

УДК 7:069.5(100) «19»

Герман Є. С.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ВИСТАВКИ ЕЛЬ ЛИСИЦЬКОГО ТА АВАНГАРДНИЙ ЕКСПОЗИЦІЙНИЙ ДИЗАЙН ЯК ПРОТОТИПИ СУЧАСНОГО КУРАТОРСТВА

Герман Є. С. Виставки Эль Лисицкого та авангардний експозиційний дизайн як прототипи сучасного кураторства. Стаття присвячена творчості визначних авангардних митців у сфері дизайну виставкових експозицій. Її мета — виявити зв'язок між важливими надбаннями в цій галузі в 1910–40-х рр. із сучасною кураторською практикою. Спираючись на дослідження К. Бішоп, М. А. Станішевськи, Т. Глідоу, П. О'Ніла та ін. розглянуто основні напрямки нових експозиційних розробок (художні та тематичні виставки, масштабні промислові ярмарки) та найбільш показові проекти ключових авторів (Г. Байера, М. Дюшана, Ф. Кіслера). Окремий фокус зроблено на тривалій роботі в сфері експозиційного дизайну Эль Лисицкого, у доробку якого — розробка ідеологічної концепції та оформлення багатьох радянських павільйонів для різних міжнародних виставок державних досягнень («Преса», 1928, «Фотографія та Фільм», 1929 та ін.), а також, просторів для новітнього мистецтва («Абстрактний кабінет», 1927).

Ключові слова: історія художніх виставок, експозиційний дизайн, кураторство, інсталяція, Эль Лисицкий, авангард.

Герман Е. С. Выставки Эль Лисицкого и авангардный экспозиционный дизайн как прототипы современного кураторства. Статья посвящена творчеству выдающихся авангардных художников в сфере дизайна выставочных экспозиций. Ее цель — проследить связь между важными достижениями в этой области в 1910–40-х гг. и современной кураторской практикой. Опираясь на исследования К. Бишоп, М. А. Станислевски, Т. Глидоу, П. О'Нила и др. рассмотрены основные направления новых экспозиционных разработок (художественные и тематические выставки, масштабные промышленные ярмарки) и наиболее показательные проекты ключевых авторов (Г. Байера, М. Дюшана, Ф. Кислера). Отдельный фокус сделан на длительной работе в сфере экспозиционного дизайна Эль Лисицкого, на счету которого — разработка

идеологической концепции и оформление многих советских павильонов для различных международных выставок государственных достижений («Пресса», 1928, «Фотография и Фильм», 1929 и др.), а также пространств для новейшего искусства («Абстрактный кабинет», 1927).

Ключевые слова: история художественных выставок, экспозиционный дизайн, кураторство, инсталляция, Эль Лисицкий, авангард.

German I. El Lissitzky's shows and avant-garde exhibition design as prototype of contemporary curating. Background. In recent years many researchers (C. Bishop, M. A. Staniszewski, T. Gleadowe, P. O'Neill) has been focusing on avant-garde experiments in exhibition display as certain preface of conceptual ideas of 1960's as well as modern approach to art shows. The objectives of this paper is to reveal the connection between the most important cases of installation design in 1910–40's and contemporary curatorial practice. These observations are based on multidisciplinary oeuvre of key artists engaged in constructing design for various trade fairs, art shows and thematic displays. The highlighted issue is El Lissitzky's work over large-scale pavilions for various World fairs (Press, 1928; Film and Photo, 1929) and environments for avant-garde art (Cabinet for Abstract Art, 1927). The research results in proposed list of functions of early XX century exhibition designers, which appears to be quite similar to professional responsibilities of today's curator.

Keywords: history of art shows, exhibition design, curatorship, installation, El Lissitzky, avant-garde.

Постановка проблеми. Розмірковуючи про генезу сучасного кураторства, історично першим прикладом авторського концептуального підходу до художньої експозиції постає практика низки авангардних митців у 1910–40-х рр. Включення не пов'язаних на перший погляд виставкових проєктів цього періоду до історіографії кураторських практик дозволяє суттєво розширити та збагатити уявлення про цю професію, а також, цілком відповідає помітній тенденції пошуку альтернативних підходів до переосмислення історії мистецтва.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана відповідно до плану науково-дослідницьких робіт кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Актуальність теми обумовлена тим, що витоки та подальший розвиток кураторської практики в Україні досі не були окремим предметом вивчення в полі вітчизняного мистецтвознавства, яке, фактично досі не визнає автономного й виняткового значення постаті куратора. Звернення до історії та міжнародного досвіду кураторства як до «опорного пункту» для порівняння надасть можливість побудувати адекватні критерії для оцінки української ситуації. Така нова дослідницька оптика значно розширить уявлення про історію сучасного мистецтва України загалом, дозволить переосмислити витоки його найбільш показових тенденцій та глибше

