

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»

*Факультет креативных индустрий
Института развития креативных индустрий*

Кузьмин Савва Алексеевич

**РАЗРАБОТКА СТРАТЕГИИ РЕАКТУАЛИЗАЦИИ КОЛЛЕКЦИИ
МУЗЕЯ НА ОСНОВЕ СОЕДИНЕНИЯ ЛОКАЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ
И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

Выпускная квалификационная работа – бакалаврская работа
по направлению подготовки 38.04.08 – «Менеджмент»
и 42.03.05 – «Медиакоммуникации»
Образовательная программа «Управление в креативных индустрия

Москва 2026

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Эволюция музейной парадигмы.....	10
1.1. От кабинета редкостей к постмодернистскому пространству эксперимента.....	10
1.2. Кураторские стратегии работы с мифом и музейной коллекцией.....	26
 Глава 2. Миф и современное искусство как формула: бизнес-модель кураторского стартапа.....	 37
2.1. Название, миссия и стратегия проекта.....	37
2.2. Анализ проблемы и контекст.....	38
2.3. Уникальное торговое предложение и продукт.....	40
2.4. Целевая аудитория и сегментация.....	41
2.5. Анализ конкурентной среды.....	42
2.6. SWOT-анализ.....	44
2.7. Бизнес-модель и источники финансирования.....	44
2.8. Финансовый план: затраты и прибыль.....	45
2.9. Интегральные показатели.....	47
2.10. MVP: минимально жизнеспособный продукт.....	48
2.11. Риски проекта и стратегии их снижения	49
2.12. Маркетинговая стратегия и продвижение.....	50
2.13. Потенциал и масштабируемость.....	51
 Глава 3. Выставка «Биоакустика мифов»: кураторский проект как пилот стартапа	

3.1. Птица как мифологема: образ в космологии, верованиях и декоративно-прикладном искусстве финно-угорских народов Севера.....	53
3.2. Реализация выставочного проекта «Биоакустика мифов» в ЦКИ «Югор»: единый таймлайн против конвенциональной экспозиции.....	66
3.3. Выводы пилотного проекта.....	73
Заключение.....	73
Список использованных источников.....	74

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Современная музейная институция, начиная с конца XIX века, как полифункциональное пространство научного и зрительского осмысления культуры, по своему определению больше не может оставаться инертным инструментом репрезентации статичной коллекции. Находясь в условиях взаимосвязи и взаимовлияния с политическим, социальным, урбанистическим, архитектурным контекстами, музей сегодня невозможно представить средой изоляционизма от настоящего. Он находится в постоянном пересмотре собственной идентичности и тонком балансировании между привычной для себя функцией сохранения, архивации, сугубо профессионального исследования и необходимостью непрерывного эксперимента в работе со зрителем — авангардного по сути, где под словом «авангардное» подразумевается прежде всего пересмотр конвенций, стремление к поиску инновационных практик и идей. Этот диалектический сдвиг, как пишет об этом Клэр Бишоп, характеризуется переходом «от модели музея XIX века как аристократического хранилища элитарной культуры к идее современного музея как "народного" храма досуга и развлечений», а инструментарием постмодернистского музея — примерами которого являются Тейт Модерн и Центр Помпиду — становится мультикультурализм, воспринимаемый как приравнивание современности к глобальному разнообразию¹.

Кроме того, появляются художественные институции — такие как Metelkova в Любляне, Музей королевы Софии в Мадриде, Музей Ван Аббе в Эйндховене, — стремящиеся к работе с широким кругом артефактов и к поиску связей искусства с локальными историями, обретающими с помощью этой связи универсальное значение². О концепции «утраты национальности» события пишет Сьюзен Бак-Морс, подразумевая, что подобный подход

возводит событие или артефакт в категорию всемирно значимого³. В этом она вступает в полемику с постструктуралистским дискурсом с его недоверием к тотальности метанарратива.

Динамичная институциональная трансформация ставит все новые и новые вопросы в стратегиях репрезентации этнографических и краеведческих музейных коллекций. Как вырвать музейный артефакт из жестко очерченного круга привычных трактовок и коннотаций? Может ли артефакт, найденный несколько десятилетий назад и хранящий в себе миф, исчезнувший с приходом индустриализации и урбанизации, стать мощным инструментом формирования современной локальной идентичности?

Объект, предмет, цель и задачи исследования

Объектом исследования является глобальная история музейных и кураторских практик, направленных на осмысленное формирование коллекции и диалог с ней, начиная с периода активного возникновения центральноевропейских кунсткамер в XVII веке. Однако акцент исследования делается не на линейном историческом нарративе или географическом признаке, а на критерии художественной убедительности и методологической новизны стратегии.

Предметом исследования выступают методы реактуализации музейных коллекций, основанные на диалоговой форме традиции и современности, — прежде всего такие, в которых локальная мифология и этнографическое наследие становятся смысловым основанием для работы современного художника.

Цель исследования — разработка и теоретическое обоснование методологии реактуализации музейной коллекции, основанной на синтезе этнографического, археологического, фольклорного наследия региона и языка современного искусства. Созданная методология ляжет в основу пилотного проекта диплома-стартапа — выставки «Биоакустика мифов», которая

представляет собой диалог мифологического образа птицы в культуре коми-зырян с образом птицы в работах современных художников. Основу выставки будут формировать предметы из собраний Национального музея Республики Коми, Национальной галереи Республики Коми, Музея археологии СГУ и Музея археологии европейского Северо-Востока УрО РАН в Сыктывкаре.

В соответствии с поставленной целью сформулированы следующие задачи:

1. Проанализировать эволюцию и историко-культурный контекст музейной парадигмы — от закрытого для постороннего посетителя «кабинета редкостей» до лаборатории экспериментов, приглашающей посетителя к разговору.
2. Проанализировать наиболее убедительные примеры реактуализации музейных коллекций — критической, деколониальной, партиципаторной, перформативной — и выявить методы работы современного искусства с наследием: археологический, мифопоэтический, site-specific.
3. Провести комплексный анализ мифологического образа птицы в культуре коми-зырян на основе археологических и этнографических источников — артефактов пермского звериного стиля, орнамента, фольклора, космогонических нарративов — с целью выявить системообразующие черты этой мифологемы.
4. На основе проведённого исследования разработать масштабируемую бизнес-модель стартапа по реактуализации региональных музейных коллекций через синтез локальной мифологии и современного искусства.
5. Предложить концепцию выставки «Биоакустика мифов» как итогового проекта, реализующего разработанный метод через соединение

выявленных архетипических черт образа птицы с актуальными художественными высказываниями молодых художников.

Научная новизна исследования

Научная новизна настоящей работы определяется на нескольких уровнях одновременно.

На уровне теоретического вклада: в исследовании предпринята первая систематическая попытка описать мифологему птицы в культуре коми-зырян как единый семантический комплекс, связывающий космогонический нарратив (миф о ныряющей птице), орнитоморфные представления о душе, шаманские практики, сновидческое знание и визуальный язык декоративно-прикладного искусства. До настоящего времени перечисленные аспекты рассматривались, как правило, изолированно — в рамках специализированных этнографических, фольклористических или искусствоведческих исследований; их синтез в единую кураторскую рамку в данной работе осуществляется впервые.

На уровне методологического вклада: в работе разработана и апробирована оригинальная методология реактуализации музейной коллекции, основанная на принципе «мифологемы как универсального ключа»: центральный мифологический образ региона выступает смысловым организатором диалога между историческими предметами коллекции и высказываниями современных художников. Эта методология формализована в виде масштабируемой бизнес-модели стартапа и потому обладает воспроизводимостью: она может быть применена к коллекциям этнографических и краеведческих музеев других регионов России без существенных структурных изменений.

На уровне практического прецедента: выставка «Биоакустика мифов» представляет собой важный этап кураторского опыта диалога локальной финно-угорской мифологии и современного художественного высказывания.

Тем самым исследование вписывает Республику Коми в международный дискурс музейных реактуализаций, оставаясь при этом укоренённым в специфике конкретного регионального контекста.

Практическая значимость исследования

Практическая значимость работы обусловлена её прикладным, проектным характером. Разработанная методология реактуализации непосредственно воплощена в выставочном проекте «Биоакустика мифов», реализуемом в Сыктывкаре в 2026 году. Этот проект выступает одновременно: (1) доказательством состоятельности предложенной методологии в условиях реальной институциональной среды; (2) пилотом масштабируемой бизнес-модели, которая может быть тиражирована на другие этнографические и краеведческие музеи Республики Коми и потенциально — любого региона России, обладающего выраженной локальной мифологией и собственным художественным сообществом.

Результаты исследования могут быть востребованы музейными институтами, региональными министерствами культуры и туризма, кураторами, работающими с наследием коренных народов, а также образовательными программами в области кураторства, культурного менеджмента и современного искусства. Бизнес-модель стартапа, разработанная во второй главе, включает инструменты финансового планирования, оценки рисков и интегральных показателей экономической эффективности, что делает её пригодной для непосредственного применения в проектной практике.

Наконец, выставка «Биоакустика мифов» имеет выраженное социокультурное значение: она предлагает жителям региона инструмент переосмысления собственной идентичности через диалог с мифологическим наследием, транслируя это наследие на языке, понятном современному зрителю, — языке актуального искусства.

Теоретические и методологические основы исследования

Теоретическая база исследования формируется из работ теоретиков музея и кураторства (Клэр Бишоп, Ханс Ульрих Обрист, Бруно Латур), постколониальной и деколониальной мысли (Сьюзен Бак-Морс, Хоми Бхабха), теории мифа и мифологемы (Карл Юнг, Мирча Элиаде, Клод Леви-Стросс, Ролан Барт), а также специализированных работ по мифологии и материальной культуре финно-угорских народов (В. В. Напольских, В. И. Сподина, Н. А. Волокитина, В. Э. Шарапов и др.).

Методологическая основа: в работе применяется междисциплинарный подход, сочетающий историко-культурный анализ, сравнительно-сопоставительный анализ, иконографический и семиотический анализ (для изучения образа птицы в артефактах и орнаменте), метод case-study, а также кураторско-проектный метод — для разработки концепции выставки как синтезирующего этапа исследования.

Глава 1. Эволюция музейной парадигмы

1.1. От кабинета редкостей к постмодернистскому пространству эксперимента

Музей — один из самых стойких и при этом внутренне нестабильных институтов западной культуры. Казалось бы, само слово апеллирует к

устойчивости: архив, хранилище, место, где время замедляется до остановки. Однако, как замечает Карстен Шуберт в «Уделе куратора», один из величайших мифов о музее представляет его оазисом покоя среди бурь политики и истории — и нет ничего более далёкого от истины¹. Музей реагирует на политические и социальные сдвиги с сейсмической точностью, а его нынешний облик является итогом непрерывного пересмотра собственных оснований.

История этого института — не линейная эволюция от «примитивного» к «совершенному», а скорее серия разрывов в самом понимании того, что достойно сохранения, кому принадлежит право смотреть и кто наделён полномочиями интерпретировать увиденное. Именно эта логика — логика смены эпистем — делает историю музея принципиально важной для понимания современных кураторских практик, в том числе тех, что составляют предмет настоящего исследования.

1. От античного мусейона к studiolo

Понятие «музей», а точнее «мусейон», вошло в культурный обиход человечества более двух с половиной тысяч лет назад, однако в античном мире оно имело совершенно не тот смысл, что вложили в него последующие эпохи. В Древней Греции мусейонами называли святилища, создававшиеся для почитания муз — покровительниц искусств, наук и всей творческой деятельности². Самым выдающимся из них стал мусейон в египетской Александрии, задуманный Птолемеем I Сотером (305–283 гг. до н. э.) по образу афинской школы Аристотеля: знаменитые учёные, приглашавшиеся со всех концов эллинистического мира, жили и работали здесь на полном

царском обеспечении, в распоряжении которых была крупнейшая библиотека античности³.

Это пространство совместного знания принципиально отличалось от того, что мы сегодня называем музеем: в нём не было экспонатов в современном смысле, не было публики. Александрийский мусейон — не хранилище вещей, а сообщество людей, объединённых служением музам и производством знания. Тем не менее именно он заложил устойчивую связь между словом «музей» и идеей концентрации культурного капитала в одном месте — связь, которая будет определять институт на протяжении двух тысячелетий.

Следующий важный предшественник современного музея — итальянское *studiolo* эпохи Возрождения. Небольшой кабинет для уединённых занятий, где правитель или учёный хранил предметы, достойные созерцания и размышления, *studiolo* стало пространством, в котором коллекционирование впервые обрело статус интеллектуальной практики. Как отмечает Питер ван Менш, именно в студиоло и тесно связанных с ним формах — *studio*, *studiolo*, тезаурусе — складывалась та логика отбора и классификации предметов, которая впоследствии станет основой музейной деятельности⁴. Не случайно Самуэль Квикхеберг в своём трактате 1565 года, первом систематическом труде о принципах формирования коллекций, перечисляет в одном ряду понятия *museo*, *studio*, *theatro*, *microcosmo*, *archivo* — как равноправные обозначения того пространства, где мир стягивается в миниатюру⁵.

2. Театр мира: Wunderkammer и Kunstkammer (XVI–XVII века)

Кабинеты редкостей — Wunderkammer («кабинеты чудес»), Kunstkammer («кабинеты искусства»), Naturalienkabinett («кабинеты природы») — возникли в Европе в середине XVI века как принципиально новый способ отношения к вещи. Их появление было неотделимо от великих географических открытий: поток экзотических предметов из Нового Света, Африки и Азии разрушил прежние границы известного мира и потребовал новых форм его упорядочивания. Коллекция кабинета редкостей была ответом на этот вызов — попыткой вместить весь мир в одну комнату.

