

УДК 77.04

**Ирина Юрьевна Чмырева**кандидат искусствоведения, доцент. [irinachmyreva@gmail.com](mailto:irinachmyreva@gmail.com)ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-7953-6283>

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Россия, Москва, ул. Малая Калужская, 1. 119071

**ДМИТРИЙ МАРКОВ: ФЕНОМЕН РОССИЙСКОЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ ЭПОХИ РАЗВИТЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ****АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена творчеству Дмитрия Маркова (1982–2024), самого известного российского документального фотографа 2010–2020-х гг. В исследовании прослеживаются основные этапы становления его творчества и проводится сравнение с крупнейшими представителями документальной фотографии в СССР и новой России. Детство в творчестве Маркова рассматривается как ведущая тема творчества. Проводится связь между развитием документальной фотографии и социальными изменениями в обществе. Особенное внимание уделено специфике феномена творчества Маркова как явления эпохи развитых социальных визуальных сетей в мировом масштабе.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА**

Дмитрий Марков; документальная фотография; современная Россия; Валерий Щеколдин; документальная и репортажная фотография; социальная фотография; интернет; айфонография.

О своих студентах и людей, далеких от фотографии, в последнее время на вопрос, кого они знают из русских фотографов, я слышу один ответ: Дмитрий Марков. Мы оказались в интересном времени: когда не Родченко<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Александр Михайлович Родченко (1891–1956), русский художник и теоретик искусства, проявивший себя в разных видах искусств, включая фотографию и фотомонтаж. Большую часть жизни прожил в Москве.

и не Прокудин-Горский<sup>2</sup> стали знаковыми фигурами нашего вида искусства, а современник. Мы в точке бифуркации, когда история происходит сейчас (или история подменяется сегодняшним днем?), и оттого не фигуры прошедшего времени, исторические, но живущие рядом с нами становятся нашими ориентирами.

Дмитрия Маркова не стало в феврале этого года. Значит ли это, что он теперь – представитель ушедшего времени, а мы живем в будущем, отличном от той эпохи, которую он успел снять?

Vox populi о том, что Марков – самый известный из российских авторов, звучал и до его ухода, поэтому спекуляции на том, что смерть создает ореол таинственности и умножает славу, я отмечаю. В истории Дмитрия возможно иное: его уход, как обводка силуэта острым карандашом, отделяет Маркова-персонажа от эпохи и позволяет рассмотреть его масштаб со всей возможной резкостью видения.

О нем при жизни говорили в России и за ее пределами: явление Маркова в Инстаграме (*Instagram принадлежит компании Meta, признанной экстремистской в России*) приобрело масштабы, выходящие за рамки обыкновенного: число подписчиков его аккаунта и после 2022 г. превышало восемьсот двадцать семь тысяч. Можно сказать об этом иначе: «Инста» пришла в Россию в 2010-м, а с 2012 г. Марков был там, и он стал первой русской мегазвездой фотографического пространства этой социальной сети. Увы, сегодня кажется, что это было не просто давно, но в другой жизни.

Вначале в новую соцсеть вышли далеко не все большие авторы российской фотографии, но постепенно инстаграм-аккаунты появились буквально у каждого заметного фотографа. К середине 2010-х гг. там сформировался странный ландшафт: холмистая линия русской фотографической «Инсты» (число подписчиков у всех колеблется примерно на уровне известности авторов в доцифровой реальности) – и над всеми возвышается пик имени Маркова. Появление первого бумажного фотоальбома Дмитрия и его реклама выглядели со стороны примерно так: посмотрите, новый автор, вышедший к публике благодаря новым цифровым возможностям, вы его уже так любите, что наконец выходит его книга в старом материальном мире, где всё еще ценятся тяжесть тома, шорох перелистываемых страниц, запах краски и тактильность бумаги в руках.

---

<sup>2</sup> Сергей Михайлович Прокудин-Горский (1863–1944), русский фотограф, общественный деятель, также естествоиспытатель, химик, издатель фотографического журнала. Вероятно, наиболее известная в мире фигура в истории русской фотографии до периода русского авангарда. Большую часть жизни провел в Санкт-Петербурге и Париже.

В жизни и в фотографии Маркова знаки и символы как будто сами собирались в рифмы и перекликались то сквозь время, то через удаленные друг от друга пространства. И первая его бумажная книга 2017 г. называлась просто «#черновик» (Марков, 2024). Написанный набело, с той степенью откровенности и точности, чтобы стать изданным.

Поначалу, когда новый способ инста-взаимодействия с аудиторией было не с чем сопоставлять, сравнивали сами снимки, опубликованные Марковым, с теми документальными работами, что были созданы в России до него. Пацанов с фотографий Дмитрия рассматривали в ряду героев Валерия Щеколдина<sup>3</sup> и Сергея Максимишина<sup>4</sup>, документалистов и репортеров разных поколений и школ прежних эпох. Заметим, что изначально, пытаясь разобраться в феномене Маркова, его сравнивали с лучшими соотечественниками, выдающимися представителями последних пятидесяти лет истории русской фотографии. Сравнивали с переменным успехом, почти вслепую: как сравнить два разных мира, доцифровой и электронный, и даже не сайтов, а Инстаграма, где собственные правила публикации и оттого особенные формы взаимодействия изображения и зрителя?

Сколько же времени пройдет, пока новым поколениям придется рассказывать об очевидных для нас законах работы изображения в «Инсте» так, как сейчас студентам объясняют значение фразы «Эрика берет четыре копии»? И все-таки позволю себе несколько замечаний об очевидном (о пространстве «И»), поскольку способ предъявления изображений в нем трансформировал форму современной фотографии значительно.

В 2012 г. Марков стал размещать свои снимки в новой соцсети. В 2013-м визионер современной фотографии Дэвид Харви<sup>5</sup> публикует его работы в своем онлайн-журнале «Burn» [«сжигать»]. «Burn» – не «Огонек», а манифест цифрового мира, предлагающий не просто сжечь бумагу (как некогда Бурлюк и Ко требовали сбросить с парохода современности искусство старого мира), но

---

<sup>3</sup> Валерий Петрович Щеколдин (р. 1946), российский фотограф-документалист, начавший свою карьеру в независимой фотографии в советский период (в конце 1960-х). «Журнальный фотограф года Германии 1996», «Лучший фотограф года по версии Paris Match 1998», неоднократный победитель конкурсов «InterPhoto». Жил в Ульяновске, большую часть жизни живет в Москве.

