

К вопросу определения границ документальности
в современных художественных практиках:
на примере анализа фильма Эрика Бодлера
«Письма Максусу»

Татьяна Ю. Миронова

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»,

Москва, Россия, taniamironova8@gmail.com

Аннотация. Документ становится одним из ключевых инструментов современных художников при работе с историей и памятью. Поиск различных способов репрезентации прошлого приводит художников к изучению собственных семейных и личных архивов или же заставляют обращаться к документальным материалам в музеях, местах памяти и исторических архивах.

Таким образом, в пространство современного искусства попадает хроника, семейные фотографии или найденные на блошиных рынках личные письма. В процессе художественной работы документы трансформируются, и то, что не представляло интереса с точки зрения истории, может стать источником художественной работы. Возникают вопросы: что происходит с документальным материалом в пространстве современного искусства? И каковы границы документальности как части художественной практики? В какой ситуации документ может лишиться своего статуса, а когда материал, не представляющий интереса с точки зрения истории, может трансформироваться в важное свидетельство? Эти вопросы затрагивают многие художники, использующие документы для осмысления истории и памяти.

В этой статье будет рассмотрен фильм французского художника и режиссера Эрика Бодлера «Письма Максусу», основанный на переписке художника с бывшим министром иностранных дел Абхазии Максимом Гвинджия. Особенность работы Бодлера в соединении разных типов документов: переписка, фиксирующая дружеские отношения между Бодлером и Гвинджия, и видео, которое снимал Бодлер во время своего путешествия в Абхазию. Соединение разного материала позволяет увидеть, как соотносятся между собой разные уровни работы с прошлым и где история личных отношений пересекается с вопросом осмысления истории места.

Ключевые слова: современные художественные практики, память о прошлом, репрезентация истории, документ в современном искусстве, документальность, Эрик Бодлер

© Миронова Т.Ю., 2021

Для цитирования: Миронова Т.Ю. К вопросу определения границ документальности в современных художественных практиках: на примере анализа фильма Эрика Бодлера «Письма Макс» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9, ч. 2. С. 240–251. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-240-251

Defining the documentary
in contemporary artistic practices.
On the example of the film “Letters to Max”
by Eric Baudelaire

Tatiana Yu. Mironova

HSE University, Moscow, Russia, taniamironova8@gmail.com

Abstract. Document has become one of the key tools of modern artists when working with history and memory. The search for different ways of representing the past leads artists to explore their own family and personal archives as well as museums and historical archives. Thus, chronicles, family photos and letters found on flea markets turn into a material for contemporary artists. Within the artistic work documents get transformed, so the things that are not relevant for historians can become important for artists. Questions arise: what happens to documentary material in the space of contemporary art? What are the boundaries of documentary as part of artistic practice? In what situation does a document lose its status, and when a material unimportant for historians can be transformed into important source for exhibitions? Many artists address these questions when working with memory and history.

This article focuses on the film “Letters to Max” by French artist and filmmaker Eric Baudelaire based on the correspondence with the former minister of Abkhazia Maxim Gvinjia. The specifics of Baudelaire’s work is in the juxtaposition of different types of documents: letters that Baudelaire and Gvinjia wrote to each other and video that Baudelaire shot during his travel to Abkhazia. Connection between different materials allows us to see how different dimensions of representation of the past correlate with each other.

Keywords: contemporary art practices, memory of the past, representation of history, document in contemporary art, documentary, Eric Baudelaire

For citation: Mironova, T.Yu. (2021), “Defining the documentary in contemporary artistic practices. On the example of the film ‘Letters to Max’ by Eric Baudelaire”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, part 2, pp. 240–251, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-240-251

Документ как инструмент современного искусства

Одной из тенденций в современном искусстве последнего времени стало обращение к документу как материалу выставочных проектов: художники исследуют семейные альбомы, собирают устные рассказы членов семьи, а иногда обращаются к историческим архивам в поисках материала для работы.

