

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

Логинова Александра Юрьевна

**Тематическая концепция и композиционно-графическая модель
журнала о кинематографе**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

по направлению «Журналистика»
(профессионально-практическая работа)

Научный руководитель –
старший преподаватель,
В.Д. Бертельс

Кафедра медиадизайна и
информационных технологий

Очная форма обучения

Вх. № _____ от _____

Секретарь _____

Санкт-Петербург

2017

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Формирование многообразия кинопрессы в России	6
1.1. Исторический обзор журналов о кино	6
1.2. Современное состояние киножурналистики	16
Глава 2. Основные принципы разработки композиционно-графической модели журнала	21
2.1. Дизайн как залог успешности журнала	22
2.2. Описание проектирования журнала «Смотреть»	34
Заключение	40
Список используемой литературы	42
Приложения	45

Введение

Вне зависимости от своего желания в современном мире человеку трудно чего-то избегать, особенно если это касается социокультурных явлений. Он погружён в информационную реальность и, осознанно или нет, постоянно соприкасается с феноменами общественной жизни. Вопрос заключается только в степени вовлечённости.

Журналистика как проводник личности в социальную среду способна влиять на интересы и предпочтения человека. В связи с этим на средства массовой информации, в том числе и на прессу, ложится серьёзная ответственность за моральный облик общества. Особое значение этот тезис приобретает в контексте специализированных культурных и искусствоведческих изданий. Форма подачи, содержание и качество журналистских материалов воздействует как на личность, так и на среду.

Когда-то кинематограф определили как новый вид искусства, картины были насыщены смыслом, сценарии – уникальными, игра актёров – неподдельной, а мастерство операторов – искусным. Но с развитием технологий и популяризацией кинотеатров, кино в настоящее время изобилует разнообразными лентами, причём большинство из них создаются для развлечения, содержат мало смысла и качественной работы. В таких условиях не все фильмы можно отнести к кинематографу. Кинематограф – синтез эстетической и смысловой составляющих, социокультурный феномен, направленный на просвещение и воспитание общества. Поэтому сейчас киноиндустрия разделена на два лагеря: массовый и элитарный.

Ввиду популярности массовых кинокартин, периодические издания обычно освещают именно их, тем самым влияя на предпочтения общества в сфере кино. Медиарынок в принципе беден в отношении специализированных киноизданий, среди которых качественных, являющихся путеводителями в

мир интеллектуального кино, практически нет. В этом и заключается **актуальность** данной работы.

Новизна нашего исследования основывается на создании исключительного и конкурентоспособного журнала о кино с качественным контентом и уникальным дизайном, который будет знакомить читателей с фильмами и личностями мирового кинематографа, посвящать в кино как в искусство и который будет обладать привлекательным обликом.

Объектом исследования послужил медиарынок изданий о кино, исторический контекст его формирования.

Предмет работы – концептуальное и визуальное проектирование журнала о кинематографе.

Целью работы является разработка тематической концепции и композиционно-графической модели журнала о кинематографе.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. ознакомиться с кинематографической прессой в историческом контексте;
2. изучить характеристику киноизданий прошлого века;
3. проанализировать место журналов о кино в современной журналистике;
4. овладеть теоретической базой разработки дизайна;
5. разработать дизайн издания о кино, используя полученные знания.

В данном исследовании использовались методы исторического анализа, анализа рынка, изучения специальной литературы, а также моделирования творческого проекта.

Теоретическими источниками послужили научные статьи об истории кинопрессы, а также книги и учебники по созданию макета и дизайна периодических изданий.

В качестве **эмпирической базы** были выбраны журналы «Сеанс» и «Искусство кино».

В **структуру** работы входят введение, две главы, заключение, список используемой литературы и приложения.

В первой главе рассмотрены развитие кинематографической прессы, особенности изданий и современный статус журналов о кино.

Во второй главе описаны принципы проектирования журнального дизайна и приведён подробный отчёт о создании концепции и моделировании композиционно-графической модели журнала «Смотреть».

В заключении подведены итоги работы, сделаны выводы. Приложение включает фрагменты дизайн-макет журнала «Смотреть».

Глава 1. Формирование многообразия кинопрессы в России

В наше время сложно найти человека, который не смотрит кино. Почти в каждом городе есть кинотеатры, а в эпоху распространённости интернета это можно делать, даже не выходя из дома. Кино – одна из широко доступных форм проведения досуга. Но многим людям недостаточно зрелища на экране, нередко их интересуют подробности, касающиеся «закулисья». Процессы съёмки фильма, зарождения замысла кинокартины, подбор актёров и прочие тонкости кинопроизводства вызывают у людей любопытство. В таких случаях им на помощь приходят издания о кино. В этой главе мы рассмотрим киножурналы в ретроспективе, а также обратим внимание на настоящее положение киноизданий.

1.1. Исторический обзор журналов о кино

Журналистика – уникальный многоаспектный социальный институт, который способствует развитию общества. В рамках его аксиологической функции складывается динамический образ национальной культуры. Поэтому важно создавать качественные журналистские продукты, чтобы максимально реалистично отразить современную картину мира.

Журналистика моментально реагирует на изменения и новые открытия, и, когда на рубеже XIX и XX веков братья Люмьер представили человечеству кинематограф, она не могла умалчивать об инновационном изобретении. Т. Д. Цидина в своей работе¹ приходит к выводу, что кинематографическая журналистика представлялась именно в форме журнала, поскольку журнал в большей степени оказывает влияние на формирование общественного мнения в отличие от газеты.

¹ Цидина Т. Д. Отечественный кинематограф. Начало пути (1908-1918): учебное пособие. М., 2013. С. 126.