<sup>4</sup> Сергей Яковлевич Максимишин (р. 1964), российский фотограф-журналист, тревел-фотограф, начал свою карьеру в конце 1990-х гг. Лауреат многочисленных международных премий. Живет в Иерусалиме. Большую часть жизни прожил в Санкт-Петербурге.

<sup>5</sup> Дэвид Харви [David Alan Harvey] (р. 1944), американский документальный фотограф и теоретик современной фотографии. Был полноправным членом агентства «Magnum Photos» в 1997–2020 гг., издатель онлайн-журнала «Burn» (с 2008).

использовать новые инструменты, работать так, как они позволяют теперь и как было невозможно ранее. «Burn» жжет, абсорбируя фотографии, опасные в новизне формы и смыслов, из жидкого раствора миллиардов запощенных одним днем картинок (Harvey, no date).

После публикации у Харви Марков включился в процесс, казавшийся поначалу игрой: раз Инстаграм – новое цифровое пространство, пусть та фотография, которая появляется там, сделана инструментом («tool»), интегрированным в «И», пусть между съемкой и публикацией не проходит больше двадцати четырех часов. В тот момент таким встроенным в визуальный интернет «тулом» был айфон. И наоборот, Apple дал шанс одному из десятков новых визуальных мессенджеров стать облаком изображений, объединяющим планету. Сейчас последний концептуальный привет Джобса настолько привычен и по умолчанию встроен во всякий гаджет, что мы забыли о том, что новая сеть впервые появилась в App Store. Изначально «Инста» обрезала фотографии в квадрат. И квадратными были фотографии айфонов на протяжении многих версий этого гаджета. Поэтому Марков очень быстро отдал предпочтение квадрату композиции и пути в айфонографии [принципиальный выбор съемки с помощью этого инструмента]. Он встал на свой путь самурая. Наверное, в будущем еще появятся исследования о том, как новый технологический сдвиг инставайзаимодельствия и айфонографии привели к эволюции фотографии как медиа в целом: к буму среднеформатных камер с квадратным кадром, к выбору множеством авторов тех форм композиции, которые продиктованы вписыванием сюжета в квадрат, и к упрощению визуальных сообщений.

Квадрат в композиции можно исследовать от доисторических орнаментов и плавких меандров греческой вазопиши через метопы дорического ордера к романским капителям и многосложным рельефам эпохи Возрождения. Композиция в квадрате естественно существует в архитектуре и скульптуре, в монументальном искусстве и, в меньшей степени, в искусстве станковом, живописи и графике – там квадрат банализирует изображение (если речь не идет об искусстве каноническом, где квадрат – рамка для агиографии). И, перепрыгнув станковый масштаб, квадрат снова оказывается частой формой в прикладном и ювелирном искусствах: его космический символизм в руке человека подобен акту обладания, а квадраты, надетые на человеческое тело, оказываются контрапунктом, подчеркивающим золотое сечение наших пропорций.

В современном мире – мире айфонографии – квадрат перенастраивает глаз зрителя. Мы привыкаем смотреть в квадратное окошко в гаджете размером с ладонь, и это дает нам комфортное ощущение обладания, контроля над

происходящим в картинке. Тем более что Инстаграм как мессенджер изначально был частью мобильных устройств – в этом была его философия: мгновенный обмен изображениями и принцип визуальной ленты, «скроллимой» внутри экрана снизу вверх. Выход «Инсты» на большой экран стационарных компьютеров и плазменных панелей, «допиливание» возможности раскладывать ленту и создавать ячеистую квадратно-гнездовую структуру – линия регресса, возврата к экранным пропорциям старых сайтов для обеспечения технологического консервативного комфорта пользователей, но это и не более чем опционность, дополнительная к основным функциям. Принципы же квадрата и скролла в Инстаграме были совершенно новаторскими. И, увы, они также трансформировали, сужали восприятие изображения ради возрастания скорости зрительской реакции.

Оттого кураторам старой школы фотографии так дискомфортно было делать первые выставки айфонографии и коллекций из Инстаграма: часто при увеличении эти снимки раскрывали свою банализированную природу, форму, опрошенную по сравнению с модернистской сложностью работ XX в., когда требовалось больше времени для взаимодействия зрителя и изображения. И, следуя гегелевской теории о связи формы и содержания, банализированная форма есть воплощение банализированного содержания визуального текста. Массовость фотографии в пространстве «И» двулика: массовый зритель и производитель инстаконтента упрощают текст, но глобализм пространства соцсети может открыть перед избранными художниками новые возможности, умножить их аудиторию.

Выйти за пределы банальности (трюизма построения) квадрата было под силу немногим художникам во все времена. Так, Фидия, ведущего скульптора Парфенона, столетиями изучают, не только благоговая перед его мастерством передачи объема, но удивляясь многообразию композиционных схем, предложенных им для вписывания сюжета в квадрат. В цветной фотографии, которой более всего занимался Дмитрий Марков, строение композиции заключено не только в линейной графичности, распределении тональных пятен, но в воздействии цветовом. И в триединстве изобразительной пластики – линия-пятно-колорит – Марков оказался уникален (а не только в выборе сюжетов и их интерпретации, о чем написано ранее разными авторами). Дмитрий был выдающимся колористом цветной фотографии. После съемки обрабатывал изображения (это естественный для профессионального фотографа шаг – выносить на публику уже чистовой файл). Он менял гамму, баланс тонов, но в его случае это всегда было сделано деликатно, так, чтобы узнавался авторский колорит, его,

«марковские», любимые оттенки, но при этом отредактированная интерпретация не исключала связи изображения с той цветовой реальностью, которую фотограф видел в момент съемки. Розовый, оттенки серого и голубого, глубокий «советский» зеленый – эти цвета эпохи и места Марков научился применять как маркеры, обозначающие геолокацию сюжетов.