Как показывает Т.Ю. Юренева, содержимое типичного кабинета делилось на несколько категорий: *naturalia* (предметы природного происхождения — минералы, раковины, чучела животных, засушенные растения), *artificialia* (изделия рук человеческих — произведения искусства, инструменты, механизмы), *exotica* (предметы из дальних стран) и *scientifica* (научные приборы и инструменты)⁶. Принцип отбора определялся не эстетическим суждением и не исторической ценностью, а редкостью, диковинностью, способностью вызывать изумление — то, что немецкий язык обозначает словом *Wunder*, чудо.

Первым систематическим теоретиком кабинета редкостей принято считать фламандца Самуэля Квикхеберга, состоявшего на службе у баварского герцога Альбрехта V. В 1565 году он опубликовал трактат «*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*» — первый в истории текст, специально посвящённый принципам организации коллекции. Квикхеберг предложил разделить собрание на пять классов (*classis*), каждый из которых распадался на более мелкие разделы; в совокупности они должны были составить универсальное *theatrum mundi* — театр мира, где всё сущее представлено в миниатюре⁷. Как отмечает В. Г. Ананьев в «История зарубежной музеологии», именно у

Квикхеберга впервые появляется слово «museum» в том значении, которое постепенно вытеснит более ранние обозначения — theatrum, thesaurus, officinae⁸.

Кабинет Альбрехта V в Мюнхене (основан около 1565 года) стал одним из образцовых примеров реализации этой программы. Не менее знаменитой была Кунсткамера императора Рудольфа II в Праге, собравшая к концу XVI века тысячи предметов и превратившаяся в настоящий символ власти над знанием⁹. Принципиально важно, что кабинет редкостей был закрытым пространством: доступ к нему имели лишь избранные — правители, учёные, почётные гости. Коллекция не предназначалась для широкой публики; она была инструментом политической репрезентации и знаком принадлежности к интеллектуальной элите.

Одним из наиболее известных частных кабинетов Северной Европы стал Museum Wormianum датского учёного Оле Ворма (1588–1654). Ворм собирал naturalia и artificialia на протяжении десятилетий; в 1655 году, уже после его смерти, была опубликована иллюстрированная опись коллекции — Museum Wormianum, seu Historia rerum rariorum, — ставшая важным документом эпохи¹⁰.

3. Демократизация музея Эпохи Просвещения

Просвещение с его идеей общедоступного знания, доступного каждому разумному существу, поставило под вопрос само право частного лица держать культурные ценности под замком. «Sapere aude!» — дерзай знать,

призывал Кант. Этот призыв имел прямые последствия для судьбы коллекций.

Первым подлинно публичным музеем в европейской истории принято считать Асмолеанский музей в Оксфорде, открытый в 1683 году на основе коллекции натуралиста и антиквара Элиаса Эшмола¹¹. Принципиально важно, что уже при своём основании он был задуман не как хранилище частных сокровищ, а как образовательное учреждение при университете: коллекция должна была служить науке и обучению, а не демонстрации богатства или власть. Это был разрыв с логикой кабинета редкостей — разрыв, который тогда ещё мало кто заметил, но который оказался необратимым.

Куда более громкое рождение публичного музея произошло в Лондоне в 1753 году, когда английский парламент принял решение об основании Британского музея на основе коллекции сэра Ганса Слоана — врача и натуралиста, завещавшего государству около 71 000 предметов. Музей открыл двери для публики в 1759 году, хотя поначалу «публика» трактовалась весьма ограничительно: посетители должны были подавать заявки заранее, а число их в день было невелико¹². Тем не менее сам принцип — коллекция как национальное достояние, открытое для всех — был зафиксирован законодательно, и это имело огромное символическое значение.

Шуберт подчёркивает, что Британский музей с момента своего основания нёс в себе внутреннее противоречие, которое не разрешено до сих пор: с одной стороны, декларируемая открытость для всех граждан; с другой — фактическая ориентация на образованную, состоятельную часть общества, для которой посещение музея было само собой разумеющейся культурной

практикой¹³. Это противоречие между риторикой демократии и реальностью культурной иерархии будет преследовать музей вплоть до наших дней.

В континентальной Европе параллельным примером была история Уффици во Флоренции. Галерея, собранная Медичи, была открыта для «посторонних» ещё в 1591 году, хотя и в ограниченном режиме; в 1769 году великий герцог Леопольд официально сделал её доступной для публики¹⁴. Венский Бельведер открылся в 1781 году. Постепенно по всей Европе прокатилась волна превращения аристократических и монарших собраний в учреждения, формально служащие общему благу.

Ключевым в этом процессе было изменение риторики легитимации: если кабинет редкостей оправдывал себя через демонстрацию власти и учёности владельца, то публичный музей эпохи Просвещения обосновывал своё существование через образование и просвещение народа. Эта смена риторики имела реальные институциональные последствия: музей начал превращаться в место, претендующее на универсальность и объективность. Его коллекция перестала быть личным взглядом одного человека на мир — она стала претендовать на статус объективного знания о мире.

4. Революция и нация: музей как политический проект (конец XVIII — XIX век)

Карстен Шуберт описывает Лувр как революционную метафору в действии: само пространство бывшего дворца было переосмыслено — места, где прежде ходили только короли, теперь принадлежали народу¹⁶. Принцип бесплатного доступа (по крайней мере в определённые дни) был с самого

начала важнейшим элементом идеологии нового музея. Искусство отныне принадлежало гражданам, а не монархам.

Однако музей — даже революционный — не мог существовать без принципа отбора и классификации. И здесь обнаруживалось новое противоречие: кто решает, что достойно экспонирования? Какой нарратив выстраивается вокруг собрания? Уже в первые годы существования Лувра эти вопросы стали предметом острых споров. Наполеоновские завоевания добавили им дополнительное измерение: в Лувр свозились трофеи со всей Европы, превращая его в наглядное воплощение имперской мощи¹⁷. После 1815 года многое было возвращено, но сам принцип — музей как место концентрации культурного капитала нации (или империи) — остался.

XIX век стал эпохой массового строительства национальных музеев по всей Европе и Америке. Каждый из них решал схожую задачу: через собрание предметов выстроить нарратив об истории, культуре и идентичности нации. Прусский музейный остров в Берлине, Национальная галерея в Лондоне (1824), Прадо в Мадриде (1819), Музей изящных искусств в Бостоне (1870) — все они были не просто хранилищами ценностей, но машинами производства национального самосознания¹⁸.

Показательна история экспозиционных принципов этого периода. Хронологический нарратив, по которому произведения развешивались в залах в соответствии с историческим порядком их создания, стал господствующим именно в XIX веке. Он предполагал определённую телеологию — историю искусства как прогрессивное движение к

совершенству. Эта логика, разработанная такими теоретиками, как Гегель и Вазари, нашла своё материальное воплощение в расположении залов и маршрутах, которые музей предлагал своим посетителям.

Параллельно в XIX веке активно развивался другой тип музея — краеведческий и этнографический, сосредоточенный не на «высоком» искусстве, а на предметах повседневной жизни, народных традициях, археологических находках. Эти музеи решали свои идеологические задачи: через демонстрацию локальной специфики они конструировали идентичность региона, этноса, народа. Как указывает Юренева, именно в XIX веке складываются основные типологические разновидности музея — художественный, исторический, естественно-научный, этнографический, — каждая из которых имела свою логику отбора, хранения и презентации¹⁹.

5. Модернизм и «белый куб»: музей авангарда (первая половина XX века)

XX век начался с острого конфликта между музеем и теми, кому он, казалось бы, был призван служить, — художниками. Итальянские футуристы в «Манифесте» 1909 года призывали сжечь музеи как «кладбища», душащие живое творчество мёртвыми образцами.

На Западе важным ответом на вызов авангарда стало создание в 1929 году Музея современного искусства в Нью-Йорке (МоМА). Его директор Альфред Барр разработал то, что впоследствии стало универсальным стандартом презентации современного искусства: «белый куб» — нейтральное белое

пространство, в котором произведение освобождается от всякого контекста и предстаёт как самодостаточный объект²¹. Стены должны быть белыми или нейтральными, свет — ровным и естественным, ничто не должно отвлекать от самого произведения. Для Барра было важно, что белое пространство как бы очищает произведение искусства от исторического и политического контекста, возможно даже от самой истории искусств, оставляя лишь эстетическую функцию. При этом, сама концепция «белого куба», как её теоретизировал впоследствии Брайан О'Догерти, была отнюдь не нейтральной²²: она предполагала специфического зрителя — образованного, способного к автономному эстетическому суждению — и специфическое искусство, соответствующее логике модернистской автономии.

В итоге МоМА, вопреки изначальной идее места бесконечного живого, а значит в некотором смысле не рассчитываемого и неконтролируемого эксперимента, стал пространством, для которого художники сами начали создавать работы, заранее учитывая условия их будущей экспозиции. Это породило замкнутый круг: музей формировал искусство, которое, в свою очередь, подтверждало правоту музея.

6. Кризис модернистского музея: вопросы 1960–1970-х годов

Культурная революция поставила под вопрос сами основания институтов — в том числе музея, и под влиянием феминизма, борьбы за гражданские права и антиколониальной критике сформулировала новые вопросы. С какой

перспективы и с какого ракурса музей рассказывает историю, и кто определяет рамки и призму этого рассказа? Почему мы принимаем за априорную истину ценность искусства, которое выставляется в музее?

Институциональная критика превратила сам музей из функционального фона в объект исследования. Ханс Хааке, Даниэль Бюрен, Майкл Эшер, Марсель Бродтерс превращали выставочное пространство в предмет осмысления его зависимости от крупного капитала и механизмов формирования канона. Шуберт описывает этот период как время, когда музей впервые начал всерьёз задумываться о собственной природе²⁴. Открытие Центра Помпиду в Париже в 1977 году – попытка ответить на кризис через новую архитектуру: здание Ренцо Пиано и Ричарда Роджерса с вынесенными наружу коммуникациями буквально «выворачивало» музей наизнанку, демонстрируя его «внутренности» и жертвуя традиционной монументальностью ради открытости и доступности. Помпиду изначально задумывался не как музей в традиционном смысле, а как культурный центр — пространство, где выставки сочетались бы с библиотекой, кинотеатром, образовательными программами²⁵.

7. Постмодернистский музей-зрелище в 1980–1990-х годах

Музей претерпел значительные изменения под влиянием рыночной экономики и медиакультуры. Логика зрелища, описанная Ги Дебором, проникла в музей и изменила его изнутри. Музеи стали своего рода «блокбастерами»: огромные выставки с большими бюджетами, очереди на улице и активный маркетинг. Архитектура музея превратилась в

самостоятельное зрелище, яркий пример – «эффект Бильбао», появившийся после строительства Музея Гуггенхайма. Фрэнк Гери в 1997 году показал, что само здание может служить туристическим продуктом и способствовать развитию регионов.

Розалинд Краусс в статье «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum» (1990) рассмотрела этот процесс с точки зрения Джеймисона: новые музеи современного искусства, которые представляли собой огромные постиндустриальные пространства, предлагали посетителям не глубокое переживание искусства, а скорее «эйфорию пространства», где архитектура важнее самих экспонатов. Ее вывод был резким: музей стал скорее машиной для культурного потребления, чем для культурного опыта.

Шуберт подробно описывает, как в 1990-е коммерциализация музеев воспринималась как неизбежность, которую надо включать в стратегию развития. Магазины при музеях, рестораны, спонсорство со стороны корпораций и продажа сувениров вошли в повседневную практику институтов. При этом публичные музеи стали еще больше зависеть от частных доноров: если в США эта зависимость была традиционной, то в Европе она усилилась на фоне сокращения государственного финансирования.

Что касается выставочных концепций, 1990-е годы отличались экспериментами с тематическими экспозициями. Отказ от хронологического порядка в пользу тематических групп открыл новые возможности для диалога между произведениями различных эпох и традиций. Так, Тейт Модерн, открывшаяся в 2000 году, организовала постоянную экспозицию по темам вроде «История/Память/Общество»

или «Обнажённое тело/Действие/Тело». При этом, как отмечает Клэр Бишоп, такой подход порождает особую форму релятивизма, когда все периоды и стили становятся «сопоставимыми», а занять определённую позицию оказывается сложно.

В 2000-е годы музей столкнулся с важным выбором: продолжать развиваться как «блокбастер», подчиняясь рынку и туризму, или искать другие пути. Некоторые музеи выбрали альтернативный путь, который получил название «радикальная музеология». В книге «Radical Museology» (2013) Бишоп анализирует три европейских музея — Ван Аббе, Рейна София и MSUM, объединённые стремлением противостоять «презентизму» коммерческого музея. Вместо этого они представляют концепцию «диалектической современности», где современное — это прежде всего активный и политически осмысленный диалог между прошлым и настоящим.

Примером служит музей Ван Аббе под руководством Чарльза Эше, где серия программ — «Plug In to Play» и «Play van Abbe» — превращала постоянную коллекцию в постоянно меняющуюся выставку, где каждый зал служил отдельной инсталляцией, созданной разными кураторами и художниками. Музей становился площадкой для множества интерпретаций, не навязывая один единственный нарратив.

Музей Рейна София под руководством Мануэля Борха-Вийеля выбрал другой радикальный путь: постоянная экспозиция была переосмыслена через призму деколониальной критики и политической истории.

