

Г.М. Чудаков

Советское фото

1990/№7

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 77
ББК 85.16
Г11

Г11 **Г.М. Чудаков**
Советское фото: 1990/№7 / Г.М. Чудаков – М.: Книга по Требованию, 2021. – 53 с.

ISBN 978-5-458-41953-6

Журнал "Советское фото" рассчитан на фото и кинолюбителей, фоторепортеров и мастеров художественной фотографии. Журнал с помощью фотографии широко отражает жизнь страны, освещает вопросы развития советского искусства, дает фотолюбителям практические советы и консультации, рассказывает о новостях отечественной и зарубежной фототехники, знакомит с работами советских и зарубежных мастеров фотографии. Журнал "Советское фото" издается с апреля 1926 года.

ISBN 978-5-458-41953-6

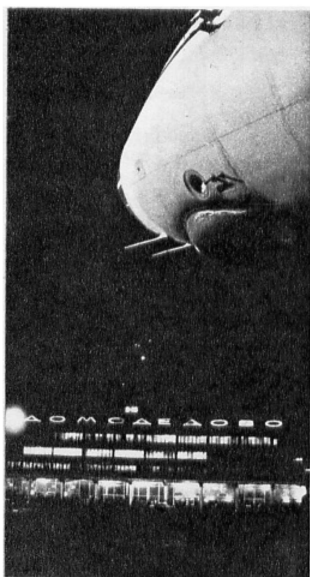
© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



СЕРГЕЙ ТИТОВ
НЕЛЕТНАЯ ПОГОДА (ИЗ СЕРИИ)



ваивался со скрипом. Сегодня никому из бывших слушателей и в голову не придет, что можно имитировать события, придумывать «правду жизни»...

«Зеленость» стала преимуществом: не давил груз «мастерства», легче осваивались новые темы и в первую очередь социальные. Они, естественно, и стали ведущими. Единомыслие выработало и общее направление. В то же время на передовые позиции современной фотожурналистики вышло еще несколько новых имен, тоже молодых. Четко обозначилась «новая волна». Нужно было удержаться на ее гребне, для чего и потребовалось сохранение единства. Таким образом, все произошло в нужное время и совсем не случайно.

У «М-Пресс» — большие планы, смелые перспективы; у нас же не меньшие надежды и свои расчеты. Дело задумано новое и такое нужное всем сегодня! И все тому способствует: волну подгоняет свежий ветер перемен. Правда, как при всякой волне, есть и пена. Многие из околофотографической братии сегодня бросились в разного рода кооперативы — за легкой жизнью, длинным рублем. «М-прессовцам» такое не угрожает — кооператив их не соблазняет и жизнь им предстоит сложная. Пусть они выбрали свой, прежде неведомый. Возможно, проторят дорогу и другим. В этом и смысл начинания. А пока... Активная беготня «по-инстанциям»... Но уже и первая публичная выставка, а с ней и то, с чего начинались эти заметки.





НИКОЛАЯ СТЕПАНЕНКОВ
РИЖСКИЙ РЫНОК (ИЗ ОЧЕРКА)

ИГОРЬ ТИМОШЕНКО
ФАРЦОВЩИКИ (ИЗ СЕРИИ)



Сами о себе

Элеонора Сосновская:

— Мы — дети перестройки, того ее «луча», что именуется гласностью. Мы встретились и спаялись воедино в те, уже достаточно добрые годы, когда в прессе начинали говорить все или почти все. Но, к сожалению, не все показывать — ведь если удачное слово порой бьет по сознанию, призывая осмысливать нашу жизнь, то снимок, даже не очень удачный, но показывающий боль или хотя бы неуютный чем-то момент жизни, «бьет по глазам», мгновенно врываясь в эмоциональную сферу человека.

Мы, конечно, понимаем, что чувствовать умеют не все... И потому решили попытаться научить этому возможно большее число людей. А так как наше оружие — фотография, мы стали вкладывать в нее все то, что волнует практически каждого нормального человека — явные ненормальности окружающего нас общества.

