



Максим Шер
Карта и территория

Max Sher
Map and territory

Максим Шер
Карта и территория

Столь наглядным способом фильтруемое сообщение, претендующее быть историческим повествованием, откровенно свидетельствует о том, что оно — всего лишь тенденциозная версия, имеющая единственную альтернативу в виде пребывания за решеткой, а потому должна приниматься на веру. <...> Но только объектом веры становится не тот, от чьего имени провозглашено «имеющий глаза — увидит, имеющий уши — услышит», а всякая власть, по своему произволу дозирующая зрение и слух, признающая лишь один род свободы — свободу не видеть и не слышать. <...> А потому, чтобы сохранить верность смыслу и истине, нужно понять этот смысл во всей абсурдности его зримой формы, что в данном случае означает — смотреть и видеть, не уклоняясь, не скрываясь от очевидного и не скрывая его.

Михаил Алленов.

Очевидности системного абсурдизма сквозь эмблематику
московского метро, или Абсурд как явление истины

Если набрать в интернет-поисковике слова «Ленинград» и «фотография», вы найдете не только современные туристические снимки. Одна из первых же ссылок выведет вас к альбому «Неизвестная блокада. Ленинград 1941—1945». Из статей и интервью составившего его Владимира Никитина и других исследователей вы узнаете, что снимать в городе могли только репортеры по заданию редакции. Остальным держать дома фотоаппараты (а также радиоприемники, кинокамеры и карты) было запрещено. Работая над книгой в архиве УФСБ, где дела систематизированы по фамилиям (а значит, наткнуться на нужную информацию можно только чудом), Никитин наугад назвал свою собственную. Так он узнал о своем однофамильце Александре Никитине. К материалам дела была приобщена пленка, которую напечатали уже там, куда «частное лицо с фотоаппаратом» попало за незаконную съемку. На черно-белых кадрах — заснеженный город в легкой дымке, снятый в довольно романтической манере: есть здесь что-то от Александра Гринберга. Вот только приглядевшись, замечаешь, что люди в нем не просто идут по улицам: некоторые тянут за собой по льду трупы. К делу приложена карта, на которую Никитин зачем-то наносил места разрушений. Он был обвинен по 58-й статье, получил пять лет и умер в лагере под Соликамском. Был ли он шпионом, как утверждали соответствующие инстанции? Или — что вероятнее — обычным фотолюбителем?

С этой истории, рассказанной лично ему, а также с других подобных эпизодов для Максима Шера началась работа над проектом «Карта и территория». Зерном его, коренного петербуржца, интереса к блокаде стала «фигура отсутствия» — странная бедность информации, особенно визуальной, о том, что происходило в городе. А также слишком малое количество памятников, показывающих «человеческое измерение» происходившего, скудность научной рефлексии и слабость попыток представить тему в современном искусстве:

«Я не знаю, как это назвать. Табу? Вроде не табу. Городская тайна? Станный миф, находящийся под спудом. До сих пор практически нет осмысления, никаких слов кроме “героического подвига ленинградцев”. Это колоссальная история, а о ней есть всего несколько книг. И первая из них, “Блокадная книга” Даниила Гранина и Алеся Адамовича, вышла спустя 30 лет. Какое-то абсолютное табу на мысль. И табу на образ, отличный от официального. Сфера символического вообще представлена у нас в основном публицистикой. У меня есть альбом “Художники осажденного города” 1985 года издания, так там “искусство” — это только агитплакаты, карикатуры, газетные рисунки, нейтральные пейзажи и всё. Город как в блокаде до сих пор».

На выставке судьбу фотолюбителя Никитина символизирует засвеченная пленка. Здесь вообще мало доку-

ментов в привычном смысле слова — бережно сохраненных свидетельств, подвергшихся музейной консервации предметов. И тем не менее ни один из объектов не является только плодом воображения автора или данью моде на documentary. За каждым стоят реально произошедшие, хотя и не всегда просто, без дополнительных изысканий считываемые истории — результат кропотливой работы с книгами и музеями, внимательных разговоров с людьми самого Шера.

Два из таких объектов вызывают особенно сильные чувства — переживание, тревогу, страх, тоску. Первый — малоизвестный блокадный дневник Петра Горчакова. Это «непридуманный» предмет. Набранный сначала РТПШ, рельефно-точечным шрифтом (Горчаков был слабовидящим), затем расшифрованный и хранящийся сейчас, по словам Шера, во Всероссийском обществе слепых. Описание быта перемежается строчками о героическом желании принести пользу Родине. Шер вновь набирает одну из его страниц шрифтом Брайля. Перед нами белый лист, точки на котором трудно увидеть, легче — дотронуться. За этим стоит не просто современный, зачастую довольно поверхностный интерес к миру незрячих людей (ряд таких выставок мы видели и в Москве), но глубокое размышление. Например, о том, что зримо представить повседневную муку блокадного города не получается по запрещенным фотокарточкам, но удастся по дневникам практически невидящего человека,

который употребляет множество метафор зрения. Здесь же вспоминаешь о других блокадных дневниках, авторы которых попадали за их ведение в органы, погибали в лагерях от дистрофии или были расстреляны.

Второй объект — реальная карта Ленинграда 1927 года. Непонятные, прочерченные карандашом линии маршрутов, ведущие к больнице им. Веры Слуцкой и к школе, в которой во время войны был госпиталь, а сейчас учится дочка автора проекта, заставляя задать себе вопрос: кто и когда ходил по этим улицам до нас, современных. Но Шер не просто лениво задается вопросом. В представленном на выставке видео он проходит по ним пешком, замеряя время и пытаясь представить непредставимое — а за сколько часов удалось бы ему преодолеть их в ослабленном состоянии, в блокадном городе, заваленном снегом. Съёмка позволяет хотя бы отчасти, в тысячной, может быть, доле вообразить этот скорбный, тяжелый путь. А вот фамилия Лавровой, якобы владевшей этой картой, — выдуманная. Но в ее истории переплетаются реальные эпизоды из жизни других людей, вроде ситуации с коллекционированием немецких открыток.

Именно таких развернутых объяснений зрителю своего замысла автор как раз и старается избегать. По его мнению, грань между вымышленным и документальным в его объектах не должна быть понятной без усилий. Цель — во-первых, показать

«несчитываемость» индивидуальных конструкций воображения, «фотографического бессознательного» нашего современника; а во-вторых, ощутить иррациональное чувство пребывания там, где все поставлено с ног на голову. И дело здесь не только в непонятности чужого внутреннего мира; само прошлое непроницаемо. Не потому, что все это «было давно», а наш взгляд субъективен. За непроницаемостью стоит одновременно несколько изображений. Например, о замкнувшемся в молчании мире травмы. Рассказы о современных семьях, отказывающихся от найденной исследователями информации о погибших на войне и репрессированных — как раз об этом. И вытеснение, невозможность чувствовать простые человеческие эмоции, онемение, очерствение, телесная застылость и спутанность сознания — тоже. Но это также и о тотальном недоверии, постоянной подмене смыслов в тоталитарном государстве, когда непонятно, что подвергать сомнению: кольцо врагов и необходимость мер обеспечения безопасности были реальностью, но паранойя власти и жестокость по отношению к собственному народу — смесь иррациональности и логики сокрытия собственного непрофессионализма.

«Если бы были хотя бы фотографии, не говоря о киносъемке, вывесок, магазинов, людей, то мы бы имели совсем иное представление об этом времени», — уверен Шер. Отсутствие «частной съемки» не позволяет нам представить в первую очередь по-

вседневность. Работа же художника состоит не в том, чтобы противопоставить «героическое» и «ужасное», а к старой советской версии о «совершении подвига» приписать всплывшие к перестройке раздирающие душу подробности — скорее, она состоит в том, чтобы восстановить мир повседневных чувств.

Различные школы психоанализа говорят нам, что зрительные впечатления переплетены с тактильными и возникают в бессознательном намного раньше способности осмыслять мир словами и текстами. Арт-терапевты используют поэтому изображения с людьми, у которых сильно травмирована психика: художественное творчество «ресурсно», оно дает силы для преодоления, а с помощью образов удастся нарисовать или сфотографировать то, о чем сказать слишком тяжело. В «Карте и территории» ризомы индивидуального воображения фотографа не только превращаются в обобщающую типизирующую картину расколотого коллективного сознания и подсознания. Сбивчивая, рваная структура проекта отражает невозможность для современного человека вообразить невообразимое, запредельные боль и трагедию других поколений, и в какой-то степени перекидывает мостик солидарности между эпохами. Шер как будто одновременно пытается показать трудность прикосновения к непроницаемому прошлому и ощутить надежду на восстановление мира чувств, на излечение. Его работа

с образами — нужна именно современному человеку попытка переработки «длинной» травмы.

Почему же автору недостаточно реальных текстов и документов? Зачем запутывать зрителя? И что за работу совершают здесь воображение и память? Вот, например, рисунок «агентурно-контрреволюционной сети», якобы вскрытой сотрудником УНКВД Кружковым, и фотографии членов «вражеской группы» «Глаз народа». Рисунок Шер сделал сам, это не «документ эпохи», а в роли псевдоагентов снялись его коллеги-фотографы. Но ситуация и не выдумана целиком: автор опирается на опубликованные документы, которые можно увидеть, например, в книге историка Никиты Ломагина (кстати, называется она тоже «Неизвестная блокада»). Следователь Кружков — существовал. Сети — «вскрывались». И судя по абсурду фигурирующих в документах названий («Пауки», «Осторожная»), некоторые были попросту выдуманы. Но шпионы-то все-таки тоже были. Смесь реальности и вымысла порождалась внутри самого НКВД. Часть названий перекочевала на схему Шера, не полностью вымышленную, но и не строго документальную. И фотографирование в образе — это не игра в трагедию; оно показывает и подвисшие в нашем воображении фрагменты прошлого, и наши нынешние страхи, постоянно воспроизводящие себя в стране, в которой не была вовремя и до конца произведена работа горя и рефлексии, а нынешние правящие политики не

заинтересованы в распутывании этого клубка.