Например, вокруг «Герники» Пикассо теперь представлены не только картины, но и документы, плакаты, кинохроника и книги, которые

помогают понять её как политический документ своего времени, а не просто художественное произведение.

В это же время в теории музеологии развивалась идея «партиципаторного музея», предложенная Ниной Саймон. Она исходила из предположения, что музей должен быть не просто местом посещения, а платформой для участия. Посетитель перестает быть пассивным зрителем и становится активным создателем смысла. Это меняет не только способы организации экспозиций, но и саму культуру музея: центральным становится вопрос не «что рассказать публике?», а «что публика хочет сказать через музей и вместе с ним?».

Такой сдвиг приводит к ключевому выводу: музей сегодня – это не единое явление, а скорее спектр возможностей — от коммерческих «блокбастеров», превращающих культуру в туристический ресурс, до радикальных институтов, которые используют коллекции для критического диалога с историей и политикой. Между этими крайностями существует множество разных моделей, каждая из которых по-своему отвечает на вопрос о том, кому принадлежит культурное наследие и в чьих интересах его следует интерпретировать.

Именно в этом контексте приобретает значение исследуемый нами подход к реактуализации музейной коллекции через диалог с локальной мифологией и современным искусством, предлагая ответ на вопрос о том, как музейная коллекция может стать живым ресурсом для конструирования региональной идентичности — не консервируя прошлое, но запуская его в диалог с настоящим.

1.2. Кураторские стратегии работы с мифом и музейной коллекцией

1. Личная мифология современного художника как кураторский метод

Речь идёт о превращении собственной биографии, телесного опыта, семейной памяти и культурной травмы в материал для построения новых мифов. Как подчёркивают Хэл Фостер, после 1960-х годов художник всё чаще оказывается не создателем автономного произведения, а конструктором нарратива, в котором художественный жест неотделим от самоконструирования субъекта³⁵.

Показательным примером институционального осмысления этого поворота стала выставка «The Modern Myth: Drawing Mythologies in Modern Times» в МоМА (2010). Хронологически охватывая период с 1797 по 2008 год, она объединила более двухсот графических работ — от Одилона Редона и Пабло Пикассо до Джексона Поллока, Мэтью Барни и Энди Уорхола, — выстраивая линию от модернистской обработки архаических универсалий к постмодернистской частной мифологии³⁶. Кураторская логика выставки строилась на монтаже: произведения, принадлежащие к разным историческим моментам, объединялись не хронологическим порядком, а внутренней рифмой мифологем — жертвоприношения, первоначала, тела-знака.

Особенно показателен в этом контексте корпус работ Мэтью Барни, представленный на выставке МоМА через серию рисунков к циклу «Cremaster». Барни строит собственную мифологию, в которой телесность, кинематограф, личная биография и научные метафоры сворачиваются в замкнутую систему отсылок. Хэл Фостер описывает подобные практики как

«аллегоризацию» модернистского формализма: автономная форма превращается в носитель вторичных, биографически окрашенных значений³⁷. Для куратора здесь принципиален монтаж: работы Барни соседствуют с сюжетами из античной, христианской и массовой мифологии, образуя поле пересечений, где личное и коллективное неразличимы.

Другую модель работы с личной мифологией демонстрируют перформативные и телесные практики 1960–1970-х годов. Ана Мендьета — одна из участниц выставки МоМА — строит свои «силуэтные» работы как ритуалы возвращения к архаике тела: силуэт, вписанный в землю, воду или огонь, становится знаком одновременно личной травмы эмиграции и коллективной мифологии жертвоприношения. Как отмечает Ханс Ульрих Обрист, кураторский показ подобных работ принципиально неотделим от документального слоя — дневников, писем, манифестов, — который делает биографию художника видимой как историческое свидетельство³⁸.

Для кураторской оптики, ориентированной на личную мифологию, принципиальна и концепция «ауры» Вальтера Беньямина. В «Произведении искусства в эпоху технической воспроизводимости» Беньямин описывал разрушение ауры как утрату уникальности и дистанции, но в практиках художников второй половины XX века мы сталкиваемся с обратным жестом: художники стремятся вернуть ауре личное, биографическое измерение, помещая в центр экспонирования след, отпечаток, жест³⁹. Кураторская задача в этом контексте — выстроить экспозицию как пространство, где индивидуальная мифология художника прочитывается не как приватная фантазия, а как симптом исторического момента.

Важнейшим прецедентом, задавшим оптику для всей последующей работы с личными мифологиями художников, стала выставка Харальда Зеемана «When Attitudes Become Form: Works — Concepts — Processes — Situations — Information» (Кунстхалле, Берн, 1969). Зееман показал не столько «объекты», сколько сети отношений между художниками, произведениями и

пространством; куратор выступал не как хранитель, а как автор сценария. Этот метод можно описать как «экспозицию становления»: зритель видел не законченные вещи, а процессы — след действия, а не его результат. Этот жест открыл возможность для дальнейших кураторских экспериментов с личной мифологией художника как принципом организации пространства.

Для моего проекта этот инструментарий открывает возможность работать с историями молодых художников как с личными мифами, вступающими в резонанс с космологическими мифологемами финно-угорских народов.

2. Ассоциативные монтажи: Жан-Юбер Мартен, Харальд Зеeman и диалог культур

Если в первом методе миф конструируется «изнутри» — из биографии и телесности художника — то во втором отправной точкой становится музейная коллекция как поле сопоставлений, в котором встречаются произведения разных эпох, культур и медиа. Жан-Юбер Мартен предложил кураторскую модель, основанную на принципе визуальной и смысловой рифмы, а не на хронологическом или национальном критерии. Мартен систематически «десакрализует» произведение искусства, снимая с него иерархический статус шедевра и помещая в ряды неожиданных соседств.

Самым известным манифестом этой стратегии стала выставка «Magiciens de la Terre» (Центр Помпиду и Гран-Пале, Париж, 1989), где Мартен поставил рядом западных художников и художников из стран Африки, Азии и Латинской Америки, исходя не из геополитических иерархий, а из интенсивности визуального жеста⁴³. Экспозиция строилась по принципу «горизонтального» взгляда: каждый художник занимал одинаковый объём пространства, экспликации были минимальны, а основным инструментом смыслообразования становилось непосредственное визуальное сравнение. Для моего проекта принципиально, что именно здесь ритуальные объекты, шаманские фигуры и маски впервые были выведены из

этнографического «резервата» и помещены в пространство современного искусства на равных.

Критики справедливо указывали на риск нового экзотизма, однако жест Мартена был направлен на подрыв оппозиции «высокое искусство» / «примитивная культура». Как подчёркивает Терри Смит, подобные выставки работают как «онтологические монтажи», в которых сама категория «искусства» оказывается под вопросом: зрителю предлагается не только сравнить формы, но и пересобирать собственные представления о том, что вообще может считаться произведением искусства⁴⁴.

Другой важный пример — выставка «Бывают странные сближенья...» (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва, 2021–2022), куратором которой стал Жан-Юбер Мартен. Экспозиция строилась по принципу ассоциативных пар и тематических «глав»: произведения из собрания Пушкинского музея, запасников, а также из коллекций естественной истории соседствовали с работами современных художников, образуя цепочки неожиданных рифм⁴⁵. Куратор отказывался от жёстких тематических блоков в пользу мягкого, почти музыкального монтажа, где «странные сближения» становились источником новых мифологий, рождающихся на стыке времён и культурных традиций. Это был первый в российском контексте масштабный опыт реализации кураторской философии Мартена — опыт, напрямую релевантный для нашего исследования.

Родственный метод, но реализованный в ином регистре, представляет выставка «Париж — Москва. 1900–1930» (Центр Помпиду, 1979; Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, 1981), куратором которой выступил Понтус Хультен. Хотя проект был посвящён диалогу двух авангардов, его структурный принцип — сопоставление параллельных художественных процессов в двух культурных контекстах без иерархизации «центра» и «периферии» — создал модель выставки как карты перекрёстных влияний⁴⁶. Экспозиция строилась по

тематическим и медиальным блокам (архитектура, театр, плакат, кино), в рамках которых французские и российские материалы показывались как взаимно объясняющие друг друга.

Метод Зеемана также важен в этом контексте, хотя и в другом измерении. Его выставки — в особенности «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» («Тяга к Gesamtkunstwerk», 1983) — показывали, как разновременные художественные жесты могут выстраиваться в единый ассоциативный ряд, когда куратор задаёт не нарратив, а интонацию. Как отмечает Терри Смит, Зееман понимал выставку как «эссе в пространстве», где произведения — это не иллюстрации тезиса, а аргументы в диалоге, исход которого заранее неизвестен⁴⁷. Именно этот принцип — выставка как открытый ассоциативный монтаж — стал методологической основой для многих последующих проектов, соединяющих исторические коллекции и современное искусство.

Ключевые инструменты второго метода могут быть сформулированы следующим образом: сопоставление произведений разных эпох и культур по формальным и иконографическим признакам; включение этнографических, археологических и естественно-научных предметов на равных с произведениями современного искусства; отказ от хронологического нарратива в пользу ассоциативного монтажа; минимизация иерархий между «центром» и «периферией»; выставка как пространственное эссе, организованное интонацией, а не аргументом. Для моего проекта этот метод принципиален: именно он позволяет показывать декоративно-прикладные предметы региональных коллекций и работы современных художников не как «экспонат» и его «интерпретацию», а как полноправных собеседников.

3. Связь современного искусства и локальной мифологии

Третий метод связан с кураторскими практиками, в которых современное искусство вступает в прямой диалог с локальными

мифологиями и ландшафтами. Здесь миф понимается не как универсальная структура, а как конкретный набор сюжетов, образов и ритуалов, укоренённых в определённой территории и живущих в памяти конкретных сообществ. Задача куратора — активировать этот слой памяти, соединяя его с художественными языками настоящего, не редуцируя ни к фольклорному иллюстрированию, ни к этнографической консервации⁴⁸.

Показательным примером такого подхода является проект «Парадокс береговой линии» (ГЭС-2, Москва, 2024), посвящённый Камчатке и её «социальной и рельефной зыбкости, изменчивости». Кураторский текст определяет выставку как пространство встречи нескольких типов экспонатов: работ приглашённых художников, проектов участников образовательной программы (учёных, экологов, педагогов, представителей общественных организаций) и предметов из музейных коллекций, отражающих историю исследования и освоения Камчатского края начиная с XVII века⁴⁹. Экспозиция строится как многослойная карта региона, где геологические, колониальные, экологические и мифологические пласты неотделимы друг от друга.

Принципиально важно, что в «Парадоксе береговой линии» локальная мифология не редуцируется к фольклору: она проявляется через экологические конфликты, устные нарративы жителей, архивные материалы экспедиций. Мифологемы вулкана, моря и пограничности оказываются не архаическими реликтами, а предельно актуальными формами осмысления территории и её трансформаций. Кураторская стратегия состоит в том, чтобы не иллюстрировать готовый региональный миф, а показать, как он пересобирается сегодня усилиями художников, учёных и жителей края.

В российском контексте существует ряд методологически близких проектов, где современные художники работают с финно-угорской и коми-пермяцкой мифологией. Выставка «АС & АРТЭ. Архаика и этнофутуризм» (Национальный музей Республики Коми, Сыктывкар, 2017)

представила художников Коми и Удмуртии, работающих в направлении этнофутуризма — художественной стилистики, заимствующей элементы из архаического искусства финно-угорских народов, сочетая их с достижениями авангарда и постмодернизма⁵⁰. Важно, что проект разворачивался именно на площадке краеведческого музея, вступая в прямой диалог с его постоянной коллекцией.

Инструменты этого метода: кропотливая полевая работа с территорией и сообществами, работа с локальными архивами и музейными коллекциями как равноправными источниками образов, объединяющих современные произведения, архивные документы и предметы коллекций вместе. Для моего проекта, основанного на мифе о сотворении мира в финно-угорской космологии и образе птицы-творца как центральной мифологеме, именно эта логика — перевода локального мифа на язык современного искусства без его фольклоризации — становится методологически определяющей.

4. Интервенции современного искусства в археологические и краеведческие экспозиции

Этот метод кураторской практики связан с интервенцией современного искусства в уже существующие музейные экспозиции — прежде всего археологические и краеведческие. Художник здесь сталкивается историческим и экспозиционным контекстом. Куратор в такой ситуации действует как посредник между двумя логиками времени — логикой музейной коллекции, которая «замораживает» предмет в историческом моменте, и логикой современного художника, который возвращает ему температуру настоящего.

Примером такой интервенции можно считать проект Фреда Уилсона «Mining the Museum» (Maryland Historical Society, Балтимор, 1992–1993). Терри Смит описывает этот проект как переломный: именно он показал, что

художник, работающий с постоянной экспозицией, способен изменить саму «грамматику» музейного показа, не разрушая её физически⁵³.

В контексте диалога с историческими и археологическими коллекциями важен также опыт программы «Artist's Eye» в Национальной галерее (Лондон): художники выбирали произведения из постоянной коллекции и выстраивали собственную «интерпретационную» экспозицию рядом с ними. Как отмечает Терри Смит, именно этот формат — художник как интерпретатор коллекции, а не её «украшение» — задал модель для многих последующих партнёрств между институциями и авторами современного искусства⁵⁴.

Инструменты четвёртого метода: приглашение художника в роли соавтора экспозиции, где современное произведение становится оптической линзой для переосмысления исторического предмета; использование медиумов, дополняющих традиционную экспозицию, — видео, звука, перформанса. Для моего проекта важно, что подобная интервенция позволяет не разрушать сложившуюся музейную структуру, а мягко «растревожить» её — показать, что мифологемы прошлого продолжают звучать в языке современного искусства.

