

УДК 7.036

DOI 10.25628/UNIIP.2022.55.4.014

ПОДРЯДОВА В. Э., ГАЛЕЕВА Т. А.

«Дрангулариум» и его обитатели: из истории студенческого культурного центра в Белграде в 1970-е годы



**Подрядова
Вероника
Эдуардовна**

младший научный сотрудник, лаборант, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Департамент искусствоведения, культурологии и дизайна, Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:
vep200113@gmail.com

В статье рассматривается деятельность Студенческого культурного центра в Белграде в начале 1970-х годов. Особое внимание уделено анализу становления новых художественных практик на примере одной из наиболее значимых выставок Студенческого культурного центра — «Дрангулариум» (1971). Приводится анализ отдельных произведений экспозиции и актуализируется их связь с различными процессами художественной и социокультурной среды Белграда и Югославии того времени. Исследование проведено на основе архивных материалов Студенческого культурного центра.

Ключевые слова: Студенческий культурный центр (СКЦ), Белград, 1970-е годы, «Дрангулариум», «Белградская шестерка».

Podriadova V. E., Galeeva T. A.

«Drangularijum» and its inhabitants: from the history of the student cultural center in Belgrade in the 1970's

The article examines the activities of the Student Cultural Center in Belgrade in the early 1970s. Special attention is paid to the analysis of the formation of new art practices on the example of one of the most significant exhibitions of the Student Cultural Center — «Drangularijum» (1971). The article provides an analysis of individual works of the exposition and their connection with various processes of the artistic and socio-cultural environment of Belgrade and Yugoslavia of that time. The research is based on the archival materials of the Student Cultural Center.

Keywords: Student Cultural Center (SCC), Belgrade, 1970s, «Drangularijum», Belgrade Six.



**Галеева
Тамара
Александровна**

кандидат искусствоведения, доцент, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Департамент искусствоведения, культурологии и дизайна, Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:
tamara.galeeva@urfu.ru

Введение

Вторая половина XX в. в культуре стран бывшей Югославии ознаменовалась расцветом формальных экспериментов в визуальных и исполнительских видах искусства. Основными центрами, притягивавшими молодых авторов, стали Любляна (Словения), Загреб (Хорватия) и Белград (Сербия). Если привлекательность Белграда в значительной степени объясняется тем, что он прежде был столицей Югославии, то в случае с Любляной и Загребом большую роль сыграли высшие учебные заведения и другие образовательные и просветительские молодежные учреждения, считавшиеся на тот момент одними из лучших на территории Юго-Восточной Европы. Новое искусство получило широкое распространение не только в рамках белградской художественной сцены, но и за пределами столичного центра.

Культура и искусство Югославии в целом и белградская художественная сцена, в частности, развивались под влиянием политических противоречий государственного уровня. Особенность культурной политики СФРЮ заключалась в том, что, с одной стороны, правительство не могло позволить протестному искусству подорвать ав-

торитет режима среди молодежи, а с другой стороны — осознавало стагнацию «официальной» культуры в условиях постоянного политического контроля, что, в свою очередь, неумолимо приводило к расширению пропасти между культурой Югославии и культурой стран Запада. Пытаясь показать себя в выгодном свете как Западу (Европа), так и Востоку (СССР и страны Восточного блока), правительство Югославии сделало искусство одним из важных инструментов политической игры, дабы в некоторой степени сместить фокус внимания тех и других с реальных решений, принимаемых внутри страны, на культурные инициативы, поддержка или, наоборот, подавление которых было в большей степени направлено на создание положительного образа государства во внешней политике.

Именно так в конце 1950-х — начале 1970-х гг. в столице СФРЮ появился ряд культурных институций, оказывавших поддержку новому искусству: Музей современного искусства Белграда (Muzej Savremene Umetnosti u Beogradu; открыт в 1958), Дом молодежи Белграда (Dom Omladine Beograda; открыт в 1964) и Студенческий культурный центр Белграда (Studentski Kulturni Centar; учрежден в 1968, открыт в 1971).

Важно отметить, что под «новым искусством» в данном случае не всегда подразумеваются именно концептуальные художественные практики¹.

