

ОБРАЩЕНИЕ К ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОЙ ВЫСТАВКЕ: СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ДОКУМЕНТА

Т.Ю. Миронова

Аннотация. Сегодня художники активно включаются в дискуссию о репрезентации прошлого. В современных выставках все чаще можно увидеть обращение к историческим свидетельствам, личным и семейным архивам, каждый раз по-новому осмысляющее значение памяти о прошлом. Включая документ как часть произведения, художники создают особый тип высказывания, существующий на пересечении художественного и документального. Данная статья посвящена способам использования документа в современном искусстве. Как художники и кураторы включают документ в пространство выставки? Что попадает в фокус интереса художников, а что остается за пределами показа? В статье рассмотрены три выставки, проходившие в Москве в 2018–2019 гг.: «Промзона» Павла Отдельнова в Московском Музее современного искусства, «Анна Франк. Дневники Холокоста» в Еврейском музее и центре толерантности, «Засушенному – верить» в Международном Мемориале. Выставки предлагают разные способы работы с документами: соединение личных дневников и современного искусства, создание квази-музея, использование документов в образовательном проекте. Документы становятся способом рассказа истории и формируют разное отношение к памяти, которое, если понимать выставку как социальное и политическое действие, выходит за пределы художественного восприятия в общее пространство культуры.

Ключевые слова: современное искусство, документы, личная память, семейная история, репрезентация памяти, музеи совести.

APPEAL TO MEMORY IN A MODERN EXHIBITION: WAYS OF REPRESENTING A DOCUMENT

T.Yu. Mironova

Abstract. Nowadays artists actively take part in the discussion about the ways of representing the past. In contemporary exhibitions we can witness the use of historical evidences, personal and family archives. Every time this work redefines the meaning of memory. Including document as a part of the work, artists create a special type of expression in-between the artistic and historical. Thus, the article will be focused on the ways of using documents in contemporary art. How artists and curators use documents in the exhibition space? What interests the artists and what stays out of focus? Three exhibitions are analyzed in the article: "Anna Frank. Holocaust diaries" in Jewish Museum in Moscow, "Industrial zone" by Pavel Otdel'nov in Moscow Museum of Modern art and "Dried – to believe" in International Memorial. These exhibitions offer different ways of using documents including the combination of personal diaries with the works of art, creating the quasi-museum and making documents the part of interaction and game. Documents become a means of storytelling and creation of a new meaning of memory, which, if we define exhibition as a social and political action, goes far beyond the artistic interpretation to the cultural space itself.

Keywords: contemporary art, personal memory, family history, representation of memory, museums of conscience.

Современное искусство активно включается в дискуссию о способах представления прошлого и находится в поиске новых способов репрезентации памяти. Что представляет собой такой способ художественного высказывания? Когда художник, желая создать картину прошлого, обращается, например, к личному опыту или воспоминаниям, возникает рассказ, наполненный живой памятью о событии, времени или человеке. Сейчас мы можем наблюдать, что одной из ключевых стратегий работы с прошлым становятся документы личного происхождения: дневники, фотографии, исторические свидетельства. Включая документ как часть произведения, художники создают особый тип высказывания, существующий на пересечении художественного и документального.

Один из крупнейших современных художников Кристиан Болтански в одном из интервью сказал: «Большая память — это книги, а маленькая память — шутки вашей бабушки» [За пальтецо, Интервью с Кристианом Болтански]. Художник разделил два типа документов: книги, исторические свидетельства, статьи и официальные документы и устные истории, шутки, семейные предания. В исторической науке, безусловно, существует другое разделение документов и источников, но для современного искусства противопоставление официальной, «большой» истории и семейных, личных воспоминаний становится определяющим.