зрозуміти окремі аспекти нинішньої спрямованості. Отже, актуальність цієї роботи полягає у необхідності узагальнення напрацювань світових експертів з кураторства та залучення їх до вітчизняного наукового обігу з метою легітимації цієї професії в українському контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У спробах хронологічно окреслити історію художніх виставок та кураторства чимало дослідників у якості прикладу протокураторської роботи наводять творчість активних у 1910–1940-х рр. художників, архітекторів та дизайнерів. Серед авторів найбільш актуальних досліджень з цієї теми виокремимо Клер Бішоп, Марі Ан Станішевські, Терезу Глідю та Пола О'Ніла. Зокрема, К. Бішоп розглядає розвиток інсталяції як техніки експозиційного дизайну невідривно від становлення інсталяції як автономної художньої форми [6]. Схожої позиції дотримується Марі Ан Станішевські, яка вважає надбання авангардного виставкового дизайну одним із ключових мистецьких явищ першої третини ХХ ст., що мало суттєвий вплив на подальші художні процеси в США та Західній Європі [13]. Т. Глідю називає дизайнерів-авангардистів передвісниками багатьох ідей концептуального мистецтва 1960-х рр., зокрема, ідеї про розмивання кордонів між художником та куратором та виставку як автономну мистецьку форму [9; 10]. В свою чергу П. О'Ніл розглядає захоплення виставковим дизайном на початку ХХ ст. у більш політичному ключі. Однією з наріжних задач митців-авангардистів, вважає дослідник, була критика «буржуазного» інституту мистецтва, що прагне відмежуватися від решти світу, та ствердження за ним статусу «соціальної підсистеми». Підривання норм виставкового дизайну було для авангардистів одним із методів такої критики, адже нові типи експозиції заперечували пасивне споглядання мистецтва та заохочували глядачів до активної взаємодії з мистецькими творами [11: 10].

Затребуваність постаті куратора в сьогодишньому мистецькому середовищі та помітне зловживання цим теріном вказують на необхідність сформувати чіткі фахові критерії. Для цього постає необхідним окреслити історичну перспективу модифікації цієї професії. Діяльність куратора протягом ХХ ст. зазнавала суттєвих видозмін відповідно до характеру функціонування та вимог системи мистецтва в різні періоди. Лише за умови врахування всіх етапів розвитку цієї професії постає можливим зрозуміти логіку її еволюції.

Мета дослідження полягає в стислому окресленні передумов формування теперішніх рис кураторства, а також у висвітленні його зв'язку з авангардними експериментами в галузі виставкового дизайну.

Виклад основних результатів дослідження. Основу сучасної кураторської роботи складає створення особливого простору для поєднання мистець-

ких творів або, користуючись терміном Є. Філіповіч — створення «тектонічного контексту». Саме цей унікальний в кожному випадку *контекст*, на думку дослідниці, робить виставку своєрідної мистецькою формою, що є більшою за просту послідовність творів, поєднаних за тематичними чи формальними ознаками. Відтак, Є. Філіповіч характеризує кураторську виставку як «артикуляцію певного фізичного простору, через який встановлюються стосунки між глядачем та об'єктом, одним об'єктом та іншим, та між усіма об'єктами, глядачами та специфічним виставковим контекстом» [8: 342]. В історії мистецтва таке нове розуміння фізичного простору виставки дістає розвитку паралельно із виникненням новітньої художньої форми — інсталяції. Подібно до того, як митець-авангардист komponував зображення, звук, об'єкт в унікальній роботі-інсталяції, сучасний куратор об'єднує окремі мистецькі твори в виставку та саме в її межах наділяє ці твори винятковим, можливим тільки за таких обставин значенням. Іншими словами, функція рішення про включення чи не-включення твору стає основою кураторського мислення, як визначає його філософ Борис Гройс: «Інсталяція демонструє певний відбір, певний ланцюг актів вибору, певну логіку включення й виключення» (переклад мій — Є. Г.) [1].