Первой на новый технический феномен откликнулась редакция фотографического журнала «Светопись», начав издавать в 1907 году приложение «Кино». На страницах приложения читателей информировали о новинках кино и освещали технический аспект киносъёмок. В том же году Самуил Лурье основал самостоятельный киножурнал «Сине-Фоно», который, в отличие от «Кино», издававшегося менее года, просуществовал до 1918 года. Как отмечает киноисторик Марк Кушников в своей статье², в «Сине-Фоно» раскрывались детали процесса создания кинолент, технические подробности кинопроизводства, обзоревались зарубежные фильмы и, конечно, реклама кинопремьер и кинотеатров. Несмотря на претензию журнала на респектабельность, М. Кушников обращает внимание на низкое качество контента³. Журнал был предназначен для директоров театров, производителей киноаппаратуры и владельцев кинофабрик, кинопрокатчиков и содержателей кинотеатров. Для творческой половины кинопроизводственного дела создание фильмов служило дополнительным заработком и не представляло глубокого интереса, к тому же денег на журнальные подписки у них не было.

Количество кинотеатров в стране росло, ажиотаж вокруг кино повышался, и появилась необходимость в систематизированном уведомлении о новых фильмах в прокате, в связи с чем специализированных журналов становилось больше. Кинодеятель тех времён А. А. Ханжонков вспоминает в своей книге⁴, что, ввиду отсутствия цензуры в области киноискусства, на экранах присутствовали непристойные и аморальные сцены, что служило причиной развращения общества. И тогда киножурналы служили трибуной для режиссёров и кинокритиков. Сам А. А. Ханжонков также пользовался данной возможностью, но пониженный интерес к его фирме и картинам и желание просвещать население в сфере киноиндустрии мотивировали

² Кушников М. А. Эти старые, старые журналы... // Родина: Российский исторический журнал, вып. 7, 2008. С. 125-129.

³ Там же. С. 125-129.

⁴ Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М., 1937. С. 25-26.

режиссёра в 1910 году издать собственный журнал «Вестник кинематографии». В то время многие кинопроизводственные фирмы начали выпуск собственных изданий, так как печатать собственный журнал обходилось дешевле рекламы в других аналогичных. «Кинемо» и «Кинезурнал» выходили под эгидой Р. Д. Перского, «Живой экран», «Проектор» представлял И. Н. Ермольев, фирма «Братья Пате» издавала «Синема-Пате», журналы «Наша неделя», «Вестник «Эклер», «Кинематографический театр» принадлежали кинопредприятиям «Гомон», «Эклер» и «Продафильм» соответственно. В первую очередь это делалось для привлечения внимания к собственным фильмам, взглядам на кинематограф, мнениям на счёт его дальнейшего развития. Это отрицательно сказалось на общем состоянии киножурналистики, поскольку авторы тех изданий не имели возможность анализировать кинокартины и публиковать свои мнения в связи с тем, что были привязаны к той или иной кинофабрике, и были вынуждены угождать своим издателям и восхвалять только их продукцию.

Нередко на страницах изданий разворачивалась полемика между их редакторами. Как, например, в 1912 году между А. А. Ханжонковым в его «Кинематографическом вестнике» и И. Н. Ермольевым в «Живом экране». Кинодеятели исповедовали две полярные точки зрения на концепцию кинопроката: первый – за монополистическую, второй – за общероссийскую. Противостояние мнений вылилось в неделикатного характера словопрения и откровенные оскорбления в адрес оппонента.

Вокруг каждого журнала формировался определённый круг почитателей и единомышленников, среди которых были известные деятели искусства. В «Сине-Фоно», «Вестнике кинематографии», «Проекторе» публиковались Л. Андреев, А. Серафимов, А. Блок, Л. Толстой, К. Чуковский, К. Станиславский и другие. Футуристы нашли отдушину в журналах Р. Перского: в «Кино-журнале» печатались В. Маяковский и Д. Бурлюк.

Первые киножурналы определили кинематограф в разряд искусств и предпринимали попытки доказать это народу. Раскрывалась не только техническая сторона процесса, но и духовная. Обнаруживалась связь кинематографа с фотографией, театром и литературой. Кинодеятели того времени придавали кинопромыслу возвышенность, включали его в область интересов интеллигенции.

В первое десятилетие существования кинематографических изданий кинопроизводство стремительно развивалось и пресса немедленно отзывалась на мельчайшие изменения. Журналы в то время делились на три типа:

- развлекательные, которые пестрили низкопробными хвалебными текстами и рекламой («Сине-Фоно»);
- интеллектуальные, ориентированные на интеллигенцию, включавшие как информационные, так и аналитические публикации («Пегас»);
- специализированные, посвящённые тонкостям кинопроизводства, разбору деятельности режиссёров, операторов, сценаристов («Проектор»).

Журнал «Сине-Фоно», начинавший выходить тонким 10-страничным изданием, к 1918 году увеличился в 15 раз. Произошли изменения на содержательном уровне: разнообразилась тематика и помимо технических подробностей публиковались рецензии, фельетоны, появились иллюстрации. Журнал ценился не только на родине: в 1912 и 1913 гг. он получил награды на Брюссельской и Лондонской выставках. Но владелец издания С. Лурье игнорировал содержательную составляющую и уделял особое внимание рекламе: он не сотрудничал ни с одной из фирм и публиковал положительные отзывы о каждой, тем самым формируя некачественный контент. Его перестало волновать просвещение аудитории, владелец заботился только о материальной стороне дела.