В связи с этим, современные художники понимают документ шире: сюда могут входить, как дневники и фотографии, так и ношенная одежда, как в инсталляции Кристиана Болтански «No man`s land», или памятные вещи, как в работе Эстер Шалев-Герц «Gold Room». Шалев-Герц просила людей, недавно эмигрировавших в Швецию, принести с собой самый важный предмет, который они привезли из дома в Гетеборг. За каждым предметом стояла своя история. Среди таких предметов оказались часы, крестик на цепочке, аттестат о школьном образовании как свидетельство того, что участница хорошо училась в своей стране и хочет продолжить обучение в Швеции. Другой пример — чилийский художник Альфредо Джаар сделал документом его отсутствие, показав на выставке *Lament of images* белые экраны, означающие уничтожение фотографических свидетельств нескольких исторических событий.

Обращение к репрезентации памяти в современном искусстве получает все больше внимания исследователей. Однако вопрос о методах работы с документом в современном искусстве поставил один из самых влиятельных кураторов 20 века Окви Энвейзор в своей выставке и статье «Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art» [Enwezor, 2007]. Энвейзор выделил разные способы работы с документом и концептуализировал эту стратегию, утверждая, что обращение художника к документу — это жест политический, который связан с переписыванием истории, с обращением к тем моментам личной биографии, которые не принято показывать и с созданием собственной мифологии.

Джоан Гиббонс в обзорной книге «Images of recollection and remembrance» также упоминает обращение к документу как одну из стратегий работы с памятью [Gibbons, 2007]. Она разделяет работу с личными дневниками, создание

собственной автобиографии, обращение к архивам. Другими словами, Гиббонс делает попытку классифицировать современное искусство по типам документов, с которыми работают художники.

Французский исследователь Жан-Марк Пуансо, создатель «Архивов критики искусства», идет дальше перечисления способов работы с архивом и документом. Он одним из первых поставил вопрос о кураторской этике работы с документами и архивами [Les artistes contemporains et l'archive, 2004].

Несмотря на то, что Гиббонс попыталась как можно более подробно описать различные виды документов, с которыми работают художники, а Энвейзор и Пуансо вывели вопрос работы с документом за пределы исключительно художественного в сферу политического и социального, вопрос репрезентации документов и памяти в целом еще недостаточно изучен историками и теоретиками искусства. Пуансо обозначил важный поворот от художественных стратегий к кураторским в связи с интересом к истории выставок, однако его исследование касается, прежде всего, документации истории современного искусства. В исследованиях зачастую не показан особый тип высказывания, который формируют художники, существующий на пересечении документального и исторического. Кроме того, вне поля зрения исследователей оказывается этическое измерение включения документа в пространство искусства.

Этические вопросы связаны с тем, как художник и куратор показывают документы, какие документы они решают включить в работу, а какие оставить за кадром. Как художники выстраивают свою оптику взгляда на документы? Все эти вопросы появляются именно сейчас, в тот момент, когда выставка становится основным способом высказывания в современном искусстве и способом существования произведения искусства в современном обществе. Появление новой дисциплины – истории выставок, свидетельствующей о кураторском повороте в современном искусстве с 1990-х гг, как писал Пол О'Нил [О'Нил, 2015. 270], делает возможным постановку вопросов о кураторском выборе и способах показа документального материала в рамках выставок.

Документ как часть современного искусства не существует автономно, он всегда говорит об отношении художника к хранителю документа и воспоминания, и к памяти вообще. При этом, понятие памяти постоянно переопределяется художниками, не оставаясь терминологической константой. Так, на примере нескольких выставок мы сможем проследить не только способы работы с документом в современном искусстве, но и то, чем становится память для современного художника и куратора сейчас.

В рамках статьи будут рассмотрены три выставки, проходившие в Москве в 2018–2019 гг.: «Анна Франк. Дневники Холокоста» в Еврейском музее и центре толерантности, «Промзона» Павла Отдельнова в Московском Музее современного искусства, «Засушенному – верить» в Международном Мемориале.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК СПОСОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДОКУМЕНТОВ. АННА ФРАНК. ДНЕВНИКИ ХОЛОКОСТА

Выставка «Анна Франк. Дневники Холокоста», организованная Еврейским музеем и центром толерантности в Москве и куратором Моникой Норс, представляет буквальное соединение художественного и документального в пространстве выставки. Куратор соединяет работы крупнейших художников XX в. Кристиана Болтански, Ансельма Кифера, Мирослава Балки, Германа Нитча, и дневники девушек, которые стали жертвами Холокоста: Анны Франк, Элен Берр, Рутки Ласкер, Эвы Хейманн, Мари Берг и Элизабет Кауфманн. Механическое соединение документального материала и объектов современного искусства создает ситуацию, в которой материалы разной природы начинают бороться друг с другом.

