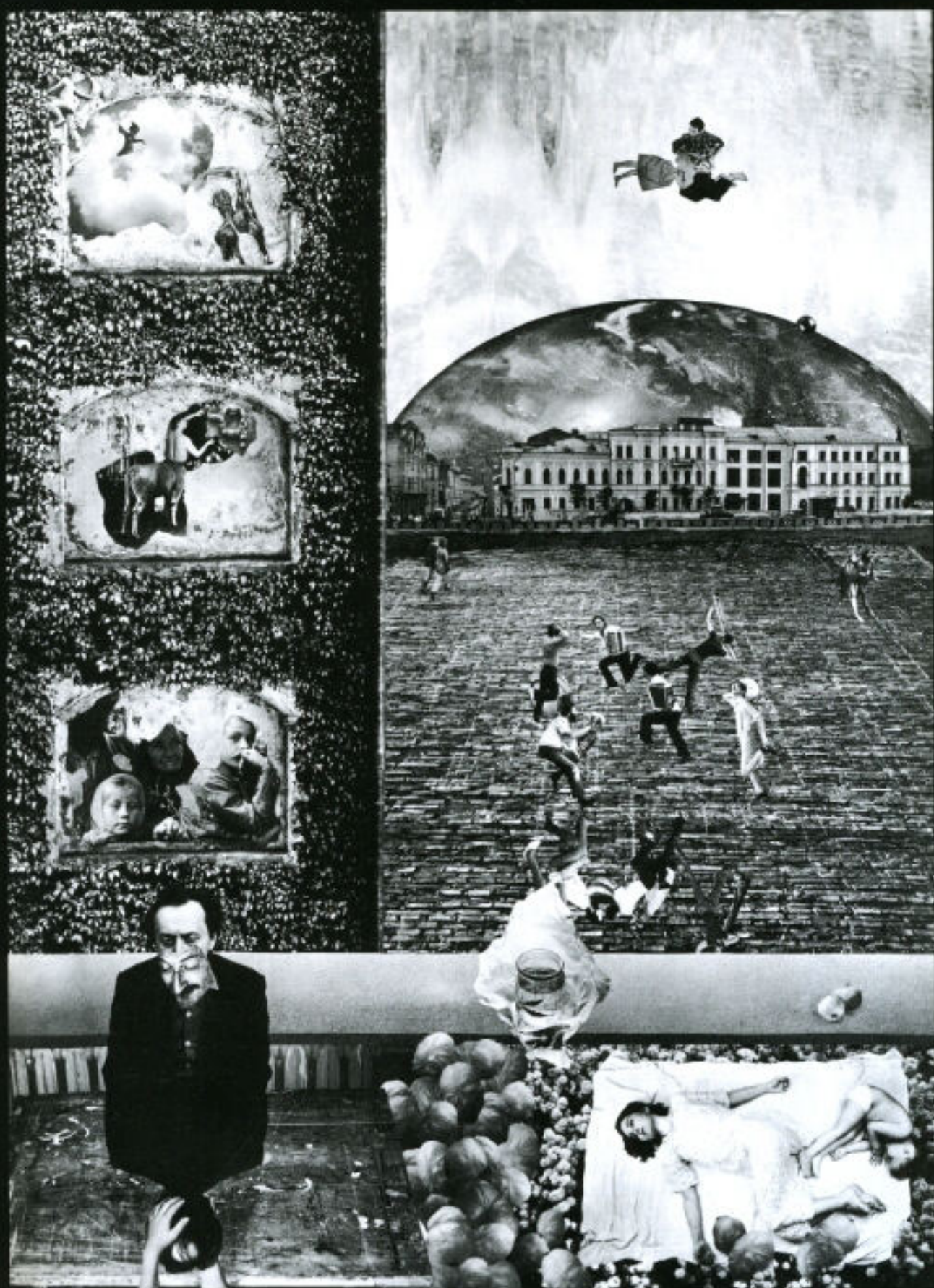


ФОТО И ВИДЕО. АПРЕЛЬ 1998г. Киев

.живопись играет здесь необычную для  
нее деструктивную роль по отношению  
к непосредственно фотографическому  
изображению



Евгений Павлов







временам, что пластически выражено в неоднородности пространства. Это дало возможность одновременно проецировать объект в разные зоны изображения, изменяя таким образом его свойства.