Интерес к документальному материалу в искусстве связан с интересом к истории, которую уже невозможно прожить, увидеть своими глазами, но тем не менее ее влияние ощущается и в настоящий момент. Поэтому главным источником знаний о прошлом становятся различные свидетельства, фиксирующие, пусть даже фрагментарно и отрывочно, время, окружающую действительность, определенное историческое событие. Исследовательница проблемы культурных и социальных репрезентаций памяти Марианна Хирш в статье «Что такое постпамять» описывает этот процесс обращения к опыту чужого прошлого, акцентируя внимание на двух компонентах: во-первых, в работу вовлекается «воображение и проецирование» [Хирш 2016], а во-вторых, «основными источниками произведений служат архивные материалы, которые еще больше подчеркивают призрачность и недостаточность передаваемых знаний» [Хирш 2016].

Художественные работы, основанные на документальном материале, возникают не только в контексте практики отдельных художников, но становятся частью выставочного процесса в целом, ориентированного сегодня на тенденции *sustainable art*. Устойчивое искусство предполагает внимание к существующим формам отношений, к уже сложившимся ситуациям, на которые можно посмотреть по-другому, что ведет к возникновению новых художественных практик [Markowska 2014]. Как следствие, развивается интерес к наследию в широком смысле как устоявшейся форме репрезентации истории, которая требует критического пересмотра. Художница Микаль Ровнер предлагает вместо монумента погибшим детям в Аушвиц-Биркенау обратить внимание на детские рисунки, созданные в лагере, на хрупкий и очень личный материал, предполагая, что ничего более подлинного художник предложить не может [Perry 2016]. Эстер Шалев-Герц переворачивает форму устного рассказа в работе «Between telling and listening»: она снимает на видео разговоры со свидетелями холокоста, но оставляет только те фрагменты, где они не могут говорить, запинаются или плачут [Worr 2019]. А Деймантас Наркявичюс в работе “Role of a lifetime”, посвященной режиссеру-документалисту Питеру Уоткинсу, использует любительскую хронику Брайтона середины XX в., которая не представляет интереса

как историческое свидетельство. Однако для Уоткинса Брайтон был родным городом, а значит, материал начинает приобретать определенный документальный статус в контексте личной биографии режиссера.

В основе всех упомянутых работ лежит определенный тип документального материала: детские рисунки из архива Аушвиц-Биркенау, устные истории свидетелей холокоста, городская хроника. При этом они используются художниками в контексте, отличном от использования исторических документов, т. е. Ровнер обращается к рисункам как возможности монумента, Шалев-Герц лишает интервью его документального свойства, а Наркявичюс в центр работы помещает периферийный с точки зрения исторической науки материал. В статье, посвященной различным способам работы с документом в современном искусстве, куратор и критик Окуи Энвезор пишет, что «художники ставят под сомнение самоочевидные утверждения, связанные с архивом, рассматривая их как бы с другой стороны» [Enwezor 2007], т. е. расшатывая первоначальные механизмы работы документа. Рассмотрение этих работ ставит вопрос о том, что происходит с документальным материалом в пространстве современного искусства? И каковы границы документальности как части художественной практики? Иными словами, в какой ситуации документ может лишиться своего статуса, а когда материал, не представляющий интереса с точки зрения истории, может трансформироваться в важное свидетельство?

По ту сторону переписки: война и личная история

В большинстве упомянутых примеров художники обращаются к одному источнику или документу как образующему элементу всей работы. Однако сейчас можно наблюдать процесс, в основе которого лежит пересечение разных документов, например, видео и устный рассказ, или мемуары и архивные фотографии, сосуществующие в пространстве видео, инсталляции или выставки. Пересечение разных типов материалов создает особые связи внутри работы, например, фотография может дополнять текст или, наоборот, быть противопоставленной ему. Рассмотрение этих взаимосвязей позволяет исследовать осмысление истории и памяти в современном искусстве на более глубоком уровне, потому что переводит фокус внимания с документа как единственного источника знания об истории на особую оптику взгляда на прошлое, которое создается целой системой документального материала.