Как куратор показывает зрителям фрагменты дневников? Они представлены на больших панно, где текст выбит, как бы изъят из поверхности. Панно размещены на стенах небольших выставочных комнат, иногда занимая все пространство стен, и порой тексты трудно читать из-за особенностей освещения и обилия материала. В то время как большие, яркие инсталляции и видео художников привлекают внимание зрителей, тексты дневников оказываются на периферии внимания зрителя, становясь «поддержкой» для современного искусства, документальной гарантией их попадания в музей.

Дневники повествуют о повседневных вещах, о музыке, о мечтах («Больше всего я хочу велосипед, чтобы ездить в библиотеку, где я могла бы есть и читать одновременно. Идеальная ситуация» [Элизабет Кауфманн]) и влюбленности. Это записки молодых девушек о жизни вокруг них. Элен Берр, например, пишет о том, как в соседних окнах играет музыка, переживает за возлюбленного и описывает каждодневные ритуалы. В дневниках описана реальная история, которая совсем не пафосная. Трагическое появляется, после того как мы узнаем дальнейшую судьбу героинь. Здесь возникает важный момент между временем написания документа и интерпретацией. И интерпретацией становятся те работы, которые куратор выбирает для показа на выставке.

Первой работой становится инсталляция Кристиана Болтански «Пурим». Еще до того как зрители видят фрагменты дневников, инсталляция Болтански открывает экспозицию. «Пурим» состоит из увеличенных фотографий детей, наряженных в карнавальные костюмы для празднования Пурима. Это один из любимых приемов Болтански — увеличивать фотографии до момента, когда они теряют любые признаки документальности, другими словами, перестают отсылать нас к конкретному событию, периоду. Все размывается, остаются только лица. «Пурим», как и многие другие работы Болтански, утверждают важность человеческой жизни перед лицом истории. Сам художник на выступлении в Еврейском музее и центре толерантности в Москве [За пальтецо. Интервью с Кристианом Болтански] утверждал, что каждый человек достоин собственного музея, и одной из его идей было сделать музей для каждого человека, где он сам мог бы быть директором и смотрителем своей экспозиции.

Работа Болтански наиболее точно взаимодействует с фрагментами дневников, выводя темы, затронутые в текстах, за пределы контекста Холокоста. Однако далее вопрос ценности человеческой жизни, отношения человека с памятью и смертью, которые ставит работа Болтански, отходит на второй план. Живописные работы Германа Нитча, грандиозное полотно Ансельма Кифера и эмоциональная работа Хаима Сокола переводят интерпретацию дневников в плоскость эмоционального переживания, ощущения трагедии.

Работа Нитча является документацией одного из ритуалов группы Венского акционизма в 1960-х гг. Венские акционисты устраивали радикальные перформансы, используя тело и кровавые ритуалы, таким образом критикуя отношение Австрии к последствиям войны и нежелание осмыслить катастрофу. Задачи, которые ставил перед собой Нитч тогда, нивелируются тем, что сейчас в перформансах принимают участие все желающие, при этом оплачивая собственное участие.

Работа Ансельма Кифера, как и все его творчество, также направлено на репрезентацию ужаса Холокоста как германской катастрофы. Для куратора Кифер выступает представителем «искусства после Освенцима» [Morris, 2001], который ищет способы «показать рану исторической реальности, которую показать невозможно никак, кроме как через жест стирания» [Morris, 2001, p. 3].

