни, чорні плями, обвуглені лиця". YouTube, 15 березня, 2024. Відео, 2:33:33.
<https://www.youtube.com/watch?v=5o5Up0Dc-3o>.
- Kryshtanovskaya, Olga, and Stephen White. "From Power to Property: The Nomenklatura in Post-Communist Russia." In *Elites and Leadership in Russian Politics*, 81–105. London: Palgrave Macmillan UK, 1998.
https://doi.org/10.1007/978-1-349-26573-2_5.
- Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, 2004.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, USA, 2007.
- Lowenhaupt Tsing, Anna. *Mushrooms at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2015.

- Macdonald, Sharon. "Expanding Museum Studies." In *A Companion to Museum Studies*, 1–12. Malden, MA, USA: Blackwell Publishing Ltd, n.d. Accessed May 12, 2024. <https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch1>.
- Mason, Rhiannon. "Cultural Theory and Museum Studies." In *A Companion to Museum Studies*, 17–32. Malden, MA, USA: Blackwell Publishing Ltd, n.d. Accessed May 11, 2024. <https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch2>.
- McCorkel Jill, A., and Kristen Myers. "What Difference Does Difference Make? Position and Privilege in the Field." *Qualitative Sociology* 26, no 2 (2003): 199–231.
- Miller-Karas, Elaine. *Building Resilience to Trauma: The Trauma and Community Resiliency Models*. London and New York: Routledge, 2015.
- Milligan, Christine, and Janine Wiles. "Landscapes of care." *Progress in Human Geography* 34, no. 6 (April 23, 2010): 736–54. <https://doi.org/10.1177/0309132510364556>.
- Montpetit, Raymond. "Management, Profession, Audience, Society, Ethics." *ICOFOM Study Series* 38 (June 2009): 16-20.
- Mueller, Lisa. "Local roots, global vines: Human rights museums in western Japan as expressions of identity." *Museum Anthropology* 46, no 1 (March, 2023): 15-25. <https://doi.org/10.1111/muan.12262>.
- Olha Marusyn / Ольга Марусин – Secondary Archive. Secondary Archive. <https://secondaryarchive.org/artists/olha-marusyn/>.
- Oliver-Smith, Anthony. "The Brotherhood of Pain: Emotion and Social Organization in the Crisis of Disaster." In *The Angry Earth: Disaster in Anthropological Perspective*, edited by Susanna M. Hoffman and Anthony Oliver-Smith, 227-243. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2020.

- Pettersen, Tove. "The Ethics of Care: Normative Structures and Empirical Implications." *Health Care Analysis* 19, no. 1 (January 5, 2011): 51–64. <https://doi.org/10.1007/s10728-010-0163-7>.
- Porter, Catherine, and Bruno Latour. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Polity Press, 2017.
- Scheer, Monique. "Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion." *History and Theory* 51, no. 2 (May 2012): 193–220. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2012.00621.x>.
- Schensul, Stephen L., Schensul Jean J., Singer, Merrill, Weeks, Margaret, Brault Marie "Participatory Methods and Community-Based Collaborations." In *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, edited by H. Russell Bernard and Clarence C. Gravlee, 185-212. London: Rowman & Littlefield, 2015.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone*. Penguin Books Ltd, 2003.
- Sergatskova, Kateryna. "How Russia's war in Ukraine has changed photography." APOFENIE, November 1, 2022. <https://www.apofenie.com/letters-and-essays/2022/11/1/how-russias-war-in-ukraine-has-changed-photography>.
- Sontag, Susan. *Illness As Metaphor*. Farrar Straus & Giroux, 1988.
- Sultana, Farhana. "The Unbearable Heaviness of Climate Coloniality." *Political Geography* 99 (November 2022): 1-14. <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2022.102638>.
- Till, Karen E. "Wounded cities: Memory-work and a place-based ethics of care." *Political Geography* 31, no. 1 (January 2012): 3–14. <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2011.10.008>.