Текст подписей не подсказывает, где именно осуществляется вымысел. Куда точнее это можно понять, просмотревшись к самим объектам. По неволе задумываешься о смысле существующего в отечественной культуре расщепления между текстом и изображением, о ее «литературоцентричности» и о «невнимательном зрителе» (выражение цитировавшегося выше искусствоведа Михаила Алленова). Но в случае с дневником Горчакова нужны более глубокие знания и интерес к теме, одного всматривания недостаточно, а на это явно способен отнюдь не каждый зритель, и требовать такого все-таки странно.

Удается ли автору проекта «Карта и территория» найти контакт со смотрящим выставку, выйти за пределы собственной культуры, пробиться сквозь ее атомизированность, неумение видеть и желание бездумно любоваться пышностью срежиссированных зрелищ? Выстраивается ли мостик между мыслью, текстом и изображением? Или образы остаются поверхностными, как у многих других отечественных художников? Насколько, в общем, удачны, серьезны и глубоко эти визуализации воображаемого и бессознательного, попытки показать сам процесс вытеснения?

Наверное, не всегда. Так, работая над проектом, автор сомневался в том, какой степени четкости давать зрите-

лю указания на то, документ перед ним или нет. Само решение эту грань затемнить, сделать выставку, где «все существует в некой новой, созданной реальности образов, где уже неважно, это факт чем-то или кем-то подтвержденный или вымышленный», кажется мне этически крайне спорным. Наверное, оно говорит что-то о невозможности с ходу сделать рывок в рефлексии и перепрыгнуть существующую художественную традицию. Но то, что большинство этих объектов совершенно явно выходит за рамки простой игры воображения, — безусловно.

Спор о правде и правдоподобии (которое, как известно, не истинно и не ложно, а лишь возможно) ведется еще с Античности. В эпоху Ренессанса разговоры, что идут сейчас о фотографии, шли по поводу литературы. Теоретики того времени придумали помещать вымышленные произведения в эпохи, от которых не осталось документов. Цель — показать мир, каким он мог бы быть, устроенным намного лучше нынешнего, в котором герои не гниют в кандалах, а добро побеждает зло. Иное — удел истории. Но как говорит нам сложившаяся в эпоху постмодерна гуманитарная теория, и любой исторический нарратив при всех установках автора на «правдивость» повествования оказывается субъективным и к тому же обусловленным идеологическими установками конкретного социума. Толщи и глыбы прошлого, в глубь которых старается светить фонариком историк, обеспе-

коенный честной работой с документами, невозможно постичь до конца. А карта не равна территории.

Педалирование степени этой «придуманности» в сочетании с прорывом в современных технологиях вроде «Фотошопа» привели сейчас к тревожному явлению — стиранию границы между документом и подстановкой. Фальшивые мемуары холокоста, псевдвоенные фильмы, исторические выдумки — все это существует в мире в значительных количествах. Авангардное присвоение чужих объектов вышло на массовый уровень, доведенные до предела бодрийровские симулякры подменяют с собой державшийся до последнего бастион документальности.

И все же, как видится, «Карта и территория» вписывается, скорее, в иную традицию. Она пришла отнюдь не с тех территорий, с которыми мы привыкли сопоставлять себя в бессмысленной попытке «догнать и перегнать». Скорее, с тех, которые мы привычно принижаем — возможно, потому, что пострадали они в XX веке не меньше нашего. В Афганистане и Иране, Китае и Индии масса современных авторов с разной степенью деликатности и жесткости рассказывает о войнах, пытается восстановить расшатываемую правящими политиками солидарность, оплакивает потери в «массовых чистках».

Все они находятся на переднем крае битвы за истину, не сводимую

к новомодным рассуждениям о том, что свидетельство равно вымыслу. Потому что спутанность действительности и воображения — это не просто «эхо отдаленных войн» или знак субъективности историка в работе с открытыми источниками информации. Зияние и лакуны в знании, неполнота рефлексии, глухота общества в области нравственных норм — часть продолжающегося настоящего: постоянно возобновляемой травмы и конкретных усилий политиков. Все эти авторы сталкиваются со сложной моральной проблематикой и вынуждены постоянно спрашивать себя, где и как в сфере художественного проходит грань между вовлечением и осознанием, между вскрытием абсурда, визуализацией замалчиваемого и «стокгольмским синдромом». Последнее — это когда автор вдруг чувствует себя сотрудничающим в «подмене смыслов» с тоталитарной идеологией, заинтересованной в закрытости архива, в отсутствии независимого эксперта, в отрицании преступления, в прямом уничтожении документа и доказательства или просто в создании ощущения «все слишком запутано».

Каждый из художников решает свои задачи по-своему, с той или иной степенью успеха. Ливанцы Джоана Хаджитомас и Халиль Джорейге жгут негативы «прекрасного Бейрута», печатая опаленные открытки довоенных красот, а группа «Атлас» и ее глава Валид Раад создает несуществующие военные документы. Тринадцать аргентинских художников сме-

шали фотоснимки и зеркала в проекте «Идентичность», чтобы помочь найти детей, пропавших во время «Грязной войны». Иранец Бахман Джалали впечатывает в портреты клейма существовавших при предыдущих политических режимах фотоателье, перечеркивая их «революционным» красным, знаком цензуры — изображения напоминают советских «пропавших комиссаров». Все это вовсе не с целью сфальсифицировать историю, наоборот — наглядно продемонстрировать ее переломанный хребет. В этой череде «Карта и территория» Максима Шера — один из самых интересных проектов, выходящий за рамки только наших собственных истории и современности.

Виктория Мусвик

“Information so clearly filtered and yet laying claim to be historical narrative undisguisedly bears witness to the fact that it is merely a slanted version with a lone alternative in the form of a term served behind bars, and so must be accepted unquestioningly. (...) But the object of belief turns out to be other than that in the name of which it has been proclaimed ‘the eyes will see, and the ears will see,’ and any authority dosing vision and hearing as it sees fit, recognizing only one form of freedom – the freedom not to see and not to hear. (...) For this reason, to preserve the faithfulness of meaning and truth, this meaning must be understood in all the absurdity of its visual form, which in this case means to look and to see without avoiding or hiding away from the obvious, and not concealing it.”

Mikhail Allenov.
“The obviousness of systemic absurdism through the emblematics
of the Moscow metro, or the Absurd as a phenomenon of truth.”

If you type the words “Leningrad” and “photography” into an Internet search engine you won’t just find modern tourist shots. One of the first links will take you to an album titled *The Unknown Siege. Leningrad, 1941-45*. From the articles and interviews by Vladimir Nikitin and other researchers that it comprises, you will learn that only reporters commissioned to do so by their editorial offices were allowed to take photographs in the city. It was forbidden for anyone else to keep a camera at home (or, for that matter, radio receivers, film cameras and maps). Working on the book in the FSB archive (the FSB being the successor organization of the KGB), where the cases are systematized by surname (meaning that only a veritable miracle will lead you to the information you’re in search of), Nikitin, randomly, inquired about his own. In this way he learned of his namesake Alexander Nikitin. Attached to the file was a film roll that had been printed off where the “private individual with a camera” had ended up for illegal photography. In black and white shots of a snowy city in a light haze, shot in a fairly romantic manner, there is something of Alexander Grinberg. But if you look closely, you notice that the people in the shots aren’t just walking down the streets – some of them are dragging corpses across the ice. Attached to the case file was a map, on which, for some reason, Nikitin had marked some of the sites of destruction. He was charged under Article 58, sentenced to 5 years, and died in a camp near Solikamsk. Was he a spy, as the appropriate authorities

maintained? Or, as is more likely, was he simply a normal amateur photographer?

For Max Sher, work on the project *Map and Territory* began with this story, which he’d been told in person, along with other similar episodes. The core of his interest in the Siege, as a native Petersburger, became “the figure of absence” – a strange poverty of information, particularly visual, about what had happened to the city. In addition, there were too few monuments indicating the “human dimension” to what had happened, the meagre academic consideration of that past, and the weakness of attempts to present the subject in modern art:

“I don’t know how we can term it. A taboo? It doesn’t seem to be a taboo. A city secret? A strange myth that’s kept under wraps. To this day there’s been almost no attempt to comprehend, no words other than “a heroic feat of Leningraders.” This is a colossal history, but there are just a few books about it. And the first of them, *The Siege Book* by Daniil Granin and Ales Adamovich, came out only thirty years later. There’s some kind of taboo on thought. And a taboo on any image that differs from the official. The symbolic sphere here is for the most part represented by social journalism. I have an album, *Artists in the Besieged City* published in 1985 – in that, “art” is simply reduced to propaganda posters, caricatures, newspaper illustrations, neutral landscapes, and that’s it. It’s as if the city is besieged to this day.”

At the exhibition, the fate of the amateur photographer Nikitin is symbolized by spoiled photographic film. There are few documents here in the normal sense of the word – carefully preserved pieces of evidence, objects that have been subjected to the conservation at museums. But nevertheless, none of the items are the work of the imagination of the author or part of the fashion for *mockumentary*. Real events stand behind each of them, although these events are not always recognised easily or without additional research. They are the result of painstaking work with books and museums, and detailed conversations between people and Sher himself.