Работы Нитча, Кифера, а вслед за ними и Вадима Сидура, активно работавшего с темой насилия в скульптуре, направлены на поиски способов представления катастрофы и тех последствий, с которыми столкнулось современное им общество. Как показать то, что показать невозможно? Как пережить последствия войны? Куратор предлагает ответы и размышления художников 60–70-х гг. XX в., когда политика памяти строилась совсем по-другому. Находясь внутри современной ситуации и читая дневники Анны Франк, Элен Берр, Рутки Ласкер, Эвы Хейманн, Мари Берг и Элизабет Кауфманн, зрители ставят перед собой другие вопросы, и кураторский выбор становится неочевидным, непонятным, не адекватным той интерпретации, которую мы хотим видеть сейчас. Огромное полотно Кифера, которое сложно охватить взглядом, яркие образы Нитча, отсылающие к ритуальным перформансам, оттесняют документы на второй план, и визуально, и концептуально. Ценность каждого из дневников, каждого события, пережитого авторами, теряется за размышлениями о катастрофе и трагедии, от которой не оправился мир.

Выставка заканчивается видео Мирослава Балки «Бэмби». Художник снимает руины лагеря Бжезинка зимой, и в камеру попадает семья оленей, гуляющих по территории бывшего лагеря. После переживания катастрофы наступает успокоение. Эмоциональное переживание, к которому подталкивает зрителя куратор, проводя его через яркие, почти театральные образы, сменяется тихой скорбью. Куратор вовлекает зрителя в эмоциональное переживание прошлого, проводя его через театральные свет Болтански, работы Кифера и Нитча, приводя к смирению и успокоению на видео Балки. Однако в эмоциональной оптике восприятия событий исчезают документы — дневники, которые были главными элементами выставки.

Когда зритель пробирается через узкие небольшие пространства, построенные специально для выставки, читать большие отрывки становится сложным. В итоге, дневники теряют связь с реальными событиями, которые они описывают. Работы, которые должны были предложить интерпретацию документов, заслоняют их, превращая в инструменты для создания исторического контекста.

ДОКУМЕНТ КАК ИНСТРУМЕНТ СОЗДАНИЯ МИФОЛОГИИ. «ПРОМЗОНА» ПАВЛА ОТДЕЛЬНОВА

Обращение к личной, семейной истории стало важной частью художественной жизни в 1960-х гг., когда в фокус интереса художников попадают предметы из обычной жизни. Кристиан Болтански в этот период начинает выставлять фотографии предметов туалета, одежды, посуды, обозначая их как предметы, принадлежащие студентке Оксфорда. На самом деле, это случайно найденные или взятые у знакомых предметы, но главное заключается в другом. Болтански обращает внимание на вещи, раньше находившиеся за пределами интереса художника, и предлагает зрителю взглянуть на обычную жизнь.

Позднее французская художница Софи Каль делает свою жизнь объектом искусства, включая собственные дневниковые записи и фотографии в пространство выставки. Одна из работ Каль – «Анатолий» – была показана на выставке «Удел Человеческий» в Московском музее современного искусства в Москве. Каль рассказывает историю ее знакомства в поезде с директором колхоза Анатолием и показывает фотографии – своего рода дневник отношений, которые развивались во время поездки в купе.

Сегодня личные документы и свидетельства семейной истории стали распространенным инструментом художественного рассказа. Болтански обращает наше внимание на ценность каждодневной жизни, а Каль исследует «обещание человеческой связи». Для чего к семейной истории обращается художник Павел Отдельнов, автор следующей рассмотренной выставки? И, возвращаясь к более общим вопросам, как мы смотрим на документы, показанные Отдельновым? Какую историю они рассказывают?

Выставка Павла Отдельнова «Промзона» ММСИ на Петровке соединяет семейную историю художника и историю химического производства в городе Дзержинске в Нижегородской области, на котором проработали несколько поколений его семьи. Отдельнов особо подчеркивает необходимость сохранения семейной истории, которая стремительно исчезает, уступая государственной политике памяти.

Выставка разделена на несколько разделов: «Руины», «Следы», «Музей», «Доска почета», «Песок», «Кинозал». Залы «Руин» заполнены изображениями бывших цехов, заводов и заводских территорий, где параллельно с живописным повествованием

раскрывается история в воспоминаниях отца художника, которые даже оформлены в отдельную книгу и прилагаются к каталогу выставки.