Таблица 1. Кураторские методы и инструменты для проекта «Биоакустика мифов»

Метод	Ключевые инструменты	Применение в проекте
-------	----------------------	----------------------

1. Личная мифология художника (Зееман, МоМА «The Modern Myth», 2010)	Монтаж произведений с мифологическими сюжетами; биографический и документальный материал в экспозиции; нарратив становления (?)	Просить художников работать с личными связями; включать эскизы, тексты, дневники; выстраивать историю каждого художника как путь к центральной мифологеме.
2. Ассоциативные монтажи (Мартен — «Magiciens de la Terre», ГМИИ; Хульген — «Париж–Москва»; Зееман)	Сопоставление произведений разных эпох по формальным и иконографическим рифмам; этнографические предметы на равных с contemporary; минимизация иерархий; выставка как пространственное эссе	Размещать декоративно-прикладные предметы коллекции музеев рядом с работами современного искусства; находить формальные рифмы между орнаментом и сюжетами работ современного искусства; избегать деления на «низкое» и «высокое»
3. Локальная мифология и современное искусство («Парадокс береговой линии»; «АС & АРТЭ»; «НЕСКАЗКИ»)	Полевая работа с территорией; голоса носителей традиции; архивы и музейные предметы как источники образов; инсталляции-«узлы смысла»; карта, по которой зритель может передвигаться самостоятельно, вместо четко заданного нарратива	Использовать миф о сотворении мира и образ птицы-творца как центральную ось; включать устные свидетельства, аудиогиды; выстраивать экспозицию как карту финно-угорской космологии

4. Интервенции в краеведческую экспозицию (Уилсон «Mining the Museum»; «Artist's Eye», Нац. галерея Лондона)	Художник как соавтор экспозиции; временные «рифмы» внутри постоянной экспозиции; создание новых маршрутов по экспозиции музея; новые медиа (видео, звук, перформанс)	Встраивать работы художников в постоянную экспозицию Национального музея Коми; использовать звуковые инсталляции для активации «немых» предметов; менять привычные точки обзора
--	--	---

Выводы

Анализ четырёх кураторских методов позволяет сформулировать несколько принципиальных наблюдений, важных для понимания методологии настоящего проекта. Рассмотренные примеры показывают, что наиболее продуктивные стратегии работы с мифом и музейной коллекцией возникают на пересечении опыта двух ключевых фигур современного кураторства — Харальда Зеемана и Жана-Юбера Мартена. Зееман утвердил образ куратора как автора сценария, организующего встречу художника и зрителя в пространстве живого события — а не инертного хранилища⁵⁶. Мартен предложил метод ассоциативного монтажа, в котором произведения разных эпох и культур встречаются по принципу визуальной и смысловой рифмы, а не иерархической логики «центра» и «периферии»⁵⁷. Оба исходят из одной и той же интуиции: выставка — это не иллюстрация истории, а генератор новых отношений между вещами, образами и зрителями.

Для российских региональных музеев этот опыт приобретает особую актуальность по нескольким причинам. Краеведческие и этнографические музеи располагают коллекциями, в которых локальные мифологии — орнамент, ритуальный предмет, архаическая фигура — буквально «вморожены» в витрины, лишены диалога с сегодняшним днём. Связующим звеном здесь служит именно миф — не как нарратив о далёком прошлом, а

как структура восприятия, продолжающая организовывать отношения человека с территорией, природой, телом.

Важно, однако, зафиксировать и ограничения проанализированных подходов. Метод Мартена несёт риск нового экзотизма: помещение локальных культурных объектов в пространство «международного» современного искусства способно воспроизвести ту самую иерархию, которую оно стремится преодолеть. Метод интервенции при всей радикальности рискует остаться разовой акцией, если за ним не стоит институциональная воля к системному изменению. Именно эти лакуны ставят перед моим проектом задачу выработать такую модель диалога коллекции и современного искусства, которая была бы масштабируемой, устойчивой к институциональной инерции и укоренённой в специфике конкретного региона и его мифологии — а не имплантирующей в неё универсальный кураторский «рецепт».

Глава 2. Миф и современное искусство как формула: бизнес-модель кураторского стартапа

2.1. Название, миссия и стратегия проекта

Кураторский стартап, предлагающий тиражируемую модель выставочного события для региональных этнографических и краеведческих музеев России. Название фиксирует центральную методологическую установку: миф здесь не архив и не иллюстрация, а работающий механизм — универсальная формула, с помощью которой локальная идентичность региона переводится на язык современного искусства и становится живым культурным ресурсом.

Миссия проекта — отделить музейную коллекцию от привычного фона, превратить ее из статичного хранилища в площадку диалога между прошлым и настоящим, между архаическим мифом региона и рефлексией молодых художников, показать, что проблемы, волновавшие людей много веков, а иногда и тысячелетий назад, волнуют их и сегодня. Стартап создаёт устойчивую кураторскую методологию: каждое новое событие использует одну структурную логику — выявление центральной мифологемы региона, её поиск в декоративно-прикладном искусстве постоянной коллекции, приглашение современных авторов к диалогу с этим материалом. При этом, проект каждый раз адаптируется под специфику конкретного музея и территории.

Стратегия развития строится в три ключевых этапа масштабирования. Первый (2025–2026) — пилотный проект в Сыктывкаре на базе коллекции Национального музея Республики Коми: выставка «Биоакустика мифов», фиксация методологии и метрик успеха. Второй (2026–2027) — тиражирование модели на другие города Республики Коми (Ухта, Воркута, Печора) с адаптацией под локальные коллекции. Третий (2027–2029) — масштабирование на региональные музеи других субъектов Российской Федерации с богатым этнографическим фондом: Республика Карелия, Удмуртия, Ханты-Мансийский автономный округ и другие.

2.2. Анализ проблемы и контекст

Российские региональные этнографические и краеведческие музеи обладают значительными коллекциями, в которых сосредоточен богатейший пласт локальной культурной памяти: орнаменты, ритуальные предметы, образцы декоративно-прикладного искусства, фиксирующие мифологические представления финно-угорских, тюркских, сибирских и других народов. Между тем эти коллекции, как правило, существуют в режиме статичной консервации: экспозиционные решения не менялись десятилетиями, посетитель воспринимает их как архив, а не как живой диалог.

Исследование аудитории российских музеев, проведённое в 2017–2018 годах в рамках проекта «Аудитория современного искусства в крупных городах России», фиксирует характерный разрыв: значительная часть посетителей приходит в краеведческие музеи с запросом на «нечто новое и неожиданное», однако испытывает разочарование от предсказуемости показа⁴. При этом тот же опрос выявляет устойчивый интерес к локальной идентичности: жители региональных городов ценят возможность узнать «историю своего места» в современном формате⁵.

Параллельно в российских регионах нарастает управленческий запрос на культурный брендинг территорий. Регионы всё активнее инвестируют в создание узнаваемой идентичности: туристические кластеры, событийные программы, ребрендинг городских пространств. Однако культурные институции — прежде всего музеи — остаются слабо интегрированными в эту экономику внимания: они воспринимаются как «место для школьников», а не как ресурс территориального бренда⁶.

Именно в этом зазоре — между богатством коллекций и их невостребованностью, между запросом аудитории на живой диалог с местной идентичностью и форматным консерватизмом институций — возникает пространство для проекта «Миф и современное искусство как формула». Проект предлагает конкретный инструмент: кураторскую методологию, которая использует центральную мифологию региона как смысловой ключ и строит вокруг неё выставочное событие, соединяющее постоянную коллекцию с работами молодых художников.

В современных стратегиях пространственного развития российских регионов культурная идентичность всё настойчивее включается в число базовых инфраструктурных приоритетов — наравне с транспортом, жильём и цифровой средой. Мастер-планы ряда российских городов прямо предусматривают создание культурных кластеров как якорных точек

туристической и инвестиционной привлекательности территории, где музей перестаёт быть «хранилищем» и становится ядром экономики смыслов. Именно в этом управленческом контексте кураторский стартап приобретает дополнительную ценность: он предлагает региональным властям и музеям не просто выставочный проект, а готовый инструмент производства культурной идентичности, конвертируемой в туристический и репутационный капитал территории.

2.3. Уникальное торговое предложение и продукт

УТП проекта состоит в универсальности формулы при глубокой локальной специфике каждого конкретного воплощения. Стартап не продаёт «выставку под ключ» и не предлагает универсальный контент: он предлагает структуру — кураторскую методологию, производственный пакет, критерии отбора художников и принципы работы с коллекцией, — которая в каждом новом регионе наполняется своим мифологическим материалом. Это делает проект масштабируемым без потери смыслового качества.

Продукт стартапа — выставочное событие длительностью 2–3 месяца, реализуемое в партнёрстве с региональным музеем. Ключевые элементы продукта: (1) кураторская концепция, выстраивающая диалог между центральной мифологемой региона, предметами постоянной коллекции и работами современных художников; (2) производственный пакет (дизайн экспозиции, монтаж, медиация); (3) образовательная программа для разных аудиторий; (4) коммуникационная кампания, включая цифровое сопровождение.

Интеллектуальная собственность проекта включает: кураторскую методологию (зафиксированную в формате методического руководства); авторские права на концепцию каждого конкретного выставочного события; право на использование образа бренда проекта. Методическое руководство может быть лицензировано музеям-партнёрам при масштабировании без

прямого участия команды стартапа — это создаёт возможность пассивного дохода на третьем горизонте развития.

2.4. Целевая аудитория и сегментация

Целевая аудитория проекта сегментируется по двум осям: аудитория выставки (прямые потребители события) и аудитория стартапа (партнёры и заказчики масштабирования).

Прямая аудитория выставки в Сыктывкаре: основной сегмент посетителей современных и краеведческих выставок в российских городах — женщины 22–45 лет с высшим образованием, ориентированные на культурный досуг и саморазвитие (49–63% посетителей по разным городам)⁷. Вторичный сегмент — молодёжь 16–22 лет, студенты художественных и гуманитарных специальностей; для Сыктывкара это прежде всего студенты Сыктывкарского государственного университета и колледжей культуры⁸. Третий сегмент — семьи с детьми школьного возраста, заинтересованные в образовательном формате.

Аудитория стартапа (партнёры) включает: региональные этнографические и краеведческие музеи, ищущие форматы обновления экспозиции; региональные министерства культуры и туризма, заинтересованные в культурном брендинге территории; корпоративные партнёры (региональные компании с ESG-повесткой); грантодающие организации (Президентский фонд культурных инициатив, Фонд Потанина, региональные культурные фонды).

Таблица 2. Сегментация целевой аудитории

Сегмент	Характеристика	Мотивация	Канал коммуникации
---------	----------------	-----------	--------------------

Молодые профессионалы 22–35 лет	Высшее образование, активный культурный досуг	Интерес к современному искусству и локальной идентичности	Instagram*, Telegram, городские медиа
Студенты 16–22 лет	Художественные и гуманитарные специальности	Профессиональный интерес, поиск векторов профессионального развития	Telegram, Instagram*, коллаборации с вузами
Семьи с детьми	Школьники 7–14 лет, родители 30–45 лет	Образовательный досуг, знакомство с культурой региона	Городские афиши, партнёрства со школами
Туристы	Гости города, интерес к местной культуре	Уникальный опыт места, «must see» региона	Booking, туристические платформы, путеводители
Музеи-партнёры	Региональные этнографические и краеведческие музеи	Обновление экспозиции, привлечение новой аудитории	Прямые переговоры, профессиональные конференции

* — организация признана нежелательной на территории РФ

2.5. Анализ конкурентной среды

Прямых конкурентов у проекта в его конкретной нише — тиражируемая кураторская платформа для региональных этнографических музеев на основе локальной мифологии — практически нет. Это одновременно подтверждает уникальность продукта и указывает на риск неготовности рынка.

К косвенным конкурентам относятся: (1) федеральные институции, работающие с региональными музеями (как правило, это разовые проекты без методологической тиражируемости); (2) государственные программы поддержки музеев (например, нацпроект «Культура»), финансирующие обновление экспозиций через тендеры; (3) независимые кураторы,

работающие в регионах на проектной основе. Ни один из этих игроков не предлагает системной модели, соединяющей кураторскую методологию, производственный пакет и стратегию брендинга территории в едином продукте.

Таблица 3. Сравнительный анализ конкурентной среды

Игрок	Тип	Что предлагает	Чего не хватает
Проекты федеральных институций	Косвенный конкурент	Разовые выставочные проекты для крупных музеев	Нет тиражируемой методологии, нет фокуса на регионах
Нацпроект «Культура»	Косвенный конкурент	Финансирование обновления экспозиций через тендеры	Нет кураторской методологии, нет современного искусства
Независимые кураторы регионов	Косвенный конкурент	Точечные проекты с локальным контекстом	Нет масштабируемости, нет производственного пакета
«Миф и современное искусство как формула»	Наш проект	Тиражируемая платформа: методология + производство + бренд	Пилотная стадия, нет трекрекорда

2.6. SWOT-анализ

Сильные стороны (S)	Слабые стороны (W)
----------------------------	---------------------------

— Уникальная кураторская методология без прямых аналогов — Готовый пилотный проект (выставка в Сыктывкаре) как proof of concept — Опыт работы с финно-угорским контекстом — Универсальность формулы при глубокой локальной специфике	— Отсутствие трекрекорда у нового стартапа — Зависимость от готовности музеев-партнёров к экспериментам — Ограниченность команды на старте — Длинный цикл согласований в государственных музеях
Возможности (О): — Рост государственного интереса к культурному брендингу регионов — Увеличение грантовых программ в сфере культуры (ПФКИ) — Запрос региональных музеев на обновление форматов — Интерес аудитории к локальной идентичности (данные исследований 2017–2018)	Угрозы (Т): — Бюрократические барьеры при работе с государственными музеями — Риск копирования методологии без лицензирования — Зависимость от грантового финансирования на первом горизонте — Непредсказуемость культурной политики в регионах

2.7. Бизнес-модель и источники финансирования

Бизнес-модель проекта строится на трёх потоках доходов, которые активируются последовательно по мере развития стартапа.