В пространстве «И» история Дмитрия Маркова – фотографа, ставшего объективом времени, – укладывается в какие-то неполные десять лет, что ничтожно мало по сравнению с фотографическими биографиями прошлого. 2012 г. – регистрация аккаунта; 2013 г. – работа с Харви, 2015 г. – выбор Маркова компанией Apple (и его айфонограммы наряду с работами других четырнадцати авторов со всего света стали билбордами и ростовыми лайтбоксами на улицах крупнейших мегаполисов мира – с этого момента не запомнить, не знать Маркова было уже невозможно); 2018–2019 гг. – выставки в рамках «Paris Photo» во Франции, персональные экспозиции в Генуе и Нью-Йорке. А потом шатдаун пандемии и начало новой эры в 2022 г. В эту новую эпоху фотограф не выдержал давления сгущающей атмосферы. Перечисление ступеней карьеры после вершин в виде мировых ярмарок фотографии и персональных экспозиций, о которых писали в «New York Times» и «New Yorker», кажется, приходит к замедлению: случилась пандемия и последующая остановка... На самом деле никакого замедления скоростей развития Маркова-фотографа не произошло: он снимал, его фотография менялась. Как художник он продолжал расти.

Поначалу, в начале 2010-х гг., складывалось ощущение, что критики, пытавшиеся разобраться в феномене Маркова, никак не могли подобрать ключ к пониманию успеха Дмитрия, и оттого он казался непонятным и случайным. Но даже скептики были вынуждены признавать: успех марковских фотографий свидетельствовал о визуальном голоде аудитории по знанию самих себя, не через фотофильтры гламура, но с ослепительной ясностью строгого предъявления, когда самоузнавание сродни прозрению.

Когда к середине 2010-х гг. Марков стал хедлайнером новой российской фотографии в мире, это вызывало противоречивые оценки в отечественной профессиональной среде. На плечи Дмитрия легло тяжелое бремя успеха. Для фотографов из круга документалистов взрыв его сверхновой был сладкой сказкой-утешением: то, чем занимались они годами и что оставалось на задворках искусственной отретушированной сцены российской фотографической жизни, оказывается, может быть востребовано и может вызывать отклик. Да, именно отклик: взаимодействие со зрителем, рассказ о современности и реакция на него самим временем – это то, чего документалисты в России жаждали и боялись

просить, прибитые постоянными обвинениями в чернушности, в том, что, мол, старушек и неблагополучных подростков сняли уже тридцать лет назад, — так сколько ж можно? Где новизна?.. А старики и дети, не запечатленные праздничными постановочными фотографиями, продолжали существовать; одни рождались и росли, как сорняки, другие, прожив без любви, гасли и в итоге воплощали образ вечной бесприютной старости.

Я помню, как оказалась в Нью-Йорке во время первой на американском континенте персональной выставки Дмитрия Маркова. Модный дизайнерский бренд устроил ее в своем пространстве, на нее обратили внимание ведущие издания. Когда мои собеседники узнавали, что я русская и работаю с фотографией, их первый вопрос был, видела ли я выставку и что о ней думаю. Мне рассказывали о сумасшедшей энергии, о красоте этих снимков. И о боли. Собственной. Со мной делились жизненным опытом, поскольку фотография Дмитрия доказывала возможность увидеть боль чужую, в нашей стране, и этим она объединяла, становилась мостиком, позволяющим говорить не на поверхностные темы, но о настоящем. Прожитом. В тот момент я сожалела, что искусная российская «фотография как изящное искусство», прекрасные отпечатки наших мастеров не вызывали такого отклика ни на ярмарках фотографии, ни у коллекционеров. Но в том и была правда жизни: классицистическая красота русского фотографического модернизма по своей природе не могла работать как заточка, вскрывающая души. А фотография Маркова — могла.

Если говорить о традиции Дмитрия Маркова — кому он наследует, что было до него в документальной фотографии здесь, в России, — придется из многообразия его сюжетов выбирать некоторые, позволяющие пролистать назад их историю.

Наверное, важнейшей из тем Маркова были дети. С приезда в детский дом в Псковской области в 2007 г., переезда туда, к месту, которое Дмитрий посчитал важным для себя, где он, журналист газеты, почувствовал себя нужным — не востребованным, известным, а именно нужным на своем месте, — с этого и начинается Марков, каким мы его знаем по публикациям, в том числе в пространстве Инстаграма.

До Маркова детская тема в России в XX в. (с переходом в наше столетие и со спорами, живем ли мы в неокончившемся двадцатом столетии, или, если двадцать первый век в русской культуре наступил, есть ли его приметы именно в фотоискусстве) шла двумя путями: фотография счастливого детства и фотография детства как сложного, тяжелого и почти невидимого для взрослых мира детских проблем. И эти пути не пересекались. По одной дороге навстречу зрителю

бежали счастливые ребяташки со снимков Семена Фридлянда<sup>6</sup> и Владислава Микоши<sup>7</sup>, маршировали шеренги пионеров Аркадия Шайхета<sup>8</sup>, где-то над ними на высоких балконах парили пионеры и пионерки Александра Родченко, а за ними шли новые и новые поколения счастливых советских школьников и дошкольников с фотографий Дмитрия Воздвиженского и Нины Свиридовой<sup>9</sup>, Виктора Ахломова<sup>10</sup>...

И совершенно иначе выглядели дети – румяные, но невеселые, чумазые, иногда в лохмотьях, но всегда напряженные от стремления разобраться в законах жизни и в главном вопросе: почему в мире взрослых нет правды? – на фотографиях Антанаса Суткуса<sup>11</sup>, Валерия Щеколдина, Владимира Сёмина<sup>12</sup>. Были дети цыганские, свободные, как ветер, у Ляля Кузнецовой<sup>13</sup>... Но эти два мира – счастливого детства с одинаковым выражением лиц, так что все портреты сливаются в один с шоколада «Аленка», и другой, с такими разными выражениями боли и разочарования, лицами, в которых сопряжены типическое и личное, – не встретились очень долго... Эти линии начали сходиться только в 1990–2000-е гг., когда появился Олег Виденин<sup>14</sup>, в детских портретах которого ностальгическое и настоящее

---

<sup>6</sup> Семен Осипович Фридлянд (1905–1964), советский фотограф-журналист, стал известен в 1930-е гг. в период публикации в «СССР на стройке», карьера продолжалась до 1960-х гг. Большую часть жизни прожил в Москве.

<sup>7</sup> Владислав Владиславович Микоша (1909–2004), советский кинооператор документального кино и фотограф. Наиболее известные произведения были созданы в 1940–1950-е гг. Большую часть жизни прожил в Москве.

<sup>8</sup> Аркадий Самойлович Шайхет (1898–1959), советский фотограф-журналист, известен своими фотографиями 1930-х гг. и созданными в период Великой Отечественной войны. Большую часть жизни прожил в Москве.