Two of these objects provoke particularly powerful emotions – empathy, anxiety, fear, sorrow. The first is a little known Siege diary that was kept by Pyotr Gorchakov. This is a “not-made-up” object. Originally drawn up in Braille (Gorchakov was visually impaired), then decoded and kept, according to Sher, in the All-Russian Society for the Blind. The descriptions of daily life are interspersed with heroic wishes to be of use to the Homeland. Sher again has one of the pages composed in Braille. Before us is a white sheet, the dots on it difficult to make out – it’s easier to feel them. Beyond this lies not just a modern, often fairly superficial interest in the world of the blind (we’ve had a series of such exhibitions in Moscow), but deep thought on the subject. For example, on the idea that we can’t present the daily torment of the besieged city through banned photographs, but we can through the

diaries of an almost blind man who uses a great deal of visual metaphors. Here we recall other Siege diaries, the authors of which were arrested for keeping them, dying of dystrophy in prison camps or being shot.

The second of these objects is a real map of Leningrad from 1927. There are unclear lines, sketched in pencil, indicating the route to Vera Slutskaya’s hospital, and to a school in which, during the war, a hospital was set up, and in which the daughter of the author of the project now studies. You are forced to ask a question: Who walked on these streets before us, the people of today, and when? But Sher doesn’t just lazily “leave a question posed.” In the video presented at the exhibition, he walks those routes, keeping track of the time and trying to imagine the unimaginable – how many hours would it take him to travel these routes in an exhausted condition, in a besieged city covered in snow. The video allows us at least in part, perhaps only in a tiny part, to imagine those sorrowful, difficult journeys. But the surname of the person who allegedly owned those maps, Lavrova, is invented. Her story, nevertheless, interweaves authentic episodes from the lives of other people, such as the situation concerning the collecting of German postcards.

It is these developed explanations to the spectator of his concept that the author attempts to avoid. In his opinion, the division between the invented and the documentary in his objects shouldn’t be discernible without some effort.

The aim, firstly, is to show the “non-readability” of individual imaginative constructions, of our “photographically unconscious” contemporaries. Secondly, it is to sense the irrational feeling of being in a place where everything has been turned topsy-turvy. It is not a matter here simply of the incomprehensibility of the internal world of another; the past itself is impenetrable. Not because all this was “a long time ago”, but because our point of view is subjective. Beyond the incomprehensibility, simultaneously, there stand several considerations. For example, of the world of trauma that cordons itself off in silence. Apposite here are the tales of modern families that reject information discovered by researchers on those who died during the war and those who faced political persecution. And the exclusion of, the inability to experience simple human emotions, the numbing, the hardening, the bodily ossification and the confused entanglements of the consciousness are too. But this is also about total disbelief in the totalitarian state, where meanings are continually substituted and where it is unclear what is in doubt: the enemy encirclement and the need for security measures were a reality, but the paranoia of the authorities and their brutality with regard to their own people were a mixture of irrationality and the logic of concealment of one’s own lack of professionalism.

“If there were at least photographs, not to mention films, of signboards, shops, people, we would have an entirely different conception of this period,”

Sher believes. The absence of “private” filming or photographing prevents us from imagining, first and foremost, daily life. The artist’s job is not to oppose the “heroic” and the “terrible”, or to take the old Soviet version of “heroic feats” and to add to it with horrifying details that began to emerge in the Perestroika era. The artist’s job, in fact, is to revive this world of everyday feelings.

Different schools of psychoanalysis tell us that visual impressions are intertwined with tactile impressions, and that they arise in the unconscious long before an ability to comprehend the world through words and texts. For this reason, art therapists use images with people with seriously damaged psyche: the artistic space “has resources”, it provides the strength to overcome, and with the aid of images we can draw or photograph that which we can only be spoken of with great difficulty. In Map and Territory, the rhizomes of the individual imagination of the photographer are not only transformed into a generalizing-typifying picture of a split collective consciousness and subconsciousness. The incoherent, ragged structure of the project reflects the impossibility for modern man of the imagining of the unimaginable, the extraordinary pain and tragedy of other generations, but it also in some ways creates a link of solidarity between epochs. It is as if Sher at one and the same time tries to reveal the difficulty of coming into contact with the impenetrable past and to sense a hope for the restoration of the world of feelings, and for its healing. His work

with images is an attempt to process “long-term” traumas that is specifically needed by modern man.

Why are authentic texts and documents not enough for the author? Why confuse the spectator? And what is it that the imagination and memory are doing here? For example, the diagram of the “counter-revolutionary agent network” allegedly uncovered by Kruzhkov, an officer of the NKVD (a predecessor organization of the KGB), and the photographs of the members of an “enemy group”, the *People’s Eye*. Sher did the picture himself, this is not a “document of the era”), and the roles of “pseudo-agents” are taken by his colleagues in the photographic field. But the situation isn’t entirely invented: the author has based the work on published documents that can be seen, for example, in historian Nikita Lomagin’s book (also, in fact, titled *The Unknown Siege*). Investigator Kruzhkov existed. The networks were “exposed.” And judging by the absurd titles provided in the documents – *Spiders, Cautious* – some of them were simply invented. But there were spies too, nevertheless. The combination of reality and imagination was born within the NKVD itself. Some of the titles have “migrated” to Sher’s diagram, not entirely invited, but not strictly documentary. And photographing “in character” is not “playing at tragedy”; it shows the extracts from the past that are suspended in our imaginations, and our fears, continually reproducing themselves in a country that has never fully been through a process

of grieving and consideration, and that the current ruling politicians have no interest in unpicking this tangle.

The text of the captions does not hint at where, specifically, there has been invention. Or where, to be more precise, one might ascertain that information by looking at the objects in greater detail. Involuntarily, one finds oneself considering the meaning of the splintering of text and image that prevails in Russian culture, its focus on “the literary”, and the “inattentive spectator” (an expression of the art historian Mikhail Allenov quoted above). In the case of Gorchakov’s diary, however, a deeper understanding of and interest in the subject is required, and a single viewing is not enough – by no means every spectator is capable of this, and to require this is unusual.

Will the author of the project *Map and Territory* be able to make contact with the exhibition’s viewers, to go beyond the confines of his own culture, to break through its atomized nature, through the inability to see and the desire to thoughtlessly enjoy the pomp of directed visual spectacles? Can a bridge be built between thought, text and image, or will the images remain superficial, as is the case with many Russian artists? How successful, how serious and how deep are this visualization of the imagined and the unconscious and attempts to show the process of displacement itself.

Perhaps not very. Working on the project, the author had doubts about the

extent to which it should be indicated to the viewer that what was before him was documentary or not. The decision to obscure this division, and to create an exhibition where “everything exists in a certain newly created reality of images, where it is no longer important whether a fact is confirmed by something or someone, or is in fact invented” seems to me in itself to be extremely ethically dubious. It no doubt says something about the impossibility of making a clean break in consideration in one fell swoop, which is to say the impossibility of overcoming the existing artistic tradition. But the fact that the majority of these objects absolutely clearly go beyond the framework of a simple “imaginative game” is undoubted.

An argument about truth and plausibility (which, as we know, is neither true or false, but merely possible) has been waged since ancient times. During the Renaissance era, the conversations now being had about photography focused on literature. The theorists of that period came up with the idea of locating invented works in eras from which no documents had survived. The aim was to show the world as it could have been, constructed in a far superior manner to the then present day, a time in which heroes didn’t rot in chains, and a time in which Good overcame Evil. Everything else was the preserve of history. But as we are told by humanitarian theory developed during the post-Modernist era, any historical narrative, irrespective of the apparatus set up in the narration by the author

with regard to “veracity”, turns out to be subjective and, what is more, conditioned by the ideological framework of the specific social medium that it finds itself in. The layers and masses of the past, into the depths of which the historian attempts to shine a torch, vexed by honest work with documents, are ultimately impenetrable. And a map is not the same thing as a territory.

The mining of this extent of the “inventedness” in combination with a breakthrough into modern technologies such as Photoshop has resulted in an alarming phenomenon – the washing away of the borders between the document and the staging. Fabricated memoirs of the Holocaust, “pseudo-War” movies, historical inventions – all this exists in the world in significant quantities. The avant garde appropriation of the objects of others is taken to a mass level, and Baudrillard’s simulacra, taken to the extreme, replace the bastion of the documentary that held out to the last.

But nevertheless, as we can see, it seems that *Map and Territory* fits into another tradition. That tradition in no way came from those territories that we are in the habit of comparing ourselves with in a meaningless attempt to “catch up and overtake.” In fact, it’s more likely that it comes from the territories that we tend to belittle, perhaps because they suffered in the 20th century no less than our territory did. In Afghanistan and in Iran, in China and in India, many modern authors with varying degrees of delicacy or brutality tell of wars waged to restore

a solidarity that has been undermined by ruling politicians, mourning the losses of mass purges.

They are all at the cutting edge of a battle for truth that cannot be reduced to vogueish discussions of evidence being equivalent to invention. Because the confusion of reality and imagination is not just an “echo of distant wars” or a sign of the subjectivity of the historian in his work with open sources of information, the chasms and lacunae in knowledge, the incompleteness of reflection, the deafness of society with regard to moral norms, is a part of a continuing present – an eternally renewing wound and the concrete efforts of politicians. All of these authors run up against complex moral problematics and are forced to continually ask themselves how and where, in the artistic sphere, the border between inclusion and recognition, the border between the revealed absurd, the visualization of the suppressed and “the Stockholm Syndrome” passes. The latter is where the author suddenly senses that he is participating in the “substitution of meanings” undertaken by the totalitarian ideology which has an interest in the archives being blocked off, in the absence of an independent expert, in the denial of a crime, in the direct destruction of documents and evidence, or simply in the creation of a sensation that “it’s all too confusing.”