Вопрос о том, как оптика документальности строится, стоит рассмотреть на примере фильма «Письма Максусу» французского художника и режиссера Эрика Бодлера. В своей практике Эрик Бодлер часто обращается к механизмам работы документов и изображений как части политического и исторического контекстов. Его интересует отношение между изображением и событием, то есть что и как мы можем увидеть, как изображение направляет наше восприятие истории. В работе «Драматический фильм» (2019) он в рамках мастер-класса предлагает детям самим снимать себя, своих друзей и мир вокруг на камеру, таким образом создавая множество точек зрения на окружающий мир. В фильме “[sic]” мы наблюдаем за работницей книжного магазина, ответственной за ретуширование изображений в книгах, другими словами, за то, что мы можем видеть, а что нет. Внимание к взгляду другого, к границе между вымышленным и реальным приводит к размышлению о возможностях изображения как способа фиксации реальности, и в работе «Письма Максусу» художник задает вопрос: как можно говорить об истории и о войне, предполагая, что наша трактовка никогда не будет полной, а вопрос выбора способа показа является, по сути, нашей интерпретацией.

Фильм «Письма Максусу» состоит из переписки художника с бывшим министром иностранных дел Абхазии Максимом Гвинджия и видеосъемки, которую художник сделал во время своего путешествия в Абхазию. Чтобы понять, где проходят границы того, что мы называем документальностью, необходимо посмотреть, как соединяются друг с другом все составляющие фильма и что возникает в пространстве между этими элементами. И можно ли вообще называть документальными материалами переписку, хронику личной поездки, то есть что их делает таковыми?

Почему важно обратиться именно к этому фильму Эрика Бодлера? Его способ работы строится на поиске тонких, неочевидных связей между документом и событием, между историей и ее свидетельствами. Однако художника интересует не сам способ фиксации, т. е. превращение события в фото или видео как конечный результат, а процесс трансформации, который позволяет из прошлого сделать историю.

При этом Бодлер работает с историей, которую принято называть “sensitive material”, т. е. материал, который потенциально предполагает возможность найти, задеть, показать очень личную историю, травматичный опыт или историю потери. Поэтому очень сложно найти язык для разговора об этих вопросах, которые можно условно назвать этическими, ведь они делают попытку регулировать отношения между художником, документом и тем, кто находится по ту сторону любого документа, от личной фотографии до

устного рассказа. Бодлер сам говорит о том, что фильм является осмыслением личной природы гражданской войны, где политическое очень сильно связано с личным, “reflection on the very personal nature of civil wars where the political is painfully personal” [Mourinha 2014]. Поэтому в основе фильма находится переписка, за которой стоят реальные действия, отношения, которые возникают буквально на наших глазах вместе с течением фильма. Одновременно художник ищет ответ на вопрос, как можно говорить о войне, о сложной истории становления страны, неизвестной для него.

Проект Бодлера начался с переписки с Максимом Гвинджия, с которым он познакомился еще в 2000 г. Письмо, отправленное художником, было способом восстановить связь и, как говорит сам Бодлер, начать игру. Так, первое письмо он отправил практически в никуда: “Max, are you there?” В никуда, потому что Абхазия не признана многими странами, Францией в том числе, а значит, не было гарантии, что письмо вообще дойдет. Но оно дошло, во что сложно было поверить и Максу, и Бодлеру. Поэтому второе письмо начинается так: “Dear Max, did you get this letter too? How is that possible? I was sure it would come back to me...”