Така аналогія між інсталяційним мисленням художника і сучасного куратора виглядає особливо доречною з огляду на те, що автори історично перших інсталяційних творів доби авангарду, фактично, поєднували в своїй роботі обидві ці функції.

Інсталяція як нова художня форма зайняла чільне місце в творчості багатьох піонерів авангарду, зокрема, Ель Лисицького, Марселя Дюшана, Курта Швітерса, митців кола сюрреалістів [6: 8]. Фігура куратора як така тоді ще не була артикульованою. Натомість, роль організації виставок та оформлення простору художньої виставки в цей період на себе перебирають самі митці. У творчості послідовників супрематизму, конструктивізму, дадаїзму, сюрреалізму та інших новоутворених напрямків намічається пошук нових способів взаємодії авторського висловлювання (художнього твору) із реципієнтом (глядачем). Поступово формується розуміння виставки не як умовного тимчасового простору демонстрації робіт, але як автономної території з власним контекстом.

Художник авангарду мислить вже не окремими творами, але виступає з проектом, авторство якого часто виходить за межі однієї особистості та включає окрім станкових речей також дебати, поезію, перформанс й навіть стратегії публічної поведінки митця [2: 9]. Інший важливий аспект авангардної творчості — тяжіння до суцільного синтезу різних художніх форм, що пов'язано, передусім, з радикальною ревізією самого поняття мистецтва та спробою розширення його кордонів до «міжпрофесійної "інновації взагалі"», що межувала б з лі-

тературним, політичним, філософським, науковим полем, а також із тим, що прийнято називати життям» [2: 9]. Авангард рішуче пориває з автономією «мистецтва для мистецтва» та ініціює «тотальний екстрахудожній проект» (Є. Лазарева), який частково заперечує репрезентацію мистецтва як таку — тобто, демонстрацію станкових творів у музеях або галереях [1].

Пошук альтернативних форм репрезентації став наріжним каменем для багатьох митців у 1920–30-х рр. Як зауважує М. А. Станішевський, в цей період робота з виставковим дизайном на нових територіях поза суто мистецьким середовищем стала важливим, якщо не основним аспектом творчості цілого покоління [13: 3]. Захоплені можливістю створення масштабних експозицій для великої аудиторії, чимало з них розглядали виставкові інсталяції як одну з арен для масової комунікації, що здатна змінити сучасне життя на рівні з кінематографом, авангардним театром, рекламою, друкованою пресою та радіо [13: 4]. Однією з таких «арен» для художників стали тематичні виставки — більш камерні «нащадки» започаткованих у середині XIX ст. Всесвітніх виставок для демонстрації промислових та технологічних досягнень різних країн. «Технологічні інновації, мас-медіа, обігрування особливостей місцини (*site specificity*) та інтерактивність глядача» [13: 3] мислилися в цей час основою роботи таких майстрів, як Людвіг Міс ван дер Рое, Ель Лисицький, Лілі Райх, Джузеппе Теран'ї, Фрідріх Кіслер, Герберт Байер.

Зокрема, Ф. Кіслер розробив цілком нову для свого часу експозиційну конструкцію з рухливих горизонтальних та вертикальних елементів під назвою «Система L та T», яка дозволяла відокремити твори від стін, вільно пересувати та перекомпоновувати їх у просторі, підлаштовувати під різні кути зору глядачів із різним зростом. Цю систему Ф. Кіслер використав, з-поміж іншого, для оформлення відомої мистецької виставки *The Armory Show* (1913, Нью-Йорк) та декількох залів в музеї Гугенхайма (1942, Нью-Йорк). Інший визначний автор розробок у галузі експозиційних інсталяцій, представник німецької школи «Баухауз» Г. Байер досліджував можливості впливу експозиції на зорове сприйняття людини. В 1935 р. Г. Байер спроектував «Діаграму поля зору в 360 градусів» для виставки «Союзів працівників будівництва» (Берлін). Проект являв собою кімнату, заповнену від підлоги до стелі різноманітними зображеннями, фотографіями та схемами, розміщеними під різними кутами таким чином, аби заповнити весь доступний зоровий простір глядача, що стояв на високій платформі всередині.