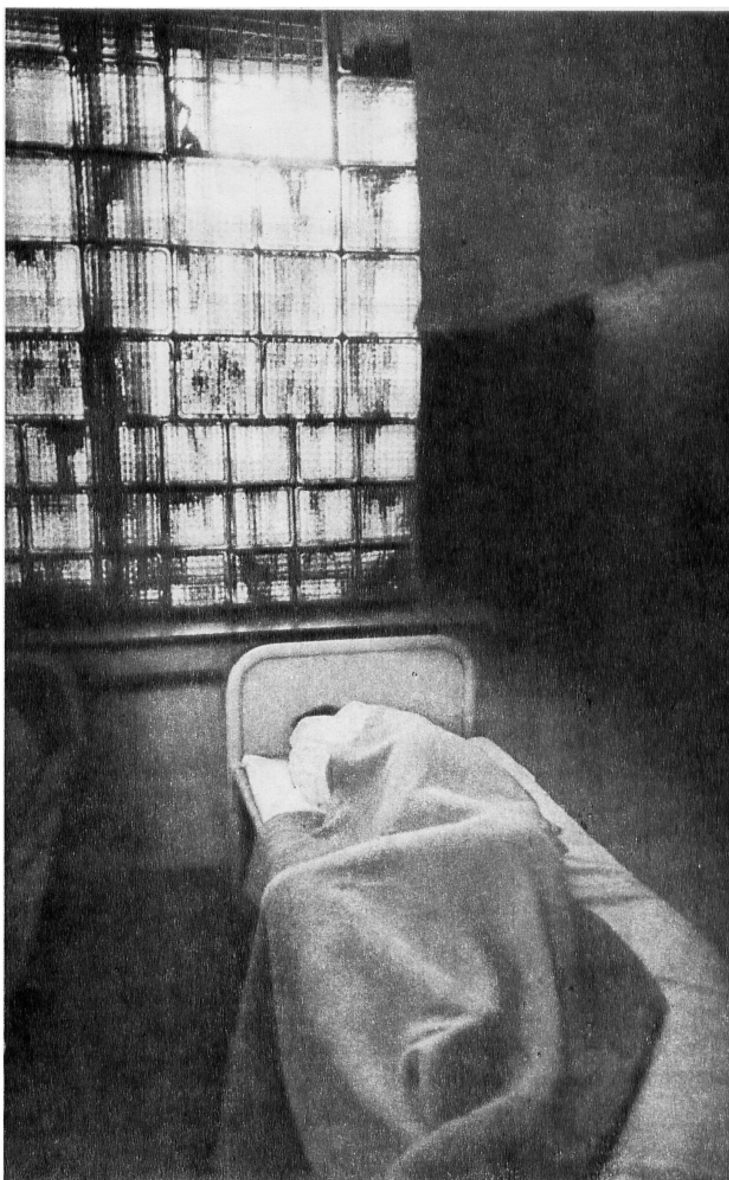
Так, еще не успев осмыслить это теоретически, стали на практике исповедовать социальную фотографию! Мы «не открыли Америки» — ее открыли задолго до нас наши коллеги, можно бы сказать — сверстники наши, ибо делалось это тогда, когда им было столько, сколько и нам теперь.

А ныне — уже корифеи советской фотожурналистики — они рассказывали нам о тех годах, когда их кадры фиксировали все, на что очень скоро было наложено табу. Суждено было этим порой бесценным кадрам долгие годы пролежать в архивах у репортеров старшего поколения. А вот теперь мы смогли увидеть их, учиться на них, благодаря им понять, что нам предстоит нести дальше эстафету отечественного фоторепортажа! Низкий им всем поклон от нас!

Но в эстафете этапы не повторяются, и нам суждено «пробежать» свой кусок жизни столь же самоотверженно, не жалея сил и не сбиваясь с темпа.

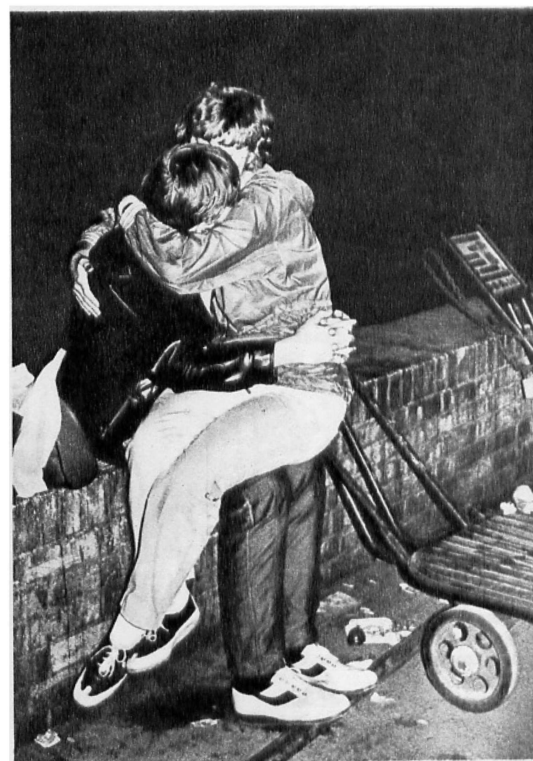
А коли это наш «кусок жизни», то мы сами и обязаны определить ту меру света и мрака, сдержанности и откровенности, радости и боли, которой следует руководствоваться в своей повседневной работе.

Вот, если очень коротко, те мысли, что легли в основу творческой «платформы» нашей группы, с лапидарным названием «М-Пресс».