- Tsymbalyuk, Darya. "Academia must recentre embodied and uncomfortable knowledge." *Nature Human Behaviour*, May 19, 2022. <https://doi.org/10.1038/s41562-022-01369-9>.
- Tsymbalyuk, Darya. "What my body taught me about being a scholar of Ukraine and from Ukraine in times of Russia's war of aggression." *Journal of International Relations and Development* 26, no. 4 (December, 2023): 698-709. <https://doi.org/10.1057/s41268-023-00298-y>.
- Tuck, Eve. "Suspending Damage: A Letter to Communities." *Harvard Educational Review* 79, no. 3 (September 1, 2009): 409–28. <https://doi.org/10.17763/haer.79.3.n0016675661t3n15>.
- Tuhiwai Smith, Linda. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. 2nd ed. London and New York: Zed Books, 2012.
- Turner, Bryan S. *A Theory of Catastrophe*. Berlin: De Gruyter, 2023.
- Vergo, Pete. *New Museology*. University of Washington Press, 1990.
- Vonnák, Diána. "'This Happened to Us for the Second Time': War-preparedness, Risk, Responsibility and the Evacuation of Donbas Museums in 2022." *Museum and Society* 21, no. 2 (July 24, 2023): 4–16. <https://doi.org/10.29311/mas.v21i2.4305>.
- Wanner, Catherine, ed. *Dispossession: Anthropological Perspectives on Russia's War Against Ukraine*. London: Routledge, 2023.
- Wegener, Corine. "Museums in Crisis: Helping our Colleagues and their Museums in Need." *Museum International* 67 (2015): 132-137, <https://doi.org/10.1111/muse.12082>.
- Wulf, Christoph "The Productivity of Catastrophes in Evolution and the Challenge of Manmade Catastrophes." In *Hazardous Future: Disaster, Representation and the Assessment of Risk* edited by Isabel Capeloa Gil and Christoph Wulf, 11-18. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2015.

Yanchapaxi, María Fernanda, Jade Nixon, and Eve Tuck. "consent practices in desire-based and beauty-affirming social science research." *Feminist Review* 135, no. 1 (November 2023): 113–25. <https://doi.org/10.1177/01417789231202415>.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Опитувальник для глибинного напівструктурованого інтерв'ю

Блок 1 (особистий досвід оповідач/ки):

Розкажіть, будь ласка, про ваш досвід роботи у музеї. Якою є ваша посада?

Як давно ви працюєте у цьому музеї?

Опишіть свій звичний день на роботі...

Чим для вас важливий музей? Як на вас впливає робота у музеї?

Розкажіть про свою улюблену історію, пов'язану з музеєм.

Що у вашій роботі дається вам найскладніше?

Який ваш улюблений об'єкт у музейній експозиції? Яка ваша улюблена річ, не пов'язана з експозицією?

Можливо, у вас є експонат, який навпаки викликає складні почуття....

Як часто ви взаємодієте з колегами з інших відділів?

Блок 2 (ідентифікація кризових моментів):

Яку найпомітнішу зміну у своїй роботі за весь час ви би назвали? Як саме вона на вас впливає?

Які моменти у роботі в музеї “збивають вас з ніг”?

Які виклики ви як музейн/ий працівни/ця зараз перед собою бачите?

Презентація з тезами, що були винесені на обговорення під час спільної зустрічі з учасницями дослідження

У цьому документі викладені головні **спостереження, висновки і припущення**, які я сформулювала на основі наших розмов.

Мені дуже цікаво, що я правильно зрозуміла, а що – ні, що вдалося побачити, а що лишилося прихованим.

На слайдах нижче ви можете **додати коментарі** - із чим погоджуєтесь, із чим ні, що наштовхнуло на подальші думки.

Перелік тем для обговорення

- Особисте запліччя (3)
- Зв'язки і спільноти (4)
- Ієрархія (5)
- Горизонтальні зв'язки (5)
- Вплив посади (6)
- Взаємодія з простором (7-8)
- Взаємодія з речами (9)
- Окреслення катастрофи (10)
- Принципи і цінності (11-12)
- Ключові емоції/відчуття (13)
- Особливості музейної роботи (14)
- Контрасти в музейній роботі (15)
- Ключові метафори (16)
- Відкриті питання: як на вашу думку? (17)

Особисте запліччя

- Частина з вас згадувала про релігійне середовище, до якого належала у родині або під час навчання. Цей досвід пов'язує із постаттю Шептицького і цінностями музею, а також плекає любов до речей, які пов'язані з християнською культурою (стародруки, ікони);
- Якщо людина знайома з темою свого фонду до того, як приходить до роботи в музей, це полегшує період адаптації, їй не треба вчитися від нуля працювати у фондах;
- Працівниці фондів часто мають особистий зв'язок з певною категорією речей, яку вони досліджують. Робота у фондах тут перетинається з науковою роботою. Фізична взаємодія із улюбленими речима наповнює людину ресурсом під час роботи в конкретному секторі, дає мотивацію працювати далі.

Зв'язки і спільноти

- У музеї є "кістяк" людей, які працюють у ньому вже більше 10-ти років: на них часто тримаються інституційна пам'ять і керівні посади в межах відділу;
- Як згадували дехто з вас, ідея працювати в музеї могла надходити від друзів або викладачів, тобто від теплих контактів, які могли підтримати ваші рішення і знали про музей раніше;
- Робота супроводжується дружніми зв'язками як всередині команди музею, так і ззовні (близьке до музейного середовище: колишні працівни/ці, художни/ці, які особисто спілкуються з музейними працівни/цями);
- Для тих, хто не має особистого дружнього зв'язку із працівни/цями, музей це закрыта від зовнішніх людей спільнота. Музеї здебільшого є закритими навіть одне до одного, обговорення проблем музейного середовища відбувається у вузьких колах музеїв, чії команди знайомі між собою або перебувають поряд географічно.