Выставку открывает раздел «Следы», где мы видим живописные работы, основанные на советских газетных вырезках и репортажах из жизни и происшествий на заводе. Следующий раздел «Доска почета» представляет портреты работников завода, где есть и бабушка художника. Павел Отдельнов создает серию этих работ, анализируя стилиевые особенности изображений передовиков производства из местных газет. Театральный свет, направленный на портреты, будто вырывает из зрителя ощущение трагедии. Мы должны вместе с автором пережить ощущение потери человеческой индивидуальности, которую заменили «образы, созданные идеологической машиной» [Павел Отдельнов, Доска почета].

Далее мы переходим к «Музею», где собраны фрагменты истории Дзержинска в артефактах и рассказах отца художника, запахи завода и карты территории. В разделе «Музей» художник также выставляет свою переписку с бывшим немецким летчиком Клаусом Фрицтше, который помогал определить точное местоположение исчезнувшего Ворошиловского поселка. Художник написал Фрицтше с просьбой помочь в исследовании, когда познакомился с книгой его воспоминаний. Переписка по электронной почте с пилотом, написавшим книгу воспоминаний, вызывает интерес у зрителей. Большие полотна с распечатанной перепиской на выставке показали инородными, потому что первый раз на выставке приоткрывают процесс работы над проектом. Завершенная экспозиция ощущалась как неживая и застывшая в сравнении с историей неожиданного знакомства художника с бывшим летчиком.

Попытку показать историю Дзержинска через личные воспоминания можно увидеть и на видео в разделе «Музей», где отец художника проводит экскурсию по заводу. Мы все еще не можем выйти за пределы завода. Экскурсия проходит в цехах, которые мы увидим далее на живописных изображениях. Воспоминания отца вращаются вокруг заводской жизни.

В последнем разделе «Кинозал» демонстрируется фильм «Химзавод». В фильме мы видим снятые сверху панорамы намекают на масштаб производства, но не позволяют нам встретиться лицом к лицу с городом, разглядеть его детали. Повседневная жизнь людей, которую хотел показать художник, снова оказывается скрытой от нас. Тема завода как будто заставляет художника подвергать цензуре весь материал, который с ним не связан. Случайное знакомство, семейная история и заводская повседневность оказываются на периферии выставки, хотя из текста художника ясно, что именно это для него важно.

Какую историю мы услышали? Раньше Дзержинск был центром химической промышленности, где трудилась семья художника — «трудовая династия». Сейчас история постепенно стирается, забывается, превращаясь в незнакомый для современного человека мир. Выставка «Промзона», в таком случае, становится попыткой

сохранить ускользящее советское прошлое. Что это за прошлое? Оно состоит из заводской архитектуры «Руин», газетных репортажей, портретов передовиков производства на «Доске почета», которые, как мы помним, созданы идеологической машиной... Получается, выставке необходимо сохранить «большую» историю, где почти нет места человеку, только воспоминаниям о машине — заводской и идеологической.

ДОКУМЕНТ КАК ПОВОД ДЛЯ ИГРЫ С ПРОШЛЫМ. ВЫСТАВКА «ЗАСУШЕННОМУ — ВЕРИТЬ»

Музеолог Михаил Гнедовский объясняет постоянную необходимость обращения к личным историям «проблемой исторической дистанции: чем она меньше (во времени и в пространстве), тем больше вовлеченность, тем больше споров, потому что сложно найти общую для всех оценку событий. Необходим поиск семейных связей, личной затронутости» [Гнедовский]. Гнедовский говорит о дистанции в аспекте музеев совести, то есть музеев, чья экспозиция посвящена Холокосту, ГУЛАГу, геноциду, но мы можем видеть, что личные воспоминания становятся главным инструментом разговора о сложной истории не только в музеях, но и на художественных выставках. В статье «Феномен вторичного свидетельства» Елена Трубина формирует еще одну причину создания эмоциональной связи, говоря об архивах и выставках: «особенно необходима эмоциональная общность слушателей и свидетеля. Только при этом условии архив выполнит свою главную функцию — педагогическую» [Трубина, 2009, с. 189].