Новые институции условно можно разделить на подконтрольные и неподконтрольные государству: к первой категории относятся Музей современного искусства и Дом молодежи, ко второй — Студенческий культурный центр (СКЦ). История основания первых двух связана с так называемым принципом «модернизации неразвитости» [2] — искусственным и насильственным насаждением «новых» идей, которые по своей сути не отвечали реальному ходу событий в культуре и до 1968 г. развивались почти подпольно. И Дом молодежи, и, в большей степени, Музей современного искусства долгое время служили лишь «декорациями» для Запада. В свою очередь, основание Студенческого культурного центра — не что иное, как попытка изолировать все неугодающее власти искусство в одном месте: в связи с компромиссом, достигнутым в результате студенческих протестов 1968 г., политические структуры не имели возможности контролировать происходящее в СКЦ [3]. Позднее мечта власти о сохранении контроля путем уступок и разрешений разобьется о радикализм Студенческого культурного центра и его прямое сотрудничество с западными деятелями искусства.

Так становится видна уникальность пути развития искусства Югославии социалистического периода, неразрывно связанного с политическими решениями и одновременно переживавшего периоды бурного подъема и стагнации в течение нескольких десятилетий. Неясная историко-политическая и, как следствие, социокультурная ситуация в стране породила немало разногласий в творческой среде, разделив художников на несколько лагерей. Одни оставались верны принципам социалистического реализма, который уже к середине 1950-х гг. перестал интересовать власть как идеологически верный вектор развития искусства, а к концу 1960-х — началу 1970-х гг. и вовсе утратил какую-либо актуальность, оставшись на обочине новой культурной политики. Другие, наоборот, подстраивались под правила игры и создавали «неновое новое искусство». Именно их настигла участь создателей выставок в Музее современного искусства Белграда, который во времена профессионального кураторства в первой половине 1970-х гг. пережил колоссальный успех как одна из передовых выставочных площадок, а к 1980-м гг. вновь внезапно ощутил на себе бремя тоталитаризма. Особняком держались лишь молодые художники, представители «новой художественной практики», которым в конце 1960-х гг. удалось выиграть в лотерею политического контроля [6].

Третья группа художников стала, пожалуй, одним из самых интересных явлений искусства как Белграда, так и Югославии в целом. Молодые авторы, чье искусство с 1971 г. в основном концентрировалось в Студенческом культурном центре Белграда, не просто создали новые по форме и содержанию произведения, а сформировали критику всего «подвластного» искусства. Балансируя на грани иронии и озлобленного противостояния, поколение «новой волны» выработало своеобразную формулу: чем «безумнее» идея и чем эпатажнее ее реализация, тем лучше. Этим объясняется появление в 1970-х гг. ряда художественных произведений и проектов, интересных не столько содержанием, сколько социальными процессами, в контексте которых они рождались.

1 Зарождение новых художественных практик на территории бывшей Югославии пришлось на начало 1970-х гг., в то время как модернистская живопись заняла уверенные позиции еще в начале 1960-х. Именно искусство местных признанных мастеров модернизма чаще всего становилось основой выставочного материала «официальных» экспозиций.

«Белградская шестерка» — первое поколение югославского концептуализма

Успешная активная выставочная деятельность Студенческого культурного центра в первые годы его работы связана не только с кураторскими инициативами, но и с творческой активностью ряда художников, вошедших в историю сербского искусства как неформальная группа «Шесть белградских художников» (другие названия — «Шесть художников из Белграда», «Белградская шестерка», «Октябрь» или «Поколение '71»). Ее участниками были — Марина Абрамович, Раша Тодосиевич, Гергель (Гера) Урком, Слободан (Эра) Миливоевич, Неша Парипович, Зоран Попович. Многообразие названий объединения, которые упоминаются в искусствоведческой литературе и каталогах выставок, обусловлено вышеупомянутой «неформальностью», а именно — тем фактом, что художники, ставшие в текстах критиков «Белградской шестеркой» (далее мы будем обращаться именно к этой версии названия), никогда не объявляли о том, что они являются творческим коллективом и работают вместе.