Ещё один популярный журнал, ставший конкурентом «Сине-Фоно», выпускал Р. Д. Перский под названием «Кине-журнал». Он сразу приобрёл скандальную репутацию, привлекая читателей сенсациями. Более 80 процентов объёма издания занимала реклама, что приносило издателю крупный доход, а немногочисленные статьи были несодержательны и голословны, и в связи с этим журнал получил клеймо жёлтой прессы. Р. Перский не отличался нравственными качествами и нередко выдавал чужие материалы за собственные, мошенничал и занимался плагиатом. Но несмотря на провокационные выходки издателя, дешёвый контент и обилие рекламы с журналом сотрудничал В. Маяковский, а также на его страницах нередко печатались М. Цветаева, О. Мандельштам и другие известные поэты.

В отличие от предыдущих двух издателей А. Ханжонков прибылью интересовался меньше. Он создал журнал «Пегас» с целью просвещать население в киноискусстве, формировать вкусы и воспитывать эстетические начала. Даже название журнала подразумевало превалирование духовного над материальным, символизировало вдохновение, близость к божественному. Редактор избегал самовосхваления и предлагал читателю самому оценить произведения. Как замечает Т. Д. Цидина, издание пыталось найти «новые литературные формы для кинематографа»⁵.

Фирма И. Ермольева занималась выпуском журнала «Проектор». Издание выделяло критическое отношение к кинопродукции собственной фирмы и положительные отзывы о фильмах конкурентов. Такая уловка привлекала внимание аудитории и повышала степень доверия журналу. В «Проекторе» в одном из первых появились аналитические материалы, а именно рецензии, которые выходили инкогнито, чтобы защитить их авторов от неприязни. Журнал И. Ермольева характеризовал кино как синтез театра и

⁵ Цидина Т. Д. Отечественный кинематограф. Начало пути (1908-1918): учебное пособие. Челябинск, 2013. С. 135.

литературы, но призывал воспринимать его в качестве самостоятельного уникального вида искусства.

Первым некоммерческим изданием в сфере кино стал «Разумный кинематограф» Н. П. Тихонова. Журнал носил научный характер, пропагандировал идеи интеллектуального просвещения и был ориентирован, в основном, на преподавателей учебных заведений. Он повествовал об особенностях устройства кинотехники, обзореал фильмы исключительно научного толка, публиковал статьи о просветительском долге кино.

На первых порах своего существования кинематограф в интеллигентных кругах считался развлечением для бедняков ввиду своей дешевизны и общедоступности. Некоторые представители высшего общества даже видели в нём угрозу театру и ставили под сомнение его причастность к искусству. Создавалось множество карикатур, где кинематограф изображался чудовищем, которое поглощало Мельпомену, молящую о спасении художников, литераторов, драматургов. Карикатуристы и фельетонисты в своих произведениях высмеивали значимые фигуры искусства, которые становились на защиту кино: так их объектами стали Ф. И. Шаляпин и К. А. Варламов. Презрению также подвергались актёры театра, принявшие участие в съёмках. Редакторы киножурналов видели свою задачу в том, чтобы переубедить враждебно настроенных противников кино и раскрыть потенциал и ценность кинодела.

Кинопресса на начальных этапах развития служила не только для информирования и знакомства населения с новым феноменом, но и во многом определяла судьбу этого феномена. Специалисты высказывали своё одобрение или недовольство в отношении тех или иных тенденций кинопроизводства, определяя его будущее. К примеру, полемика о титрах привела к развитию различных жанров кино. Всё больше людей задавалось вопросом о сути кинематографа в социокультурном аспекте, его воздействии на формирование морального облика общества, и эти рассуждения находили место на страницах

кинопериодики. Становление привычного образа кино началось с его восприятия как чуда техники через сравнение с театром к осознанию кино в качестве самостоятельного вида искусства.

В постреволюционный период начали появляться общественные киноорганизации, которые тоже открывали собственные издания. Например, «Зритель» принадлежал Всероссийскому фотокиносообществу; «Кино» выпускало Общество кинодеятелей; «Арт-экран» и «Вестник фотографии и кинематографии» находились во владении «Севзапкино».

Интерес к кинематографу возрастал, появлялось множество тематических изданий, но большинство из них быстро закрывалось, выпустив лишь несколько номеров. Среди них были «Иллюстрированная кинонеделя», «Немое искусство», «Кинотруд», «Кинотеатр» и другие.

С 1925 года начал издаваться «Кино-журнал АРК» под руководством Ассоциации работников кинематографа. В журнале рассказывалось об этапах кинопроизводства, а также печатались отчёты членов организации о новинках кинопроката, их коллективные обсуждения вышедших фильмов.

Мимолётным, но значимым в истории советской киножурналистики был журнал «Кинофот» А. М. Гана. Светлана Ишевская, некогда исполнительный директор журнала «Киноведческие записки», в своей статье⁶ обращает внимание на то, что это издание передавало дух того времени. В нём печатались авторитетные режиссёры, сценаристы, критики, а также переводились материалы многих зарубежных персон киноискусства. Журнал закрылся из-за отсутствия материальной поддержки.

В начале 1925 года в качестве приложения к популярной газете «Кино» появился иллюстрированный журнал «Экран кино-газеты», который спустя несколько месяцев превратился в самостоятельный известный «Советский экран». Это был один из немногих журналов 20-х годов, удержавшийся на

⁶ Ишевская С. От режиссёра к читателю. // Менеджер кино, вып. 49, 2008. С. 67.

плаву и заработавший любовь аудитории. В журнале рассказывалось о новых не только отечественных, но и зарубежных кинолентах, публиковались рецензии, отзывы, материалы об известных личностях кинематографа, а также на основании опросов читателей составлялась ежегодная статистика лучших картин, сценариев, режиссёров, актёров.