Обмен письмами становится основой всего фильма: после завершения переписки Эрик Бодлер отправился в Абхазию, чтобы снимать там материал для фильма, уже имея представление, что именно его интересует: “I returned to Abkhazia with a camera, listened to the recordings, and shot some images” [Mourinha 2014]. Стоит сразу сказать, что Бодлер говорит об аудиозаписи ответов Максима Гвинджия, потому что он не имел возможности отправить бумажные письма, а вместо этого он записывал голосовые файлы и отправлял Бодлеру.

Выбор переписки как точки отсчета для изобразительного ряда и для всего фильма в целом довольно важен. Почему? Этот ход дает нам возможность сразу увидеть оптику взгляда Бодлера на историю: “My relationship with Max and Abkhazia is inextricably personal and political, so the film reflects this experience in relation to a place and to a character” [Mourinha 2014]. Она неотделима от личной истории, дружбы, которая становится проводником в мир чужой страны.

Между игрой в переписку и личным разговором

Увидеть, как соотносится художественное исследование природы военных конфликтов и развитие разговора двух друзей, позволяет внутреннее устройство переписки. А точнее, граница между игрой в переписку и реальным общением. На самом ли деле

Максим Гвинджия отвечает Бодлеру? О чем говорят художник и политик, каким темам уделяют больше внимания, а что остается проявленным только в недомолвках, паузах?

Во-первых, Макс не пишет письма, а отвечает устно, что влияет на характер его «писем». Он часто отвлекается, разговаривает с кем-то, уходит от темы. На вопрос-письмо Бодлера: “Max, are you there?” он отвечает: “You know, I am somewhere... Yes, I am here in Abkhazia, in my office. It’s a sunny day in September”. Дальше Гвинджия после описания природы и осенних улиц говорит: “You know, the question ‘Are you there’ is very philosophical. I am always somewhere, I am not concrete”. Ответ сопровождается смехом, паузами, может быть, ему неловко читать свои ответы вслух. Отвечая на письмо, Макс прерывается, переходя в разговоре с кем-то на русском, иногда отвлекается от вопроса, говоря о своей стране, о ее истории, о том, как вообще может существовать новое государство. Письма Макса похожи больше на разговор с близким человеком, который находится как будто бы рядом, а не в другой стране.

Во-вторых, на протяжении всего фильма мы слышим только голос Максима Гвинджия. Он озвучивает и письма Бодлера, и свои ответы на них. В первом случае рассказчик не отступает от текста, даже его голос как будто немного меняется, становится более сдержанным. А во втором – его голос более естественный, иногда Макс смеется и запинаяется. Письма Бодлера одновременно озвучены Гвинджия и написаны на экране: “Dear Max, Did you get this letter too? How is that possible? I was sure it would come back to me...” Голосом Макса художник размышляет, каким путем дошло письмо, какие страны увидело и кто те люди, которые смогли разобраться, куда доставить его.

Вынужденная запись ответов на письма Бодлера становится возможностью для художника передать роль рассказчика другому человеку. Максим Гвинджия становится нашим проводником, в его ответах перемешиваются шутки, наблюдения и рассказ о своей стране через личный опыт, он погружает нас в историю, в политическую ситуацию. Мы видим страну как будто глазами Макса – человека, вовлеченного в историю и как политик, и как местный житель. Бодлер говорит о том, что фильм стал исследованием процесса гражданских войн, где политическое и личное неотделимы друг от друга [Goldsmith 2014].

В-третьих, переписка подразумевает, что без одного письма нет другого, то есть это коллективная форма. Она подразумевает вопрос и ответ. Бодлер спрашивает, исследует чужую для себя землю, ее историю, а Гвинджия делится своим опытом изнутри. В этом общении раскрывается особенность формы переписки как хрупкой

и неполной. Как будто через переписку, вопросы, сомнения можно говорить о том, что интересует Бодлера: как можно показывать место, как можно говорить о нем? Именно эти вопросы задает Бодлер своему собеседнику, спрашивая его, что он должен снимать.