«Белградская шестерка» является зеркальным отражением названия «Группы шести художников из Загреба» (1975 — начало 1980-х гг.), которая создана несколькими годами позже и названа самими авторами, вошедшими в ее состав (Младен, Свен Стилинович, Федор Вучемилович, Борис Демур, Владо Мартек и Желько Йерман). Термин «Белградская шестерка», вероятно, появился не сразу, а лишь в 1976 г., когда участники «Группы шести художников из Загреба» впервые представили свои акции в рамках фестиваля «Апрельские встречи» в СКЦ. Такое название впервые было упомянуто критиками, которые стремились соединить альтернативные художественные сцены Белграда и Загреба и обозначить видимую параллельность развития современного искусства в двух крупнейших культурных центрах Югославии того времени.

Неформальный коллектив «Белградской шестерки» начинает складываться еще в начале 1960-х гг., когда некоторые из авторов впервые встречаются на курсах при Художественной школе, которые они посещали во время подготовки к поступлению в Академию изящных искусств Белграда. Формирование этого объединения продолжилось во время их учебы в Академии, когда четко сформировались дружеские и творческие отношения между шестью молодыми художниками. Несмотря на то, что члены будущей «Белградской шестерки» были зачислены в Академию в разное время и проходили обучение в разных классах, их, прежде всего, объединяло сначала инстинктивное, а затем и сознательное сопротивление сложившейся системе академического образования и эстетическим ценностям модернизма.

С одной стороны, «Белградская шестерка» на протяжении всего своего недолгого существования (совместная выставочная деятельность художников пришлось в основном на 1971–1973 гг.) искала позицию «отличающегося» или «другого» искусства по отношению к сложившейся доминирующей «официальной» модернистской практике. С другой стороны, новое поколение художников осознавало, что консенсус с «официальной» средой может быть достигнут посредством «историзации» (музеефикации) нового искусства и посредством реализации альтернативной выставочной программы, не уступающей по своему уровню официальной [7].

Начиная историзацию новой художественной практики в Югославии, «Белградская шестерка» выступает в качестве протагонистов арт-сцены Студенческого культурного центра. Это прослеживается как в критических статьях, так и в отчетах о выставках, посвященных молодому искусству тех лет: от «Документов о постобъектных явлениях

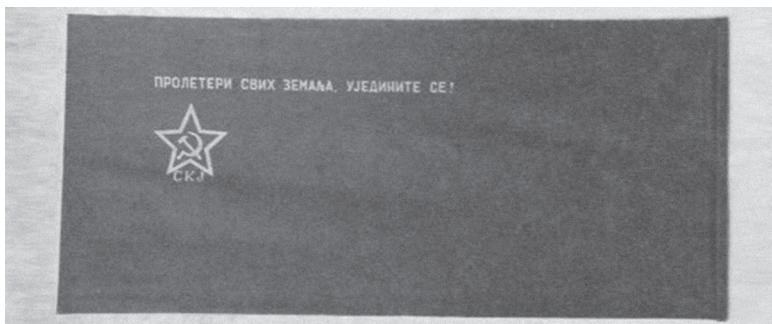


Иллюстрация 1. Флаг. Душан Оташевич. 1971 г. Каталог выставки «Дрангулариум», Архив Студенческого культурного центра в Белграде



Иллюстрация 2. Зеленое одеяло. Гергель Урком. 1971 г. Каталог выставки «Дрангулариум», Архив Студенческого культурного центра в Белграде

в югославском искусстве 1968–1973 годов» (куратор Йеша Денегри, Музей современного искусства Белграда, 1973) до более сложносоставных выставок, таких как «Новая художественная практика в Югославии 1966–1978 годов» (куратор Мариан Сусовски, Галерея современного искусства Загреба, 1978) или «Новое искусство в Сербии 1970–1980 годов» (куратор Йеша Денегри, Музей современного искусства Белграда, Галерея современного искусства Загреба, Художественная галерея Приштины, 1983).