Every artist achieves his goals in his own way, to a greater or lesser extent. The Lebanese Joana Hadjithomas and Khalil Joreige burn negatives of

“beautiful Beirut”, printing scorched postcards of pre-war beauties, while The Atlas Group, headed by Walid Raad, creates non-existent military documents. Thirteen Argentinian artists combined photographs and mirrors in the “Identity” project in order to assist in the search for children lost during the “Dirty War.” The Iranian Bahman Jalili stamps his portraits with markings that were used under preceding political regimes at photographic studios, striking through their “revolutionary” red, the symbol of the censor – the depictions recall Soviet “disappeared commissars.” All this is done not with the aim of “falsifying history.” On the contrary, it is done to graphically demonstrate that its back has been broken. In this context, Max Sher’s Map and Territory is one of the most fascinating projects to go beyond the framework of our own history and modernity alone.

Viktoria Musvik

Перед
 Поцупай, а
 огу свою оред
 нго жень.
 19, нояб 1942
Галина



В 1972 году после смерти бывшего сотрудника ленинградского управления КГБ Федора Кружкова его сын нашел среди старых бумаг маленькую фотокарточку с подписью на обороте «Федюшка, получай свою очередную женку, Л-д, июль 1942 г.» и странную схему, видимо, сделанную самим Кружковым в начале блокады. На схеме стояла дата 15 декабря 1941 г. и подпись: «Ст. следователь КРО УНКВД ЛО мл. лейтенант госуд. безопасности Кружков». Заголовок был такой: «Схема агентурно-контрреволюционной сети, вскрытой КРО УНКВД ЛО в гор. Ленинграде с 15 октября по 1 декабря 1941 г.

Всего организаций 51 общей численностью 148 чел.». Почему бумага оказалась среди личных вещей, неизвестно; вероятно, это был черновик. Среди многочисленных вскрытых «контрреволюционных» групп средней численностью 2,9 человек и со странными, скорее всего, вымышленными названиями («Враги», «Зигзаг», «Осторожная», «Гатчинцы» и т. п.) была относительно многочисленная (шесть человек) группа под броским названием «Глаз народа». Судя по названию, это могли быть антисоветски настроенные журналисты или писатели. Поиски дела контрреволюционной организации «Глаз народа» в архиве УФСБ по С.-Петербургу и Ленинградской области принесли ожидаемый результат: фотографии. По этому делу были осуждены Адольфи Алексей Юрьевич 1905 года рождения, Загноев Оскар Борисович 1903 г. р., Отрыванкин Сергей Александрович 1907 г. р., Садырин Павел Николаевич 1905 г. р., Финк Анастасия Павловна 1911 г. р. и Шевченко Софья Алексеевна 1917 г. р. Все они работали в двух городских фотоателье (на Мальцевском рынке и на Лиговской улице, 45, напротив Московского вокзала) и были арестованы в самом начале зимы 1941 года в Володарском районе Ленинграда. За что — не до конца понятно. Скорее всего, за фотографирование в городе без разрешения, но не могли же они фотографировать сразу вшестером. Может быть, взяли одного, а потом раскрутили дело, чтобы можно было отчитаться о вскрытии целой «вражеской группы». Всем шестерым была вменена одна и та же статья — 58-я, все были этапированы из Ленинграда в «отдаленные районы СССР», о дальнейшей их судьбе ничего пока узнать не удалось. К делу были приобщены несколько испорченных среднеформатных фотопленок, на которых ничего не видно.

Среди других странных вещдоков — страница из журнала «Техника молодежи» за 1935 год со статьей о противовоздушной маскировке, схема ленинградского Театра музыкальной комедии (который, к слову сказать, останется единственным действующим театром в блокадном городе) и несколько вырезанных, видимо, из путеводителя подписей к фотографиям с названиями городских объектов — Металлический завод-втуз им. Сталина, Нарвская фабрика-кухня, завод «Электроприбор» и другие. Зачем эти вырезки были сделаны и кем, сложно сказать, хотя известно, что согласно постановлениям, регулировавшим осадное положение, распространение любым способом любых сведений о городе считалось незаконным.

Карты, схемы, путеводители, видовые открытки, письма, набранные шрифтом для слепых, кроссворды и т. д. были запрещены. Любые разговоры о происходящем на предприятиях или в государственных учреждениях могли вызвать подозрение. Поскольку никаких изображений, сделанных «контрреволюционной» группой «Глаз народа», не сохранилось, я решил примерить на себя роль шпиона — одну из двух возможных ролей, которые фотограф мог играть в советском обществе того времени. Первая роль — сотрудник государственного средства информации со строго регламентированным взглядом на окружающую действительность (или как вариант — сотрудник государственного фотоателье), вторая — шпион, враг, который, фотографируя, якобы стремится подорвать нашу обороноспособность. С помощью добытой в интернете немецкой аэрофотосъемки Володарского района Ленинграда, сделанной зимой 1941–1942 годов, я решил посмотреть на этот район «глазами врага», воспроизвести гипотетические «шпионские» фотографии, за которые могли пострадать члены группы «Глаз народа».

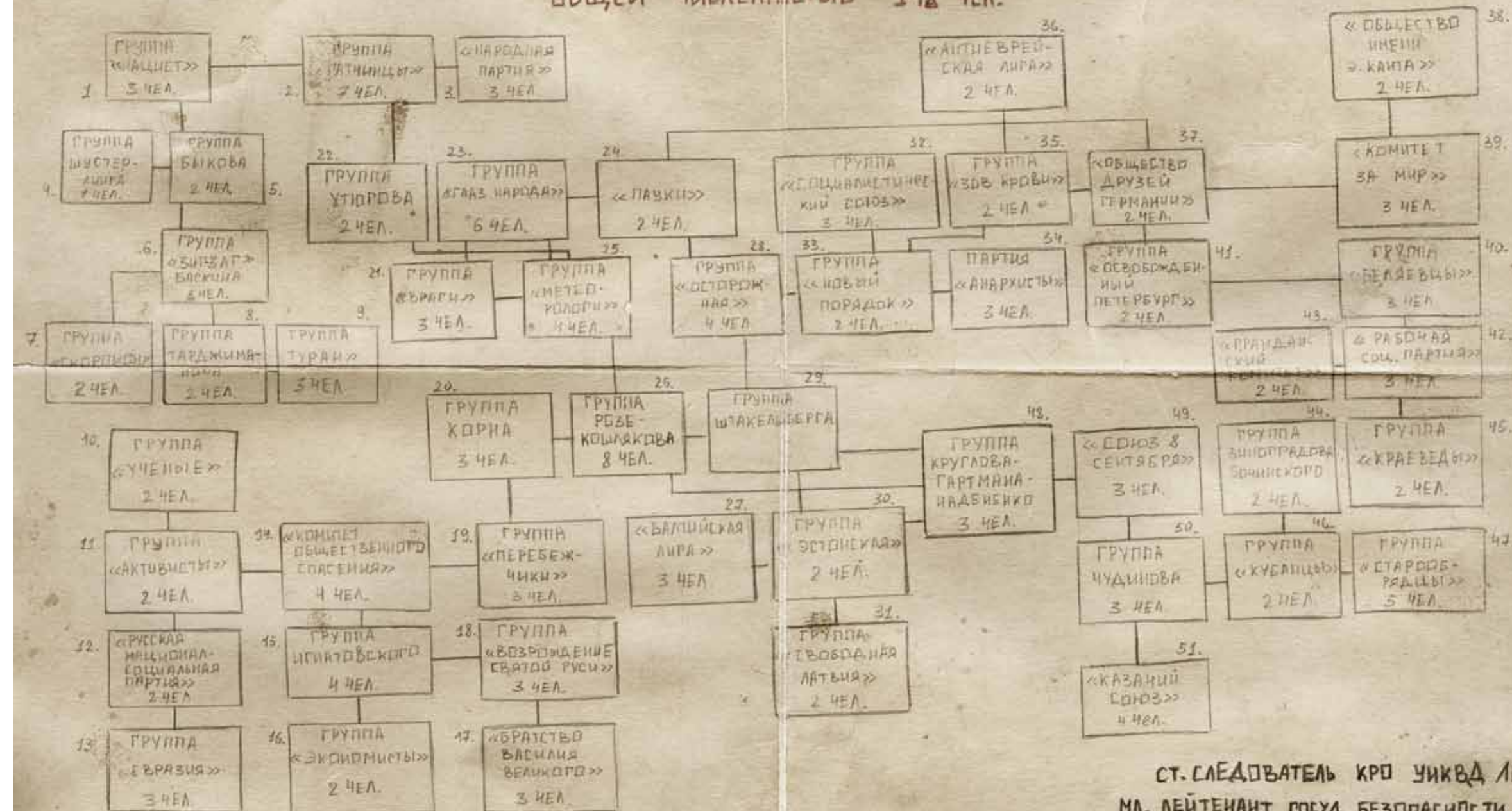
In 1972, following the death of a former member of the Leningrad directorate of the KGB, Fyodor Kruzhkov, his son found among his papers a small photograph, with the words “Fedyushka, here’s your next little wife, L-d, July 1942” on the reverse side and a strange diagram that appears to have been drawn by Kruzhkov himself at the beginning of the Siege. The diagram is dated December 15, 1941, and signed “Senior Investigator of KRO UNKVD LO Junior Lieutenant of State Security Kruzhkov.” It is titled: “Layout of counter-revolutionary agent networks discovered by the KRO NKVD LO in Leningrad from October 15 to December 1, 1941.