Философские вопросы переплетаются с вопросами о повседневной жизни Макса. Бодлер спрашивает, перестал ли Макс заниматься политикой, как он живет. Отвечая, Макс рассказывает о разводе, о сыне, о своих политических обязанностях, беспокоясь, что говорит как дипломат. Переписка заставляет постоянно перемещаться между историей места-которого-нет и личной историей одного человека. Вопрос “Are you happy?” соседствует с вопросом “Is statehood about inclusion, or exclusion?”

Постепенно, перескакивая с темы на тему, размышляя о причинах возникновения Абхазии как государства, ее прошлом и неясном будущем, Бодлер ищет способ увидеть место через документальную оптику, находясь в поисках того, что «как будто бы было на самом деле». Переписка дает возможность посмотреть на документальность как на набор фрагментов, пустот, того, что не сказано. Например, Макс не отвечает Бодлеру на вопрос: “Is this a story of the impossibility to live with Georgians after war, because of war?” И многое в рассказе Макса остается неясным, он замалчивает ответы на некоторые вопросы, а в какой-то момент становится предельно откровенным. Поэтому ответы можно найти, обратившись к тому, как взаимодействуют друг с другом изображение и текст.

Изображение как неудача документации

Именно письма позволяют настроить фокус взгляда на видеоматериалы. Как уже было сказано, Бодлер снимал видео во время путешествия в Абхазию уже после переписки, имея аудиозаписи, которые он мог послушать еще раз, т. е. его взгляд на пространство был сформирован предшествующей перепиской, теми вопросами, на которые обратил внимание Гвинджия.

Мы видим, что Бодлер снимает то, что можно назвать местной спецификой, локальными особенностями или даже местным колоритом. Нарисованная от руки карта, пианино с семейными фотографиями, иконы на старых обоях, евроремонт поверх старины, обшитые сайдингом стены старых домов. Вещи, которые для нас составляют часть каждодневного пейзажа или хотя бы знакомого. Бодлер наблюдает за этим с долей интереса и отстраненности, подмечая те моменты, которые кажутся ему непонятными, курьезными.

Можно сказать, что его наблюдения довольно типичны для взгляда европейца. Окружающая действительность кажется ему незнакомой и он ищет язык, который станет проводником для дальнейшего исследования территории. Постепенно, с накоплением разных образов, знаков, мест памяти, которые фиксирует Бодлер, повторяющийся вопрос “What should i film?” начинает создавать напряжение между текстом и видео и позволяет как бы разомкнуть изображение. В письмах Бодлер выражает сомнения, иногда они с Максом косвенно обсуждают возможности исследования, соединяют разные точки зрения на историю, на современную действительность. Все это лишает изображения главенствующей позиции в иерархии тех материалов, к которым обращается художник. Через переписку мы как будто видим, что находится по ту сторону выбранного для фильма материала. В какой-то момент Бодлер даже признается в том, что недоволен снятым материалом, и говорит, что в прошлый приезд снимал руины и оставленные пространства, а в этот раз искал другой способ зафиксировать то, что он увидел [Mourinha 2014].

Изображение становится фиксацией определенного взгляда художника на страну, которая ему не знакома, кажется странной, почти вымышленной. Но в сочетании с перепиской документальная оптика проявляется в двух моментах: в документации развивающейся дружбы между Бодлером и Максом и в фиксации неудачи Бодлера найти способ взгляда на пространство.

В первом случае важен тот разговор, который ведут между собой герои, интонации Макса, с которыми он отвечает на вопросы, то, как он рассказывает о себе, о своей семье, откровенно делясь своими размышлениями. Бодлер подчеркивает близость, возникшую между ним и Максом, отдавая ему голос рассказчика, позволяя говорить за себя, когда тот зачитывает его письма.