В конце десятилетия издание (в то время оно носило название «Кино и жизнь») объединилось с журналом «Кино и культура», который издавался под эгидой Всесоюзного общества культурных связей с заграницей, имел большой вес в мировом сообществе и выходил на разных языках. В результате слияния этих двух журналов в 1931 году появился новый – «Пролетарское кино». На его страницах пропагандировалась борьба с формализмом в искусстве, поднимались вопросы о методах преподавания режиссуры и, как и в прочих киножурналах, печатались рецензии, теоретические материалы, дискуссии. В 34-ом году издание вновь меняет название на «Советское кино». Как правило, смена имени свидетельствовала об изменении позиции издателей в своей сфере. И только через два года журнал получает своё окончательное название, существующее и по сей день, – «Искусство кино». Уже тогда он стал авторитетным, с ним сотрудничали Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Виктор Шкловский, Александр Довженко и другие выдающиеся режиссёры и киноведы. Журнал являлся отражением советского киноискусства.

В годы войны деятельность почти всех киножурналов приостановилась. Послевоенный период был сложным и в экономическом, и цензурном планах. Само кинопроизводство было ограничено тематическими рамками и жёстко контролировалось со стороны власти.

Первым на рынок прессы вернулся «Искусство кино», продолжив, хоть и нерегулярно, выпускать номера с 1945 года; остальные постепенно восстанавливали работу после 1949 года. С 1951 г. вновь начало выходить издание для специалистов «Кинемеханик», а в 57-ом Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии начал выпуск

узкоспециализированного журнала «Техника кино и телевидения». Он предназначался в первую очередь для профессионалов, но был интересен и рядовому читателю. На страницах не было киноафиш, рецензий, мнений, рассуждений о духовном и эстетическом аспектах кино; кинематограф освещался исключительно в инженерном контексте: процессы и инструменты съёмки, обработки, технические достижения и прогресс.

В конце 50-х возродился некогда успешный «Советский экран». Он быстро вернул себе былую популярность, на его страницах всё так же печатались обзоры на новинки советского и зарубежного кинопроката, критические статьи, рецензии. Появились материалы об истории кинематографа, фотографии известных актёров и режиссёров. Журнал сочетал в себе познавательные и развлекательные функции, чем полюбился советскому народу, и имел высокие тиражи вплоть до своего закрытия в 1998 году.

Продолжал процветать и «Искусство кино». В 1957 г. на обложке первого выпуска появились слова: «Хочется, чтобы наш журнал был бы не ракордом, а больше походил на фильм... Начнут его читать только тогда, когда мы будем говорить о самом главном – об искусстве кино»⁷. Он стал настоящим авторитетом в мире кинокритики, утвердив этот жанр в журналистике. Уместно обратить внимание, что появиться на его страницах считалось престижным, а любое имя, упомянутое журналом, тут же становилось известным. В издании печатались знаменитые искусствоведы, публиковали свои размышления выдающиеся режиссёры. Журналу удавалось проявлять свободу мысли и при этом сохранять хорошие отношения с представителями власти.

В 1986 году появился альтернативный журнал «Cine Fantom», выпускаемый режиссёрами братьями Алейниковыми. Сергей Сивый в своей

⁷ О журнале. // Искусство кино. [Электронный ресурс]
URL: <http://kinoart.ru/about> (дата обращения 16.04.2017)

статье в журнале «Искусство кино» упоминает, что издатели ориентировались на французский «Cahiers du Cinéma»⁸ и придавали своему журналу неконформистский характер. Его основной составляющей было независимое, подпольное кино, которое они старались вывести на мировой уровень. Светлана Ишевская⁹ отмечает, что изданию были присущи идеи «параллельного кино» и «новой критики», необходимой, чтобы создавать новые картины. В 80-х издание со своими нестандартными идеями вызывало любопытство своей новизной, однако в 90-е годы публика потеряла интерес к данному явлению и журнал закрылся.

В 1988 году Александр Трошин основал «Киноведческие записки», который стал олицетворением классической кинематографии. Журнал специализировался на киноистории, знакомил читателей с наследием великих режиссёров. В издании публиковали архивные материалы знаменитых киноведов и кинотеоретиков прошлого. Большое внимание уделялось творчеству С. Эйзенштейна. Его специфическими чертами являлись наличие определённой тематики в каждом выпуске и стабильность рубрик.

Помимо «Киноведческих записок» А. Трошин вместе с Е. Леоновой являлся соредктором выходившего в 1995 году журнала «Читальный зал». Издание занималось беспристрастным обзором действующей кинопрессы. Вышло всего пять номеров, но это дело продолжила в 96-ом году редакция журнала «Кинограф».

В 1990 году у «Искусства кино» появился достойный конкурент – журнал «Сеанс» Любови Аркус. Большую роль в нём играл визуальный материал, дополняющий серьёзные текстовые материалы.

⁸ Сивый С. Дети подземелья. Cine Fantom и параллельное кино. // Искусство кино, вып. 6, 2006. [Электронный ресурс]

URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/06/n6-article13> (дата обращения 16.04.2017)

⁹Ишевская С. От режиссёра к читателю. // Менеджер кино, вып. 49, 2008. С. 70.

За сто лет существования кинематографа киножурналистика в красках зафиксировала всего его этапы становления и способствовала его распространению и развитию. XX век подарил нам журналы, благодаря которым киноведение развивается и по сей день. В следующем параграфе мы рассмотрим издания, которые формируют современный образ кинематографической журналистикой.