Важливими прикладами виставкової інсталяції, створеної одним митцем-куратором із залученням творів інших авторів є «Міжнародна виставка сюрреалізму» (1938, Париж) та «Перші документи

сюрреалізму» (1942, Нью-Йорк). На запрошення художників-ініціаторів ці два проекти оформлював Марсель Дюшан у статусі «всеохоплюючого виробника» (*over-all producer*), або, французькою, *generateur-arbitre* [6: 20]. В приміщенні галереї на першій виставці окрім творів представлених художників (С. Далі, М. Рея, М. Ернста та ін.) були розміщені не-мистецькі об'єкти, включені Дюшаном як елементи дизайну: 1200 підвішених під стелею брудних мішків для вугілля (порожніх, але набитих папером для створення ілюзії об'єму) над головами відвідувачів, ліжка у стилі Людовіка XIV та ставок із водою. Ефект перезавантаженості галереї предметами, декоративними драпіровками, специфічними запахами (смаженої кави) та звуками (запис сміху пацієнтів психіатричної клініки) провокували відвідувачів до нових несподіваних думок щодо мистецтва та підсвідомих вільних асоціацій, викликаних під час «зупинки для уяви та мрій», користуючись коментарем одного з учасників, Георга Хагнета [6: 22]. Апелювання до підсвідомого у проектуванні простору, на думку К. Бішоп, продовжує загальне захоплення митців-сюрреалістів теорією психоаналізу Зігмунда Фрейда та має розглядатися як спроба «зіштовхнути глядача із психологічною перепоною для того, аби порушити прийняті патерни думок» [6: 22].

Програмною роботою над оформленням художніх та не-художніх виставок відзначена практика Ель Лисицького, одного з ключових представників радянського та світового авангарду. Послідовний адепт конструктивізму, митець створив комплексний дизайн для експозицій ряду павільйонів Радянського союзу, зокрема, для виставок «Преса» (1928, Кельн, Німеччина), «Фотографія та Фільм» (1929, Штутгарт, Німеччина), «Міжнародна виставка хутового виробництва» (1930, Лейпціг, Німеччина) та «Гігієна» (1930, Дрезден, Німеччина). Архітектура та дизайн цих експозицій були розроблені з залученням центрального прийому всієї практики Ель Лисицького — монтажу зображень та об'єктів. Художня програма цих інсталяцій мала на візуальному рівні втілювати їх ідеологічну мету — створення тотального простору пропаганди, в якому кожен елемент наочно уособлюватиме ідею прогресу та величі Радянської держави, успіхи якої в тій чи іншій галузі ці виставки власне мали демонструвати.

Як наголошує дослідниця творчості Ель Лисицького М. Тупіцина, робота над виставковим дизайном стала логічним продовженням попередніх напрацювань митця в сфері конструктивізму з часів повернення в 1925 р. до Радянського Союзу після тривалого перебування в Швейцарії та Німеччині: «[Лисицький] мав визнати, що його можливості художньої роботи з конструктивізмом лежали не в галузі архітектури, але, скоріше, у виставці та графічному дизайні» [14: 26].

В 1927 р. Ель Лисицький вперше прийняв запрошення стати архітектором Всесоюзної поліграфічної виставки в Москві — «всеосяжного, проте, довільного компілятивного огляду» [14: 26] досягнень друкарської індустрії СРСР. Визначення «архітектор» М. Тупіцина наводить у своєму тексті в лапках, вірогідно, посилаючись на прийняту термінологію того часу. Надалі для визначення ролі Ель Лисицького в проектуванні виставок дослідниця послуговується німецьким словом *Ausstellungsführer* — дослівно, керівник виставок [14: 26].

Важливим видається той факт, що при розробці інсталяційного дизайну Поліграфічної виставки Ель Лисицький залучає усі свої основні художні прийоми 1920-х рр. — різні способи роботи з фотографією, цим «повчальним медіумом на службі соціалізму» [12: 54]. Зокрема, це фотомонтаж і винайдена ним самим техніка фотопису. Як зазначає М. Тупіцина, ця виставка стала своєрідною ретроспективою кар'єри митця та продемонструвала ключові стильові пріоритети його творчості: «Роботи, показані тут, свідчать про його незмінну віру у функціональні властивості абстрактної форми (які він також застосовував в архітектурі та графічному дизайні) і опосередковано представили огляд його фотографічних експериментів <...>. Хоча під час перебування в Європі Ель Лисицький тяжів до конструктивістів, деякі з яких виставлялися в павільйоні поряд із ним, саме формальні властивості абстрактної форми встали відтепер на службу опрацювання конкретних тем» [14: 29].