ЭДУАРД КУДРЯВЦОВ
ВЫРЕЗКА (ИЗ СЕРИИ)

НИКОЛАЙ СТЕПАНЕНКОВ
ВОКЗАЛ ДЛЯ ЧУЖИХ
(ИЗ ОЧЕРКА)



Владимир Лапишкин:

— Наше творческое объединение «М-Пресс» — это союз единомышленников, собравшихся под лозунгом: «Дашь социальную фотографию!» Мы, в хорошем смысле, агрессивны, горласты, обладаем довольно крепкими локтями и, как нам кажется, небесталанны...

Исповедуя принцип социальной фотографии, мы понимаем его как предельно честный взгляд на жизнь. Она интересна нам, и мы стараемся показывать ее так, чтобы это было интересно и другим. Мы вместе занимались в ИЖМ, где нас учили не только снимать, но и думать, без чего первое попросту невозможно.

Фотография — это машина времени, существующая одновременно в прошлом, настоящем и будущем. Отражая настоящее, мы оставляем для будущего уже прошлое, и люди будут размышлять над нашей жизнью, учиться не повторять ошибки и нелепости дней минувших.

Показывая, например, быт дома престарелых или «психушки», где обитатели чаще всего забыты богом и своими родственниками, хотим заставить людей задуматься — а не забыл ли ты сам кого-нибудь? А не можешь ли ты помочь своему близкому, даже если он не твой близкий? Мы хотим отогреть сердца, застывшие в эгоизме, опутавшем людей, затурканных устройством жизни, напомнить им, что человек по-настоящему счастлив не тогда, когда он наживает добро материальное, а когда сам дарит людям добро душевное, в возвышенном смысле этого слова. В самых «жестких» наших снимках мы стараемся пробуждать «милость к падшим», как завещал великий наш поэт, обращавшийся ко всем, кто придет после него, а значит, и к каждому из нас — непосредственно. Может быть, все это звучит несколько выпендренно, но мы искренне так думаем и подсознательно руководствуемся этими принципами в каждый тот миг, когда объектив камеры выхватывает из бесконечной череды бытия его фрагмент, вызывающий к милосердию...

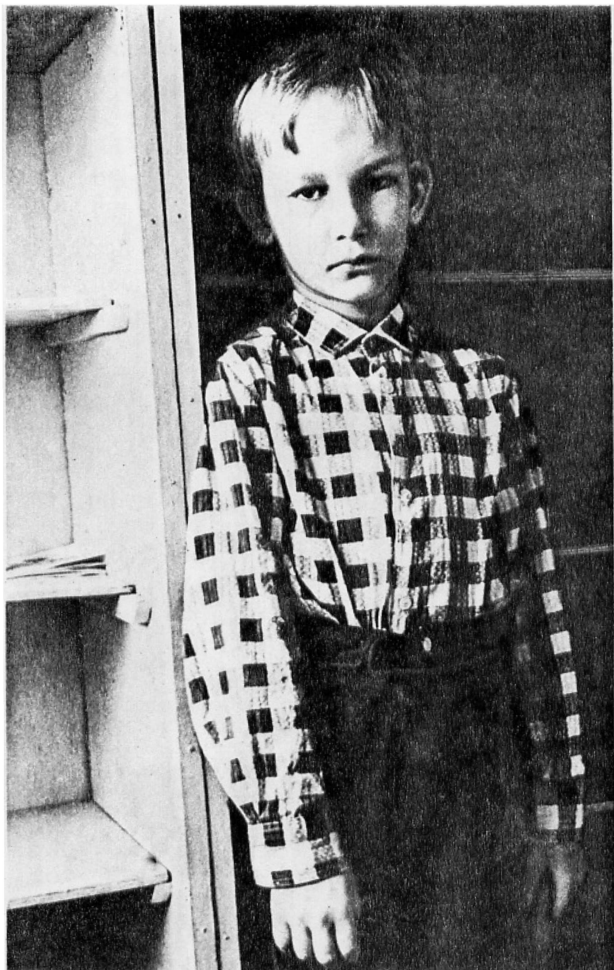
Юрий Трубников:

— Начну с дерзкого утверждения — «М-Пресс» показывает фотографию «новой волны». Волна эта — та «чернуха», что нас захлестывает и ужасает. Но мы не только ужасаемся — со-