1.2. Современное состояние киножурналистики

В эпоху постиндустриального общества, развития информационных технологий и общедоступности технических устройств энтропия растёт и общество как никогда нуждается в систематизировании и упорядочивании сведений окружающей среды. В процессе конвергенции средств массовой информации, переходе изданий на просторы сети интернет, журналистика получила множество преимуществ в выполнении своих основных функций. Стало проще, удобнее, оперативнее открывать новые издания, получать и распространять данные, взаимодействовать с читателями. Однако вместе с тем выросла и конкуренция и, чтобы обрести стабильную аудиторию, журналам необходимо тщательно подходить к созданию своей репутации: детально продумывать концепцию, анализировать вкусы и потребности людей, производить качественный и уникальный контент.

В наше время кино является неотъемлемой частью жизни каждого человека, поэтому к этой сфере общество проявляет большой интерес. Многие универсальные журналы имеют рубрики, посвящённые кинематографу, публикуя общую, поверхностную информацию, и многих читателей это удовлетворяет. Но кинопресса всё ещё продолжает своё существование, а значит спрос на неё имеется. В этом параграфе мы рассмотрим, что и кому предлагают специализированные киножурналы.

«Искусство кино» - один из старейших журналов, с историей которого мы ознакомились в предыдущей части главы, продолжает выходить и по сей

день. В настоящее время «Искусство кино» ориентировано на среднестатистического читателя, синтезируя в себе как киноведческую, так и общественную тематику. А. Алакшин в своей статье¹⁰ указывает на то, что журнал рассматривает кинематограф в качестве социального феномена, а не возвышенного искусства для избранных. На страницах публикуются новости в сфере кино, аналитические статьи, сценарии, отчеты с событий, социологические исследования телевидения и киноиндустрии. До сих пор журнал считается уважаемым и имеет репутацию солидного издания не только в России. Его сотрудников регулярно приглашают на мировые кинофестивали: Каннский, Берлинский, Венецианский и другие. С 1997 года оно имеет интернет-аналог для тех, у кого нет возможности приобрести печатную версию. Пост главного редактора с 1993 года занимал выдающийся киновед Даниил Дондурей, который всё это время трудился во благо журнала и искренне поддерживал своё детище. Даже после скандала с Никитой Михалковым, когда редакция журнала оказалась без помещения и рисковала покинуть рынок, Д. Дондурей боролся за издание и сумел продолжить его выпуск. Такая преданность демонстрирует серьёзное и ответственное отношение к своему делу, что не может не отражаться на качестве издания. Но после смерти Д. Дондурей судьба журнала остаётся туманной, однако за всё время существования «Искусство кино» стал ценным достоянием отечественной культуры и сыграл немаловажную роль в становлении киноискусства.

Самым популярным специализированным изданием сейчас является журнал «Сеанс». По сравнению с «Искусством кино», он не имеет такой долгой и богатой истории, но тем не менее успел зарекомендовать себя как качественное интеллектуальное издание. Оно выделяется на фоне прочей кинопрессы в первую очередь своей претензией на элитарность, что вполне

¹⁰ Алакшин А. А. Современное состояние журналистики. // Знак: научный журнал, вып. 2, 2014. С. 34.

оправданно. Номера выпускаются редко, несколько раз в год, каждый выпуск объединён определённой тематикой. «Сеанс» ориентирован не на массового читателя, а на узкий круг интеллектуалов, ценящих кинематограф как искусство. Сама редакция определяет его как журнал-альманах, «журнал о кино и о времени»¹¹. Штат сотрудников представляют достойные кинокритики и киноведы, глубоко осведомлённые о своём предмете и преданные искусству и своему делу. Помимо издательской, журнал практикует также научно-исследовательскую деятельность, и это значительно повышает доверие к его компетентности. Страницы этого толстого журнала вмещают в себя множество разнопланового аналитического, информационного, публицистического материала, нередко включают ретроспективы творчества того или иного режиссёра, редкие архивные записи легенд кинематографа. «Сеанс» не навязывает читателям свою точку зрения, потому что её нет: в журнале находит место весь спектр мнений авторов редакции, что позволяет взглянуть на предмет под разными углами, и демонстрирует динамичность мысли. В журнале нередко печатаются авторитетные личности отечественного кино. Отдельная роль отводится иллюстрациям – многие из них имеют отдельную художественную ценность. Большее значение уделяется русским картинам, потому что коллективу «Сеанса» небезразлична судьба отечественного киноискусства. Журнал также имеет интернет-версию, частично дублирующую контент печатного. Однако особенность журнала именно в печатной версии – его дизайн. Только глядя на внешний вид журнала уже появляется желание его приобрести. Большой формат, плотные глянцевые страницы. А. Алакшин замечает: «Чёрно-белые иллюстрации будто вырваны из контекста кинодействительности». Облик журнала подчёркивает его солидность. Сдержанный стиль, ахроматическое цветовое решение, отсутствие отвлекающих элементов и интересные композиционные приемы (Приложение 1). По объёму и качеству материала, по времени,

¹¹ История. Журнал Сеанс. [Электронный ресурс]
URL: <http://seance.ru/history/> (дата обращения 17.04.2017)

затрачиваемому на выпуск одного номера, «Сеанс» можно считать корифеем русской современной кинопериодики.

До сих пор функционирует журнал «Киномеханик», который к настоящему времени трансформировался в «Киномеханик сегодня». Он уже не имеет былой популярности, но продолжает публиковать новости и статьи о технической стороне кинопроизводства. Онлайн-версии издание не имеет и существует только в печатном виде, хотя предлагает читателям оформить электронную рассылку, материалы которой не дублируют тексты бумажного журнала.