«Дрангулариум» (1971) и новая форма выставочной организации

Первой совместной выставкой «Белградской шестерки» стала экспозиция «Дрангулариум» (1971), обозначившая тенденцию к явному укреплению ценностей концептуализма в контексте местной художественной среды и ставшая одной из наиболее значимых выставок ранней истории Галереи СКЦ. Помимо Марины Абрамович, Раши Тодосиевича, Гергеля Уркома, Эры Миливоевича, Неши Париповича и Зорана Поповича в выставке приняли участие еще одиннадцать авторов, что в очередной раз подтверждает гипотезу о том, что «Белградская шестерка» не была специально организованной группой, работавшей отдельно от остальных членов творческого коллектива Студенческого культурного центра.

Название «Дрангулариум» происходит от сербского слова *drangulija*, что дословно можно перевести как «маленькая любопытная вещь», а сам *drangularium*, в свою очередь, обозначает «пространство для наблюдения за маленькими любопытными вещами». Коллективное участие и экспериментальный характер проекта затрудняют четкое определение личности куратора в классическом смысле этого слова. По мнению одних, идея исходила от Раши Тодосиевича, по мнению других — Зоран Попович стал главным инициатором реализации выставки. Критики и искусствоведы Йеша Денегри, Бояна Пейич и Биляна Томич стали авторами вступительных статей сопроводительного каталога и обозначили рамки трактовки экспозиционного решения, представленных предметов и выставочной концепции, что также дает нам право называть их кураторами «Дрангулариума» или, по крайней мере, полноправными участниками кураторского коллектива.

«Дрангулариум» стал знаменательным проектом с точки зрения идеологического разрыва с выставочной практикой местных художественных и культурных институций, которые обычно следовали модернистскому канону «великого художника» и прославляли произведения искусства, «созданные руками художника». Вместо этого «Дрангулариум» предложил новую для Белграда и Югославии того времени выставочную концепцию — то, что можно назвать выставкой «реди-мейдов» или «найденных объектов», демонстрацией уже существующих вещей, которые были в том или ином смысле — концептуальном, ироническом —

связаны с контекстом художественной жизни авторов. Художникам было предложено выставить объекты, которые дороги им как фрагменты их частной жизни, имеющие определенное значение в формировании их творческого пути. Идея возникла в результате коллективного решения, принятого во время заседаний Редакционной коллегии СКЦ. В ответ на призыв «принести то, что представляет их самих или их собственное творчество» художники предоставили довольно разнообразный набор предметов, каждый из которых был включен в сопроводительный каталог [7].

Каталог «Дрангулариума» стал неотъемлемой частью самой выставки и послужил не столько фотодокументацией, сколько пояснением и дополнением выставочной концепции: помимо вступительных статей в каталоге присутствуют авторские комментарии, объясняющие выбор того или иного предмета для экспонирования. В частности, комментарий Душана Оташевича к работе «Флаг» (Иллюстрация 1) в значительной степени объясняет логику включения объектов в экспозицию: «Оригинальное название выставки — ЧТО МНЕ НРАВИТСЯ БОЛЬШЕ ВСЕГО; его изменили на ДРАНГУЛАРИУМ» [4, 11].

Экспонаты «Дрангулариума» по концепции их выбора и способу репрезентации можно условно разделить на две группы. Первые — действительно имели непосредственное отношение к жизни авторов и вне стен Галереи Студенческого культурного центра обладали исключительно утилитарными или декоративными функциями: например, «Зеленое одеяло» Гергеля Уркома (Иллюстрация 2), «Перчатки» Иосипа Алебича (Иллюстрация 3), «Флаг» Душана Оташевича. В рамках выставки их назначение оставалось прежним, менялся лишь контекст, в котором они существовали. Вторые, напротив, становились полноценными произведениями искусства, утрачивая утилитарность.

Вторая группа предметов представляется более значимой с точки зрения становления концептуального искусства в СКЦ: она обозначает переход от «предметного» искусства к «проектному» — от того, что имеет ценность лишь потому, что было создано руками художника, к тому, что приобретает статус произведения искусства в зависимости от способа репрезентации, трактовки и зрительского восприятия.