Во втором случае, соединяя изображение и текст, Бодлер постепенно нагнетает напряжение, когда снимает заброшенный скульптурный парк, детские площадки, пляжи и репетиции военного оркестра. Вроде бы создается понятный образ постсоветской территории, в которой перемешаны следы истории и нового времени, как в интерьерах квартир, наполненных старыми вещами, или в домах, обшитых сайдингом. Но постоянно повторяющийся вопрос, что же должен снимать художник, и его признание провала того способа документации, который он выбрал, перечеркивают тот образ, который был создан. Бодлер как бы оставляет нерешенной проблему поиска подходящего способа фиксации. За размышлениями о природе документа, о возможностях передачи живого опыта мы видим вопрос о том, как можно сохранить то, что исчезает, когда любые отношения подвергаются редуцированию в документе. И важным

оказывается то, что Бодлер позволяет нам увидеть разворачивающиеся во времени отношения, которые фиксируются ими здесь и сейчас, в переписке и в живых, реальных разговорах.

*Оптика документальности
как поиск точек соприкосновения
разных типов материалов*

Оказывается, что за разговорами, наблюдениями и философскими размышлениями скрывается более общий вопрос: А что же такое документальность вообще? Как она соотносится с реальной жизнью и с художественной работой? Бодлер не дает конкретного вопроса, но «Письма Макс» создают представление о документальности как об оптике, которая изначально подразумевает неполноту, замалчивание, пустоты. Кроме того, документальность, как ни парадоксально, выходит из личного взгляда, личного отношения и тех связей, которые выстраивает художник. Именно знакомство с Максом стало возможностью исследовать историю страны, возможности ее существования. И именно размышления самого Макса легли в основу сомнений, которые испытывает Бодлер как художник и как документалист по отношению к собственным методам работы. Дружба с Максом позволила отнестись к Абхазии определенным образом, найти точку входа в незнакомое место, казавшееся вымышленным (если вспомнить сомнения Бодлера по поводу получения письма).

Вернемся к вопросу: каким образом строится документальная оптика в фильме «Письма Макс»? Она заключается в особой тонкости, с которой Бодлер сочетает друг с другом разные типы материалов. Это неявные связи, которые соединяют историю и личные переживания, воспоминания, эмоции. Так, становится проявленной связь между дружбой Макса и Бодлера и историей военных конфликтов, связанных с процессом возникновения государства Абхазия. Она отражается в смене темы в письмах, от наступления осени до рассказа о каждодневной рутине политика. Вопросы, которые задает Бодлер, показывают, что его интерес лежит не только в философской и политической плоскости, он делится с Максом и советуется с ним о том, что ему показывать, причем не только как с местным человеком, который погружен в жизнь страны, но и как с другом, отношения с которым развиваются вместе с развитием переписки. Так вопрос гражданской войны, которую затрагивает Бодлер, получает объем, раскрывается в личном глубоком разговоре.

Иными словами, Бодлер ставит вопрос, как говорить об истории страны, как показывать историю места, каким деталям

уделять внимание, а что оставлять за пределами объектива камеры. И ответ он находит именно в отношениях между людьми, которые приводят к войне и одновременно могут превратиться в дружбу.

Другим аспектом, лежащим в основе документальной оптики, которую создает Бодлер, является момент сомнения в том, что снимать, в том, как работает изображение. Если переписка позволяла нам увидеть соединение личных отношений и вопросов истории, то видео позволяет нам увидеть, как изображение становится документом сомнений художника, а в более общей перспективе документом нашего взгляда из настоящего момента. Если мы принимаем, что документ – это определенный конструкт, то как мы можем быть уверены в правильности способа показа, который мы выбираем? Бодлер представляет видеоразмышление о том, может ли то, что представляет интерес для чужака, отражать сложное прошлое места. Как следы советского прошлого, которые повсюду замечает камера Бодлера, могут рассказать о современной жизни территории исследователю-путешественнику. Бодлер понимает свое положение по отношению к стране, понимает дистанцию, которая существует даже несмотря на дружбу с Максом. Но он не пытается преодолеть эти факторы, он делает их видимыми через сомнения, вопросы, неуверенность. Это становится частью оптики, которую выстраивает художник с помощью плавных движений камеры, смены планов с крупных на более общие, а также вопросов, которые он задает Максy, а на самом деле себе.