Способы репрезентации истории ГУЛАГа формируются у нас на глазах. В 2019 г. открылась обновленная экспозиция Музея ГУЛАГа в Москве, и за последние несколько лет организован ряд выставок, среди них и «Засушенному — верить».

«Засушенному — верить» была инициирована Тимирязевским музеем и куратором музей Надеждой Пантюлиной. Выставка является частью более крупного проекта, куда входит архивное исследование и экспедиции на Соловки. «Засушенному — верить» посвящена истории Соловецкого лагеря и судьбам заключенных. Выставка существует на пересечении необходимости показа личных судеб и создания образовательного, просветительского проекта, что определяет специфику работы куратора с документальным материалом.

В экспозиции использованы документы из архивов, истории заключенных, предметы, найденные на месте экспедиции, а также новый тип материала, который куратор вводит в пространство выставки — это гербарии, собранные заключенными, многие из которых являлись биологами и ботаниками.

Камни, куски древесины и другие находки, сделанные на Соловках, организаторы предлагают трогать и рассматривать. Артефакты размещены в витринах наряду с архивными фотографиями и кураторскими текстами, сделанными от руки

карандашом, как заметки на полях. Предметы расставлены так, как могли бы разместиться на полке в квартире: фотографии перемешаны с памятными сувенирами, и каждый гость знакомится с историей семьи через эти предметы. Так же и здесь: зрители попадают в ситуацию, где они могут взаимодействовать с объектами на выставке, рассматривать их и трогать.

В одном из залов выставки представлены тюремные нары, и каждый посетитель может посидеть на них, физически, а не только через фотографии, соотнеся себя с лагерной действительностью. А рядом с нарами кураторы предлагают поиграть в игру: составить аббревиатуру СЛОН (Соловецкий лагерь особого назначения) из слов лагерного жаргона. При переходе из одного зала в другой можно посидеть на стуле и почитать копии дел заключенных. Спинки у стульев, на которых размещены копии документов, раскачиваются, имитируя скрип замков и ворот. Каждый может создать собственный звуковой ландшафт выставки, раскачивая их один за другим.

Эти элементы, описанные выше, отражают образовательную направленность выставки. Кураторы используют документы и артефакты как повод для взаимодействия и игры. Томас Кранц, исследующий механизмы работы особого направления в педагогике — педагогика памяти, подчеркивает важность столкновения с подлинными документами и местами, в данном случае через найденные предметы [Kranz, 2014, p. 15]. Именно подлинные свидетельства и объекты в противовес традиционному историческому образованию создают контекст для получения необходимого опыта.

Личные истории заключенных рассказаны через гербарии и документы. Кураторы лишают эту часть экспозиции игровой составляющей, оставляя документы как они есть. Главной становится история каждого человека, рассказанная в собранных цветах, вложенных в письма детям, и в открытиях, сделанных заключенными в лагере.

История намеренно лишена героизации и состоит из маленьких элементов и личных историй заключенных. Интерпретация прошлого на выставке подчинена, в первую очередь, образовательным целям. Однако выставка ставит вопрос: насколько образовательная и просветительская цели выставки позволяют манипулировать историческими документами? Можем ли мы собрать игру из лагерного жаргона и могут ли нары стать источником опыта, который имеет неосторожность превратиться в игровой?

Обращаясь к трем на первый взгляд разным выставкам, мы видим, что все они ставят вопрос о том, где грань между художественным и документальным. Это вопрос кураторского и художественного выбора: как можно показывать исторический документ в пространстве современного искусства? Становится ли документ приложением к работе, встраивается в общую мифологию художника, или же становится частью интерактивной инсталляции?

Куратор выставки «Анна Франк. Дневники Холокоста» Моника Норс говорит о репрезентации постпамяти, которая предполагает дистанцию по отношению к событию. Однако ее выставка дистанции не предполагает, наоборот, она вовлекает зрителя в эмоциональное погружение, которое оставляет очень мало места для его интерпретации. Павел Отдельнов обозначал свою выставку как шаг в сохранении семейной памяти. Однако, его «Промзона» – это увековечивание памяти о заводе как большой машине. Также это попытка выстроить собственную мифологию как художника, вышедшего из рабочей династии. «Засушенному – верить» – просветительский проект, где исторические документы выступают базой для игрового взаимодействия со зрителем.