Киноманы-любители организовали бесплатный независимый журнал «Lumier», существующий также в сети и распространяющийся в электронном варианте. Команда работает исключительно за идею на почве любви к кинематографу. Журнал содержит рецензии, обзоры и переводные статьи. В отличие от других кинопорталов это издание публикует информацию не о всех картинах кинопроката, а отбирает материал исходя из собственных предпочтений, приобретая определённый облик и аудиторию, близкую себе по духу.

Печатная кинопресса на данный момент переживает не лучшие времена: многие журналы прекратили издание или перешли на электронный аналог. Совсем недавно с рынка исчез некогда успешный журнал «Киноведческие записки», который пытался удержаться на плаву, подключив интернет-версию, но всё же изжил себя. Адаптивная русская версия известного британского «Empire» тоже не выдержала конкуренцию с интернет-киноресурсами. Многие издания закрылись, не найдя своего читателя, например, «Менеджер кино».

Зато развиваются некоторые электронные киноиздания. Одним из самых популярных является портал «Cinemaholics», зародившийся в 2014 году и развивающийся благодаря социальным сетям. Большинство материалов

представляют собой перевод статей зарубежных ресурсов, также присутствуют обзоры на киноновинки и авторские рецензии. Тем не менее он достаточно популярен среди молодёжи благодаря выбору контента и оригинальной подаче. Подобных онлайн-ресурсов насчитывается множество, и каждый имеет своего читателя. Они ориентированы преимущественно на молодых людей, интересующихся кино, скорее, как аспектом социальной жизни, а не искусством.

Результаты проведённого нами анализа позволяют сделать неутешительные выводы: современная киножурналистика в большей степени имеет развлекательный характер. Киножурналы прошлого столетия культурно просвещали читателя, приобщали его к искусству, воспитывали эстетический вкус, способствовали его духовному развитию и, в дополнение к этому, принимали участие в судьбе самого кинематографа, направляли вектор его развития. Нынешние киноиздания не стремятся повысить культурный уровень населения и контролировать кинопроизводство. Следует отметить, что, чтобы добиться успеха, печатные издания должны иметь продуманную концепцию, чёткое представление о целевой аудитории, уникальный контент и привлекательный дизайн.

Глава 2. Основные принципы разработки композиционно-графической модели журнала

Чтобы создать уникальный, качественный и, следовательно, успешный продукт, требуется проявление профессионализма и оригинальности, на каждом этапе процесса. Форма и содержание напрямую связаны между собой, поэтому, работая с содержанием, необходимо задумываться о форме; работая с формой, нужно учитывать содержание.

На стадии разработки дизайна и макета, надлежит отталкиваться в первую очередь от целевой аудитории, формы периодического издания, его тематического направления, периодичности. Проектирование композиционно-графической модели включает в себя:

- формат издания, формат наборной полосы, размер полей;
- модульную сетку;
- шрифтовое расписание;
- оформление колонтитулов;
- композицию;
- оформление текстового и иллюстративного материала;
- цветовое решение.

В этой главе мы подробно остановимся на этапах разработки дизайна и макета, а также проанализируем композиционно-графическую модель журнала о кинематографе «Смотреть», созданного нами в рамках данной работы.

2.1. Дизайн как залог успешности журнала

Процветание медиарынка влечёт за собой высокую конкуренцию среди средств массовой информации. Каждое издание предлагает уникальный контент, что ставит покупателя в положение нелёгкого выбора. Перед издателем стоит задача объяснить своей аудитории, что его продукт – это именно то, что ей нужно. Но как это сделать быстро, без вербального воздействия? Привлечь визуально. Более того, грамотно и красиво оформленный товар приобретает для потребителя самостоятельную эстетическую ценность.

Чтобы создать качественный, продаваемый дизайн, необходимо иметь детально продуманную концепцию. Облик журнала должен создаваться, отталкиваясь от его тематики, целевой аудитории, на которую он рассчитан, характера контента.

Когда человек в магазине проходит мимо отдела периодики, у него нет времени подробно изучать содержимое изданий. Он осматривает витрину и берёт в руки те, в которых его привлекла обложка. Обложка – это «лицо» издания, по обложке встречают, по обложке судят, по обложке решают, листать ли дальше. Она является половиной составляющей успеха издания. Поэтому крайне важно уделять серьёзное внимание этому графическому компоненту.

Обложка должна иметь свой постоянный стиль, чтобы журнал был узнаваемым. Это достигается в первую очередь благодаря логотипу издания. Логотип должен быть броским, ясным, лаконичным и при этом запоминающимся. Он должен быть индивидуальным и ассоциироваться именно с вашим продуктом. Глядя на обложку, должно быть сразу понятно о чём журнал. Она должна не только привлечь внимание, но и заинтересовать, заставить купить. Несмотря на единство стиля, облик каждого нового выпуска должен отличаться от предыдущего, чтобы читатель обратил на него

внимание, а не принял за старый. Процесс создания обложки является не столько творческим, сколько техническим. Здесь главную роль играет не эстетика, а прагматика, каждое действие должно быть направлено на то, чтобы спровоцировать у зрителя определённые эмоции, сформировать в голове некий образ. «Лицо» журнала должно быть продуманным до нюансов и работать на 100 процентов.

Обложка может убедить потенциального читателя купить журнал, однако не гарантирует, что он сделает это снова: это уже зависит от внутреннего оформления. При плохом дизайне, человек может не проявить интереса к материалам. Задача дизайнера – создать максимально благоприятные условия для восприятия контента.