Литература

- Хирш 2016 – *Хирш М.* Что такое постпамять // Уроки истории. Мемориал. 2016 [Электронный ресурс]. URL: <https://urokiistorii.ru/articles/chto-takoe-postpamiyat> (дата обращения 8 сент. 2021).
- Вопп 2019 – *Вопп P.* Speaking, listening, seeing. The image of silence in the artwork of Esther Shalev-Gerz // *Guerres mondiales et conflits contemporains*. Vol. 276. Issue 4. 2019. P. 47–52.
- Enwezor 2007 – *Enwezor O.* Archive Fever. Uses of the document in contemporary art. N.Y.: International center of photography, 2007. 285 p.
- Goldsmith 2014 – *Goldsmith L.* Letters to Max [Электронный ресурс]. URL: <https://cinema-scope.com/spotlight/letters-max-eric-baudelaire-france/> (дата обращения 3 сент. 2021).
- Markowska 2015 – *Markowska A.* Can a definition of art limit itself to the wish to reconstruct the world based on better principles // *Sustainable art facing the need for regeneration, responsibility and relations* / Ed. by A. Markowska. Warsaw; Toruń, 2015. P. 9–20.

- Mourinha 2014 – *Mourinha J.* The Impossible utopias. A conversation with Éric Baudelaire about “Letters to Max” [Электронный ресурс]. URL: <https://mubi.com/notebook/posts/the-impossible-utopias-a-conversation-with-eric-baudelaire-about-letters-to-max> (дата обращения 3 сент. 2021).
- Perry 2016 – *Perry R.E.* Holocaust hospitality. Michal Rovner’s living landscape at Yad Vashem // *History & Memory*. 2016. No. 28 (2). P. 89–122.

References

- Bopp, P. (2019), “Speaking, listening, seeing. The image of silence in the artwork of Esther Shalev-Gerz”, *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 276, issue 4, pp. 47–52.
- Enwezor, O. (2007), in *Archive fever. Uses of the document in contemporary art*, International center of photography, New York, USA.
- Goldsmith, L. (2014), “*Letters to Max*”, available at: <https://cinema-scope.com/spotlight/letters-max-eric-baudelaire-france/> (Accessed 3 Sept. 2021).
- Hirsch, M. (2016), “What is postmemory”, in *Uroki istorii. Memorial*, available at: <https://urokiistorii.ru/articles/chto-takoe-postpamjat> (Accessed 8 Sept. 2021).
- Markowska, A. (2015), “Can a definition of art limit itself to the wish to reconstruct the world based on better principles”, in Markowska, A. (ed.), *Sustainable art facing the need for regeneration, responsibility and relations*, Warsaw, Toruń, Poland.
- Mourinha, J. (2014), “The impossible utopias. A conversation with Éric Baudelaire about ‘Letters to Max’”, available at: <https://mubi.com/notebook/posts/the-impossible-utopias-a-conversation-with-eric-baudelaire-about-letters-to-max> (Accessed 10 Sept. 2021).
- Perry, R.E. (2016), “Holocaust hospitality. Michal Rovner’s living landscape at Yad Vashem”, *History & Memory*, vol. 28, no. 2, pp. 89–122.

Информация об авторе

Татьяна Ю. Миронова, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 109028, Россия, Москва, Покровский бульвар, д. 11; taniamironova8@gmail.com

Information about author

Tatiana Yu. Mironova, postgraduate student, HSE University, Moscow, Russia; bld. 11, Pokrovskii Blvd, Moscow, Russia, 109028; taniamironova8@gmail.com