Первый поток (пилотная стадия, 2025–2026) — грантовое и партнёрское финансирование. Основные источники: Президентский фонд культурных инициатив (ПФКИ), гранты Фонда Потанина («Музей. Рядом.» и смежные программы), региональные субсидии Министерства культуры Республики Коми, корпоративные партнёрства с компаниями, работающими в регионе (прежде всего в нефтегазовом и лесном секторе) в рамках ESG-повестки. На этой стадии проект не является коммерчески самоокупаемым — он существует как культурный некоммерческий проект с элементами коммерческой деятельности⁹.

Второй поток (тиражирование, 2026–2027) — контракты с музеями-партнёрами. Стартап предлагает музею пакет услуг: кураторская концепция, производство, коммуникации. Стоимость пакета варьируется в зависимости от масштаба и степени участия команды. Базовая модель: музей оплачивает производственные расходы и кураторский гонорар; стартап привлекает дополнительное грантовое финансирование на свою часть работы.

Третий поток (масштабирование, 2027–2029) — лицензирование методологии и образовательные продукты. Методическое руководство по кураторской платформе продаётся музеям, которые хотят реализовать аналогичный проект самостоятельно. Параллельно развивается образовательное направление: мастер-классы, воркшопы для кураторов региональных музеев, онлайн-курс.

Дополнительным источником финансирования на втором и третьем горизонтах может стать региональный туристический бюджет: в ряде субъектов РФ мастер-планы городского развития предусматривают финансирование событийных культурных программ через статьи развития туризма и территориального брендинга — в рамках государственно-частного партнёрства или прямых субсидий профильных министерств.

2.8. Финансовый план: затраты и прибыль

Горизонт расчёта — 3 года (2025–2028). Все суммы приведены в тысячах рублей (тыс. руб.).

Таблица 4. Смета пилотного проекта (выставка «Биоакустика мифов», Сыктывкар, 2025–2026)

Статья расходов	Сумма, тыс. руб.	Источник финансирования
-----------------	------------------	-------------------------

Параллельная программа (5–7 авторов)	350	Партнёр / спонсор
Производство экспозиции (монтаж, свет, конструкции)	200	Партнёр / спонсор
Кураторский гонорар и команда	200	Партнёр / спонсор
Графический дизайн и полиграфия	100	Партнёр / спонсор
Коммуникации и реклама	80	Региональная субсидия
Образовательная программа	70	Партнёр / спонсор
Документация и каталог	60	Региональная субсидия
Непредвиденные расходы (10%)	126	Региональная субсидия
ИТОГО	1 186	

Таблица 5. Прогноз доходов и расходов на 3 года

Показатель	2025–2026 (пилот)	2026–2027 (тираж ×2)	2027–2028 (тираж ×4)
Число реализованных проектов	1	2–3	4–6
Грантовое финансирование, тыс. руб.	1 200	1 800	2 000
Контракты с музеями, тыс. руб.	0	600	2 400
Лицензии и образование, тыс. руб.	0	100	600

ИТОГО ДОХОДЫ, тыс. руб.	1 200	2 500	5 000
ИТОГО РАСХОДЫ, тыс. руб.	1 386	2 200	3 800
Финансовый результат, тыс. руб.	–186	+300	+1 200

Примечание. На пилотной стадии проект планово убыточен — дефицит покрывается за счёт минимизации затрат пилотного проекта. Выход на безубыточность — середина второго горизонта (2027).

2.9. Интегральные показатели экономической эффективности

Для оценки экономической эффективности проекта используются следующие интегральные показатели¹⁰.

Срок окупаемости инвестиций (PP — Payback Period). При суммарных инвестициях на пилотной стадии порядка 1 386 тыс. руб. и прогнозируемом суммарном доходе к концу второго горизонта (2 500 тыс. руб. + 5 000 тыс. руб. нарастающим итогом) срок окупаемости составит ориентировочно 2,5–3 года от запуска пилота.

Чистая приведённая стоимость (NPV — Net Present Value). При ставке дисконтирования 12% (характерной для культурных НКО-стартапов с грантовой компонентой) и прогнозируемых денежных потоках NPV за трёхлетний горизонт составит положительную величину, начиная со второго года тиражирования. Точный расчёт NPV будет уточнён по итогам пилотного проекта и первого раунда привлечения финансирования.

Индекс доходности (PI — Profitability Index). На горизонте трёх лет прогнозируемый PI составит порядка 1,3–1,5, что соответствует приемлемому уровню для социально-культурного стартапа с грантовой поддержкой.

Ключевые нефинансовые KPI проекта: число посетителей выставки (целевое значение для пилота — не менее 3 000 человек за период показа);

индекс удовлетворённости аудитории (целевое значение — не менее 4,2 из 5 по итогам анкетирования); число публикаций в региональных и федеральных медиа (не менее 20 упоминаний за период); число художников, участвовавших в проекте (не менее 5 авторов); число музеев-партнёров, выразивших готовность к сотрудничеству по итогам пилота (не менее 2).

2.10. MVP: минимально жизнеспособный продукт

MVP кураторского стартапа — выставка «Биоакустика мифов» в центре «Югор», Сыктывкар (июнь–июль 2026). MVP решает ключевую задачу: проверить, работает ли кураторская формула (локальная мифология + коллекция + современное искусство) как инструмент создания смыслового события, привлекательного для аудитории и значимого для музея-партнёра.

Минимально необходимые элементы MVP: (1) концепция выставки с чётко сформулированной центральной мифологемой (миф о сотворении мира в финно-угорской космологии, образ птицы-творца); (2) экспозиция, включающая не менее 5 работ молодых художников и не менее 10 предметов из коллекции или партнёрских собраний; (3) базовое дизайн-решение пространства; (4) образовательное событие (не менее одного публичного разговора или медиации); (5) коммуникационная кампания с охватом не менее 5 000 человек в цифровых каналах.

Для верификации MVP фиксируются следующие показатели: посещаемость (не менее 3 000 человек), медийный охват (не менее 20 публикаций), удовлетворённость аудитории (анкетирование на выходе из выставки, не менее 100 респондентов), готовность музея-партнёра к продолжению сотрудничества. По итогам MVP готовится аналитический отчёт, который становится основой для питча следующим музеям-партнёрам.

Цифровое сопровождение MVP: Telegram-канал

Неотъемлемой частью MVP является Telegram-канал выставки, запускаемый не менее чем за 4 недели до открытия. Канал выполняет три

функции: коммуникационную (анонсирование, навигация по выставке, новости проекта), образовательную (10 постов о мифологии Коми, художниках проекта, методологии куратора) и исследовательскую (сбор обратной связи, опросы аудитории).

Контентный план канала включает не менее 10 постов до открытия и не менее 7 постов в период работы выставки. Тематика постов: (1) центральная мифологема — образ птицы-творца в финно-угорской космологии; (2) предметы из коллекции, ставшие отправной точкой для художников; (3) short-интервью с каждым участвующим художником; (4) бэкстейдж монтажа; (5) анонс образовательных событий; (6) опрос аудитории (не менее 50 респондентов онлайн); (7) отчёт об открытии. Целевое число подписчиков к моменту открытия — не менее 50 человек, к моменту закрытия — не менее 200.

2.11. Риски проекта и стратегии их снижения

Риск	Вероятность	Влияние	Стратегия снижения
Отказ музея-партнёра от сотрудничества или изменение условий	Средняя	Высокое	Ранняя фиксация договорённостей; параллельные переговоры с 2–3 площадками
Недостаточное грантовое финансирование	Средняя	Высокое	Диверсификация источников (ПФКИ + Потанин + региональный бюджет + корпоративный партнёр)

Низкая посещаемость выставки	Низкая–сред няя	Среднее	Активная коммуникационная кампания; партнёрства с вузами и школами; событийная программа
Уход ключевых художников из проекта	Низкая	Среднее	Контракты с авторами на ранней стадии; резервный список участников
Копирование методологии конкурентами	Низкая	Низкое–с реднее	Фиксация методологии как ноу-хау; публичное авторство через публикации и СМИ
Бюрократические задержки в государственном музее	Высокая	Среднее	Закладывание временного буфера в план; GR-работа с администрацией музея
Изменение культурной политики региона	Низкая	Высокое	Диверсификация географии на третьем горизонте; федеральный уровень партнёрств

2.12. Маркетинговая стратегия и продвижение

Маркетинговая стратегия проекта строится на принципе «концентрических кругов»: от ядра профессионального сообщества — к широкой городской аудитории — к региональным медиа и туристическому трафику. Это соответствует логике, выявленной в исследовании аудитории российских музеев: наиболее эффективным каналом привлечения посетителей является рекомендация «от знакомого», поэтому первичная работа с профессиональным и художественным сообществом Сыктывкара критически важна для запуска «сарафанного радио»¹¹.

Цифровые каналы: Telegram-канал выставки (основной канал коммуникации), ВКонтакте (охват широкой аудитории Сыктывкара), публикации на внешних страницах и блогах (не менее 7 публикаций в период MVP). Офлайн-каналы: афиши в городских пространствах, партнёрства с вузами (Сыктывкарский государственный университет, Коми республиканская академия государственной службы), партнёрства с городскими кофейнями и культурными пространствами.

Рекламная кампания для теста MVP включает: таргетированную рекламу ВКонтакте с бюджетом 30–50 тыс. руб. (охват: Сыктывкар, возраст 18–45, интересы «искусство», «культура», «история»); пресс-рассылку в региональные СМИ (не менее 3 писем поддержки от партнёров — музея, вуза, корпоративного партнёра); публикацию в федеральных культурных изданиях (The Art Newspaper Russia).

SMART-цели маркетинговой кампании MVP: (1) охватить не менее 10 000 уникальных пользователей в цифровых каналах за период кампании (июнь–август 2026); (2) обеспечить посещаемость не менее 3 000 человек за период работы выставки; (3) получить не менее 20 публикаций в СМИ; (4) набрать не менее 50 подписчиков в Telegram-канале до открытия.

2.13. Потенциал и масштабируемость

Потенциал масштабирования проекта обусловлен структурной характеристикой российского музейного ландшафта: по данным Министерства культуры РФ, в стране насчитывается более 2 700 государственных музеев, из которых значительная часть — региональные краеведческие и этнографические учреждения с богатыми фондами и ограниченными ресурсами на обновление экспозиции. Только в Республике Коми действуют 16 государственных музеев¹².

Модель тиражирования предполагает три уровня участия музея-партнёра. Первый уровень («полный пакет»): команда стартапа

реализует проект «под ключ» — от концепции до монтажа и коммуникаций. Второй уровень («методология + консалтинг»): музей реализует проект самостоятельно с методической поддержкой стартапа. Третий уровень («лицензия»): музей приобретает методическое руководство и реализует проект полностью независимо.

На горизонте пяти лет (2025–2030) реалистичный сценарий развития предполагает: 1 пилотный проект (2026), 4–6 тиражированных проектов в Коми и соседних регионах (2027–2028), выход на федеральный масштаб с 10–15 проектами в год (2029–2030). При таком сценарии суммарная аудитория проектов стартапа к 2030 году может составить 50 000–80 000 человек, а проект становится самокупаемой культурной платформой с устойчивым брендом.

Важно, что кураторская платформа не противоречит, а прямо встраивается в логику региональных стратегий развития: мастер-планы российских городов всё чаще включают культурный туризм и событийные программы в число ключевых инструментов роста туристического потока и репутации территории. Выставочное событие, выстроенное вокруг локальной мифологемы, становится в этой логике не изолированным культурным актом, а частью управляемой стратегии территориального брендинга — с измеримым вкладом в туристический трафик и медийный охват региона.

Выводы

Вторая глава представляет полный цикл бизнес-модели кураторского стартапа «Миф и современное искусство как формула». Проект предлагает тиражируемую кураторскую платформу, в основе которой лежит универсальная формула: центральная мифологема региона — предметы

постоянной коллекции — работы молодых художников. УТП проекта состоит в сочетании методологической универсальности и глубокой локальной специфики каждого воплощения.

Финансовая модель трёхлетнего горизонта показывает путь от грантово-зависимого пилота к самоокупаемой платформе с диверсифицированными источниками дохода. Рисковый профиль проекта управляем при условии ранней диверсификации партнёрств и источников финансирования. MVP — выставка «Биоакустика мифов» в Сыктывкаре (2026) — позволит верифицировать ключевые гипотезы и создать трекрекорд для масштабирования.

ГЛАВА 3. Выставка «Биоакустика мифов»: кураторский проект как пилот стартапа

3.1. Птица как мифологема: образ в космологии, верованиях и декоративно-прикладном искусстве финно-угорских народов Севера

Выставка «Биоакустика мифов» выстроена вокруг конкретного мифологического образа — птицы-Творца, ныряющей в первозданный океан за комком земли, из которого возникает мир. Этот образ не случаен: он представляет собой одну из наиболее устойчивых, географически широко распространённых и семантически насыщенных мифологем финно-угорского мира, пронизывающую одновременно космогонические нарративы, похоронно-поминальную обрядность, шаманские практики и декоративно-прикладное искусство. Прежде чем описывать логику конкретного выставочного проекта, необходимо восстановить теоретическую карту этого образа — проследить, как птица функционирует в мифологии, религиозных верованиях и материальной культуре народа коми и родственных им финно-угорских и самодийских народов Севера.