Отримавши визнання на офіційному рівні та ставши кимось на кшталт головного радянського фахівця з виставок Ель Лисицький невдовзі отримав державне замовлення на виконання свого майбутнього найбільш масштабного та багатого на інноваційні інсталяційні знахідки Радянського павільйону на міжнародній виставці «Преса» (1928, Кельн, Німеччина).

Експозиція Радянського павільйону була присвячена не просто досягненням ЗМІ та супутньої друкарської індустрії, але передусім їхньому політичному значенню — «історії та революційній силі преси [в Радянському Союзі]» [13: 45]. Ця тема розкривалася у вельми видовищний спосіб — глядач мав пройти через величезний простір експозиції, оздоблений, з-поміж іншого, рухливими копіями друкарських верстатів, що безперервно продукували стрічки газет, блимаючими електроліхтариками, глобусами, що оберталися, зразками радянських плакатів і газет, що ними були заклеєні підлога та стіни, і, нарешті, гігантським *фотомуралом* під назвою «Завданням преси є освіта мас» (3,8 м заввишки, 23,5 м завдовжки) авторства Сергія Сенкіна та самого Ель Лисицького. На думку М. А. Станішевськи, парадигматичне значення радянського павільйону для історії інсталяційного мистецтва полягало в тому, що характер його дизайну став наочною реа-

лізацією власне самої його теми — сили нових масмедіа, нових матеріалів та нових технологій, що рухали Радянський Союз до нової епохи [13: 46].

З ідеологічної точки зору павільйон бездоганно відповідав очікуванням Радянської влади, про що свідчить офіційний текст у каталозі: «Така демонстрація вносить велику ясність [в розуміння теми] та дозволяє краще виявити динамічну природу явищ нашого часу» [12: 53]. На думку дослідника У. Польмана, ідеологічна переконливість інсталяційної техніки Ель Лисицького та його соратників доводиться також тим, що найефектніші прийоми митця (зокрема, фотомонтаж та гіперболічне збільшення фотографій) були швидко перейняті митцями та дизайнерами, що працювали на тоталітарні режими Німеччини та Італії [12: 59–64]. Таке запозичення, зазначає У. Польман, дає початок «суперечливому поєднанню модерністської естетики та політичного реакційного змісту», притаманному художній культурі європейських тоталітарних держав у 1930-х рр. [12: 59].

Очевидні риси експозиційного стилю Ель Лисицького прослідковуються в таких проектах як «Зала О» авторства Джузеппе Тераньї та «Меморіал мученикам» Адальберто Рібери та Антоніо Валенте для «Виставки фашистської революції» (1932, Рим), а також, «Камера» (1932, Берлін), «Німеччина» (1936, Берлін) та «Дайте мені 4 роки!» (1937, Берлін) [18: 59–64].

Важливо зазначити, що павільйон для «Преси» був спроектований Ель Лисицьким у співпраці з близько 40 митцями, сценографами, графіками агітпропу. Як зазначає М. Тупіцина, така велика команда була необхідна не лише через великий об'єм та складність роботи над павільйоном, але й з огляду на те, що Ель Лисицький не мав досвіду (та й особливого зацікавлення) роботи з пропагандистським матеріалом, більше концентруючись на формальному видовищному боці проекту. Отож, як зазначає авторка, про цей павільйон варто говорити як про досить складний продукт спільної праці, про який навряд чи можна судити за мірками традиційної методології автономного авторства [14: 34].

Зазначимо також, що в складі художнього колективу радянського павільйону працював харківський художник-конструктивіст Василь Єрмілов. Для оформлення окремого українського відділення павільйону В. Єрмілов «підготував динамічні установки, а також, великоформатні стінгазети-“складні”» (В. Поліщук): «Генератор» (1927) і «Канатка» (1928), побудовані на використанні фотографії» [4: 52]. Головним експонатом, як зазначає Т. Павлова, стали 20 масивних альбомів *Ukraine* розміром 60х50 см, що стали продовженням конструктивістських та супрематичних пошуків митця в книжковій графіці. Альбоми були присвячені індустріальним («Колективізація», «Вогнища соціалістичного сільського господарства») та культурним («Українська

книжкова палата», «Державний драматичний театр ім. І. Франка») досягненням сучасної України [4: 50, 91]. Ключовим у них було поєднання конструктивістських елементів (перевага геометричних елементів, модульна схема побудови загальної композиції книги, колажне поєднання фотографій, малюнків і друкованих документів) із національними мотивами, що знайшли вияв в оформленні обкладинок, обтягнутих плахтою із різноманітним стилізованим орнаментом [4: 52–53, 57].