<sup>9</sup> Дмитрий Воздвиженский (1942–2005) и Нина Свиридова (1933–2008), советские журнальные фотографы. Творческий союз продолжался на протяжении всей жизни. Наиболее известны воплощением детской темы в фотографии 1960-х гг. Жили в Москве.

<sup>10</sup> Виктор Васильевич Ахломов (1938–2017), советский и российский фотограф-журналист и педагог. Работал в газете «Известия». Жил в Москве.

<sup>11</sup> Антанас Суткус [Antanas Sutkus] (р. 1939), литовский независимый фотограф-документалист, наиболее известны его произведения 1960–1970-х гг. Стипендиат Фонда «Hasselblad».

<sup>12</sup> Владимир Николаевич Сёмин (р. 1938), фотограф-документалист, начал свою карьеру как фотожурналист в советской прессе в 1970-е гг., стал известен индивидуальными практиками создания документальных визуальных исследований в 1980–1990-е гг. Стипендиат гранта фонда «Eugene W. Smith». Живет в Нью-Йорке и Москве.

<sup>13</sup> Ляля Мендыбаевна Кузнецова (р. 1946), фотограф-документалист и фэшн-фотограф, начала свой творческий путь в СССР в 1970-е гг. Лауреат премии «Mother's Johns», автор нескольких альбомов. Живет в Казани.

<sup>14</sup> Олег Виденин (р. 1963), фотограф-документалист, портретист, поэт. Получил известность в 2000-е гг., тогда же о нем вышел документальный фильм. Изданы несколько альбомов и книг стихов автора. Живет в Брянске.

начали идти друг другу навстречу, и в цветных фотографиях Сергея Максимишина (но детская тема для последнего – отнюдь не главная в творчестве).

Впервые увидев фотографии Маркова – детей среди взрослых и внутри неидиллического мира детства, – я вспомнила о двух его предшественниках-противоположностях в фотографии: Евгении Мохореве<sup>15</sup> и Хансе-Юргене Буркарде<sup>16</sup>. Черно-белые снимки петербуржца Мохорева, те, где вечный подросток снимает подростков, доверяющих ему как «своему», смотрят в объектив, будто не в глаза взрослому-чужого, но ровесника. Это особый дар – становиться доверенным лицом маленьких эмпатов, чувствующих любую неправду кожей. У Маркова тоже был этот талант.

Цветные фотографии детей, сделанные в СССР конца 1980-х гг. и в самом начале новой эры независимой России немецким журналистом, главой московского офиса журнала «Stern» Х.-Ю. Буркардом, травмировали зрителя откровенным показом неблагополучия героев. Символическое определение цветом места-времени в фотографиях Маркова напомнило мне профессионализм буркардовских репортажей, жестких, запоминающихся... С той лишь разницей, что неблагополучные пацаны и девочки-оторвы, достигнутые объективом фотографа из «Stern», были юными проплаченными актерами. История буркардовского успеха на русском материале, шокирующая и композиционно, и сюжетами в кадре и за кадром, была в девяностые школой других законов. Увы, она легла тенью не только на одно имя, но подорвала доверие ко многим историям из нашей страны... Тем сложнее потом был путь к успеху нового поколения фотожурналистов из России, которые сумели в 2000-е гг. преодолеть скепсис по поводу документальности съемки и подлинности снятых сюжетов «отсюда»... Пространство «И» в 2010-х гг. было свободно от старых теней, и, когда Марков начал публиковать свои материалы, среди зрителей «Инсты» не было маститых фоторедакторов, для которых девяностые были всего лишь «вчера». Дмитрию не пришлось доказывать, что истории его героев – не вымышленные. Ему вообще многое удалось как будто само: соединить ощущение счастья и жесткость сюжетов, обрести любовь совсем разных полюсов аудитории: новой, воспитанной на массовом искусстве, и старшей, знавшей еще другую фотографию...

---

<sup>15</sup> Евгений Мохорев (р. 1967), Санкт-Петербургский фотограф-документалист, портретист и фэшн-фотограф. Произведения хранятся в российских и зарубежных музейных собраниях.

<sup>16</sup> Ханс-Юрген Буркард [Hans-Jürgen Burkard] (р. 1952), немецкий журналист, фотограф и писатель. В 1980–1990-е гг. был шефом бюро журнала «Stern» в Москве, журнал выпустил авторское портфолио Буркарда, посвященное России 1990-х гг. Стал известен благодаря фотографиям из российских тюрем, криминального сообщества и социальных низов.

Из тех, кто снимал на тему «как трудно быть молодым» в 2000-е гг., вспоминается, в связи с Дмитрием Марковым, и живущая сегодня в Нидерландах Ирина Попова<sup>17</sup>. Когда-то ее история о семье юных наркозависимых родителей, обожающих свое чадо, сработала как катализатор разложения российского общества. До публикации той серии все происходило подспудно: было понимание, что единства нет, но только показ фотографий в публичном пространстве сделал заметным расслоение на тех, кто видит мир в его сложности и открыт состраданию, и тех, для кого все решается указами, приговорами и может быть окрашено только одной краской: белой или черной. Тогда, после выхода книги Ирины Поповой «Другая семья», в Госдуме гремели громы и сверкали молнии, и охотники за головами алкали крови и молодых героев фотографий Поповой, и ее самой. А другая часть общества, воспитанная на книгах и сериях Нэн Голдин<sup>18</sup>, Сюзан Майзелас<sup>19</sup> и Донны Феррато<sup>20</sup>, искренне поддерживала автора и ее героев, зная, что только коллективное участие может сохранить им жизнь.

Дмитрия Маркова в пространстве «И» встретила аудитория тех, кто ранее поддерживал Попову, их самих, повзрослевших, их детей и друзей их детей: если бы ВЦИОМ сопоставил количество пользователей «И»-пространства и тех, кто поддерживал стремление к переменам и к «жизни не по лжи», они бы, наверное, совпали. Около полутора миллионов пользователей Инстаграма в России в 2018 г. и менее пяти процентов от числа голосовавших выражали свою поддержку демлагерю.