Структура оформления журнальных разворотов весьма сложная и многоуровневая и требует основательного подхода к каждому своему элементу. Ещё на этапе разработки концепции издания необходимо чётко определиться с его форматом. Выбирать формат следует, полагаясь на концепцию и тематику журнала, а также на специфику контента. При этом стоит опираться на стандарты форматов книжных и журнальных изданий, ведь размер страницы влияет на зрительное восприятие информации.

Когда формат определён, необходимо задать полосу набора. Во многих исследованиях (Я. Чихольда¹², В. Лаптева¹³) утверждается, что равновесие между форматом издания и форматом полосы достигается благодаря совпадению пропорций. Существует несколько способов расчёта полосы набора, например, канон Виллара де Оннекура, метод Душана Шульца. Следует остановиться на том, который больше подходит для выбранных

¹² Чихольд Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении и типографике. М., 2009. С. 52.

¹³ Лаптев В. Модульные сетки. Проектирование многополосных изданий. М, 2007. С. 42.

размеров страницы. Чтобы достичь визуальной гармонии, полоса должна быть связана со всеми диагоналями каждой из страниц, рекомендовал Я. Чихольд¹⁴.

При построении полосы набора стоит уделить внимание размеру полей, которые также играют свою роль в его визуальном облике и перцептивных особенностях человека. Ширина полей обуславливается характером публикаций в текстово-иллюстративных соотношениях, экономическими рамками медиапродукта. Размер полей не должен мешать восприятию текстовой информации, отвлекать внимание. Также не нужно забывать, что читатель видит разворот, а не отдельную страницу, поэтому поля должны устанавливаться в этом контексте. Стоит учитывать и планируемые колонтитулы, они должны органично вписываться в общий облик разворотов. Формируя поля, нужно брать во внимание технические погрешности, помнить об обрезке и не допустить этим аспектам испортить журнал, создав выпуск за обрез.

При работе с форматом издания, полосой набора, полями, особое внимание нужно уделять пропорциям, именно благодаря им достигается визуальная гармоничность. В. Лаптев в своей книге замечает, что «выбор шрифта, правил набора текста и других графических элементов, иллюстраций, цвета печати и бумаги, её фактуры и, наконец, соотношения между запечатанными и свободными областями страницы – только всё это вместе с размерами страницы и полосы, их пропорциями даёт право рассуждать о красоте издания»¹⁵.

Спроектировать хороший макет помогает сетка. Это важный аспект в создании композиции, она обеспечивает систему и удобство размещения текстового и иллюстративного материала, упрощает процесс проектирования, обеспечивает общий структурный скелет журнала. Благодаря сетке

¹⁴ Чихольд Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении и типографике. М., 2009. С. 64.

¹⁵ Лаптев В. Модульные сетки. Проектирование многополосных изданий. М, 2007. С. 43.

пространство разбивается на блоки, предоставляя множество возможностей упорядоченного расположения контента. А. Хёрлберт отмечает, что «сетка обеспечивает общность концепции», которой придерживаются дизайнеры издания¹⁶. Существует три вида сеток:

- коллажные, когда отсутствуют разделители или их размеры не принципиальны;
- колонные, которые имеют один или несколько вертикальных разделителей;
- модульные, где присутствуют и вертикальные и горизонтальные разделители.

Для журнального дизайна наиболее предпочтительна модульная сетка, она значительно удобнее в плане размещения как текстов, так и изображений. Основными вертикальными разделителями служат внешняя и внутренняя границы полосы набора и колонки. Горизонтальные линии сетки, кроме верхнего и нижнего полей, строятся самостоятельно на основе базовой линии шрифта. Ключевое правило в проектировании состоит в том, что по высоте модуля должно вмещаться исключительно целое количество строк текста основного наборного кегля. Модули разделяет пустая строка, вариации её размеров В. Лаптев предлагает такие¹⁷:

- расстояние между базовыми линиями шрифта или размер интерлиньяжа;
- величина литерной площадки плюс удвоенное значение шпона;
- удвоенному интерлиньяжу минус высота прописных шрифта;
- удвоенному интерлиньяжу минус х-высота шрифта.

¹⁶ Хёрлберт А. Сетка. Модульная система конструирования и производства газет, журналов, книг. М., 1984. С. 58.

¹⁷ Лаптев В. Модульные сетки. Проектирование многополосных изданий. М, 2007. С. 78.

Количество модулей остаётся на усмотрение дизайнера, однако от модульного шага прямо пропорционально зависит вариативность сетки. При её создании следует опираться на формат издания: чем он крупнее, тем детальнее должна быть сетка. Не обязательно строго её придерживаться, она служит лишь помощником в организации материалов, создании более гармоничной картины разворота и единообразного стиля журнала.

Ещё один важный аспект конструирования композиционно-графической модели – шрифтовое расписание. Шрифт, гарнитура, кегль, интерлиньяж, трекинг и кернинг, глифы – всё это влияет как на восприятие информации, так и на визуальную эстетичность издания и является одной из его индивидуальных особенностей, отличительной чертой, которая создаёт единый облик.

Ян Чихольд в своей книге¹⁸ «Образцы шрифтов» выделяет три императивных правила для шрифтового аспекта оформления текста:

1. Эстетичность непосредственно литер и их соответствие поставленной задаче.
2. Внимание к нюансам, оптимальные значения размера букв, межбуквенной разрядки и интерлиньяжа.
3. Общий вид текста, расположение и группировка строк. Создание целостной композиции текста.

Малейшая ошибка в выборе шрифтовых установок может обернуться тем, что человек не будет читать текст, если он не удобочитаем. Поэтому на дизайнера лежит ответственность перед журналистом: будет ли оценён труд последнего. Особенно это касается журналов с большими объёмами текста: чтобы читатель не потерял интерес и не утомил взгляд, шрифты и их характеристики должны быть подобраны идеально.

