

Єваген Павлов.

“Тотальна фотографія”



Тетяна Ілюшина.



ографічні зображення, створені Павловим, зв'язані з інтересом до внутрішнього простору людина, незвичайних проявів психічного та соціального життя. Цим шляхом він прийшов до ідеї тотальної фотографії, що повертає автору свободу раніше закріпачену технологічними канонами. Мова тут йде про максимальне включення в зображення всього, що зустрічається на шляху творення. В своїй роботі фотограф ставить знак рівності між “високими” зображувальними засобами, як, наприклад, живопис, і “низькими” включаючи пил та подряпини. Він зробив свої перші кроки в творчості у 1972 році саме тоді була створена авангардна група харківських фотографів “Время” члени якої Б. Михайлов, О. Мальований, А. Макієнко, А. Супрун і сьогодні є провідними в українському фотомистецтві. Група справила формуючий вплив на розвиток харківської фотошколи (поклавши початок цьому феномену), але також і на шлях української фотографії в цілому, довгий час пишачучись єдиним активним центром фотоавангарду в Україні. Перебуваючи в ідейному потоці групи, Павлов одним із перших вплив ідеї нонконформізму тих років у великій серії “Скрипка” (1972). Як виявила одна з нещодавніх виставок, де відбувся її ретроспективний показ, ця робота не втратила своєї привабливості, але й набула годаткову. Можливо це пов'язано з ностальгічним сприйняттям “Скрипки” в контексті руху радянських хіппі та триумфального ходу музичної культури “Бітлз” на межі 1960-70-х років. Автор досить точно передав цю гамму настрою, об'єднану макрообразом подорожі від зовнішнього світу до внутрішнього. Публікація “Скрипки” в 1973 році в журналі “Польське фото” супроводилася коментарем Яна Сундерлянда, що побачив у ній притчу про “могутність музики, здатної вирвати людину з пабет цивілізації” Цей трансстан історично й документально відображено в місцевому матеріалі про групу “хіпуючих” юнаків (це було прообразом хеленінгу та акції), що адекватно передає настрої молодого автора. Головною новацією роботи було те, що тут, вперше в Радянському Союзі, була реалізована робота з оголеною чоловічою напурою, та найціннішим виявилось утвердження такої фотороботи в культурному просторі фотографії місцевого харківського оточення (тут підкреслено неефективного і навіть непоказного). В “Скрипці” виявилися як риси, що відрізняють всіх лідерів харківської фотошколи: експресивність та драматизація, так і риси особистого стилю Павлова: особливе зрощення документалізму з режисурою та орієнтованість на культуру.

1980-ті роки стали часом змін: документальна та режисована фотографії розділилися на два самостійні жанри, залишивши, проте, між собою місток, через який вони обмінюються настроєм.

В середині 1980-х років Павлов став відомим завдяки конструктивному підходу до монтажів, де випробовується могутність фотографії, її універсальна спроможність. Павлов прагне досягти в фотографії того рівня свободи в зображенні внутрішнього уявного, який властивий живопису та іншим давнім мистецтвам. Тим часом як фотографії належить пріоритет в зображенні саме зовнішнього. “Сусідні види мистецтва, — говорить фотограф, — повинні урівноважувати один одного. Цей процес мусить привести до “нерозмежування” що можна розглядати як попередню фазу “непогільного мистецтва, котрому відповідає тотальна свідомість” В монтажах органіки фотографії частково принесена в жертву інтелектуальній мальовничості, зате досягнута свобода грейфу в часі. Водночас автор з ясував для себе,

РЕВЮ ФОТОГРАФІЯ №1'86г. КИЕВ

що час — це багатовимірність простору. Тому монтажам Павлова (особливо ж це стосується робіт "Майстерня" та "Наодинці з собою"), властиві неогнорігніть внутрішнього простору, який живе за різними законами та геометрією. Він створив можливість одночасно проєкціювати об'єкт у різні зони внутрішнього простору змінюючи таким чином його властивості. Названі роботи показують шлях створення засобами фотографії універсальної моделі існування.