A total of 51 organizations comprising 148 persons in total”. Why this paper was amongst Kruzhkov’s personal items is unclear, though it may have been a draft. Among the numerous “counter-revolutionary” groups, which had an average membership of 2.9 persons and strange, no doubt made up titles (*Enemies, Zigzag, Cautious, Gatchina Regiment Veterans* and so on), there was a relatively large group, containing 6 persons, with the catchy title of *The People’s Eye*. Judging by the name, its members could have been journalists or writers with anti-Soviet inclinations. A search for the case file of the counter-revolutionary organization *The People’s Eye* in the FSB archive for St. Petersburg and the Leningrad Oblast brought a result that could perhaps have been predicted – they were, in fact, photographers. Convicted in the case were Alexei Yuryevich Adolphi, born 1905; Oskar Borisovich Zagnoyev, born 1903; Sergei Alexandrovich Otryvankin, born 1907; Pavel Nikolayevich Sadyrin, born 1905; Anastasia Pavlovna Fink, born 1911, and Sofia Alexeyevna Shevchenko, born 1917. They all worked in two photographic studios in the city (at Maltsevsky Market and at 45 Ligovskaya Ulitsa, opposite the Moscow Railway Station), and were arrested at the very beginning of the winter of 1941 in Leningrad’s Volodarsky district. It’s not entirely clear why they were arrested. It seems probable that it was for taking photographs in the city without permission, though the six of them can’t have all been taking photographs together. Perhaps one was taking photographs, and then the case was “worked up” so that a report could be made on the discovery of an entire enemy group. All six were put on the same charge under Article 58, and all of them were transported from Leningrad to “distant regions of the USSR.” As yet, nothing has been established about their subsequent fates. The case file contains several damaged medium-format rolls of film on which nothing can be made out.

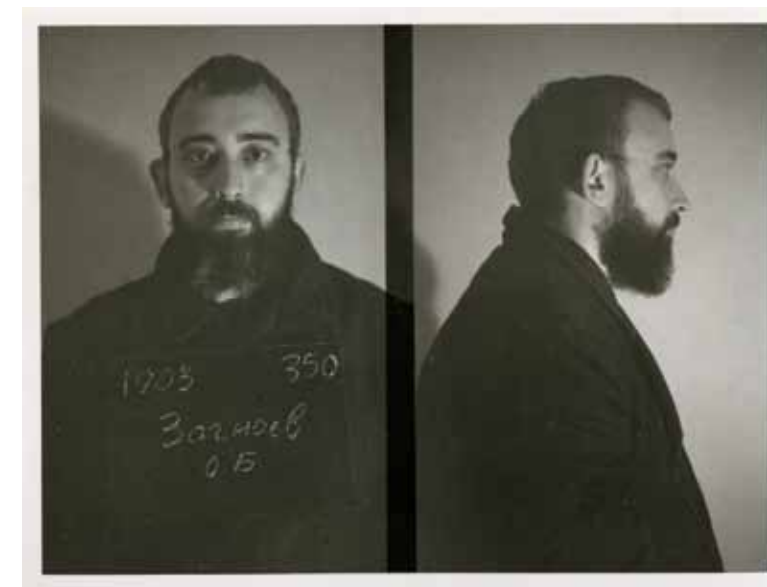
Among the other strange pieces of evidence is a page from a magazine, a 1935 issue of *Youth Technology*, with an article about anti-aircraft visual deception techniques, a plan of the Leningrad Theater of Musical Comedy (which was, in fact, the only theater to continue operating during the Siege), and a selection of what appear to be captions to photographs from a guidebook bearing the titles of sites in the city – the Stalin Metallurgical Plant, the Narvskaya Kitchen-Factory, the Elektropribor Factory and others. Why these cuttings were made and by whom is difficult to say, although it is known that according to a decree regulating conditions during the Siege, the distribution in any way of information about the city was deemed illegal.

Maps, plans, guidebooks, postcards with views, letters written in braille, crosswords and the like were all banned. Any conversations about what was happening at enterprises or in state institutions could raise suspicions. As none of the images created by the *People’s Eye* “counter-revolutionary group” have survived, I decided to try myself in the role of “spy” – one of the two possible roles that a photographer could play in Soviet society during that period. The first role was that of a member of staff at a state media agency with a strictly regulated point of view on the surrounding reality (or, in a variation on this, at a state photographic studio). The second was that of spy, an enemy who, when photographing, is allegedly trying to undermine the state’s defensive capabilities. With the aid of German aerial photography shots of Leningrad’s Volodarsky district taken in the winter of 1941-42 that I found on the Internet, I decided to look at this district “through the eyes of the enemy,” creating hypothetical “espionage” photographs that the members of the *People’s Eye* group might have suffered for.

**СХЕМА АГЕНТУРНО-КОНТРЕВОЛЮЦИОННОЙ СЕТИ,
ВСКРЫТОЙ КРО УНКВД ЛО В ГОР. ЛЕНИНГРАДЕ С 15 ОКТЯБРЯ
ПО 1 ДЕКАБРЯ 1941 г. ВСЕГО ОРГАНИЗАЦИЙ 51
ОБЩЕЙ ЧИСЛЕННОСТЬЮ 148 ЧЕЛ.**

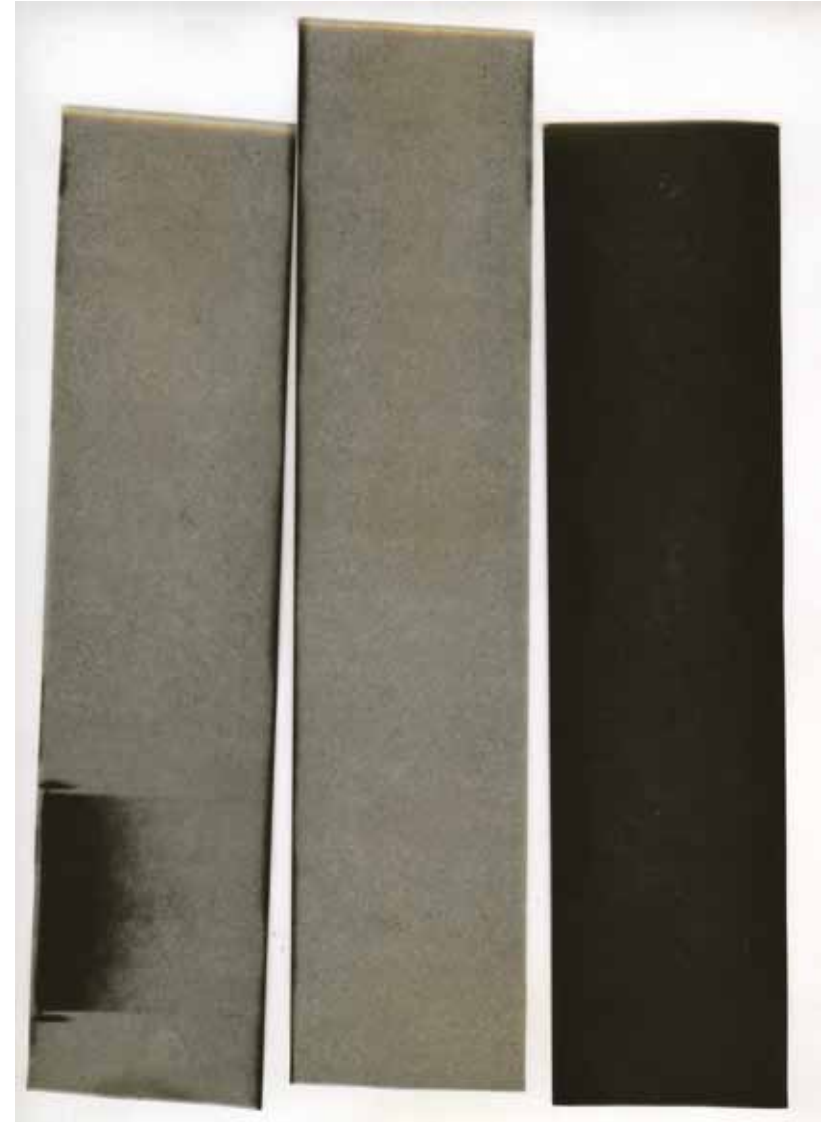


СТ. СЛЕДОВАТЕЛЬ КРО УНКВД ЛО
МЛ. ЛЕЙТЕНАНТ ПОСЛ. БЕЗОПАСНОСТИ
/ КРУЖКОВ /
"15" ДЕКАБРЯ 1941 г.