В конце 1980-х Павлов особенно много работает в документальной фотографии. Но справедливо будет сказать, что она никогда не была у этого фотографа собственно документальной, им использовалась только типология этого жанра. Поэтому такой монументальный труд, как «Архивная серия» при своем завершении выявил структуру саморазвивающегося фоторомана. И хотя порождение концепции имеет конкретную дату, 1988 год, большой объем серии включает разрозненные снимки, сделанные на протяжении всей жизни фотографа. Внутри этого фоторомана, с его непрерывно изменяющимися в зависимости от компоновки фотографий сюжетом, существуют постоянные группировки, которые можно отождествить с главами, объединяющимися по формальным или другим признакам, например: «спящие», «круглые», «сельскохозяйственные» и т.д. Весь этот свод маргинальной творческой фотографии Павлова не просто морфологизирован в настоящей работе, но и объединен специфичным формальным приемом произвольного введения краски в черно-белую фотографию в виде цветной ретуши. Механические повреждения, пыль, царапины, обычно скрывающиеся, здесь подчеркиваются и выдвигаются на передний план. Введение цвета в виде ретуши в снимки, связанное с зарождением в фотографии «ташизма» (об этом далее), кроме культурного контекста выявляет и иной. Павлов проявил в них проникающий в фотопроект мир мельчайших частиц. В дефектах, объективно проявляющихся на пленке, он усматривает поток нерасшифрованной информации, исходя из позиций неслучайности происходящего.

То, что автор только осознал в «Архивной серии», в «Blatari Vospada» (1989) он внес намеренно. В этой работе и других работах постепенно развивается прием наложения на изображение определенной графической структуры в отнюдь не декоративном ключе. Это экспрессивный жест, одновременно уничтожающий чистую пластику фото и создающий ее новое качество. И хотя по своему характеру это подтекст, в отдельных случаях он становится собственно текстом, вытесняя во второй ряд сюжет, каким бы значимым он ни был. Но в чем же смысл этой макроформы, внутри которой располагаются фотографические факты сюжетов? Упомянутое и упорядочение пространства, достигаемое с помощью многочисленных линий и штрихов, отсылает к тому «монументальному мироощущению», которое свойственно орнаменту (П.Флоренский), древнейшему из искусств.

Концепция «Тотальной фотографии» суммирует весь предыдущий опыт работы. Мета-приемом этой рукотворной фотографии является свободный, незаторженный жест, значимый для проявления «подлинной реальности» снимков. Изображение расслаивается в процессе работы над ним на несколько пластов: основного и тех, которые созданы механическим и красочным вмешательством, монтажом деталей и т.д. (до пяти

уровней). Павлов широко внедряет в черно-белую фотографию живописную технологию. Правда, живопись играет здесь необычную для нее деструктивную роль по отношению к непосредственно фотографическому изображению. И это симптоматичное явление, напоминающее об опыте современного искусства, использующегося нередко для получения некоторого результата субстанцию разрушения (различные «негативные объекты»). Но чисто фотографические потери возмещены параметрами, которые привнесены живописью. Здесь порождается творческое пространство цвета, позволяющее говорить о колорите в фотографии. Его анализ выявляет в работах Павлова в качестве главного аспекта цветовую контрастность. Именно колорит, его богатство и сложность, делают значимым нередко каждый фрагмент изображения. Особой суггестией в них наделены красный и зеленый цвета. Грунт основного, черно-белого, изображения добавляет к ним третий — черный. Выявление этой триады: красного, зеленого, черного — проясняет и глубокие основания цветового строя в этих работах, напоминая о национальной традиции, какой является колорит украинской иконы. И шире, фантастическая для фотографии раскованность живого и яркого цвета в работах Павлова принадлежит такому аспекту украинской культуры, как гедонизм, находимый в творениях Н.В.Гоголя, Н.Г.Левицкого, И.Е.Репина (чем объясняется и колоризм харьковской фотошколы в целом). Сам же тип работы с цветом в этих фотографиях, где преобладает спонтанность, можно идентифицировать со стилистикой ташизма (художественной системы, главный прием которой — самопроизвольная знаковость цвета). Бесформенные пятна в фотографиях Павлова играют проявляющую роль, будучи напрямую связанными с его эмоциональностью и интуитивностью, так как «бесформенный образ лежит глубже, чем в подсознательном мире» (Г.Рид).

Таким образом, через абстрактную раскраску в фотографию вошел фактор беспредметности, приблизив ее к условиям беспрототипного творчества.

«Тотальная фотография» была показана в Харькове, Киеве, Братиславе и США (в рамках мультимедийной украинской фотографии), где она обрела зрителя с особой дистанцией взгляда. Комментируя выставку, «Нью-Йорк Таймс», в частности, писала о Павловской экспозиции: «...даже репрессии и гнет жизни могут послужить славе искусства». Его многослойные фотографии обозреватель сравнил с иконами в драгоценных окладах, усматривая в них архетипы славянской статуарности.

Логика развития «Тотальной фотографии» органично привела Павлова к сотрудничеству с живописцем. Шаг навстречу сделал харьковский художник Владимир Шапошников, вместе с которым они выполнили проект «Общее поле искусства», а в настоящее время создают новую совместную работу на стыке фотографии и живописи.

Татьяна Ильюшина,  
искусствовед, фотокритик.