1. Космогонический миф о ныряющей птице: распространение, структура, варианты

Миф о ныряющей птице — один из наиболее разработанных и географически широко задокументированных космогонических нарративов в мировой мифологии. В. В. Напольских, посвятивший этому сюжету специальное монографическое исследование, показал, что ареал его распространения охватывает финно-угорские, самодийские, тюркские, монгольские и тунгусо-маньчжурские народы Северной Евразии, а также значительную часть коренных народов Северной Америки¹. Сама эта география ставит перед исследователем вопрос о природе распространения мифа: является ли он результатом единого генезиса или возникал независимо в разных культурах? Напольских, опираясь на сравнительно-историческое языкознание и анализ гаплогрупп Y-хромосомы, аргументирует версию о глубокой исторической общности: ядро мифа, по всей видимости, сложилось ещё в эпоху уральской языковой общности, не позднее IV–III тысячелетий до нашей эры².

Структура мифа в его базовой версии такова: в начале времён существует только первичный океан. Демиург — один или в паре с помощником или антагонистом (в дуалистических версиях нередко выступают Бог и Дьявол или два брата) — посылает водоплавающую птицу (утку, гагару, гагу, лебедя) нырять на дно и достать оттуда горсть земли. Птица несколько раз неудачно ныряет, и лишь на последней попытке — порой ценой крайнего усилия, доходя до дна — приносит в клюве или лапах комок ила. Из этого комка земли вырастает суша³. В дуалистических версиях, характерных для многих финно-угорских народов, второй демиург (Омоль у коми, Куль у хантов) пытается утаить часть земли во рту, что и объясняет появление гор и болот как следствие его обмана.

В. В. Напольских фиксирует более пятидесяти вариантов этого мифа у разных народов, разбивая их на несколько типологических групп в

зависимости от состава персонажей, наличия или отсутствия дуалистической структуры, роли птицы и способа создания земли⁴. Для народа коми (зырян) характерна версия, в которой птица выступает инструментом в руках демиурга Ена (небесного бога), тогда как его антагонист Омоль пытается исказить акт творения. Здесь птица — не самостоятельный демиург, но незаменимый медиатор: она единственная, кто способен преодолеть границу между верхним и нижним мирами, между небом и водными глубинами, и вынести из нижнего мира субстанцию, из которой строится средний мир — мир людей.

Важно, что космогонический миф о ныряющей птице не является для народов Севера исключительно «архивным» нарративом: он живёт в разнообразных обрядовых, сновидческих и декоративных практиках, о которых пойдёт речь в следующих разделах. Сам факт устойчивого воспроизведения образа птицы в самых разных контекстах — от ткацкого орнамента до похоронного обряда — свидетельствует о том, что перед нами не просто сюжет, но системообразующая мифологема, пронизывающая культуру как смысловой каркас.

2. Птица как медиатор между мирами: космологическая вертикаль в традиционном мировоззрении

Космологическая модель финно-угорских и самодийских народов Севера строится на принципе трёхчастной вертикали: верхний мир (небо, боги, предки), средний мир (земля, люди, живая природа) и нижний мир (подземные воды, духи смерти, хаос). Связь между этими уровнями — одна из ключевых проблем мифологического мышления, и её решение требует особых медиаторов, способных преодолевать границы миров. Сподина В. И., исследуя космогенез обско-угорских и самодийских народов, показывает, что главными медиаторами в этой системе выступают шаман, Мировое дерево, огонь и птицы⁵.

Птицы занимают в этом ряду особое место: они единственные из живых существ, кто свободно перемещается по вертикальной оси мироздания — поднимаясь к небу и опускаясь к воде (нижнему миру). Именно эта способность делает их незаменимыми посредниками в шаманском ритуале. По свидетельствам, зафиксированным у хантов и манси, шаман в состоянии транса «летит» к верхнему миру в образе птицы или верхом на ней; его «вспомогательные духи» (помощники-посредники) нередко принимают птичий облик⁶. Сподина фиксирует, что у хантов и ненцев птицы-курьеры (преимущественно водоплавающие — утка, гусь, лебедь — и хищные — орёл, ястреб) выступают проводниками космической энергии между уровнями мира, а их голоса воспринимаются как послания из иных пространств⁷.

Для народа коми эта медиаторная функция птицы особенно значима в контексте представлений о душе, которым посвящён следующий раздел. Здесь важно зафиксировать общий принцип: птица в финно-угорской космологии — это не просто животное, наделённое символическим значением, но структурный элемент мироустройства. Она воплощает саму идею перехода, границы, которую можно преодолеть, и связи, которая удерживает разные уровни бытия в единой системе. Этот принцип, как будет показано далее, последовательно воспроизводится как в ритуальных практиках, так и в визуальном языке декоративно-прикладного искусства.

3. Орнитоморфные представления о душе у коми-зырян

Образ птицы органически вплетён в коми-зырянские представления о душе человека. Исследование орнитоморфных представлений о душе у коми-зырян, осуществлённое на основе полевых и архивных материалов,

фиксирует устойчивый комплекс верований, в котором птица является одной из форм воплощения души или её проводником в посмертном путешествии⁸.

Согласно зафиксированным представлениям, душа человека (в коми-зырянской традиции различаются несколько «душ» — лов, орт, и другие) может принимать образ птицы или улетать с птицей после смерти. Особую роль играют водоплавающие птицы — утка, гагара, кукушка — и некоторые хищники. Кукушка, например, в народных верованиях коми выступает вестником срока жизни: она «отсчитывает» оставшиеся годы, и её голос воспринимается как голос из иного мира, как послание предков⁹. Эта семантика кукушки как хронотопической птицы — существа, соединяющего время живых и время мёртвых, — вписывается в широкий финно-угорский контекст, где птица маркирует пограничные состояния бытия.

Орт — двойник человека, его «внешняя душа» — в ряде записей принимает образ птицы или животного и может быть увиден или услышан накануне важных событий, прежде всего смерти¹⁰. Шарапов В. Э., анализируя практику рассказывания снов в народной традиции коми, фиксирует, что птицы в сновидениях занимают особое место: они предвещают переходы между состояниями — болезнь, смерть, рождение, дальнюю дорогу. Сон о птице интерпретируется как сообщение от иного мира, требующее расшифровки¹¹. Таким образом, птица в мировоззрении коми — это не только мифологический персонаж, но и живой семиотический агент: она продолжает «говорить» с людьми через сны, голоса, появление в неожиданных местах.

Сакральный статус водоплавающих птиц подтверждается и ритуальными запретами, зафиксированными Волокитиной Н. А. В традиционной культуре коми-зырян существовали строгие правила, ограничивавшие охоту на утку, лебедя и гагару в определённые сезоны и места: эти птицы воспринимались как «священные», связанные с миром предков и духов. Убийство лебедя, например, в ряде локальных традиций считалось опасным и грозило болезнью или несчастьем¹². Запрет охоты на

сакральную птицу — одна из форм поддержания правильного соотношения между мирами, нарушение которого влечёт за собой космологический дисбаланс.

4. Орёл и хищные птицы: культ орла в Сибири и его параллели в культуре коми

Если водоплавающие птицы (утка, гагара, лебедь) в финно-угорской мифологии связаны прежде всего с актом космогенеза и с нижним / водным миром, то орёл занимает особое место как птица верхнего мира — небесного, солнечного, принадлежащего богам и предкам. Анализ культа орла у сибирских народов показывает, что орёл — универсальный символ власти, солнца и шаманской силы в тюркских, монгольских, финно-угорских и самодийских традициях¹³.

В шаманских традициях народов Сибири орёл нередко выступает либо первым шаманом, либо предком шаманского рода. Исследователь фиксирует предания, в которых первый шаман получил силу от орла: орёл спустился с неба, вступил в союз с женщиной из рода будущих шаманов, и от этого союза пошли шаманы¹⁴. Орёл как «прародитель шаманов» — устойчивый мотив у якутов, бурят, алтайцев, хантов. В этом контексте орёл — не просто птица, но воплощение сверхъестественной силы, способной передаваться по наследству и освящать избранность.

В традиции коми-зырян орёл занимает менее центральное место, чем у тюркских и самодийских народов, однако его сакральный статус присутствует. Более важна для коми семантика ястреба и сокола как охотничьих птиц, связанных с военной доблестью и удачей. Тем не менее образ хищной птицы, парящей между небом и землёй, — универсальный медиатор верхнего мира — присутствует в орнаментике коми как устойчивый

мотив, о чём подробно говорится ниже. В материалах святилища Усть-Полуй (Северо-Западная Сибирь, I тысячелетие до н. э.) зафиксированы более 70 изображений птиц, причём хищные птицы (орлы, ястребы) составляют значительную часть изобразительного репертуара, что свидетельствует об их особой ритуальной значимости уже в ранний период¹⁵.

Новейшее исследование птичьей иконографии Усть-Полуя (Номоконова Т., Гусев А. В., Лосей Р. Дж., 2025) демонстрирует, что изображения птиц на памятнике разделяются на три устойчивые группы: водоплавающие птицы, хищные (орлы и ястребы) и совы. Каждая группа несёт собственную семантическую нагрузку: водоплавающие птицы связаны с космогонией и нижним миром, хищные — с солнечным верхним миром и шаманской силой, совы — с ночью, смертью и переходом между мирами¹⁶. Эта трёхчастная иконографическая система, зафиксированная на памятнике двухтысячелетней давности, обнаруживает поразительную устойчивость: она в том или ином виде воспроизводится в орнаментике народов Севера вплоть до XX века.

5. Образ водоплавающей птицы в декоративно-прикладном искусстве народов коми

Переход от мифологического нарратива к визуальному языку декоративно-прикладного искусства — один из ключевых моментов для понимания того, как живёт мифологема в культуре. В традиционном декоративно-прикладном искусстве народов коми образ водоплавающей птицы занимает одно из центральных мест и воплощён в широчайшем спектре предметов — от архитектурного декора жилища до украшений личного пользования.

Волокитина Н. А., специально исследовавшая изображения водоплавающих птиц в традиционном декоративно-прикладном искусстве коми-зырян, выделяет несколько устойчивых типов воплощения этого

образа¹⁷. Во-первых, это архитектурный декор: «причелины» и «охлупни» (коньки кровли) в виде головы или целой фигуры утки или гагары. Птица на коньке крыши — не случайная декоративная деталь: она маркирует верхнюю точку жилого пространства как медиаторную зону между домом и небом, между миром людей и миром духов. Во-вторых, изображения птиц на прялках, ткацких станках и других орудиях труда, связанных с женской сферой. Прялка в народной традиции — предмет с выраженной сакральной нагрузкой: она причастна к прядению нити судьбы, и птица на ней закономерно вписывается в семантику связи с иным миром. В-третьих, орнаментальные мотивы на тканых и вышитых изделиях.

Монографическое исследование декоративно-прикладного искусства народов коми фиксирует устойчивый орнаментальный мотив «птичьей лапки» или «утиного следа» на вышивках, поясах и тканых изделиях¹⁸. Этот мотив — одна из форм иконического кодирования птицы в орнаменте: птица присутствует не в своём целостном изображении, но оставляет след — знак своего присутствия и своего действия. Такой способ изображения характерен для архаического орнаментального мышления, в котором часть заменяет целое, а след равен присутствию. Птичья лапка в орнаменте — это и следовая метка космогонической птицы, шедшей по первозданной земле, и живой знак медиации, вплетённый в повседневный предмет.

Особого внимания заслуживают объёмные изображения птиц — «уточки», «гусята», резные фигурки — служившие оберегами и ритуальными предметами. Волокитина фиксирует, что небольшие деревянные фигурки водоплавающих птиц помещались в колыбель новорождённого как защитный амулет, клались в гроб умершего как сопроводительный предмет для путешествия в иной мир, использовались в лечебных обрядах¹⁹. Птица-оберег сопровождала человека от рождения до смерти, маркируя все ключевые пороговые состояния: рождение (переход из мира духов в мир людей), болезнь (угроза ухода в иной мир) и смерть (обратный переход). Это делает

её подлинно универсальным символом в смысловой системе традиционной культуры коми.

Важно, что мифологема птицы не является в декоративно-прикладном искусстве коми неким абстрактным «культурным символом»: она встроена в конкретную систему применения и функционального значения предметов. Прялка с птицей — не просто красивая вещь, но инструмент ритуальной защиты труда; охлупень в виде утки — не декор, но архитектурный оберег. Мифологема живёт в вещи, а вещь — в обряде и быту. Именно эта неразрывная связь образа, предмета и практики делает предметы постоянной коллекции музея незаменимыми смысловыми узлами в выставке «Биоакустика мифов»: они не иллюстрируют миф, они его воплощают.

6. Птицы в мировоззрении обских угров и самодийцев: ближайший контекст культуры коми

Культура народа коми не существует в изоляции — она является частью широкого финно-угорского и самодийского мира Севера, народы которого на протяжении тысячелетий находились в тесном взаимодействии: торговом, брачном, ритуальном. Поэтому для понимания полноты семантики птичьего образа в культуре коми необходимо обратиться к параллелям у ближайших соседей и родственников — хантов, манси, ненцев, селькупов.

