



ЧИЛИКОВ ПРИЕХАЛ

Фотографические вехи Сергея Чиликова (род. в 1953 г.)

1969...1980 — йошкар-олинский период: формирование своего фотографического пространства и становление в составе группы «ФАКТ»;
 1980...1988 — московский период—период популяризации творчества группы «ФАКТ»;
 1988...1992 — популяризация фотографов СССР в йошкар-олинском пространстве, начало нового интенсивного индивидуального творчества;
 1992...— полный уход в индивидуальный творческий процесс: научное редактирование трактата по русской аналитической философии— «Артсег. Владелец вещи», создание объемных фотографических циклов.



Стоя на правом волжском берегу 28 июня 1980 г., Сергей Чиликов вряд ли мог предположить, что и в 1995 г. Чебоксары у него будут самым посещаемым городом.

Фото Ю. Евлампьева.

СЛЕД, ОСТАВЛЕННЫЙ НА ПРАВОМ БЕРЕГУ

Очередная встреча фотографов географической широты Чебоксар прошла, возможно, так же, как и множество других встреч из периода затишья, если не принимать во внимание получасовую громкую тираду одного из местных фотографов о том, что никто в России не может делать газеты, не может фотографировать, не может писать; или не принимать во внимание уже казавшийся невозможным выход очередных двух номеров «Ретикуляции», или не принимать во внимание десятиминутный показ своих фотографий Сергеем Чиликовым. Впрочем, на последнем, ввиду редкости и исключительности подобного показа, стоит остановиться подробнее.

Перед спонтанными зрителями Чиликов пролистал несколько сот цветных и черно-белых фотографических листов, т.е. было представлено несколько объемных фотографических циклов. Ауру просмотра можно было бы охарактеризовать как повисшее нейтральное молчание, переходящее где-то в неприятие и непонимание. Надо сказать, это состояние зрителя для автора в период становления было желанным. Но в годы активной популяризации Чиликовым фотографии многое из нетрадиционно-наработанного им уже не приводило зрителя на полюс непонимания; скорее наоборот—зритель становился соучастником представляемых фотографических мизансцен. Но на этапе полного ухода в индивидуальный творческий процесс Чиликов вновь стал ощущать присутствие барьера между зрителем и своими новыми листами. И непонимание исходило почему-то чаще от коллег.

Здесь следует немного отвлечься и посмотреть логику развития фотографической изобразительности у Чиликова.

Фотограф стоит всегда перед выбором: выбор фотоаппарата, выбор фотоматериала, выбор пространства, выбор персонажей. Если первые две составляющие не приносят проблем, то две последние — преследуют фотографа до тех пор, пока он не выпустит из рук камеры.

Начало семидесятых пестрело от «березовых роц» и «декоративных старцев с увесистой бородой». Но в этой среде Чиликов пробыл недолго: внутрен-

ний бунт выводит его в искусственное пространство с искусственными персонажами. В одной из характерных работ этого направления «Немая жизнь. 1978...1984 гг.» мы видим искусственное нагромождение предметов бытия человека в интерьере, во дворе дома, на небольшой улочке, в лесу; и так же «нестественно» вкраплены в композиции персонажи. В другой работе «Древняя земля. 1979...1981 гг.» очевидная искусственность пространства и символичность персонажа уведат нас от хаоса и приводят к упорядоченности и цельности мироздания. Так происходит варьирование в рамках сделанного выбора.

Дальнейшая метаморфоза выбора Чиликова вылилась в формулу: **реальное пространство** (или узнаваемое пространство) и **искусственные персонажи**. Этот принцип был реализован в работе «Данилкино. 1984 г.». Чиликов показывает нам хорошо узнаваемые деревенские улочки с якобы «деревенскими персонажами», которые подчеркнута «картинно» (театрально) расставлены в мизансценах с их передним, средним и дальним планами. Вариация этого же подхода просматривается и в работе «Деревенские вечера. 1982...1986 гг.», где действия мизансцен происходят ночью, при свете уличного фонаря.

Логическим продолжением выбора является приход к формированию **реального** (узнаваемого) **пространства с реальными** (узнаваемыми) **персонажами**. Впервые этот принцип забрезжил в работе «Москва. 1982 г.», где была представлена первоймайская демонстрация; однако листы были наполнены насыщенным драматизмом, разрушающим многозначность изображения.

Показанные спонтанному зрителю **объемные циклы были наполнены узнаваемым пространством с узнаваемыми персонажами**.

Большая часть представленных листов укладывается в схему: пришел человек в фототелье и сунул голову в дырку среди нарисованных пальм. Что в этой сцене правда, а что ложь? Нарисованная пальма—ложь. Лицо человека, влезшего в раму, — само выражение его лица—тоже ложь. Так что же тогда правда? Правда—сам факт, что человек пришел в ателье и влез в рамку. Правда—то, как он пытается «солгать» о себе. Правда—

факт съемки, само осуществление ложной позы в ложной декорации. В жизни полно притворства, однако умеем же мы разглядеть в самом этом притворстве его произвольную правдивость. Чиликов в своих фотографиях обходится без «нарисованных пальм», но эффект сделанного—аналогичен.

Смысл подхода другой части показанных листов заключается в том, что фотограф со своей техникой вторгается в жизнь. Что мы видим в результате? — Образ вторжения в реальность, реакцию на вторжение: если люди позируют перед аппаратом— надо садиться рядом с ними и доводить позирование до самоотрицания; если люди притворяются перед камерой— надо доводить притворство до абсурда.

Эту условность в игре фотографа с узнаваемыми персонажами и перестал воспринимать «вдумчивый» зритель, натасканный на изображениях с искусственным пространством и искусственными персонажами.

Показанные **цветные фотографические листы из объемных циклов не укладываются в схему** аскетичных по цвету лаконичных натюрмортов, — цветные листы Чиликова являются продолжением изобразительности черно-белых листов. Немало фотографов сталкиваются с непреодолимой стеной, когда пытаются максимально усилить контраст отдельных деталей в изображении и упираются в барьер двухградационного изображения. Эта проблема легко снимается, если обратиться к изобразительности цветной фотографии. В этом случае **цветовая палитра фотографического листа, формируя пространство изображения, обретает новое качество: цветовой контраст** становится наисильнейшим изобразительным средством. А узнаваемое пространство как бы становится еще более узнаваемым.

Кто-то из фотографов сказал: **фотография—не изображение предмета, а его след**. Показ нескольких сот листов прочертил след в восприятии чебоксарских фотографов, а след Сергея Чиликова, оставленный на правом берегу, еще не будет смыт волной, как вновь прозвучит в Чебоксарах возглас: **Чиликов приехал...**

Юрий ЕВЛАМПЬЕВ,

куратор проекта «Чебоксары как феномен фотографического бытия».



С. Чиликов. Самара (цикл). 1994, чёрно-белая фотография. 17x17 см.



С. Чиликов. Самара (цикл). 1994, чёрно-белая фотография. 17x17 см.



С. Чиликов. Самара (цикл). 1994, чёрно-белая фотография. 17x17 см.