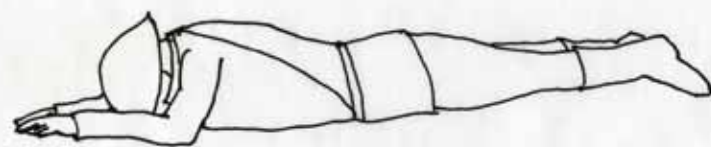








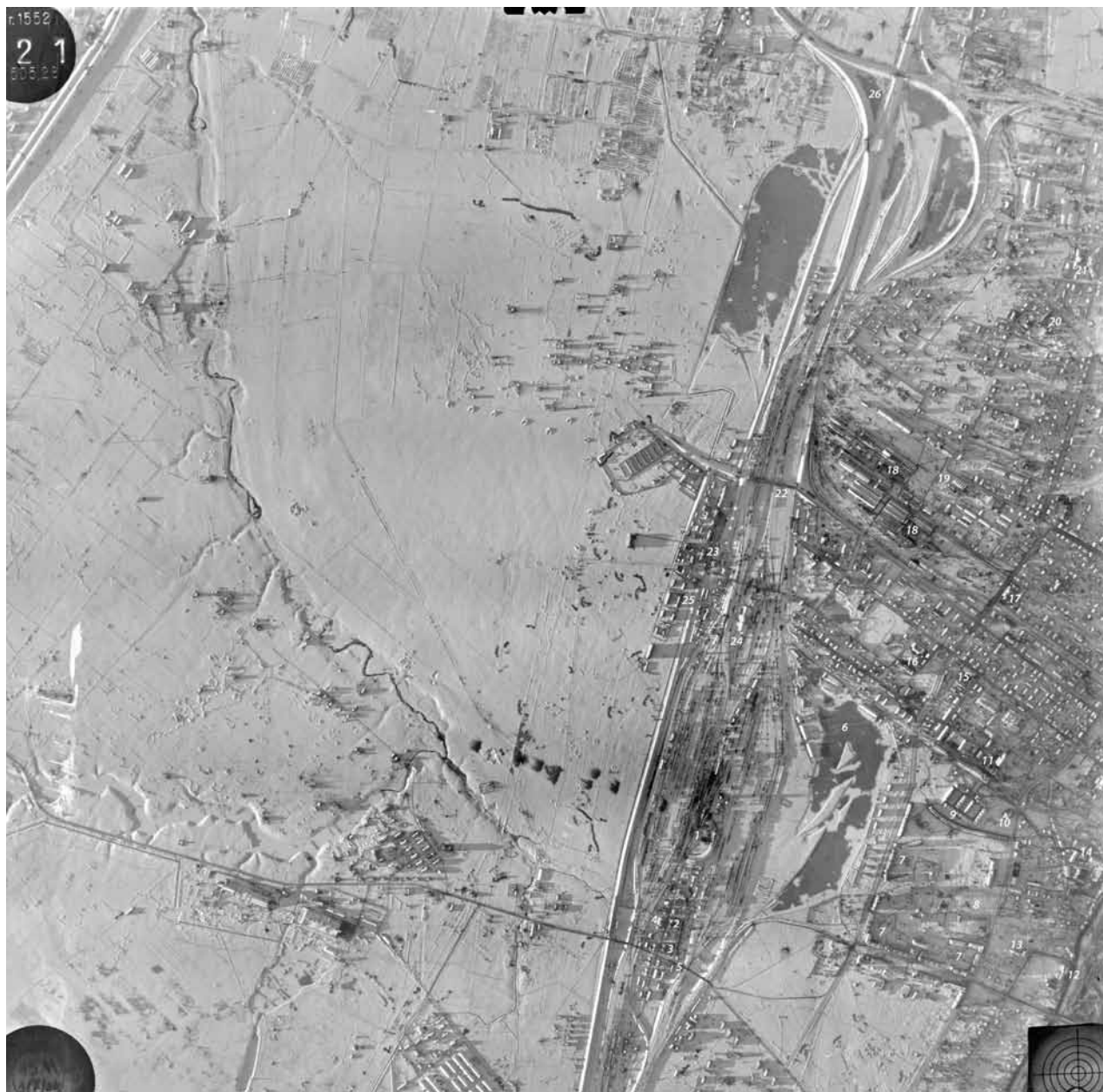


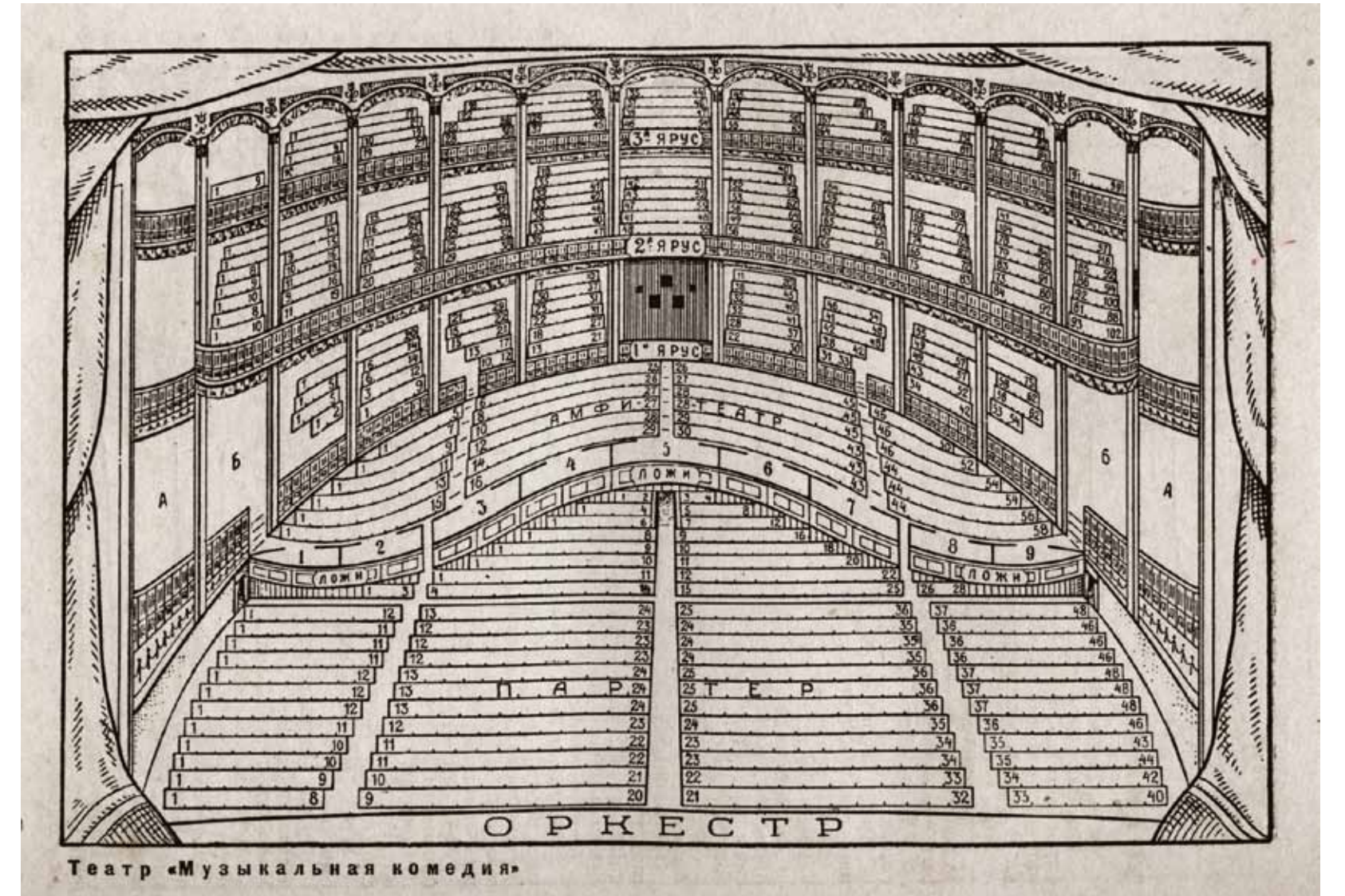


Приемы противовоздушной маскировки. Боец, присевший на корточки, трудно отличим с самолета от пня. Группа бойцов, присевших кучкой, кажется сверху кустом или кучей щебня. Бойцы, лежащие в линию один за другим, будут засняты на аэроснимках как тропинка.









В архиве УФСБ мне также показали дело Лавровой Антонины Сергеевны 1915 года рождения, медсестры больницы им. Веры Слуцкой, задержанной по доносу соседей по коммуналке. Они увидели у нее довоенные открытки с видами немецких городов, которые та покупала на толкучке, видимо, чтобы отвлечься от голода и блокадного быта и получить какую-то пищу для глаз. Из открыток Антонина делала со своей дочерью коллажи. Хотя формально такие открытки не были незаконными, они были изъяты следователем НКВД, так как, вероятно, могли указывать на антисоветский настрой подозреваемой. Кроме открыток, у Лавровой обнаружили и по-настоящему незаконные предметы — карту Ленинграда, на которой она отметила маршруты своих походов от дома (угол улицы Союза Печатников и Дровяного переулка) до работы (больница им. Веры Слуцкой и военный госпиталь, располагавшийся в 1-й образцовой школе Октябрьского района на углу улицы Плеханова и Демидова переулка) и от госпиталя до Московского вокзала — видимо, это было как-то связано с эвакуацией, и дневник. В дневнике Антонина Лаврова, в частности, записывала время, которое приходилось на эти походы тратить; из-за голодной слабости и неработающего общественного транспорта восприятие городских расстояний сильно изменилось, и ей, видимо, было интересно записать эти отличия. Однако для НКВД такие записи могли быть доказательством шпионской деятельности подозреваемой.

Антонина Лаврова была также осуждена по «контрреволюционной» 58-й статье, после освобождения жила сначала в поселке Громадск Красноярского края, потом в Луге под Ленинградом, умерла в 1979 году.