У обских угров (хантов и манси) птицы занимают центральное место в ритуальной системе. Сподина В. И. фиксирует, что у хантов и манси птицы-курьеры выполняют функцию переноса сообщений между мирами: они уносят души умерших, приносят вести от предков, сопровождают шамана в его путешествиях²⁰. Особую роль играет лебедь — священная птица, связанная с женским миром, плодородием и Нижней Обью как мифологическим центром мироздания хантов. Убийство лебедя у ряда хантыйских групп было категорически запрещено. Гусь — птица миграций

— символизировал сезонный ритм жизни и смерти: его отлёт осенью воспринимался как уход душ умерших, прилёт весной — как их возвращение²¹.

У ненцев, по свидетельствам, собранным Лехтисало и позднее обобщённым Зенько М. А., существовал разветвлённый культ птиц, в котором особое место занимали гагара и орёл²². Гагара — птица-ныряльщик — наиболее непосредственно связана с космогоническим мифом: именно она в ряде ненецких версий достаёт землю со дна первичного океана. Орёл у ненцев — птица Нга, бога смерти и нижнего мира, что создаёт интересное противоречие с его трактовкой как небесной, солнечной птицы у южных народов. Это противоречие само по себе значимо: орёл оказывается амбивалентным медиатором, чьё значение определяется не однозначной символической «прикреплённостью», но контекстом конкретного ритуала.

Материалы святилища Усть-Полуй дополняют эту картину археологическими свидетельствами. Как показывают Номоконова, Гусев и Лосей, в жертвенном комплексе возрастом около 2000 лет зафиксированы не только многочисленные изображения птиц из дерева, рога и металла, но и кости птиц, явно принесённых в жертву²³. Среди костей преобладают остатки белолобого гуся (*Anser albifrons*), лебедя-кликуну (*Cygnus cygnus*), белохвостого орлана (*Haliaeetus albicilla*) и белой куропатки (*Lagopus lagopus*). Интересно, что белохвостый орлан — 552 кости, то есть его присутствие в ритуальном контексте было систематическим и массовым. Это свидетельствует о том, что в ритуальной практике I тысячелетия до нашей эры на Нижней Оби птицы выступали главными жертвенными животными — посредниками между людьми и сверхъестественным миром²⁴.

7. Птица в пространстве сновидения: практика рассказывания снов у коми

Отдельного рассмотрения заслуживает роль птицы в практике сновидческого знания у народа коми — аспект, напрямую связанный с тематикой третьего раздела выставки («Переходное пространство»). Шарапов В. Э. в исследовании «Dreamtelling in Komi folk traditions» (1997) описывает институт рассказывания снов как механизм культурной памяти и коммуникации с иным миром²⁵.

Сновидение в народной традиции коми — не индивидуальный психологический опыт, но социальное событие: сон рассказывается, интерпретируется сообществом и вписывается в коллективную систему значений. Птицы занимают в этой системе привилегированное место: они — наиболее частые «посланники» из иного мира, появляющиеся в сновидениях как вестники перемен. Шарапов фиксирует многочисленные нарративы, в которых птица во сне предвещает смерть близкого человека, дальнюю дорогу, болезнь или, напротив, удачу и благополучие²⁶.

Интерпретация сновидческого образа птицы зависит от вида птицы, её поведения и контекста сна. Ворона — вестник смерти; кукушка — счётчик лет жизни; белая птица — добрый знак; птица, влетающая в дом, — предупреждение об опасности; птица, поющая на рассвете, — сигнал перехода между состояниями. Эта семиотическая система сновидческих птиц представляет собой живую «грамматику» народного знания о границах между мирами²⁷. Она существует параллельно с орнаментальным и ритуальным языком и дополняет его: мифологема птицы воплощается не только в предмете и обряде, но и в ночном образе, приходящем во сне.

Для кураторской концепции выставки «Биоакустика мифов» этот аспект особенно важен: второй раздел выставки называется «Сон» и обращается именно к пространству сновидения как переходной зоне между мирами, где

птица выступает проводником и вестником. Традиция рассказывания снов у коми, зафиксированная Шараповым, создаёт точный культурный прецедент для этого художественного хода: сон как форма знания, птица как его медиатор — эта связка укоренена в живой народной практике и не является произвольной метафорой куратора.

8. Птица как универсальный смысловой ключ: синтез мифологических, ритуальных и визуальных значений

Проведённый обзор позволяет сформулировать главный теоретический тезис, на котором строится кураторская концепция выставки «Биоакустика мифов». Образ птицы в культуре финно-угорских народов Севера — и прежде всего в культуре народа коми — является подлинной мифологемой в строгом смысле: не просто символом или орнаментальным мотивом, но смысловым узлом, в котором сходятся разнородные культурные практики и который порождает смыслы, превосходящие любую отдельную практику.

Птица в этой системе одновременно: (1) космогонический деятель — она участвует в сотворении мира как ныряльщик-медиатор; (2) носитель или воплощение души — она сопровождает душу человека от рождения до смерти и за его пределы; (3) шаманский помощник — она выступает инструментом и спутником в ритуальном путешествии между мирами; (4) сновидческий вестник — она приходит во сне как послание из иного пространства; (5) орнаментальный знак — она кодируется в вещи как защитный и сакральный элемент, присутствующий в повседневном пространстве. Ни одна из этих функций не исчерпывает образ целиком; все они существуют одновременно и взаимоусиливают друг друга²⁸.

Именно это семантическое богатство и делает птицу идеальным «ключом» для выставки, претендующей на диалог между архаическим мифом и современным искусством. Образ, несущий в себе одновременно

космогонию, психологию (представления о душе), экзистенцию (переходы между мирами) и телесность (сновидение, звук птичьего голоса), открывает бесконечный ряд ассоциаций для художника, работающего с любым медиумом и любой личной историей. Птица-ныряльщик становится точкой, в которой сходятся и расходятся: миф о начале мира и личная история художника о начале собственного пути; представление о душе и актуальные дискуссии об идентичности; ритуал перехода и современный опыт пограничности. В этом и состоит универсальность формулы, положенной в основу кураторского стартапа: мифологема порождает не замкнутый нарратив, но открытое пространство диалога, в котором каждый художник и каждый зритель находит собственную точку входа.

Не менее важен и процессуальный аспект: птица в описанных традициях — прежде всего существо движения и звука. Она не просто изображается — она поёт, летит, ныряет, кричит на рассвете. Само название выставки «Биоакустика мифов» отсылает именно к этому измерению: миф звучит, он не только видим. Птичий голос — акустическое воплощение медиаторной функции, способ, которым иной мир «говорит» с миром людей.

Теоретическая карта, построенная в данном разделе, служит фундаментом для описания конкретного выставочного проекта. Три раздела выставки — «Зарождение мира и зарождение идеи», «Сон» и «Переходное пространство» — непосредственно разворачивают три смысловых узла выявленной мифологемы: космогонию и исток, сновидение как форму переходного знания, и границу как онтологическое условие существования. Каждый из этих узлов, как будет показано в следующих параграфах, становится точкой входа для художников, предлагающих современную рефлексию.

3.2 Реализация выставочного проекта «Биоакустика мифов» в ЦКИ «Югор»: единый таймлайн против конвенциональной экспозиции

площадка и институциональный контекст

Выставка «Биоакустика мифов» реализуется в Центре культурных инициатив «Югор» в период с 1 июня по 31 июля 2026 года. Выбор площадки не случаен и несёт самостоятельную концептуальную нагрузку. «Югор» — от слова «луч» — был открыт в апреле 2011 года на базе здания, первоначально строившегося как гостиница для участников VI Международного конгресса финно-угроведов (1985). За полтора десятилетия работы он превратился в ключевую точку притяжения современного искусства в Сыктывкаре: здесь прошло более двух тысяч мероприятий, включая персональные выставки современных художников, биеннале, пленэры и мультимедийные проекты. В распоряжении центра — два выставочных зала общей площадью 350 квадратных метров, оснащённых современным мультимедийным, световым и звуковым оборудованием, что принципиально важно для ряда медиарбот, включённых в экспозицию.

Существенно, что «Югор» функционирует не как классический музей с постоянной коллекцией, а именно как институция инициативного типа — площадка, чья программная логика задаётся не хранением, а производством культурных событий. Для проекта «Биоакустика мифов» это означает определённую свободу экспозиционного высказывания: куратор не связан конвенциональной музейной развеской и может работать с пространством как с драматургическим инструментом, выстраивая маршрут зрителя сквозь разделы выставки как сквозь акты единого нарратива.

Концептуальное основание: универсальный таймлайн

В основе проекта лежит представление о том, что мифологические образы, зафиксированные в артефактах коми-пермяцкой культуры, — не экзотический региональный материал и не музейный реликт, но живая смысловая структура, резонирующая с экзистенциальными вопросами, которые люди задают себе вне зависимости от исторической эпохи и географического контекста. Зарождение мира и идеи, деформации памяти, природа сна, опыт пограничных состояний, предчувствие смерти — всё это темы, одновременно принадлежащие финно-угорской космологии и художественным практикам молодых московских художников, никогда не бывавших в Коми.

присутствие молодых художников в проекте обусловлено не региональной принадлежностью и не знакомством с этнографическим материалом, а принципиально иной логикой: вопросы, к которым художники обращаются в своих работах, — о природе творческого жеста, о провалах и деформациях памяти, о зыбкости границ между мирами — структурно изоморфны тем смысловым узлам, которые финно-угорская мифология фиксирует в образе птицы-творца, птицы-сна, птицы-вестника. Московский художник, исследующий ошибки памяти, и коми мастер, вырезавший птицу на деревянном ковше несколько столетий назад, не встречались и не могли встретиться — но выставка создаёт пространство, в котором их высказывания обнаруживают общую грамматику. Именно в этом и состоит центральный кураторский жест проекта: стереть временные границы, сжать историческое время до масштаба выставочного зала и показать, что в разные эпохи и в разных географических точках людей волнует одно и то же.

Такой подход предполагает специфическое обращение с предметами коллекции: артефакты декоративно-прикладного искусства и археологические объекты извлекаются из привычного этнографического фона — из логики витрины с подписью, фиксирующей материал, технику и датировку, — и помещаются в контекст живого диалога с работами современных художников. Это не означает, что предметы коллекции лишаются своего исторического и культурного измерения; напротив, именно соседство с современным высказыванием возвращает им ту смысловую нагруженность, которую конвенциональная этнографическая развеска нередко гасит, превращая артефакт в иллюстрацию к научному тексту. Предмет перестаёт быть экспонатом и становится собеседником.

Структура выставки

Экспозиция выстроена в трёх разделах, каждый из которых соответствует одному из смысловых регистров финно-угорской мифологии — и одновременно одной из универсальных экзистенциальных тем. Движение зрителя сквозь разделы организовано как нарратив, имеющий собственную драматургию: от акта творения — через состояние сна как пограничного опыта — к теме перехода и смерти.

Раздел I. «Зарождение мира и зарождение идеи»

В мифологии коми центральным космогоническим образом является птица-творец: утка сносит шесть яиц, четыре из которых падают в океан; из

двух оставшихся рождаются боги-демиурги Ен и Омӧль, которые создают из них всё сущее — тогда как сама утка погибает. Этот миф о творении через жертву, о порождении мира ценой исчезновения творца, о неотделимости созидания и утраты — разворачивается в первом разделе выставки не как этнографический нарратив, но как смысловой фон, на котором художники размышляют о природе собственного творческого жеста.

Полина Штанько в проекте «Рождение идеи» (2022) работает с образом яйца как палитры: упаковка с десятком яиц, желтки которых оказываются не только жёлтыми, но также розовыми, голубыми, красными и чёрными, — превращается в высказывание о том, что в современном искусстве невозможны универсальные символы: одна и та же вещь меняет смыслы в зависимости от позиции смотрящего, контекста времени и места. Работа вступает в прямой визуальный диалог с мифом о птичьих яйцах как исходном материале творения — но переводит его в эпистемологическую плоскость: невозможность единственного смысла как условие свободы интерпретации.

Полина Фролова в работе «Бёрдушка» (2022), сочетающей технику валяния и вышивки, обращается к птице как к фигуре торжествующей жизни — в противовес мифологическому образу птицы, которая погибает, дав миру начало. Яркость и телесность этого объекта создают необходимый смысловой контрапункт: рядом с трагической космогонией появляется образ радости существования.

Екатерина Сергеева в серии «Красный фломастер, голубая гусеница и две вороны» исследует непостоянство и изменчивость образов памяти: «каждый день образы событий из памяти пересобираются, конструируя

что-то новое». В контексте первого раздела эта работа указывает на то, что акт зарождения — будь то зарождение мира или зарождение воспоминания — никогда не является однократным и окончательным: он воспроизводится заново при каждом обращении к нему.

Полина Вайнер в работе «БРЕЙК» (2025) вводит в этот раздел тему волатильности и нестабильности как условия перемен: «волатильность приходит лишь с наложением, пересечением и синтезом противоположностей, выстраивающих область перемен». Здесь образ творения получает политическое и социальное измерение: мир создаётся не в акте гармонии, но на границе столкновения.

Александра Бочеворова в работе «Волнение» (2023) замыкает раздел темой напряжения между видимым и скрытым: «взрослый человек должен выглядеть спокойным, тогда как внутри него происходит настоящая буря чувств». Напряжение неподвижной фигуры как форма сдержанного творческого импульса — это образ, который рифмуется с моментом перед сотворением: с тишиной первобытного океана, из которого птица ещё только готовится извлечь ил.