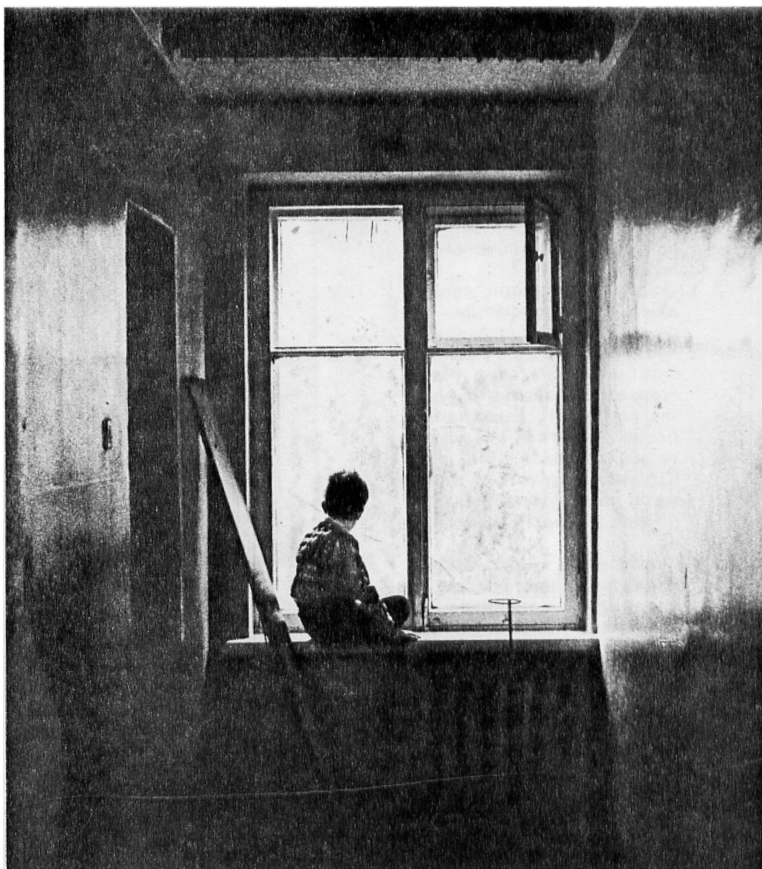


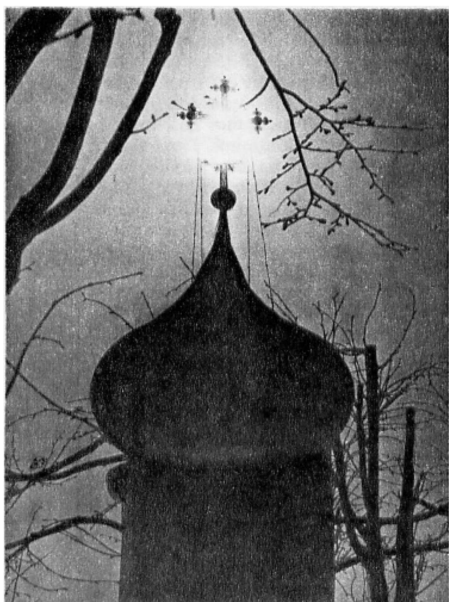
ВЛАДИМИР ФЕДОСЕЕВ
СПОРНЫЙ ДОМ (из серии)





ВЛАДИМИР ШИШОВ
ОТВЕРЖЕННЫЕ (ИЗ СЕРИИ)





БОРИС СЫСОВЕВ
«СЕРГИЕВ ДЕНЬ» (ИЗ СЕРИИ)



страдаем, трудимся, а следовательно, живем. Мир стремительно меняется, меняемся и мы вместе с ним. Об этом свидетельствует и наша первая выставка — она, как нам показалось, произвела несколько гнетущее впечатление на некоторых зрителей — уж очень мрачно выглядит жизнь на многих снимках. Но мы отнюдь не стремились мчаться в общей толпе за так называемыми «жареными фактами» и не руководствовались принципами — «что прикажете?», мы не выискивали «чернуху», а просто снимали тот мир, в котором все сейчас живем, и если мы его не переделаем, то обречены и далее на прозябание.

Мне думается, что фотографии нашей группы «М-Пресс» должны не выдумывать новую фотографию, а вдохнуть в уже существующую что-то свое, созвучное эпохе перестройки.

Черты такой фотографии ясно видны: жесткость и трезвость взгляда, стремление не только следовать традициям «черного юмора», но и наследовать лучшее, что было у наших учителей, репортеров старшего поколения, — честное отношение к профессии и к самой жизни.

Язык наших снимков зачастую груб и шершав — многие из нас разделяют мнение «шестисотсекундовика» Невзорова, что «ре-



портер — профессия разбойничья». В наших работах, как мне кажется, нет смакования жестокостей или утверждения безысходности житейских коллизий. От этого нас, слава богу, защищает невидимая постороннему глазу броня гуманизма, которую выковывали наши учителя, в том числе и фотожурналисты, читавшие лекции в Институте журналистского мастерства.

Трудно сказать, как сложится судьба каждого из нас — в идеале группа «М-Пресс» могла бы стать фотоагентством и найти свое собственное особое место в фотомире.