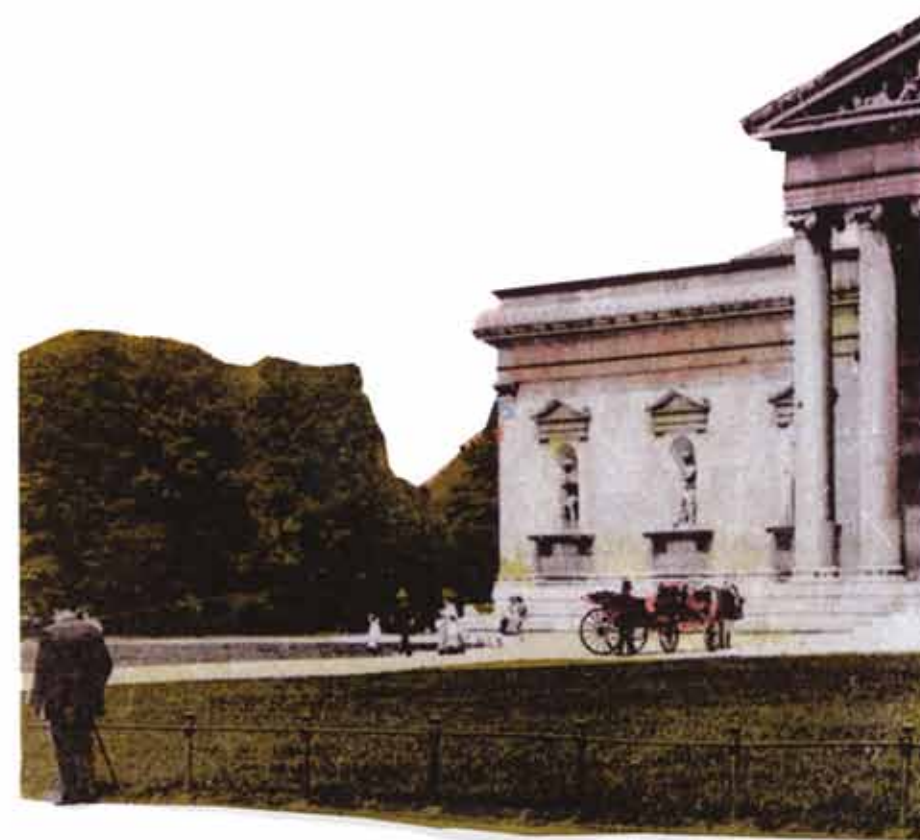
At the FSB archive I was also shown the case file of Antonina Sergeyevna Lavrova, born in 1915, a nurse at the Vera Slutskaya Hospital who was arrested when the neighbors in her communal apartment informed on her. They had seen that she had pre-War postcards with views of German towns. She had bought them at a flea market, perhaps trying to distract herself from the hunger and the realities of life during the Siege with some “nourishment” for her eyes. Antonina made collages for her daughter with them. Although formally these postcards weren’t illegal, they were confiscated by the NKVD investigators as they may have attested to the suspect’s anti-Soviet sympathies. As well as the postcards, Lavrova was found to be in possession of genuinely illegal objects – a map of Leningrad on which she had marked out the routes of her trips from her home at 29, Ulitsa Soyuza Pechatnikov to work (the Vera Slutskaya Hospital and a military hospital that had been stationed in the 1st Model School of the Oktyabrsky district, on the corner of Ulitsa Plekhanova and Demidov Pereulok), and from the hospital to the Moscow Railway Station (this appears to have been linked in some way to evacuation), and a diary. In the diary, Antonina Lavrova had noted the times that these trips took; due to the weakness brought on by starvation and the breakdown of the public transport system, perceptions of distances within the city had changed markedly, and it seems that Lavrova was interested in recording these distinctions. For the NKVD, however, these notes could serve as proof the suspect’s espionage activities.

Antonina Larova was also convicted on the “counter-revolutionary” charge under Article 58. Following her release, she lived at first in the village of Gromadsk, in the Krasnoyarsk Region, and then in Luga, near Leningrad, where she died in 1979.



Deutschland, Deutschland über alles,
über alles in der Welt,
Wenn es stets zu Schutz und Trutze
brüderlich zusammen hält.







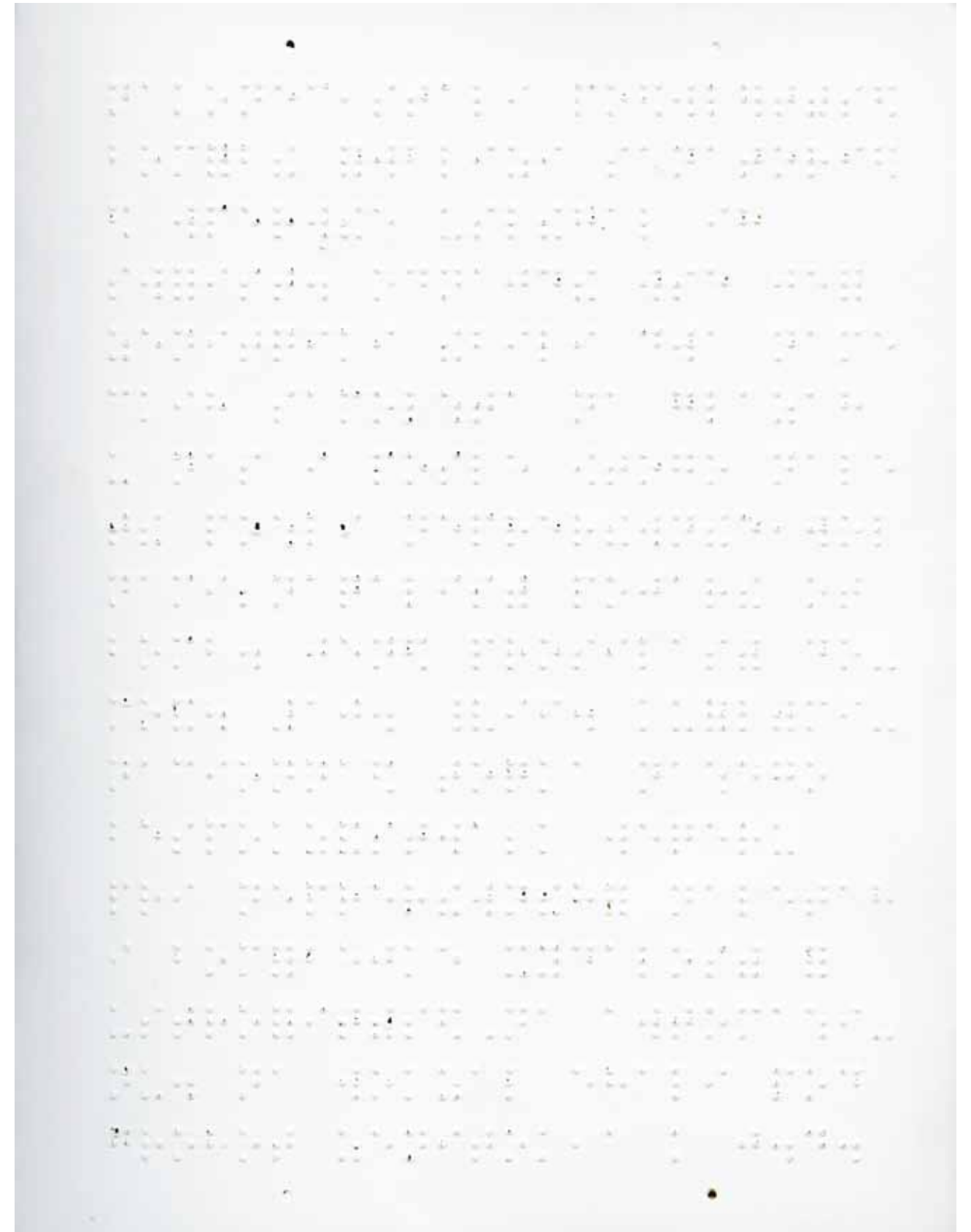


Фрагмент из дневника члена Ленинградского отделения Всесоюзного общества слепых (ВОС) незрячего Петра Горчакова. Изначально дневник был записан шрифтом для слепых, потом переведен в обычный текст, теперь по моей просьбе небольшой фрагмент заново набран шрифтом Брайля.

«Наконец, стали появляться бомбы вблизи санатория. Я впервые услышал их свист. Однажды всё же зенитчики сбили два немецких самолета на глазах у нас, и после этого налеты пошли непрерывные, волнами; начались пожары от бомб. Женя просилась домой. 10 июля — кульминационная точка нашего беспокойства. К вечеру при непрерывных налетах и бомбежке удалось устроиться на автомашину. На вокзал ехали под грохот зениток, а к ж/д. станции рвалось восемь самолетов».

An extract from the diary of a member of the Leningrad Department of the All-Union Society of the Blind, Pyotr Gorchakov (a blind man). The diary was originally written in Braille, and then translated into normal text. Now, at my request, a short extract has again been transposed into Braille.

“Finally, bombs have started to appear close to the sanatorium; I heard their whistling for the first time. The anti-aircraft gunners managed to shoot down two planes right before our very eyes, and then the raids came continually, in waves; fires were started by the bombs. Zhenya asked to be allowed to go home. July 10 was the culmination of our troubles; towards evening, during continuous raids and bombings, we managed to get a ride in a car. We went to the station to the accompaniment of the roaring of the anti-aircraft guns, with 8 planes trying to break through.”



Фотоаппарат ФЭД-НКВД и тарелка, принадлежавшие фотокорреспонденту «Ленинградской правды» Зильберштейну Леониду Давыдовичу (1907–1978), участнику обороны Ленинграда.

A FED-NKVD camera and a plate belonging to a photographic correspondent of the Leningrad Pravda newspaper, Leonid Davydovich Zilbershtein (1907-1978), a participant in the defense of Leningrad.



Мы прошли с видеокамерой по двум маршрутам из трех, отмеченных на карте, изъятной у Антонины Лавровой – от ее дома (адрес – ул. Союза Печатников, д. 29, кв. 7) до больницы им. Веры Слуцкой (ныне больница св. Марии Магдалины) и от больницы до госпиталя в Демидовом переулке (ныне 2-я С.-Петербургская гимназия в пер. Гривцова., 12). Продолжительность видео соответствует времени прохождения этих расстояний здоровым сытым человеком 8 января 2014 года в бесснежную теплую погоду.