Вопросы эти выходят за пределы индивидуальных художественных стратегий. Это проблема, связанная с общей социальной и культурной ситуацией, которая включает в себя политику памяти. Необходимо критически рассматривать современные выставки, подразумевая, что сейчас выставка – это, в первую очередь, социальное и политическое действие, которое формирует подход к пониманию памяти не только в рамках системы искусства, но и за ее пределами.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Гнедовский М.Б. Старые и новые исторические музеи. Панорама мемориальных музеев («музеев совести»). URL: <http://urokiistorii.ru/memory/place/1194> (дата обращения – 28 января 2020 г.).

За пальтецо. Интервью с Кристианом Болтански. URL: <https://www.timeout.ru/msk/feature/419> (дата обращения – 28 января 2020 г.).

О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 270 с.

Павел Отдельнов. Доска почета. Выставка «Промзона». ММСИ. 2019.

Трубина Е. Феномен вторичного свидетельства: между безразличием и «отказом» // Травма: пункты. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 189–224.

Элизабет Кауфманн. URL: <https://jewishmuseum.bm.digital/author/624795065956459517/elizabet-kaufmann> (дата обращения – 27 января 2020 г.).

Enwezor O. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. N.Y.: International center of photography, 2007. 285 p.

Gibbons J. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B. Tauris, 2007. 240 p.

Hansen-Glucklich J. *Holocaust Memory Reframed: Museums and the Challenges of Representation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014. 280 p.

Kranz T. The Pedagogy of Remembrance as a Form of Museum Education // *The Person and the Challenges*. 2014. № 2. Pp. 257–269.

Les artistes contemporains et l'archive. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004. 282 p.

Morris D. Anselm Kiefer and art after Auschwitz // *Shofar An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*. 2001. № 19(3). Pp. 163–165.

REFERENCES

Gnedovskii M.B. *Starye i novye istoricheskie muzei. Panorama memorial'nykh muzeev ("muzeev sovesti")* [Old and new historical museums. Review of memorial museums (museums of conscience)]. Available at: <http://urokiistorii.ru/memory/place/1194> (accessed 20 January 2020).

Za pal'tetso. Interv'yu s Kristianom Boltanski [Interview with Christian Boltanski]. Available at: <https://www.timeout.ru/msk/feature/419> (accessed 28 January 2020).

O'Neill P. *Kul'tura kuratorstva i kuratorstvo kul'tur(y)* [The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)]. M.: Ad Marginem Press, 2015. 270 p. (in Russian).

Pavel Otdel'nov *Doska pocheta. Vystavka "Promzona"* [Otdel'nov P. Hall of Fame. Exhibition Industrial Zone]. MMSI. 2019.

Trubina E. Fenomen vtorichnogo svidetel'stva: mezhdubezrazlichiem i "otkazom" [Phenomenon of secondary evidence: between indifference and denial], in *Trauma: punkty* [Injury: points]. M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2009. Pp. 189–224 (In Russian)

Elizabet Kaufmann [Elizabeth Kaufmann]. Available at: <https://jewishmuseum.bm.digital/author/624795065956459517/elizabet-kaufmann> (accessed 27 January 2020).

Enwezor O. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. N.Y.: International center of photography, 2007. 285 p.

Gibbons J. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B. Tauris, 2007. 240 p.

Hansen-Glucklich J. *Holocaust Memory Reframed: Museums and the Challenges of Representation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014. 280 p.

Kranz T. The Pedagogy of Remembrance as a Form of Museum Education, in *The Person and the Challenges*. 2014. № 2. Pp. 257–269.

Les artistes contemporains et l'archive. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004. 282 p. (in French).

Morris D. Anselm Kiefer and art after Auschwitz, in *Shofar An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*. 2001. № 19(3). Pp. 163–165.