Зв'язки і спільноти

- У музеї є “кістяк” людей, які працюють у ньому вже більше 10-ти років: на них часто тримаються інституційна пам'ять і керівні посади в межах відділу;
- Як згадували дехто з вас, ідея працювати в музеї могла надходити від друзів або викладачів, тобто від теплих контактів, які могли підтримати ваші рішення і знали про музей раніше;
- Робота супроводжується дружніми зв'язками як всередині команди музею, так і ззовні (близьке до музейного середовище: колишні працівни/ці, художни/ці, які особисто спілкуються з музейними працівни/цями);
- Для тих, хто не має особистого дружнього зв'язку із працівни/цями, музей це закрыта від зовнішніх людей спільнота. Музеї здебільшого є закритими навіть одне до одного, обговорення проблем музейного середовища відбувається у вузьких колах музеїв, чії команди знайомі між собою або перебувають поряд географічно.

Ієрархія

- Вимоги й накази “згори” (від Міністерства культури, іноді – від дирекції) можуть не відповідати реальності на місці. Знання, здобуте людьми на місці, може знецінюватись;
- Відділи мають автономність у своїй роботі і не потребують постійного контакту з дирекцією. Натомість ті, хто знаходяться із адміністрацією в одній будівлі, виконують більший спектр обов'язків, їх частіше залучають до точкових задач.

Горизонтальні зв'язки

- Через фізичну відстань між різними будівлями музею, важко утримувати робочі горизонтальні зв'язки. Працівни/ці не знають, що відбувається у колекціях і командах в інших будівлях, не існує єдиного каналу комунікації. Між різними відділами суто людські, дружні стосунки утримувати легше, ніж робочі.

Вплив посади

- Працівниці фондів — прив'язані до місця. Вони є безпосередньо відповідальними за фонди і мають проводити у них більшість робочого часу, відчиняти і зачиняти. Рівень залученості в інші активності знижується. За умови, якщо фонди не перебувають на Проспекті Свободи;
- Кожні фонд і приміщення мають свої сталі зв'язки і команди, які набуваються на новій посаді. Наприклад, фонди графіки і реставраторські майстерні.

Взаємодія з простором

- У межах однієї будівлі можливе переміщення робочого місця з однієї кімнати в іншу на постійній основі. Приміщення не мають своєї сталої функції, їх адаптують під потреби музею (Зала основної експозиції - > простір для фотографування).
- Приміщення відчуває зміни (коли у музеї немає відвідувачів, стає тихо і це помітно за акустикою).
- Працівниці активно долучаються до фізичного убезпечення музею (совання речей, заклеювання вікон). Деякі згадували, що відчували при цьому ейфорію.

Взаємодія з простором

- Умеблювання приміщення впливає на якість роботи, створює дискомфорт, якщо незручне. Попри це, працівниці звикають до цих приміщень і ставляться до них інакше, ніж зовнішні відвідувачі. Незручне, але рідне;
- Для роботи важливе місце, середовище. Кожне приміщення має своє оточення (наприклад, подвір'я, його флору та фауну) і темп (Проспект Свободи – стрімкий, Драгоманова чи Вірменська – розмірений).
- Боротьба за простір. Недовіра з боку інших (міська влада), що музей займає свою площу справедливо, нерозуміння, нащо оновлювати приміщення;
- Невідповідність приміщення задачам – тільки будівля на Проспекті Свободи є музейного типу.

Взаємодія з речами

- Працівниці пізнають приміщення і колекцію через фізичну роботу (догляд за речима, наукові паспорти, відфотографовування);
- Речі у фондах реагують на зовнішні зміни, тож їх необхідно моніторити й допомагати в адаптації (вологість, температура);
- Через брак місця, колекція рідко поновлюється новими речима. Це постійне переопрацювання старих. Великі розміри колекції водночас викликають у працівниць захват, але забирають багато часу на опрацювання;
- Стосунки з речами це людські стосунки. З ними треба знайомитись, дізнаватися про них більше.

Окреслення катастрофи

- У розмовах слово “катастрофа” використовували на позначення того, що загрожує музею. Це можуть бути як масштабніші зовнішні чинники у вигляді геополітики (повномасштабне вторгнення) або внутрішньої політики держави (політика Мінкульту), так і внутрішні відносно музею (відсутність уніфікованої системи збору інформації);
- Одними з головних загроз музею є порушення порядку і дезорієнтація в просторі (наприклад, переміщення фондів, втрата фондового об'єкту). Також, відсутність ресурсів, людських і фінансових, щоб доглядати за приміщеннями і колекціями;
- Брак місця завдає музеєві болю і шкоди (коли доводиться втулювати по декілька об'єктів там, де він має бути один; притискати стародруки одне до одного);
- Музейних працівни/ць роблять вразливими неврегульовані стосунки між відділами і дирекцією, а також між музеями і державними структурами.