Мы начали разговор об искусстве. Но фотография была и остается визуальным способом коммуникации и одновременно существует на территории современного искусства. Определение ее природы двойственно. Но и свобода визуальной коммуникации, и свобода существования современного искусства возможны лишь в открытом обществе. Фотография — не «tool» производства иллюстраций к нарративу, а способ генерации новых смыслов, которые,

---

<sup>17</sup> Ирина Попова (р. 1986), российский и голландский фотограф, деятель современного искусства, издатель и педагог. В 2014 г. выпустила свою первую книгу документальной фотографии «Другая семья».

<sup>18</sup> Нэн Голдин [Nan (Nancy) Golden] (р. 1953), американский фотограф-документалист, чья манера визуального высказывания от первого лица стала революционной для ее медиа. Автор множества книг, работы хранятся в крупнейших музейных собраниях мира.

<sup>19</sup> Сюзан Майзелас [Susan Meiselas] (р. 1948), американский фотограф-журналист, одна из первых женщин в американских медиа, получившая всемирное признание. Автор фотокниг, куратор, педагог.

<sup>20</sup> Донна Феррато [Donna Ferrato] (р. 1949), американский фотограф-журналист, получившая признание в медиа и художественной среде в 1970-е гг., одна из основных тем ее документальных исследований: скрытое насилие и гендерные отношения в неблагополучной социальной среде.

родившись в полисмысловом визуальном пространстве, потом приобретают вербальные, более простые и менее эмоциональные определения. Но визуальная сложность преодолевает плоскость из букв и продолжает волновать зрителя. Настоящая фотография всегда революционна. Ей всегда тесно: и в пространстве массовой культуры, и тем более в пространстве, жестко контролируемом словесными конструкциями. Но фотография существует независимо от того, какие сейчас времена, и тогда, когда ее не показывают, как было в эпоху, когда снимали, но не могли выставляться Суткус и Щеколдин, и тогда, когда фотография становится ведущим медиа современности, как произошло в начале 1990-х гг., а потом – кто-то из нас верил в это, как ни горько признаваться сейчас, – в эпоху развития сетей и пространства «И», куда весь мир вошел одновременно.

Возможно, поэтому так остро был воспринят уход Дмитрия Маркова, символа эпохи свободы нашей фотографии: неужели ее развитие остановится? Но спустя несколько месяцев, когда на вопрос «Кто самый известный русский фотограф?» по-прежнему отвечают «Марков», тогда уверенность, что фотография не зависит от обстоятельств и продолжается в своем саморазвитии, только нарастает.

\* \* \*

И еще немного о самих фотографиях Маркова. Как было замечено выше, Марков удивительным образом наследовал различным традициям. Если говорить о точности соответствия его композиции геометрическим конструктам, о которых писал А. И. Лапин<sup>21</sup>, то фотография с двумя людьми, несущими стеклянные рамы («Псков. 2017», ил. 1) напоминает предельную, строжайшую выдержанность «стрелка» геометрических композиций Геннадия Бодрова, любимого ученика Лапина. В поздний период его творчества Бодров, кажется, ушел от документалистики как нарратива к выявлению иератических знаковых структур внутри реальности. Но в работе Маркова помимо геометрии и метафизического начала (которое в композиции «Пскова» могло бы удостоиться похвалы А. А. Слюсаревым<sup>22</sup>, великим русским фотографом-основателем метафизической школы фотографии, проживи он дольше), присутствует тонкая разработка цвета: розовое и голубое, два нежнейших оттенка мира мечты, оказываются

---

<sup>21</sup> Александр Иосифович Лапин (1945–2012), московский фотограф, теоретик и преподаватель фотографии, куратор фотографических выставок. Автор книг «Фотография как» (2003) (Лапин, 2003) и «Плоскость и пространство. Или жизнь квадратом» (2011).

<sup>22</sup> Александр Александрович Слюсарев (1944–2010), московский фотограф, создатель направления (авторской школы) «метафизическая фотография».



Ил. 1. Дмитрий Марков. Псков. 2017

© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

соприсутствующими повседневности, которую, без поэтизации камерой Маркова, нельзя было бы рассматривать иначе как в контексте изучения природы банального.

Маркову были доступны точные и глубокие эмоциональные союзы изображения и названия – то, что вызывает безусловный отклик у зрителей, принадлежащих к одной языковой и художественной культуре с автором, и что требует развернутого комментария для зрителей, не имеющих доступа к культурному коду фотографа. Например, фотография «Териберка. Мурманская область. 2015» (Ил. 2). Одинокая машина районной скорой помощи стоит посреди



Ил. 2. Дмитрий Марков. Териберка. Мурманская область. 2015  
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

заснеженного плоского пейзажа. Кажется, что зритель может услышать звук вьюги, заметающей дорогу, которая вот-вот в приближающейся ночи станет неразличимой на поле снега. Этот кадр эмоционально захватывает любого. И, возможно, кто-то из сторонников концепции фотографии как глобального языка современности уверенно использует этот кадр как иллюстрацию того, насколько изображение может быть декодируемым вне зависимости от сопровождающего его текста и контекстности восприятия сюжета. Но зритель внутри русской культуры начала XXI в. увидит в этой фотографии больше, и она ляжет на другую почву восприятия: у зрителя, принадлежащего к поколению самого фотографа,

этому кадру эхом откликнется песня «Человек и кошка» Федора Чистякова<sup>23</sup> (1991), разошедшаяся на мемы; и фильм «Левиафан» (2014) режиссера Андрея Звягинцева<sup>24</sup>, сделавший маленькое поселение Терiberка на берегу Баренцева моря символом окончательной битвы добра со злом. Терiberка стоит на самом краю земли, и в битве с Левиафаном за человеческое, за само право оставаться человеком – отступить некуда, только за пределы этого мира в вечность, но противостояние добра происходит перманентно, и, когда уже неоткуда ждать помощи, она, как Скорая у Чистякова, приходит, независимо, жива ли была надежда или и она была оставлена. Для зрителя, соединяющего этот безысходно темный и в то же время исполненный надежды образ Скорой с горящими фарами в ночи на фотографии Маркова с современной русской культурой, этот снимок принадлежит к неинтернациональному кругу метафор. Этот кадр не только выражение общего и размытого понимания одиночества человеческого перед неумолимостью природы, но и символ человеческой стойкости.