Тим більш цікавою видається роль Ель Лисицького як «керівника виставки», для якого робота над масштабною багатокомпонентною інсталяцією павільйону полягала не лише в поєднанні власних художніх напрацювань (як у випадку з «Поліграфічною виставкою»), але й різнохарактерних художніх компонентів та інтелектуальних зусиль решти співавторів.

Концептуально інакший підхід Ель Лисицького до виставкової інсталяції демонструють два інші взаємопов'язані проекти митця, хронологічно передуючі описаному нами вище радянському «виставковому періоду». Радянські павільйони включали не-мистецькі експонати та художні об'єкти, створені Ель Лисицьким чи його колегами спеціально та виключно для цих павільйонів. У проектах «європейського періоду» художник, натомість, працював над розробкою простору для автономних мистецьких творів інших авторів.

Так, для Міжнародної художньої виставки в 1926 р. в Дрездені художник проектує «Кімнату для конструктивістського мистецтва», а через рік створює на запрошення директора Провінційного музею в Ганновері Александра Дорнера її перманентну версію під назвою «Абстрактний кабінет». Останній являв собою кімнату з пересувними панелями на стінах, де розміщувалися живописні полотна, а для скульптури була передбачена окрема ніша. Глядач мав змогу самостійно змінювати положення робіт, розміщувати їх під різними кутами зору та створювати власні комбінації. Колір стін змінювався за допомогою двоколірного рифленого покриття в залежності від того, де стояв відвідувач. Колір електричного освітлення також можна було модифікувати натисканням на кнопки. Найсуттєвіше значення мобільної конструкції Ель Лисицького полягає у зміні статусу глядача — від пасивного споглядання до активної співучасті та, фактично, співавторства експозиції [7: 23–24].

Втілена ідея побудови інтерактивного простору продовжувала одну з генеральних ліній всієї практики Ель Лисицького — винайдення нової моделі взаємодії людини з оточуючим середовищем. Концепція такої моделі була закладена в одному з ранніх ключових творів митця, серії картин «Пронуни» (1920-ті рр.) та пов'язаній з ними просторовій інсталяції «Кімната проунів» (1923). У цих роботах Ель Лисицький, як раніше К. Малевич, «проекту-

вав “новий світ” [і] винаходив форми, в які мало бути вкладене [нове] життя» (переклад мій — Є. Г.) [5: 70]. Ці роботи мислилися митцем не як двомірні об'єкти, розраховані на єдиний кут зору та продиктовану задумом автора стабільну позицію огляду, але радше як експериментальний крок до створення «ірраціонального простору, розкритого одночасно навсібіч» (переклад мій — Є. Г.) [2: 79].

Вже в «Кабінеті для конструктивістського мистецтва» ця ідея *простору як мистецтва* трансформується на *місце* для мистецтва, або — як цитує лист митця до дружини дослідник Метью Драт — «мистецьку вітрину, сцену <...>, на якій картини виступатимуть як герої драми (або комедії). <...> Все має складатися не з фарб, але із сукупності матеріалів, — тоді фарби на живописних картинах будуть нестримно кричати (або співати)» [7: 23].

Висновки. Як демонструють обрані приклади виставок першої третини ХХ ст., експозиційний дизайн стає новим «матеріалом» для художників авангардних спрямувань та набуває виразних рис самостійної мистецької форми. Художники, що працювали в цей період з експозиційним дизайном виконували досить широкий спектр різних творчих ролей: дизайнера-архітектора (Г. Байер, Ф. Кіслер), автора додаткових інсталяційних елементів, що підсилюють задану митцями атмосферу (М. Дюшан у роботі над виставками сюрреалістів), селекціонера робіт та проектувальника простору для них (Ель Лисицький в роботі над «Кабінетом для абстрактного мистецтва»), автора ідеологічного посилення та керівника роботи інших учасників (Ель Лисицький в роботі над Радянськими павільйонами на Всесвітніх виставках). Таке коло завдань та обов'язків у загальних рисах цілком відповідає місії сучасного куратора. Адже сьогодні авторський проект куратора є нічим іншим як особливим простором для мистецтва, концептуальне забарвлення та фізичні параметри якого не лише представляють художні задуми у сприятливому світлі, але також провокують глядача до інтерактивності та нестандартного мислення задля адекватнішої інтерпретації сучасного мистецтва.