Пожалуй, самым радикальным «экспонатом» «Дрангулариума» стала «Маринела» Раши Тодосиевича (Иллюстрация 4). В качестве «любимой вещи» художник привел на выставку свою девушку Маринелу Кожель, объяснив это тем, что Маринела всегда находится рядом во время работы. После «Дрангулариума» присутствие Маринелы Кожель стало неотъемлемым элементом многих перформансов Тодосиевича, проходивших в Галерее СКЦ. Среди них — «Was ist Kunst, Marinela Koželj?» («Что такое искусство, Маринела Кожель?»; 1976–1981) и «Питье воды» (1974). Работы Раши Тодосиевича 1970-х гг. отличались иронией и аллегорическим представлением социально-политиче-



Иллюстрация 3. Перчатки. Иосип Алебич. 1971 г. Каталог выставки «Дрангулариум», Архив Студенческого культурного центра в Белграде



Иллюстрация 4. Маринела. Раша Тодосиевич. 1971 г. Архив Студенческого культурного центра в Белграде



Иллюстрация 5. Облако II. М. Абрамович. 1971 г. Каталог выставки «Čistač». [Marina Abramović]: The Cleaner: [Museum of Contemporary Art, Belgrade September 21, 2019 — January 20, 2020]/[editor Dejan Sretenović]. Belgrade: Museum of Contemporary Art, 2019 (Belgrade: Publikum)

ской ситуации, граничащими с пугающей жестокостью (чаще всего — по отношению к Маринеле Кожель). Парадоксально, что в контексте третьей волны феминизма в Европе в начале 1970-х гг. перформансы Раши Тодосиевича не вызвали бурной общественной реакции, которая была бы связана с феминистской повесткой.

Другим ярким примером «проектного» искусства на выставке стала работа Марины Абрамович «Облако II» (Иллюстрация 5). Непримечательная, на первый взгляд, композиция, состоящая из арахиса, прибитого к доске, по словам самой художницы, впервые позволила ей выйти за пределы плоскости холста и канонов изобразительности [1, 49]. Еще в середине 1960-х гг. М. Абрамович создает серию картин, основным мотивом которых становятся именно облака. Живописная работа «Облако и его тень» (1965–1970; Иллюстрация 6) стала прототипом ассамбляжа, созданного для «Дрангулариума». В более поздних работах Марина Абрамович больше не возвращалась к мотиву облаков, однако именно «Облако II» позволило художнице перейти сначала от картин к ассамбляжу, а затем к звуковым инсталляциям и первым перформансам.

«Дрангулариум» способствовал развитию исследовательской и экспериментальной составляющих в выставочных практиках молодых авторов в СКЦ. Бояна Пейич в каталоге выставки так комментирует концепцию этого проекта: «Задумка “Дрангулариума” не нова. Подобные выставки проводятся по всему миру, и здесь мы хотим показать вам наш эксперимент. “Дрангулариум” не оригинален. Это всего лишь первая серьезно организованная выставка такого рода в нашем городе. <...> “Дрангулариум” — это вызов. Это попытка внести беспокойство в статичную атмосферу галерейной жизни Белграда. <...> “Дрангулариум” не демонстрирует ничего красивого или привлекательного, не радует ваш взгляд и не согревает ваше сердце» [4, 5].

Выставка раскрыла новый характер авторства в современном искусстве: проявления не столько художника-творца, сколько его личности, стоящей за произведением. «Дрангулии» («маленькие и любопытные вещи») стали свидетельствами нового подхода к созданию экспозиции, пониманию профессионального и социального статуса художника и роли произведения искусства. Вместо подчёркнуто привилегированного его (произведения) положения «Дрангулариум» предложил нечто, граничащее с рутинной жизнью, — искусство, которое, по выражению современного критика, «выживет только в том случае, если