Если этого не произойдет — заглохнет еще одно хорошее дело...

Но мы оптимисты и отправляемся в плавание по морю житейскому с верой, надеждой и любовью...

Михаил Ямпольский Знак-индекс и смысловая структура изображения

Когда заходит речь о кинематографе или фотографии и лежащем в их основе репродуктивном изображении, обыкновенно подчеркивается их иконический, подобный реальности характер. Такой традиционный подход закономерен. Ведь для понимания фототекста принципиальное значение имеет то, что этот текст оперирует знаками, сходными с явлениями действительности, так называемыми аналогами. Но, по мнению видных современных теоретиков, фотография является не только аналогом действительности, она находится по отношению к последней еще и в ситуации условного светохимического обозначения и потому является знаком-индексом, отсылающим к этой реальности. О способности фотографии выражать содержание через знак-индекс и пойдет речь.

Всякая техническая регистрация физического явления (света, звука) включает в себя компонент индексальности. Взять хотя бы традиционную звукозапись на валике фонографа или граммпластинке. Такая запись является следом иглы на мягкой поверхности. Игла отражает вибрацию воздуха, производимую музыкальными инструментами или голосовыми связками. След на пластинке является знаком-индексом этого акустического явления. Именно в силу своей индексальности он может обеспечить повторное воспроизведение зарегистрированного звука. Пример звукозаписи интересен тем, что в нем индексальное и иконическое явственно разделены. Индексальное как бы зафиксировано в одной материи (пластмасса пластинки), иконическое — в другой (вибрация воздуха). Иначе в фотографии. Здесь индексальное как бы включено в иконический слой. Светочувствительная эмульсия несет на себе следы прямого воздействия световых лучей, но эти следы складываются в аналогон, то есть в подобие объектов.

Смесь иконического и индексального в значительной степени определяет своеобразие фотографии как семиотического объекта. По существу иконический и индексальный компоненты знака передают

нам (несмотря на органический их сплав) разную информацию. Иконическое характеризует объект через его подобие. Индексальные значения не поддаются переводу в подобие, в аналогон, сопротивляются наименованию, но имеют чрезвычайно существенное значение для функционирования фотографического текста. Индексальность изображения связывает его с конкретным физическим, временным моментом производства изображения (экспозиции).

С технологической точки зрения все фотографии в равной степени индексальны. Однако культура вырабатывает коды индексальности так, что в одних фотографиях легко прочитывается уникальность, неповторимость снятого момента, в других же фотографиях индексальность искусственно подавляется, они как бы отрываются от временной конкретности и приобретают «вневременной» характер. Повышенной индексальностью отмечены, например, репортажные фотографии или кадры документального кино. Подавленной индексальностью характеризуется рекламное фото, фотография моды или некоторые типы изображения в игровом кино. Поскольку индексальность непосредственно связывает изображение с определенным временным моментом, она играет существенную роль в смысловой структуре текста. Без индексов любой текст, в том числе и словесный, стал бы трудно постигаемым, так как индексы ориентируют текст по отношению к моменту речи и конкретизируют объект высказывания. Американский философ Ч. Пирс даже считал, что «в символ всегда включается своего рода индекс, и что «без индексов было бы невозможно обозначить, о чем человек говорит».

Фотонизображение способно также производить условные аналоги индексов. К их числу, например, относится взгляд в камеру. Индексальность такого взгляда связана с тем, что фотографируемый человек как бы указывает на камеру, тем самым акцентируя момент производства снимка. Этот указующий взгляд, отпечатываясь на снимке, превращается в индекс.

Французский исследователь Р. Барт дал прекрасный анализ фотографии, выполненной А. Гарднером в 1865 году. На снимке Л. Пейна, совершивший покушение на государственного секретаря США У. Сьюарда. Гарднер сфотографировал Пейна в камере смертников, где тот ждал казни. Барт комментирует: «Я одновременно читаю: «это будет и это было»; с ужасом я наблюдаю за этим будущим в прошедшем, ставкой которого является смерть. Передавая мне абсолютно прошедшее позы (аорист), фотография сообщает мне о смерти в будущем». Эта парадоксальность фотографического времени в портрете Пейна во многом объясняется тем, что молодой заключенный направляет взгляд в камеру, тем самым подчеркивая «настоящее» время съемки. Знание его трагической судьбы делает парадоксальной эту фиксацию на настоящем. Многократно подчеркивавшаяся связь фотографии со смертью отчасти объясняется особой индексальностью снимка, в частности нормализацией взгляда в камеру, подчеркивающего момент фотографирования («настоящее время»), всегда парадоксальное для чтения из будущего. В силу особого характера кинематографической индексальности (отметим хотя бы ненормативность взгляда в камеру), этот эффект в кино слабее.