Как мы указывали уже, в фотографиях Маркова, отчасти в силу тематического сходства, есть скрытый диалог с Евгением Мохоревым, фотографом на поколение старшим, чем Дмитрий, и принадлежавшим к числу авторов, обретших возможность выйти к зрителю благодаря Перестройке и Гласности, новой эпохе свободы. Марков в этот период формируется как личность, и в его кадрах подростки, прыгающие по заброшенным зданиям на фоне морских пейзажей – это не только со-присутствие автора происходящему здесь и сейчас, но трансляция авторской памяти о своем детстве в эпоху чистого воздуха и ощущения бесконечных возможностей. У Мохорева большинство фотографий, изображающих формирование телесности внутри покинутых декораций взрослого мира, – это кадры из фортов Кронштадта и с петербургских окраин, они происходят из ареала жизни фотографа. У Маркова тема невидимого взросления, происходящего в процессе детских и подростковых игр, тема усвоения правил жизни из пейзажа, в котором происходит игра, разворачивается по всей России, куда бы ни забрасывала его журналистская необходимость: от Байкала до Астрахани, от Кольского полуострова до Камчатки. В кадрах с острова Ольхон («Ольхон. Байкал. 2016», ил. 3) и из Астрахани («Астрахань. 2014», ил. 4) особенно точно

---

<sup>23</sup> Федор Валентинович Чистяков (р. 1967), советский и российский музыкант, поэт, автор-исполнитель песен, лидер группы «Ноль» (1986–1999), также известен под псевдонимом Дядя Федор.

<sup>24</sup> Андрей Петрович Звягинцев (р. 1964), российский кинорежиссер и сценарист, актер, теоретик кино, автор изданных сборников собственных сценариев и книги «Возвращение. Диптихи. Дорога». Обладатель высших наград крупнейших кинофестивалей мира (включая Золотого Золотого Венецианского кинофестиваля и Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля).



Ил. 3. Дмитрий Марков. Остров Ольхон. Байкал. 2016  
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

происходит тематическое и формальное пересечение с образной линией Мохорева. Прыгающие внутри рыжего бетона коробки дети на Байкале напоминают кадры из старых парадных Петербурга на снимках Мохорева конца 1980-х – начала 1990-х гг., а мальчик под конструкциями разрушенной пристани в Астрахани – как близнец кронштадтских пацанов, сигающих между бетонными развалинами фортов в 2000-е. И все-таки двух авторов разводит несколько отличий: безусловно, это цветность Маркова, колориста в духе уличных сценок Гвидо Рени<sup>25</sup>,

<sup>25</sup> Гвидо Рени [Guido Reni] (1575–1642), итальянский живописец, рисовальщик и гравер. Яркий представитель итальянской школы эпохи барокко.



Ил. 4. Дмитрий Марков. Астрахань. 2014  
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

противостоящая монохромной эгалитарности Мохорева, наследующего в сложной тональной нюансированности, скорее, традиции итальянских гравюров XVII в. Во-вторых, Мохорев на протяжении полутора десятилетий для своих моделей, пришедших на съемки к нему из семей его друзей, оставался в роли приятеля-ровесника моделей, а потом друга старших братьев и сестер, тогда как Марков – наблюдатель, волею случая оказавшийся с подростками в одном месте и времени. Но Маркову, как и Мохореву, удалось не только быть принятым в кругу молодых, но сохранить отстраненность художника, который может передать состояние не только индивидуума, но поколения. Это происходит



Ил. 5. Дмитрий Марков. Прохладный. Кабардино-Балкария. 2019  
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

благодаря дару построения композиции, через геометрию и воздушность, когда не только фигура подростка, но снимок целиком оказывается угловатым, динамичным, наполненным бликами и отсветами, и так все пространство фотографии становится психологическим портретом.

Дмитрию Маркову не чуждо было чувство комического в фотографии. На снимке «Прохладный. Кабардино-Балкария. 2019» (Ил. 5) через дорогу нога в ногу идут четыре гуся. Композиция анекдотична выстроенностью, как на заказ: точка схождения перспективы расположена в самом центре квадратного кадра, в нее равными секторами сходятся линия дороги и небо, слегка,



Ил. 6. Дмитрий Марков. Краснодар. 2016  
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

для разнообразия, прикрытые в своей геометрической очевидности кущами деревьев и их тенями; а в нижней части разыгрывается горизонтальное представление из четырех подобных фигур, расположенных по горизонтали в одну линию на фоне скучнейшей геометрии пейзажа. Но для всех, кто живет в фотографическом пространстве, в этой фотографии существует несомненная аллюзия на снимок Йена Макмиллана<sup>26</sup> «Четверка Биттлз на Аббей-Роуд» (1969). Уподобление поп-музыкантов гусям, важно шествующим по дороге или,

---

<sup>26</sup> Йен Макмиллан [Iain MacMillan] (1938–2006), британский фотограф.



Ил. 7. Дмитрий Марков. Керчь. 2016 © Фотограф  
ф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

наоборот, гуси в неведении подобны людям, не осознающим, что их простой шуточный жест станет историческим...

В 2016 г. в двух южных городах, Краснодаре и Керчи (Ил. 6, 7), Марков делает фотографии, напоминающие композиционное построение кадров одного автора, брянского фотографа Олега Виденина, известного своими любовными портретами, сделанными на улице. При простоте описания «street-portrait, сделанный быстро и анфас», фотографии Виденина не так просты: автору присущ редкий дар за доли минуты входить в контакт с незнакомыми моделями и, не нарушая дистанцию их частного пространства (privacy), создавать многомерные



Ил. 8. Дмитрий Марков. Псков. 2017

© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

образы с глубокой психологической палитрой состояния и даже присутствия надличностного и над-психологического: фотографу удается создать образ судеб героев в их мгновенных изображениях. Портреты, сделанные Марковым, безусловно, следуют тому же сценарию работы, что у Виденина, и Марков на практике раскрывает секрет обаяния фотографий коллеги, он буквально, со страстью штудирует его подход и, восприняв его, идет своим путем дальше.