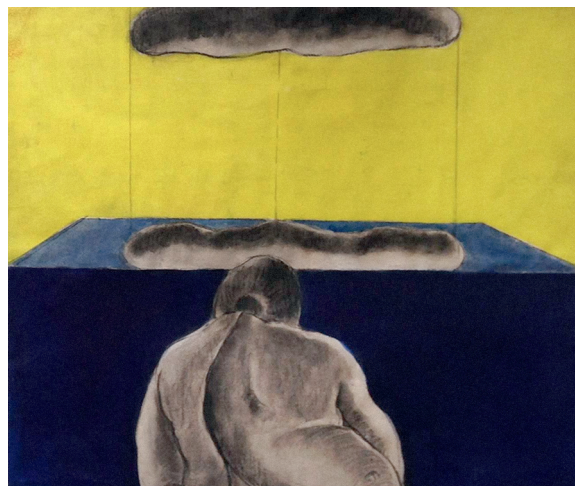


Иллюстрация 6. Облако и его тень. М. Абрамович. 1965–1970 гг. Картон, гуашь, уголь. Artland Magazine (<https://magazine.artland.com/marina-abramovic-the-cleaner/>)

ему удастся завоевать максимум реальности, которая все еще находится за его пределами» [6, 132].

В дальнейшем эта тенденция прослеживается в выставках «Объекты и проекты» (1971), «Октябрь» (1971–1977), «В другой момент» (1971), а также в программе ежегодного фестиваля «Апрельские встречи» (1972–1978).

Заключение

В конце 1960-х — начале 1970-х гг. лишь некоторые белградские художники рискнули отойти от общего тренда иронии и нарочитой экстравагантности, обратившись к актуальной на тот момент проблеме отсутствия личного художественного высказывания. Оно должно было воплощать не только противостояние свободных концептуалистов и «несвободных» модернистов, но и выражать персональное критическое восприятие сложившейся культурной, политической и социальной ситуации.

Смена социально-политической и культурной парадигм в Югославии в 1980-х гг. навсегда изменила статус Студенческого культурного центра: бывший ранее для многих «периферийной социальной лабораторией», он обрел шанс на равную репрезентацию с институциями, которые пришли на белградскую художественную сцену

еще в 1960-х гг., но на протяжении следующих десятилетий заняли, скорее, реакционную позицию по отношению к новой культуре.

С одной стороны, это привело СКЦ к новому развитию программы деятельности и к пересмотру критической позиции по отношению к «официальной» культуре. Вплоть до 1990-х гг. условные границы между «официальной» и «альтернативной» художественными практиками становились все более и более размытыми, а к концу 1990-х — началу 2000-х ушли в историю как пережиток прошлого. С другой стороны, выход СКЦ из «периферийного» статуса несколько понизил градус значимости новых проектов Центра и в 1980-х гг. отчасти превратил его выставочную программу в ностальгическое воспоминание об ушедшем времени борьбы за молодое искусство. Таковы выставки «Первые десять лет Студенческого культурного центра» (1981) и «После пятнадцати лет» (1988), на которые в качестве основных экспонентов были приглашены художники «Белградской шестерки» и другие представители «Поколения '71».

Причиной сравнительно непродолжительного периода активной деятельности СКЦ по «историзации» новых художественных практик стала смена поколений художников, критиков и кураторов: многие из них уже к концу 1970-х гг. начали самостоятельную карьеру, не связанную со студенческой институцией. Парадоксально, что отчасти Центр сам был тому причиной: познакомив в 1970-х гг. молодых авторов с западным искусством, он стал позднее восприниматься как место (так же как Белград и Югославия в целом), порождающее «отстающую» художественную среду, которая находится в вечной погоне за западными достижениями.

Стихийность формирования СКЦ, его позиция по отношению к доминирующей культуре и бурная деятельность творческого сообщества, собравшегося вокруг него, спровоцировали процесс, который, как правило, становится участком всех протестных инициатив — яркое, но недолгое существование на пике борьбы с последующим спадом общественного интереса, устареванием и даже стагнацией.

В исторической ретроспективе эту позицию сложно назвать ошибочной, так как именно она стала катализатором рождения новой художественной практики, позволившей искусству «неприсоединившейся» (и потому в культурном смысле — одинокой) Югославии быть включенной в процесс культурного трансфера, охвативший искусство стран Восточной Европы в начале 1970-х гг.