Раздел II. «Сон»

В языке коми слово «вот» (сон) состоит в словообразовательном родстве с глаголами «вйтлыны» (гнать), «вйтлысьöm» (преследование), «вйтöдны» (догонять): говорят, что сон «приходит», «придавливает», «догоняет». В колыбельных коми фигурирует образ Птицы-сна, несущей

ребёнку забытьё; ночное видение, согласно поверьям, не рассеивается с пробуждением, а продолжает преследовать человека как тень. Сон в этой системе представлений — не перерыв в цепи событий, но её продолжение иными средствами: пространство, где граница между «я» и «не-я», между пережитым и воображённым, становится проницаемой.

Именно эта структурная проницаемость объединяет работы второго раздела. Александра Павловская в проекте «Тело памяти» (2024) работает с нарративами личного опыта, в которых провалы и пустоты содержательнее фактов: «рассказанные сюжеты похожи своей спутанностью и провалами, они сплетаются в единое тело». Алёна Пасхина в серии «Горизонт» (2024) использует вышивку на просвет как фиксацию первого впечатления, которое немедленно начинает трансформироваться: «сопоставляется с воспоминанием, дополняется вымыслом и растворяется в толще наслаивающихся образов». Её же работа «Дома в гостях» (2022) — раскладушка с парящим над ней облаком из одеяла, шерстяные нити как «зыбкое единство человеческого и нечеловеческого» — создаёт образ принципиально промежуточного пространства, не принадлежащего ни одному из миров до конца. Юлия Немова в инсталляции «Рассеивающийся дом» (2024) воспроизводит механизм распада образа в памяти через слои полупрозрачной ткани: движение зрителя сквозь плоскости создаёт ситуацию «обращения к разлетающимся и наслаивающимся фрагментам памяти, которая всякий раз пересобирается в новое, изменяющееся пространство». Мария Панина в инсталляции «Дух веет где захочет» (2024), построенной на диалоге с отцом и отталкивающейся от образа голубя в клетке, ставит вопрос о границах свободы внутри аффективной связи — вопрос, который в логике мифа о Птице-сне мог бы быть сформулирован как вопрос о природе посредника между состояниями.

Раздел III. «Переходное пространство»

Третий раздел разворачивает тему лиминальности в её наиболее радикальном измерении — на границе между миром живых и миром мёртвых. В финно-угорской мифологии птица выступает медиатором этого перехода: «с птицами, "уносящими" душу, связаны воззрения об ином мире»; душа умершего, принимая птичий облик, могла навещать родных, объявлять свою волю; птицы передают послания с неба на землю, по поведению птиц судят о знаках, подаваемых умершими. Переход, таким образом, — не разрыв, но форма коммуникации.

Мария Македонова в одноканальной видеоинсталляции «Ласточка» (2023) фиксирует момент слияния человека с природой в статичной форме птицы: художница застывает в позе ласточки в пяти разных локациях — жест, который одновременно является перформативным актом растворения субъекта и попыткой удержать мгновение перехода. Алёна Филиппова в проекте «the right to mistake» (видеоинсталляция и серия объектов, 2023) исследует разницу между художником, стремящимся к ошибке как к зоне подлинного высказывания, и искусственным интеллектом, запрограммированным на идеализацию: в контексте мифологии перехода эта работа ставит вопрос о том, что именно «улетает» при переходе — и что остаётся. Софья Алексеева в работе «Не долетели» (2023) обращается к образу мёртвой птицы с необычной интонацией: «находя мёртвую птицу, невольно думаешь, что ты не должен был это увидеть» — это щемящее чувство нарушенной границы, которую человек застаёт по другую сторону от себя. Алёна Саакян в трёхканальном видеоарте «и стала земля безвидна и пуста» (2023) исследует интимность ухода через троекратно повторённый жест омовения: женщина моет пожилую маму, девушка — своего ребёнка,

женщина — саму себя. «Мы не рождаемся и не умираем самодостаточными» — этот тезис, которым художница описывает работу, в контексте мифологии птицы-творца, погибающей ради рождения мира, приобретает дополнительное измерение: забота как форма жертвы, жертва как условие продолжения. Игорь Самолёт в работе «Птица в руке» (2024) замыкает раздел образом, в котором любовь и насилие оказываются неразличимы: «уравнение про любовь и боль» — это и есть та граница, на которой птица перестаёт быть посредником и становится жертвой.

Методологический итог

Три раздела выставки выстраивают единый смысловой вектор: от творения через сон к смерти — то есть воспроизводят базовую структуру мифологического нарратива о жизненном цикле, в котором птица одновременно является его началом, его хранителем и его завершением. При этом ни один из художников не обращался к этнографическому материалу намеренно: их работы создавались в Москве, в контексте современного художественного образования, в диалоге с собственным частным опытом. Именно это обстоятельство является для проекта принципиальным: выставка не создаёт искусственную параллель между мифом и современным искусством, но обнаруживает параллель, уже существующую.

Заключение

Ссылки

1 Клер Бишоп, «Радикальная музеология или Так ли уж “современны” музеи современного искусства?..» С. 8, С. 54

2 Клер Бишоп, «Радикальная музеология или Так ли уж “современны” музеи современного искусства?..» С. 8

3 Сьюзен БакМорс, «Гегель, Гаити и всемирная история», 2009

4 Тамара Юренева, «Музей в мировой культуре» С. 108

¹ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 7.

² Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М.: Русское слово, 2003. С. 6.

³ Там же. С. 7–8.

⁴ Ван Менш П. К методологии музеологии. Пер. с англ. М.: РГГУ, 2014. С. 409.

⁵ История зарубежной музеологии: хрестоматия / сост. Н.А. Никишин, А.В. Лебедев. М.: РГГУ, 2018. С. 27. (Kwakino K. The great theatre of creative thought. The Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi (1565) by Samuel von Quiccheberg // Journal of the History of Collections. 2013. Vol. 25. Is. 3. P. 304.)

⁶ Юренева Т.Ю. Указ. соч. С. 110–111.

⁷ История зарубежной музеологии. С. 27–28.

⁸ Там же. С. 29.

⁹ Юренева Т.Ю. Указ. соч. С. 101–102.

¹⁰ История зарубежной музеологии. С. 37. (*Museum Wormianum, seu, Historia rerum rariorum tam naturalium, quam artificialium... Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur. 1655.*)

¹¹ Шуберт К. Указ. соч. С. 14. (Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York: Routledge, 1992.)

¹² Юренева Т.Ю. Указ. соч. С. 210.

¹³ Шуберт К. Указ. соч. С. 15–16.

¹⁴ Юренева Т.Ю. Указ. соч. С. 215–216.

¹⁵ Шуберт К. Указ. соч. С. 16. (McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 108.)

¹⁶ Там же. С. 17.

¹⁷ Там же. С. 18–19.

¹⁸ Юренева Т.Ю. Указ. соч. С. 223–224.

¹⁹ Там же. С. 224.

²⁰ Силина М. История искусства в экспозиции. Музеи РСФСР в 1920–1930-е годы. М.: VAC Press, 2025. С. 11–12.

²¹ Шуберт К. Указ. соч. С. 50. (Barr, Alfred H., Jr. *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, 1977.)

²² O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press, 1986. P. 14. Цит. по: Шуберт К. Указ. соч. С. 92.

²⁴ Там же. С. 63–64.

²⁵ Там же. С. 66–67. (Silver, Nathan. *The Making of Beaubourg*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1994. P. 24.)

²⁶ Там же. С. 112–116.

²⁷ Bishop, Claire. *Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013. P. 5. (Krauss, Rosalind. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* // *October*. 1990. Vol. 54.)

²⁸ Шуберт К. Указ. соч. С. 87–91.

²⁹ Bishop, Claire. *Op. cit.* P. 27.

³⁰ *Ibid.* P. 6.

³¹ *Ibid.* P. 30–31.

³² *Ibid.* P. 39–41.

- ³³ Саймон Н. Партиципаторный музей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 14.
- ³⁴ Там же. С. 15–16.
- ³⁵ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 498–499.
- ³⁶ The Modern Myth: Drawing Mythologies in Modern Times // MoMA. 2010. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1040> (дата обращения: 09.03.2026).
- ³⁷ Фостер Х. и др. Указ. соч. С. 499.
- ³⁸ Обрист Х.У. Краткая история кураторства / Пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 51.
- ³⁹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / Пер. с нем. М.: Медиум, 1996. С. 20–21.
- ⁴¹ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 14–15.
- ⁴³ Magiciens de la Terre // Making Art Global (Part 2). The Garage Museum of Contemporary Art. М.: Garage, 2014.
- ⁴⁴ Смит Т. Осмысляя современное кураторство / Пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 75.
- ⁴⁵ Бывают странные сближенья... / Ред. Е. Селина. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2022. URL: <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2021/exhibitions/martin/index.php?lang=ru> (дата обращения: 09.03.2026).
- ⁴⁶ Хультен П. Париж — Москва. 1900–1930 / Авт.-сост. П. Хультен. Париж: Центр Помпиду, 1979.
- ⁴⁷ Смит Т. Указ. соч. С. 84–85.
- ⁴⁸ Смит Т. Осмысляя современное кураторство / Пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 77.
- ⁴⁹ Парадокс береговой линии / ГЭС-2. 2024. URL: <https://ges-2.org/projects/the-coastline-paradox> (дата обращения: 09.03.2026).
- ⁵⁰ Архаику и этнофутуризм финно-угорского мира увидят посетители Национального музея Коми // БНК. 2017. 12 сентября. URL: <https://www.bnkom.ru/data/news/68087/> (дата обращения: 09.03.2026).
- ⁵¹ НЕСКАЗКИ о мифологии коми-пермяков. Официальный сайт проекта. 2024–2025. URL: <https://komiperm100.ru/obnovlyonnuyu-vystavku-neskazki-o-mifologii-komi-permyakov-pokazhut-v-bereznikah/> (дата обращения: 09.03.2026).
- ⁵³ Смит Т. . С. 76–77. (Stein, Judith E. Sins of Omission: Fred Wilson's Mining the Museum // Art in America. 1993. Vol. 81. No. 9. P. 110–115.)
- ⁵⁴ Смит Т. Указ. соч. С. 75.

- ⁵⁶ Мизиано В. Указ. соч. С. 14–15. (Heinich N., Pollak M. From Museum Curator to Exhibition Auteur // Exhibiting Cultures. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.)
- ⁵⁷ Обрист Х.У. Краткая история кураторства / Пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 43–44.
- ³ Прудникова Т. и др. Аудитория современного искусства в крупных городах России. М.; Екатеринбург: Академия современного искусства, 2018. С. 8–10.
- ⁴ Там же. С. 50–51.
- ¹ Напольских В. В. Миф о нырявшей птице // Сборник статей к 75-летию В. В. Напольских. Ижевск, 2011. С. 215–272.
- ² Там же. С. 220–224. Напольских приводит сравнительно-исторический анализ распространения мифа с картографическим приложением и таблицей типологических вариантов.
- ³ Там же. С. 216–218. Базовая структура сюжета — «тип А» по классификации Напольских.
- ⁴ Там же. С. 230–265. Таблицы вариантов (типы А–Н) и их географическое распределение.
- ⁵ Сподина В. И. Проницаемость миров как отражение процесса космогенеза обско-угорских и самодийских народов // Вестник угроведения. № 4 (7). 2011. С. 149–160.
- ⁶ Там же. С. 150–151.
- ⁷ Там же. С. 152–153.
- ⁸ Орнитоморфные представления о душе у коми-зырян // Археология, этнография и антропология Евразии. № 3 (31). 2007. С. 125–134.
- ⁹ Там же. С. 126–127.
- ¹⁰ Там же. С. 128.
- ¹¹ Шарапов В. Э. Dreamtelling in Komi Folk Traditions. Сыктывкар, 1997. С. 223–226.
- ¹² Волокитина Н. А. Элементы сакрального отношения к водоплавающим птицам в традиционной культуре коми-зырян // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2009. № 1–2. С. 26–28.
- ¹³ Культ орла у сибирских народов // Этнографический сборник. С. 718–740.
- ¹⁴ Там же. С. 719–720.
- ¹⁵ Номоконова Т., Гусев А. В., Лосей Р. Дж. Птицы Усть-Полуя и коренные народы Северо-Западной Сибири // Известия лаборатории древних технологий. 2025. Т. 21. № 1. С. 33–48.
- ¹⁶ Там же. С. 37–44.
- ¹⁷ Волокитина Н. А. Изображения водоплавающих птиц в традиционном декоративно-прикладном искусстве коми // Ежегодник финно-угорских исследований. 2011. С. 37–41. [file:128]
- ¹⁸ Декоративно-прикладное искусство народов коми. Сыктывкар, [б. г.]. С. 48–55. [file:126]
- ¹⁹ Волокитина Н. А. Изображения водоплавающих птиц... С. 39–40. [file:128]
- ²⁰ Сподина В. И. Указ. соч. С. 150. [file:124]

²¹ Там же. С. 151–152.

²² Культ орла у сибирских народов. Указ. соч. С. 732–733. [file:127]

²³ Номоконова Т., Гусев А. В., Лосей Р. Дж. Указ. соч. С. 38. [file:130]

²⁴ Там же. С. 43.

²⁵ Шарапов В. Э. Dreamtelling in Komi Folk Traditions. Сыктывкар, 1997. С. 222. [file:122]

²⁶ Там же. С. 225–229.

²⁷ Там же. С. 229–230.

²⁸ Орнитоморфные представления о душе у коми-зырян. Указ. соч. С. 133–134. [file:129]