В фотографии «Псков. 2017» (Ил. 8) Марков изображает улицу с точки зрения собаки. Подобные сюжеты присутствуют в последние годы его жизни в его архиве: он снимает, как будто опускаясь или поднимаясь над ситуацией

человеческой жизни до позиции ее обозревателей, животных или птиц, обитающих в зоне соприкосновения с людьми. В истории отечественной фотографии можно вспомнить эксперименты Андрея Чежина<sup>27</sup> и Сергея Чиликова<sup>28</sup>, встававших на позицию «инога» в создании фотографии. Изменение ракурса рассматривания обыденного, которое становится необыкновенным и значительным при изменении точки съемки — завет Александра Родченко, но наделение ракурса интонацией личностного видения «другим» — редкий прием. Смещаясь и смешиваясь со средой птиц или животных, фотограф как будто придает изображению интонацию другого рассказчика, не знакомого с человеческой логикой, но сталкивающегося с ее последствиями — действиями человека. Из зарубежной фотографии вспоминаются китайские авторы, Мо И<sup>29</sup> и А Ын<sup>30</sup>, первый сделал ставший всемирно известным цикл и авторскую книгу «С точки зрения собаки» (вторая половина 1990-х), а второй в 2014 г. издал книгу «-40° С», фотографии которой были сняты изнутри стада диких монгольских лошадей. Мы не можем утверждать, что Марков был знаком с практиками зарубежных авторов, но то, насколько широка его фантазия и способность интуитивно принадлежать актуальному концептуальному процессу — бесспорно.

В каталоге посмертного выставочного диптиха (выставка «Седьмое небо» состоялась в галерее Anna Nova в Санкт-Петербурге в августе 2024 г., а выставка «Оптика надежды» в галерее PennLab в Москве в сентябре 2024 г. прошла как совместный проект двух институций; куратором обеих экспозиций выступил московский фотограф и куратор Владислав Ефимов<sup>31</sup>) (Ефимов, 2024; Меглинская, Смирнова, 2024; Чмырева, 2024) представлены в том числе работы, в которых

---

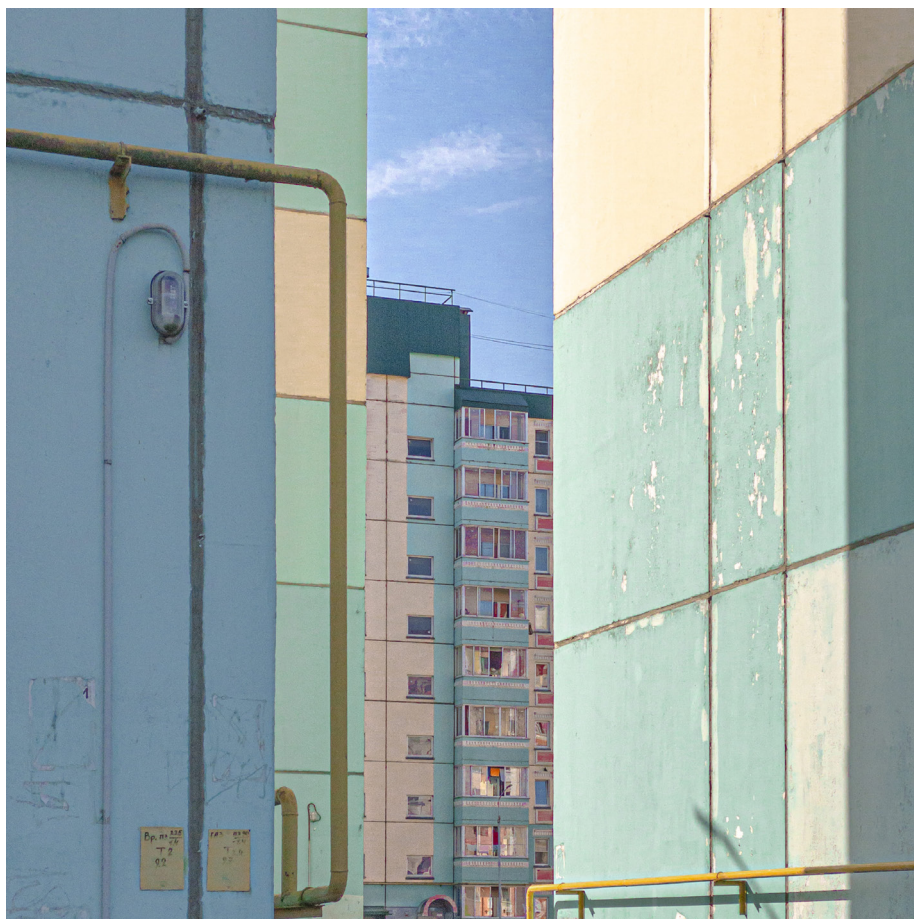
<sup>27</sup> Андрей Сергеевич Чежин (р. 1970), петербургский фотограф, художник, работающий с фотографией и другими медиа, включая книгу художника и объект. Входил в ленинградскую группу фотографов «ТАК». Яркий представитель постмодернизма в российской фотографии.

<sup>28</sup> Сергей Геннадиевич Чиликов (1953–2020), российский фотограф, куратор, теоретик фотографии, философ. Кандидат философских наук, автор книги «Артсег Владелец вещи или Онтология субъективности» (1993). Соорганизатор фотогруппы «ФАКТ», яркий представитель Волжской школы современной фотографии в 1970-е – 1990-е гг. Соорганизатор первого на территории РСФСР независимого фестиваля фотографии «Волжская биеннале фотографии» (1979). Большую часть жизни прожил в г. Йошкар-Ола.

<sup>29</sup> Мо И [Mo Yi] (р. 1958), китайский независимый фотограф, художник, работающий с разными медиа, включая видеоарт, инсталляцию, перформанс и авторскую книгу.

<sup>30</sup> А Ын [A Yin] (р. 1970), современный китайский фотограф монгольской национальности, известный антропологическими исследовательскими визуальными проектами о жизни малых народов на территории Внутренней Монголии в Китае. Обладатель множества международных и национальных наград.

<sup>31</sup> Владислав Ефимов (р. 1964), российский фотограф и визуальный художник, куратор, автор текстов и педагог в области современного искусства. Живет в Москве и Нижнем Новгороде.



Ил. 9. Дмитрий Марков. Псков. 2020.  
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

прослеживается визуальный диалог с Александром Гронским<sup>32</sup>. Так, на стр. 102–103 дизайнер каталога Алиса Гриль расположила две работы Дмитрия Маркова («Псков. 2020» и «Чох. Дагестан. 2021», ил. 9, 10), которые выглядят как отражение Маркова-портретиста в зеркале ландшафтной фотографии, где присутствуют его колорит и интонация и графическая структурность композиций Гронского. И в более ранних работах Дмитрия, например, «Кострома. 2017» (Ил. 11), где он запечатлевает панораму городского пространства с большого расстояния,

<sup>32</sup> Александр Гронский (р. 1980), российский и латышский современный фотограф, известен своими ландшафтными авторскими проектами. Живет в Москве и Риге.