Принципи і цінності

- Індивідуальна ініціатива. Робота в музеї це волонтерство (низько оплачується). Додаткове знання у професійній сфері (відвідування виставок інших музеїв) працівниці отримують самостійно, у вільний від роботи час. Часто ініціатива тягне за собою понаднормове виконання обов'язків;
- Безпека (сховати колекції і передати). Реалізується працівницями, зокрема, через ввічливість сигналізацій і пломбування приміщення;
- Акцент на особисті історії й досвіди. У роботі цінується “живе, власне, особисте” (наприклад, щоб зацікавити відвідувач/ку під час екскурсій).

Принципи і цінності

- Впорядкованість. Велика цінність це точно знати, що знаходиться у колекції і на якому місці;
- Пріоритетність порятунку. Допмагаємо тим, кому найгірше (наприклад, реставрувати тільки ті речі, які у дуже злому стані). Також передбачені засоби профілактики (запобігання шкідникам, перевітрювання тканин і т. д.), які допомагають речі прожити довше;
- Музей як спосіб мислення. Захоплення конкретною темою стає підґрунтям для осмислення незрозумілого (наприклад, погляд на гравюру як на схожу до ікони).

Ключові емоції/відчуття

- Любов. Любов до роботи й фондових об'єктів, яка часто впливає з особистого запліччя;
- Безпека/буденність. Робота в музеї допомагає створювати й захищати буденність від катастрофи, працівниці у музеї відчувають себе в безпеці;
- Відповідальність -> страх, паніка. Велика відповідальність за фонди створює тиск; коли не вдається знайти річ, зростає паніка;
- Почуття любові й особистий зв'язок з речами фондів збільшують почуття відповідальності;
- Азарт. Великі колекції лишають простір для нових знань, нових історій і зв'язків між ними, які працівниці наново відкривають;
- Відраза. Нетипова емоція. З'являється в контексті глобальних змін (повномасштабне вторгнення і російська/радянська спадщина).

Особливості музейної роботи

- Люди, незнайомі (або поверхнево знайомі) з музейною роботою, часто асоціюють музейних працівни/ць з наглядчиками експозиції, музей асоціюють з експозицією. Робота працівниць фондів часто лишається невидимою і знеціненою;
- Національний статус має свої переваги, але також накладає на музей обмеження: не можна виставляти колекції під час воєнного стану, не можна подаватися на гранти, які конфліктують з політикою МКіП;
- Музей — людиноорієнтована інституція. Зміни у “кістяку” команди можуть призвести до дестабілізації і тривалої передачі справ.

Контрасти в музейній роботі

- Розмивається розрізнення між робочим й особистим. Роботу беруть додому, а робота допомагає опанувати особисте (наприклад, пережити шок в перші дні повномасштабного вторгнення);
- Певні задачі, з якими мають справу працівниці фондів, це процеси, які ніколи не завершаться. Наприклад, перегляд фондів, який потрібно щоразу починати спочатку. Впорядкування фондів, яке порушилося із початком повномасштабного вторгнення;
- Потреба оперативно реагувати на зовнішні зміни у консервативній інституції.

Ключові метафори

- Топографія. Кожна річ у фонді має свій топографічний показчик, який визначає його місце. Це постійне вивчення місцевості – фондів, об'єктів у ньому. Музейна команда так само має свою топографію залежно від того, хто у якій будівлі працює;
- Музей як організм. Він живий і непередбачуваний, може хворіти, втомлюватися і старіти. Коли один з його ключових елементів випадає, то організм ламається і потребує часу, аби прийти до тями.

Відкриті питання: як на вашу думку?

- Дехто з вас згадували, що ви або хотіли працювати в музеї “хоча би прибиральницею”, або що ваша робота нагадує роботу прибиральниці. Як ви думаєте, чому вам на думку спадає саме прибиральниця? Що у вас асоціюється з цією роллю?
- У кількох розповідях згадувалися діти, часто із коментарем, що їхнє сприйняття музею — інакше, живе, неупереджене, відкрите до нового. Ви би хотіли, щоб так само сприймали музей більшість відвідувач/ок?
- Прибиральниця і дитина – це архетипи, які виявляються у роботі музейних працівни/ць. Прибиральниця це людина, яка знає місце і може його впорядкувати. Дитина це здатність оновлювати свій погляд на музей і роботу.