Красноречивый пример использования взгляда в камеру для повышения индексальности фото являет моментальный снимок А. Бриана, выполненный немецким фотографом Э. Саломоном. На фотографии Бриан изображен в окружении группы дипломатов и политиков. Фотографируемый не только смотрит в объектив, но и указывает на него пальцем, тем самым усиливая градус индексальности. Саломон снабдил свою фотографию удивительной надписью: «Аристид Бриан, указывающий на Саломона во время банкета на Ке д'Орсе в 1931 году и говорящий: «Вот король нескромных». Подпись не только акцентирует ситуацию производства снимка, но и объясняет, что указующий жест относится к фотографу. Ситуация связан

между моделью и фотографом становится главным содержанием фотографии. В 1961 году Р. Барт опубликовал работу «Фотографическое сообщение». В ней ученый выделил два типа фотосообщений. Первый тип Барт назвал денотативным. Он считает, что такое сообщение отделено, удалено от кода. Оно целиком исчерпывается передачей иконического сходства, сводится к конструированию аналога. Второй тип он назвал коннотативным. С одной стороны, паразитируя на денотативном, с другой — стремясь к универсальности символа, оно опирается на целый комплекс стереотипов (схемы, цвета, графизм, жесты, выражения или устойчивые группы изобразительных элементов). Барт выделил несколько процедур внедрения в фотографический текст коннотативного типа сообщения. К нему он отнес использование поз, символических предметов, особого рода эстетизма и т. д. Все эти элементы связывают фотографию с естественным языком и культурой, то есть теми кодами, которые придают фотографии элемент всеобщности и противостоят уникальности, единичности момента, индексальности.

Действительно, чрезвычайно сложно бывает найти фотографию без сильной коннотативной формы сообщения. Например, фотографии XIX века в подавляющем большинстве пронизаны сильным током такой кодификации. Это явление в равной мере характерно и для пейзажей, и для портретов, и для жанровых сцен. В ранней фотографии чрезвычайно отчетливо ощущается ориентация на господствующие культурные коды, как они представлены в живописи и графике — видах изобразительного искусства, вполне сознательно, вплоть до появления импрессионизма, ориентированных на подавление индексальности.

Стремление обрести подавленную индексальность начинается ощущать фотографией лишь с 20-х годов нынешнего века и выражаться, с одной стороны, в становлении кодов репортажности и, с другой стороны, — в выработке целого лексикона средств ухода от изобразительных клише XIX века.

Одновременно развивается «эстетическая» или «метафизическая» фотография, продвигающая вырабатывать новые процедуры подавления индексальности. Это абстрактные фотографии в духе графики, многочисленные фото обнажен-

ных, где тело трактуется как полубабстрактная скульптурная форма, снимки овощей, деревьев, скал с подчеркнута абстрактной трактовкой фактуры и т. д. С точки зрения нашей темы, особый интерес представляют фотографии с усиленной индексальностью, в частности репортажные. Остановимся на двух знаменитых работах с подчеркнутым ощущением момента. Это «Смерть республиканца» Р. Капы и «Цыгане» Л. Клерга. На фотографии Капы запечатлен испанский интернационалист, сраженный пулей во время атаки. Солдат еще не коснулся земли, он зафиксирован в момент падения, левую руку закинул вверх, а правую с ружьем откинул назад. Правая рука уже разжата, но ружье еще не упало и как будто держится в воздухе невидимой силой. Ощущение уникальности запечатленного трагического момента во многом создается полнейшей неестественностью позы, нарушением законов физики, когда тело как бы останавливается камерой во время падения. В этом смысле снимок Капы, конечно, абсолютно нарушает любые, в том числе и физические стереотипы. «Цыгане» Клерга также поражают ощущением неповторимости запечатленного. На первом плане — группа цыган. Трое мужчин, смотрящих в объектив, кривляются и изображают потасовку, принимая самые дикие позы. В глубине женщина с неодобрением смотрит на паясничавших. Персонажи Клерга не скрывают, что «работают» на фотографа. Самое поразительное в фотографии — это дикие гримасы и нелепые причудливые позы. Фотографии Капы и Клерга отмечены повышенной индексальностью в силу того, что они фиксируют неповторимое мгновение, выражаемое в предельной неестественности поз и мимики (у Клерга). Такого рода неестественность, противостоящая культурному опыту человека (а, следовательно, и кодам коннотации) возможна только в моментальном фото с малым временем экспозиции. Но именно этой способности фиксировать, останавливать уникальность мгновения и тем самым разрушать культурные коды лишено кино. Представим себе, что фотографии Капы и Клерга являются фотограммами фильмов. На экране смерть интернационалиста превратилась бы в привычное зрелище падения тела, а гримасы цыган исчезли бы в обычной сцене комической потасовки. Необычное на