Перспективи подальшого дослідження полягають у розширенні ареалу історичних прикладів протокураторської роботи та віднайденні нових важливих паралелей між сучасністю та вузловими етапами мистецтва ХХ століття.

Література:

1. Гройс Б. Топология современного искусства [Електронний ресурс] // Художественный журнал. — 2006. — № 61–62. — Режим доступу до ресурсу: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya>.
2. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Ю. Деготь. — М.: Трилистник, 2000. — 224 с.
3. Лазарева Е. Авангард vs Репрезентация [Електронний ресурс] / Екатерина Лазарева // Художественный журнал. — 2009. — № 73–74. — Режим доступу до ресурсу: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/lazareva/>.

4. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну / Тетяна Павлова. — К.: Родовід, 2012. — 108 с. — (Мала серія українського модернізму).
5. Степанян Н. Русское искусство XX века. Взгляд из 90-х / Н. С. Степанян — М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. — 416 с.
6. Bishop C. Installation Art / Claire Bishop. — London: Tate Publishing, 2005. — 144 p.
7. Drutt M. El Lissitzky in Deutschland, 1922–1925 / Matthew Drutt // El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion: Fotografie, Design, Kooperation; [anlässlich der vom Sprengel-Museum Hannover in Zusammenarbeit mit Margarita Tupitsyn organisierten Ausstellung “El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion: Fotografie, Design, Kooperation”; Sprengel-Museum Hannover, 17. Januar bis 5. April 1999] / Margarita Tupitsyn. Mit texten von Matthew Drutt und Ulrich Pohlmann. [Übers. Aue sem Engl.: Christel Liesenfeld-Steinberg; Matthias Wolf]. — München; Paris; London: Schirmer/Mosel, 1999. — S. 9–24.
8. Filipovic E. The global white cube / Elena Filipovic // The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art / [ed. by Filipovic E., van Hal M., Oystebø S.]. — Bergen: Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. — P. 322–345.
9. Gleadowe T. Inhabiting exhibition history / Teresa Gleadowe // The Exhibitionist. — 2001. — № 4. — P. 29–34.
10. Gleadowe T. Introduction: Exhibiting the New Art / Teresa Gleadowe // Exhibiting the New Art. «Op Losse Schroeven» & «When Attitudes Become Form» / [ed. by Rattemeyer C., introduction by Gleadowe T.]. — London: Koenig books, 2010. — P. 8–11.
11. O'Neill P. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s) / Paul O'Neill. — Cambridge(MA): MIT Press, 2012. — - 192 p.
12. Pohlmann U. El Lissitzkys Ausstellungs-gestaltungen in Deutschland und ihr Einfluss auf die faschistischen Propaganda-schauen 1932-1937 / Ulrich Pohlmann // El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion: Fotografie, Design, Kooperation; [anlässlich der vom Sprengel-Museum Hannover in Zusammenarbeit mit Margarita Tupitsyn organisierten Ausstellung “El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion: Fotografie, Design, Kooperation”; Sprengel-Museum Hannover, 17. Januar bis 5. April 1999] / Margarita Tupitsyn. Mit texten von Matthew Drutt und Ulrich Pohlmann. [Übers. Aue sem Engl.: Christel Liesenfeld-Steinberg; Matthias Wolf]. — München; Paris; London: Schirmer/Mosel, 1999. — S. 59–64.
13. Staniszewski M. A. The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art / Mary Anne Staniszewski. — Cambridge(MA): MIT Press, 1998. — 371 p.
14. Tupitsyn M. Zurück nach Moskau / Margarita Tupitsyn // El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion: Fotografie, Design, Kooperation; [anlässlich der vom Sprengel-Museum Hannover in Zusammenarbeit mit Margarita Tupitsyn organisierten Ausstellung “El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion: Fotografie, Design, Kooperation”; Sprengel-Museum Hannover, 17. Januar bis 5. April 1999] / Margarita Tupitsyn. Mit texten von Matthew Drutt und Ulrich Pohlmann. [Übers. Aue sem Engl.: Christel Liesenfeld-Steinberg; Matthias Wolf]. — München; Paris; London: Schirmer/Mosel, 1999. — S. 25–51.