Художественные процессы, проходившие в СКЦ в 1970-е гг., вписываются в общую тенденцию зарождения альтернативных течений на территории всей Югославии во второй половине XX в. Студенческий культурный центр в Белграде не был единственным местом формирования нового искусства, а выступал наравне с Галереей Студенческого центра Загреба и Молодежной трибуной в Нови-Саде [5]. Частично перенимая опыт западной культуры, сообщество СКЦ создавало искусство, которое можно рассматривать как подражание Западу и как частный случай переработки уже существовавших идей и концепций в контексте доминирующей официальной культуры, враждебно настроенной по отношению ко всему новому.

Список использованной литературы

- [1] Абрамович М. Пройти сквозь стены. — М.: АСТ, 2019. — 344 с.
- [2] Мереник Л. Югославский опыт, или Что случилось с социалистическим реализмом / пер. К. Бохорова // Художественный журнал. — № 22. — URL: <http://old.guelman.ru/xz/362/XX22/X2218>. HTML (дата обращения: 10.08.2022).

- [3] Николит М. 1968: студенческие протесты в Югославии / пер. А. Кузиной, ред. А. Тарасов // Скепсис: [сайт]. — URL: https://sceptsis.net/library/id_1420.html (дата обращения: 09.08.2022).
- [4] Пејић Б. / уред. Блажевић Д. // Дрангуларијум. — Београд: Србоштампа, 1971. — 20 с.
- [5] Швоб Л. Феномен галерей студенческих культурных центров в течение 1970-х годов в Югославии: возникновение связей между культурной, художественной и общественной деятельностью // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. — 2016. — № 3 (71). — С. 108–114.
- [6] Denegri J. Srpska umetnost 1950–2000. SEDAMDESETE. — Beograd: Orion Art: Topy, 2013 (Beograd: Cicero). — 280 s.
- [7] Vesić J. Drangularijum — Ready-Made Exhibition or Peoples' Curio Cabinet // Tranzit.org: Parallel Chronologies: [сайт]. — URL: <https://tranzit.org/exhibitionarchive/drangularijum-skc-gallery-belgrade/> (дата обращения: 18.08.2022).

References

- [1] Abramovich M. Projti skvoz' steny. — M.: AST, 2019. — 344 c.
- [2] Merenik L. Yugoslavskij opyt, ili Chto sluchilos' s socialisticheskim realizmom / per. K. Bohorova // Hudozhestvennyj zhurnal. — № 22. — URL: <http://old.guelman.ru/xz/362/XX22/X2218>. HTML (data obrashcheniya: 10.08.2022).
- [3] Nikolich M. 1968: studencheskie protesty v Yugoslavii / per. A. Kuzinoj, red. A. Tarasov // Skepsis: [sajt]. — URL: https://sceptsis.net/library/id_1420.html (data obrashcheniya: 09.08.2022).
- [4] Pejic B. / ured. Blazhevic D. // Drangularijum. — Beograd: Srboshtampa, 1971. — 20 c.
- [5] Shvob L. Fenomen galerej studencheskih kul'turnyh centrov v techenie 1970-h godov v Yugoslavii: vozniknovenie svyazey mezhdu kul'turnoj, hudozhestvennoj i obshchestvennoj deyatel'nost'yu // Vestn. Mosk. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. — 2016. — № 3 (71). — S. 108–114.
- [6] Denegri J. Srpska umetnost 1950–2000. SEDAMDESETE. — Beograd: Orion Art: Topy, 2013 (Beograd: Cicero). — 280 s.
- [7] Vesić J. Drangularijum — Ready-Made Exhibition or Peoples' Curio Cabinet // Tranzit.org: Parallel Chronologies: [sajt]. — URL: <https://tranzit.org/exhibitionarchive/drangularijum-skc-gallery-belgrade/> (data obrashcheniya: 18.08.2022).

Статья поступила в редакцию 13.09.2022.

Опубликована 30.12.2022.

Podriadova Veronika E.

Junior Researcher, Laboratory Assistant,
Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Ural Federal University
named after the first President of Russia B. N. Yeltsin
(UrFU), Department of Art History, Cultural Studies and
Design, Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: vep200113@gmail.com

Galeeva Tamara A.

Candidate of Art History, Associate Professor, Ural Federal
University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin (UrFU), Department of Art History, Cultural
Studies and Design, Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: tamara.galeeva@urfu.ru