фотограмме превращается в банальное на экране. Вот почему можно предположить, что по отношению к кино фото обладает большим ресурсом индексальности. То же самое можно сказать и применительно к коннотативности. Фотография обладает большей способностью смещать визуальный текст в область культурных кодов. Высокая коннотативность фотографии также достигается ее статичностью. На этом явлении основывается феномен рекламного фото в кинематографе, изученный французским киноведом Р. Беллуром. Беллур проанализировал серию рекламных фотографий фирмы «Истмен-Кодак», опубликованную в газете «Фильм-Дейли» в 1950-е годы, и пришел к выводу, что «эти фотографии акцентируют в любом фильме (реальном или воображаемом) момент кода. Они составляют символическую память фильмов, память, которая им предшествует, а также вероятностную справочную модель всякой будущей постановки». Тот факт, что фильмы сопровождаются в прокате рекламными снимками, свидетельствует о потребности кинематографа в параллельном, дополнительном изотексте, на производство которого движущееся изображение до конца не способно. Ослабленность коннотативного и индексального полюсов в кинематографе приводит к весьма важным следствиям. Она отражается, например, на характере кинематографического времени, которое никогда не является в полной мере «настоящим временем» съемки, но также почти никогда не является «абсолютным прошедшим». Фильм создает некое неопределенное время, мерцающее между настоящим и прошедшим. В этом смысле фильм не достигает того парадоксального эффекта, который отметил Барт, анализируя фотографию Пейна. Показателен в этой связи документальный фильм Герца Франка «Высший суд» (1987), трактующий тот же материал — преступник в камере смертников в ожидании казни. Чтобы добиться эффекта «абсолютного настоящего», предающего будущее, режиссер вынужден обращаться к фотографиям. И финальное фото фильма — пустая камера — создает искомый эффект пророческого момента, исчезающий в движущемся изображении, где время в изобилии неопределенно и индексальность стерта. Иной стороной этой отсе-

ченности полюсов проявления или подавления индексальности становится трансформация «эстетического» фото в кино. Если взять в качестве примера операторскую работу Г. Рерберга (одного из отечественных операторов, наиболее тяготеющих к эстетическому фото) у А. Тарковского, то мы обнаружим большую разницу между пейзажами в «Зеркале» и близкими им по духу фотонатормортами и пейзажами Э. Уэстона или А. Адамса. Подход к свету, композиции или фактуре в обоих случаях весьма сходны, но эффект различен. На фотографиях мы получаем своего рода эквиваленты пластике или графике с минимальной индексальностью. Но тот же объект, помещенный перед объективом кинокамеры, своей статичностью акцентирует переменчивую игру света на неподвижной поверхности, то есть выдвигает на первый план те элементы, которые наименее кодируемы. Парадоксом работы Рерберга (и близких ему операторов) является то, что чрезвычайно выстроенные, скомпонованные натурморти или природные фактуры находятся в постоянном поле изменчивости, вводящем в метафизику «вечного» сильный элемент индексальности. Эти наблюдения о различиях между фотографией и кинематографом можно было бы отнести к разряду банальных, если б из них не вытекали существенные теоретические выводы. В репортажной фотографии момент съемки, его уникальность заслоняют собой ощущение авторского присутствия. Возможно, это связано с тем, что «абсолютное настоящее» и «абсолютное прошедшее» момента не позволяют зрителю ввести в него авторскую инстанцию рассказчика, требующую временной протяженности текста и обыкновенно пребывающего в «неопределенном прошедшем». Как только изображение становится элементом рассказа, ведущегося в характерном для кинематографа времени, авторская инстанция начинает заявлять о себе с повышенной энергией. И все те элементы, которые в фотографии работают на повышение индексальности (дрожание камеры, «случайная» кадрировка, взгляд в объектив и т. д.), в кино прежде всего становятся указателями авторского присутствия. Это различие отчасти определяет несходство функционирования фото- и кинотекстов в культуре, их общественный и художественный статус.