Наприкінці 80-х років Павлов дуже багато працює в документальній фотографії. Але, правду кажучи, вона ніколи не була для нього власне документальною, він лише використовував типологію цього жанру — це швидше гра в документальність. Тому така монументальна праця як "Архівна серія" може називатися фотороманом, що саморозвивається. Хоча народження концепції має конкретну дату — 1988 рік, серія включає розрізнені знімки, зроблені протягом всього життя фотографа, та продовжує поповнюватися з його фотоархіву. Таким чином, "Архівна серія" охоплює великий історичний період. Ці "жанрові сценки" при їх легкості та ненав'язливості, поступово, крок за кроком, відкривають всю глибину безодні між "розмахом ідей" та нікчемністю реалії того, що Павлов одного разу назвав "країною, де переміг сюрреалізм".



Всередині цього фотороману з його сюжетом, що безперервно змінюється залежно від компоновки фотографії, існують постійні угруповання, які можна ототожнити з розділами, об'єднаними за формальними чи іншими ознаками, наприклад: "ті що сплять", "круглі", "сіпськогосподарські" і т. д. Все це зведення маргіналії творчої фотографії Павлова не просто морфологізоване в цій серії, але й об'єднане специфічним формальним прийомом довірного введення фарби в чорно-білу фотографію, кольорової ретуші. Механічні пошкодження, пил, погряпини, що звичайно приховуються, тут підкреслюються та висувуються на передній план. Уведення кольорової ретуші в знімки, що несуть тут зародження розвиненого галу "ташизму" крім культурного контексту виявляє й інший. Павлов проявив світ найдрібніших часток, що проникають в фотопроцес. В дефектах, які об'єктивно з'являються на плівці, він убагацьчує потік нерозшифрованої інформації, бо все, що відбувається — невипадкове.

Те, що автор тільки усвідомив в "Архівній серії" в "BLATARI VOSPODA" (1989) він вніс навмисно. В цій серії та інших зображеннях поступово розвивається прийом накладення на зображення певної графічної структури в аж ніяк не декоративному ключі. Це експресивний жест, що водночас знищує фотографію і створює її нову сутність. Цей підтекст (чи навіть контекст) в окремих випадках стає власне текстом, витісняючи у другий ряд сюжетне зображення, яким би значущим воно не було. Але в чому ж значення цієї макроформи, всередині якої розташовуються фотографічні факти сюжетів? Подрібнення та упорядкування простору яке досягається за допомогою численних ліній та штрихів, певним чином споріднює фотографію зі стародавнім мистецтвом орнаменту.

Останнім великим блоком "кольорових" (у першооснові чорно-білих) фотографій Павлов підсумовує весь попередній досвід роботи. Павлов широко впроваджує в фотографію живописну технологію. Правда, живопис відіграє тут незвичну для нього деструктивну роль по відношенню до власне фотографічного зображення. Це симптоматичне явище, що нагадує про досвід сучасного мистецтва, яке нерідко використовує для одержання певного результату субстанцію руйнування (різні "негативні об'єкти"). Але суто фотографічні втрати відшкодовані параметрами, які привнесені сюди живописом, це, зокрема, творчий простір кольору, що дозволяє говорити про копорит в фотографії. Саме копорит, його багатство та складність роблять значущим кожен фрагмент зображення. Особливого значення набувають червоний та зелений кольори. Грунт чорно-білої фотографії додає до них чорний копир. Ця тріада (червоний, зелений, чорний) вказує на глибокі основи копірного ряду в роботах Павлова, нагадуючи про національну традицію, якою є, наприклад, копорит української ікони. Фантастична для фотографії розкутість живого та яскравого кольору тут зв'язана з такою характерною рисою української культури, як гедонізм, котрий можна знайти в творах М.В.Гоголя, В.Г. Левицького, І.С. Рєпіна. Сам же тип роботи з кольором в його фотографіях, де переважає спонтанність, можна ідентифікувати зі стилістикою ташизму (художньої системи, що будується на довірливій знаковості кольору).

Відштовхуючись від культурних текстів і значущих сюжетів своїх фотозображень, нині Павлов увів у фотографію фактор безпредметності, наблизив її до умов безпрототипної творчості.

В цій свободі, яку він надає фотографії, і полягає принцип тотального мистецтва як мистецтва, що не знає технологічних кордонів.