Ил. 10. Дмитрий Марков. Чох. Дагестан. 2021  
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

возникает аллюзия на пейзажи с людьми из циклов «времена года» малых голландцев и тяготеющие к той же традиции студии окраин мегаполисов Александра Гронского. То, что Марков, перемещаясь по России, обращал внимание на те же знаки-сцепления архитектуры и человека, отражающие современность, что и другие авторы, говорит лишь о его наблюдательности и о том, что Марков размышлял над тем, как среда современного «мегаполиса попате» формирует людей, отдаляя их от природы и от исторических, не всегда эстетических, но знаковых констант, которые позволяют нам идентифицировать цивилизующее их пространство, прочитать людей на фотографиях через фиксацию их бытия.



Ил. 11. Дмитрий Марков. Кострома. 2017  
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

Приемы Гронского, впрочем, нельзя назвать индивидуалистическими, скорее, это метод работы с определенной темой, который, как и в других направлениях, был Марковым изучен и взят на вооружение — уже для трансляции собственного визуального опыта.

Это дополнение к основному тексту статьи, анализ некоторых работ Дмитрия Маркова, призван раскрыть доказательно и буквально специфику сложения его индивидуального стиля и еще раз подчеркнуть тот огромный вклад в визуализацию современности, который фотографу удалось внести за короткие два неполных десятилетия творческой работы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимов, В. (2024) 'О Дмитрие Маркове', *Дмитрий Марков. Седьмое небо. Каталог выставок «Седьмое небо», Anna Nova Gallery, и «Оптика надежды», PennLab Gallery*. СПб.: Anna Nova, с. 6–7.
2. Лапин, А. (2003) *Фотография как*. М.: Treemedia.
3. Марков, Д. (2024) *#черновик*. М.: Treemedia.
4. Марков, Д. (2019) *Россия в квадрате*. М.: Treemedia.
5. Меглинская, И., Смирнова, А. (2024) '...Есть среди больших художников особый тип – неизгладимые...', *Дмитрий Марков. Седьмое небо. Каталог выставок «Седьмое небо», Anna Nova Gallery, и «Оптика надежды», PennLab Gallery*. СПб.: Anna Nova, с. 137.
6. Чмырева, И. (2024) 'Диме Маркову – памяти фотографа. 17.02.2024', *Photographer.ru*. [Online] URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/9164.htm> (дата обращения: 02.08.2024)
7. Чмырева, И. (2024) 'Маркову', *Дмитрий Марков. Седьмое небо. Каталог выставок «Седьмое небо», Anna Nova Gallery, и «Оптика надежды», PennLab Gallery*. СПб.: Anna Nova, с. 23–31.
8. Harvey, D. (no date) *Burn*. [Online] URL: <https://www.davidalanharvey.com/burn> (дата обращения 02.08.2024).

## Irina Yuryevna Chmyreva

PhD in Art History, Associate Professor. [irinachmyreva@gmail.com](mailto:irinachmyreva@gmail.com)

Russian State University named after A.N. Kosygin,

1 Malaia Kauzhskaia st., 119071 Moscow, Russian Federation

# DMITRY MARKOV: THE PHENOMENON OF THE RUSSIAN DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY IN THE EPOCH OF WELL-DEVELOPED VISUAL SOCIAL NETWORKS

## ABSTRACT

In the paper, the researcher focused on the art of Dmitry Markov (1982–2024), the internationally recognized Russian documentary photographer of the 2010–2020s. The author traced the main stages of the development of his work and compared it with the most prominent representatives of documentary photography of the USSR and new Russia. The researcher considered childhood in Markov's photography as the leading theme of creativity. She revealed connections with documentary photography development and social changes in society. The author paid particular attention to the specifics of the phenomenon of Markov's work as a phenomenon of the epoch of well-developed global social visual networks.

## KEYWORDS

Dmitry Markov; documentary photography; contemporary Russia; Valery Shchekoldin; documentary and reportage photography; social photography; Internet; iPhoneography.

## REFERENCES

1. Chmyreva, I. (2024) 'To Dima Markov – in memory of the photographer. 17 February 2024', *Photographer.ru* [Online]. Available at: <https://www.photographer.ru/cult/person/9164.htm> (Accessed: 02 August 2024). (in Russian)
2. Chmyreva, I. (2024) 'To Markov', *Dmitrii Markov. Sed'moe nebo. Katalog vystavok «Sed'moe nebo», Anna Nova Gallery, i «Optika nadezhdy», PennLab Gallery [Dmitry Markov. Seventh Heaven. Exhibition catalogue Seventh Heaven, Anna Nova Gallery, and Optics of Hope, PennLab Gallery]*. Saint Petersburg: Anna Nova Publ., p. 23–31. (in Russian)
3. Efimov, V. (2024) 'On Dmitry Markov' *Dmitrii Markov. Sed'moe nebo. Katalog vystavok «Sed'moe nebo», Anna Nova Gallery, i «Optika nadezhdy», PennLab Gallery [Dmitry Markov. Seventh Heaven. Exhibition catalogue Seventh Heaven, Anna Nova Gallery, and Optics of Hope, PennLab Gallery]*. Saint Petersburg: Anna Nova Publ., p. 6–7. (in Russian)
4. Harvey, D. (no date) *Burn*. [Online] Available at: <https://www.davidalanharvey.com/burn> (Accessed: 02 August 2024).
5. Lapin, A. (2003) *Fotografii kak... [Photography as...]* Moscow: Treemedia Publ. (in Russian)
6. Markov, D. (2024) *#chernovik [#draft]*. Moscow: Treemedia Publ. (in Russian)
7. Markov, D. (2019) *Rossia v kvadrate [Russia Squared]*. Moscow: Treemedia Publ. (in Russian)
8. Meglinskaia, I., Smirnova, A. (2024) '...There is a special type among great artists - the indelible...'; *Dmitrii Markov. Sed'moe nebo. Katalog vystavok «Sed'moe nebo», Anna Nova Gallery, i «Optika nadezhdy», PennLab Gallery [Dmitry Markov. Seventh Heaven. Exhibition catalogue Seventh Heaven, Anna Nova Gallery, and Optics of Hope, PennLab Gallery]*. Saint Petersburg: Anna Nova Publ., p. 137. (in Russian)