ФОТОВЫСТАВКИ

Выставка в Канне



Полутораметровыми буквами на афишах, вывешенных на улицах и площадях французского города Канн, было выведено имя Юрия Туманова. Афиши приглашали на выставку художественной фотографии советского фотомастера, рассказывающую о сотрудничестве научного центра ГАНИЛ в Канне и Объединенного института ядерных исследований в Дубне, знакомящую с природой и архитектурой Советского Союза, с жизнью советских людей. Фотовыставка в течение месяца экспонировалась в Каннском муниципальном театре и имела большой успех у жителей и гостей этого города на западе Нормандии. На церемонии ее открытия звучали теплые слова приветствий — представители деловых и научных кругов города отмечали, что первая выставка советского фотохудожника из Дубны в Западной Европе стала результатом и ярким свидетельством крушения многолетних барьеров непонимания. — Я уже несколько лет знаю Юрия Туманова, — сказал директор ГАНИЛ профессор Клод Детраз. — Но сегодня вместе с другими посетителями выставки еще раз убедился, насколько мастерски владеет он техникой фотосъемки и как проникновенно показывает в своих работах сердечность и тепло души своих соотечественников. По просьбе профессора К. Детраза и директора муниципального театра М. Хавиля, Ю. Туманов снял в Канне фоторепортаж «Глазами советского фотожурналиста». Научные контакты, начатые совместными экспериментами в области физики тяжелых ионов, дали начало контактам культурным: в прошлом году гостями Дубны стали участники детского хора города Канна, дубненские ребята из хора «Подснежник» побывали во Франции. Теперь, благодаря работам Ю. Туманова, жители Канна больше узнают о Дубне.

Е. МОЛЧАНОВ

То, что волнует...

Если меня, озадаченную очередным заданием редакции, спрашивают: «С кем из фотокорреспондентов будешь работать?», всегда отвечаю: «Конечно, с Юрой»... Да только ли я — почти каждый из моих коллег почитает за счастье заполучить Коренько в соавторы газетного материала. Во-первых, с ним удивительно интересно работать: нет в нем самоуверенной напыщенности иных газетных фотометров (как правило, завсегдаев торжественных собраний и высоких приемов), нет и бестолковой предупредительной суесть, унаследованной иными газетчиками от служителей фотоателье. В работу, если, конечно, она по душе, он уходит полностью, заражая и коллег, и тех, о ком хочет рассказать, азартом своего поиска сути. Смысл своей работы Юрий определяет так: «У каждого человека должно быть то, что волнует его воистину. Но надо до этого добраться, докопаться, быть допущенным в святая святых...»

Работая рядом, видишь, что при внешнем спокойствии, всегдашней собранности, внутри у него словно струны натянуты, весь он настроен на восприятие собеседника, какой-либо ситуации, явления... Потому ни один нюанс, ни одна мелочь не ускользает от его объектива. И в результате снимки Коренько становятся органичной частью репортажа, статьи или очерка, не просто иллюстрирующими, дополняющими

ми газетный материал — делающими его глубже и проникновеннее.

Так было с газетными публикациями, в которых наши журналисты вместе с Юрой рассказывали о буднях женской колонии, о сиротстве, о брошенных стариках... Но и без многострочного текстового сопровождения умеет он так рассказать своими снимками о нашей жизни, что дрогнет сердце и пусть в малом, но восполнятся наши представления о долге, о чести, о совести. Помните, как у поэта: «И возвысил в полях электричку до всемирного звука тоски...»

Человеку, ленивому душой и телом, это не под силу.

«Во время командировок никогда не захожу в райкомы и райсоветы, — говорит он, — выигрыш в получении машины редко бывает без нагрузки в лице какого-нибудь сопровождающего инструктора. И разговор с человеком глаза в глаза уже не получается. Снимки будут отдавать фальшью. То ли дело дорога! Вышагивая до какой-нибудь отдаленной фермы, снимаешь по пути гораздо больше, чем требуется по заданию. Да и людей найдешь замечательных. Ну в каком райисполкоме узнаешь о бабуле-рукодельнице, плетущей себе лапти «просмерть», или о старике-философе, греющем на весенней завалинке?..»

А еще он любит сельские полустанки.

Там люди по-особому общаются друг с другом. Дорога острее проявляет их беды, проблемы, маленькие радости. Вот старушка, не дождавшаяся внука. Пронесший мимо поезд, и грустные глаза... Или выжатый жизнью старик, у которого из «родных» остались лишь извечные его спутники — баян и топорик...

«Снимая для газеты, я ищу кадр для себя», — часто говорит Юра. Но именно эти «внеплановые» кадры и становятся «гвоздем» газетных страниц.

Есть очень красивое место в наших краях с удивительным названием Ясный Колодец. Много раз бывал здесь Юра, пробовал снимать, а потом сетовал: не то, не то... И снова возвращался сюда, в разные времена года. И вот отнажды в сыкатную погоду дождь со снегом графически остро обнажили для упрямого паломника всю трепетную красоту этой земли. Только тогда и решился он вынести свой снимок на суд зрителей.

Особое пристрастие питает он к сельским старикам — работникам и философам. Может быть, это от того, что и сам Юрий — настоящий трудяга, с помощью фотокамеры постоянно размышляющий о нашей жизни.

Л. КОНДРАТЬЕВА,
корреспондент
«Белгородской правды»



ПРОДАЕТСЯ ДРУГ

ФОТО ЮРИЯ КОРЕНЬКО