With a video camera, we walked two of the three routes marked on the map taken from Antonina Lavrova – from her home (address: Apartment 7, No. 29 Ulitsa Soyuza Pechatnikov) to the Vera Slutskaya Hospital (now the St Mary Magdalene) and from that hospital to the military hospital on Demidov Pereulok (now the 2nd Petersburg Gymnasium at No. 12 Pereulok Grivtsova). The length of the video corresponds to the time taken to walk these distances by a healthy, well-fed person on January 8, 2014, in a snow-free, warm city.





001, 001a
Серебряно-желатиновый отпечаток, 8 x 5,5 см
Gelatin silver print, 8 x 5.5 cm



002
Бумага, карандаш, 30 x 42 см
Paper pencil, 30 x 42 cm



003
Серебряно-желатиновый отпечаток, 10 x 13 см
Gelatin silver print, 10 x 13 cm



004
Серебряно-желатиновый отпечаток, 10 x 13 см
Gelatin silver print, 10 x 13 cm



005
Серебряно-желатиновый отпечаток, 10x13 см
Gelatin silver print, 10 x 13 cm



006
Серебряно-желатиновый отпечаток, 10x13 см
Gelatin silver print, 10 x 13 cm



007
Серебряно-желатиновый отпечаток, 10x13 см
Gelatin silver print, 10 x 13 cm



008
Серебряно-желатиновый отпечаток, 10x13 см
Gelatin silver print, 10 x 13 cm



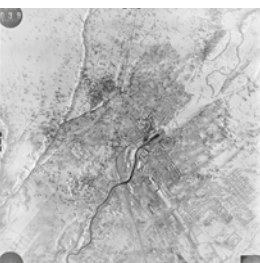
009
Фотопленка, 6 x 28 см, 6 x 25,5 см, 6 x 25,5 см
Photographic film 6 x 28 cm, 6 x 25.5 cm, 6 x 25.5 cm



010
Вырезки из печатной продукции, разные размеры
Clippings from printed matter, dimensions variable



011
Калька, гелиевая ручка, 20 x 30 см
Tracing paper, helium pen, 20 x 30 cm



012
Цифровой отпечаток на fujiflex, 100 x 100 см, белый маркер
Digital print on fujiflex, 100 x 100 cm, white marker



014
Без названия, серебряно-желатиновые отпечатки, 18 x 18 см
Untitled, gelatin silver print, 18 x 18 cm



015
Цифровой отпечаток на fujiflex, 100 x 100 см, белый маркер
Digital print on fujiflex, 100 x 100 cm, white marker



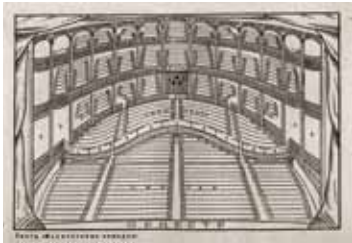
016
Без названия, серебряно-желатиновые отпечатки, 18 x 18 см
Untitled, gelatin silver print, 18 x 18 cm



017
Цифровой отпечаток на fujiflex, 100 x 100 см, белый маркер
Digital print on fujiflex, 100 x 100 cm, white marker



018
Без названия, серебряно-желатиновые отпечатки, 18 x 18 см
Untitled, gelatin silver print, 18x18 cm



019
Вырезка из печатной продукции, 10 x 14,6 см
Clipping from printed matter 10 x 14,6 cm



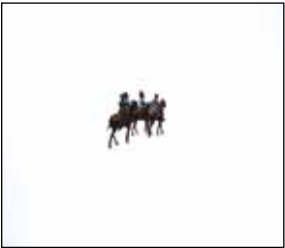
020
Карта Ленинграда 1927 года издания
1927 Map of Leningrad



021
Печать на стекле, 10 x 15 см
Print on glass, 10 x 15 cm



022
Печать на стекле, 10 x 15 см
Print on glass, 10 x 15 cm



023
Печать на стекле, 10 x 15 см
Print on glass, 10 x 15 cm



024
Печать на стекле, 10 x 15 см
Print on glass, 10 x 15 cm



025
Печать на стекле, 10 x 15 см
Print on glass, 10 x 15 cm



026
Печать на стекле, 10 x 15 см
Print on glass, 10 x 15 cm



027
Печать на стекле, 10 x 15 см
Print on glass, 10 x 15 cm



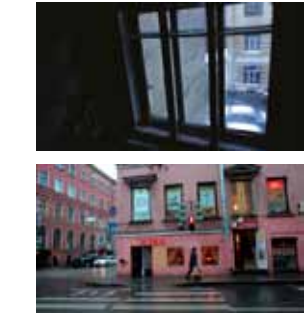
028
Текст шрифтом для слепых, бумага, рельефно-точечный шрифт,
19 x 29,5 см
Text in Braille, paper 19 x 29.5 cm



029
Тарелка, фарфор, сублимационная печать, диаметр 20 см
Plate, porcelain, dye-sublimation heat transfer printing, dia. 20 cm



030
Фотоаппарат ФЭД-НКВД, деталь из латуни
FED-NKVD camera, a detail of brass



031
Видео
1. HD-видео, 49:55
2. HD-видео, 43:10

Максим Шер родился в 1975 году в Ленинграде, изучал лингвистику в Кемеровском и Страсбургском университетах, в 2006 году занялся фотографией. В 2008-м был выдвинут на нидерландскую премию KLM Paul Huf Awards, в 2013 году стал финалистом британской фотографической премии Cord Prize. Участвовал в групповых выставках в России, Австрии, Италии, Словакии и других странах. Персональные выставки – в 2008 и 2010 годах в петербургской галерее «Фотодепартамент». Совместная с Егором Заикой выставка «Вид на жительство» прошла в декабре 2012 года в ЦСИ «Винзавод». В октябре 2013 года в галерее «Триумф» была представлена вышедшая в издательстве Treemedia книга художника «Отдаленный, звучащий чуть слышно вечерний вальс», посвященная осмыслению прошлого сквозь призму случайно найденных чужих семейных фотографий. Максим Шер живет и работает в Москве.

Max Sher was born in 1975 in Leningrad, he studied linguistics in Kemerovo and Strasbourg universities and took up photography in 2006. In 2008, he was nominated for the KLM Paul Huf Awards, in 2013 became finalist in the Cord Prize. Sher participated in group exhibitions in Russia, Austria, Italy, Slovakia, etc. His two solo shows took place in 2008 and 2010 at Fotodepartament Gallery, St. Petersburg. In December 2012, Max Sher and Egor Zaika's joint exhibition Residence Permit was shown at Winzavod Coteremporary Art Center, Moscow. In October 2013, Sher's artist book A Remote Barely Audible Evening Waltz published by Treemedia and examining the perception of the past through found photography was presented at Triumph Gallery. Max Sher lives and works in Moscow.

БЛАГОДАРНОСТЬ

Большое спасибо моей жене Веронике Цимфер, а также Галине Галямовой и Олегу Зинченко из петербургской организации Всероссийского общества слепых, Дмитрию Алексееву, Петру Антонову, Джону Калвину (<http://wwii-photos-maps.com/>), Алексею Кузьмичеву, Владимиру Никитину, Сергею Новикову, Иннокентию Рубекину, Марку Титенскому, Анастасии Цайдер, Лене Черняк.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my wife Veronika Tsimfer, as well as Galina Galyamova and Oleg Zinchenko from the All-Russian Society for the Blind, St Petersburg organization, Dmitry Alexeev, Petr Antonov, John Calvin (<http://wwii-photos-maps.com/>), Lena Chernyak, Alexey Kuzmichev, Vladimir Nikitin, Sergey Novikov, Innokenty Rubekin, Mark Titensky, Anastasia Tsayder.

Издание каталога приурочено к выставке

Максима Шера «Карта и территория»

28 января – 11 февраля 2014



Галерея «Триумф»:

Емельян Захаров
Рафаэль Филинов
Дмитрий Ханкин
Вера Крючкова
Марина Бобылева
Яна Смурова
Михаил Марткович
Кристина Романова
Валентина Хераскова
Алексей Шервашидзе
Андрей Гришковский
Никита Гурин
Владимир Чуранов

Критическая статья

Виктория Мусвик

Автор статьи

Максим Шер

Перевод

Тобин Обер

Корректор

Мария Колосова

Дизайн и подготовка к печати

Елизавета Дмитриева

Напечатано в типографии
«Август Борг», Москва
Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-906550-04-0

© Галерея «Триумф», 2014
© Максим Шер, 2014 г
© Елизавета Дмитриева, 2014 (дизайн)

Edited on the occasion of Max Sher

“The Map and the Territory”

28 January – 11 February 2014



Triumph Gallery:

Emelian Zakharov
Rafael Filinov
Dmitry Khankin
Vera Kryuchkova
Marina Bobyleva
Yana Smurova
Mikhail Martkovich
Kristina Romanova
Valentina Kheraskova
Alexey Shervashidze
Andrey Grishkovsky
Nikita Gurin
Vladimir Churanov

Afterword by

Viktoria Musvik

Text

Max Sher

Translation

Tobin Auber

Technical Editing

Maria Kolosova

Design and pre-print

Elizaveta Dmitrieva

Printed at August Borg,
Moscow
Edition 500

ISBN 978-5-906550-04-0

© Triumph Gallery, 2014
© Max Sher, 2014
© Elizaveta Dmitrieva, 2014 (design)