¹⁸ Чихольд Я. Образцы шрифтов. М. 2012. С. 9.

Помимо этого, характер шрифтов должен укладываться в тематику издания, соответствовать целевой аудитории. Например, если журнал позиционирует себя как серьёзный, деловой или научный, то и текст в нём должен выглядеть строго и сдержано.

Если использовать только один шрифт, то полосы будут выглядеть скучно и однообразно. На страницах должно быть разнообразие шрифтов, однако они обязаны сочетаться друг с другом. Разные части текста – заголовки, лиды, наборный текст, колонтитулы и колонцифры, врезки, подписи к изображениям и другое – должны подаваться по-разному. Но для этого не нужно каждому элементу назначать свой шрифт, иначе это будет смотреться разрозненно, хаотично, отвлекающе, не эстетично, достаточно двух-трёх видов. Для создания контраста и ритмичности можно менять гарнитуру, кегль, трекинг. Иерархия текстовых блоков также упростит навигацию по полосам издания.

Удобочитаемость текста зависит от визуальных особенностей шрифта. Тимоти Самара в своей книге подчёркивает, что шрифты могут характеризоваться быстрыми и медленными, лёгкими и тяжёлыми. Это зависит от «буквенного просвета, веса и контраста штрихов, соединений» и сочетания этих и других параметров стиля¹⁹. В связи с данными свойствами стоит анализировать и сочетаемость разных шрифтов. Некоторые популярные типы шрифтов установили за собой некий образ и вызывают у человека определённые эмоции. При выборе шрифтового расписания можно основываться на ассоциативном ряде, который те или иные шрифты вызывают своими внешними специфическими характеристиками, и напрямую связать его со смыслом текста. Также их визуальный облик может напоминать некоторые природные формы, благодаря чему можно добиться гармонии между внешней фактурой литер и изображениями. Более того, он сам

¹⁹ Самара Т. Типографика цвета. Практикум: как выбрать шрифт. Рип-холдинг, 2006. С. 10.

посредством своей стилистики может демонстрировать читателю тему и содержание материала.

При комбинировании разных видов шрифтов Т. Самара предлагает полагаться фокусироваться на их «визуальном диалоге»²⁰: они желательно должны контрастировать между собой, но в то же время представлять одно целое, составлять единообразие картины и способствовать продуктивному восприятию общего облика издания.

При выборе шрифтового расписания следует учитывать своеобразие предназначения шрифта. Есть определённые виды, которые подходят исключительно для определённых форм текста; для заголовков лучше использовать акцидентные шрифты, так как он должен привлекать внимание и, возможно, даже иллюстрировать тематическую направленность текста; основному набору предназначено в первую очередь способствовать комфортному его восприятию. Так же, как мы уже упоминали, шрифты не должны идти вразрез со спецификой и концепцией издания. Динамика, визуальный вес, настроение, которое он передаёт, – всё это обязано соответствовать направленности журнала.

Ещё одна деталь, на которую следует обратить внимание при решении использовать того или иного шрифта, – техника печати. Тот или иной способ имеет свои особенности нанесения краски на бумагу, следовательно, некоторые детали шрифтов могут смотреться после печати иначе и портить визуальное восприятие.

Не стоит недооценивать роль начертания шрифта, равно, как и кегль, интерлиньяж, трекинг. Этими средствами можно добиться положительных эффектов в создании гармоничного облика страниц.

Заголовочный комплекс, разумеется, должен быть крупным и выделяться, чтобы сразу проинформировать, о чём пойдёт речь. Сложные и

²⁰ Там же. С. 11.

многоуровневые заголовочные комплексы требуют большего разнообразия в размерах и начертаниях, чтобы подчеркнуть иерархичность информации.

Основному тексту полагается быть выразительным, приятным взгляду, он не должен напрягать глаза и препятствовать усвоению информации. Размер шрифта обязан быть согласован с форматом издания и особенностями возрастной группы аудитории, поскольку, если читателю будет сложно различать текст, он не станет читать материал. По этим соображениям имеет место обратить внимание на разрядку и межстрочный интервал. В качестве смыслового разделителя текстов можно использовать буквицы. Это не только подчеркнёт начало нового раздела, но и послужит отличным декоративным решением.

На общую картину образа полосы влияет принцип организации текстов, а именно её выравнивание. Выключка по левому или правому флангу приемлема, когда её неровная сторона не портит впечатление страницы. Выключка по центру может использоваться, если нужно выделить какой-то небольшой объём информации. Самой оптимальной является выключка по формату. Она обеспечивает ровные края текстовых блоков, в таком случае разворот выглядит ровно и аккуратно. Но при выравнивании по формату возможен риск образования «коридоров», так как ровность краёв добивается благодаря увеличению расстояния между словами. «Дыры» могут возникнуть из-за отсутствия в тексте переносов или слишком узкой колонки. В любом случае, нужно следить за тем, чтобы междусловные расстояния были не больше расстояния между колонками.

Есть некоторые особенности, которые стоит подчеркнуть при вёрстке текстовой информации, касающиеся внешнего облика полосы. Правила гласят, что в начале и конце текстовых блоков неприемлемы висячие строки, а также концевая строка не должна быть короче абзацного отступа. Эти несовершенства нарушают прямоугольные параметры полосы набора и раздражают глаз. Самым популярным способом решения данной задачи

является трекинг. Если немного изменить расстояние между буквами, что читатель этого даже не заметит, а верстальщик решит проблему концевых и висячих строк. Однако эта уловка не всегда помогает, и тогда, по мнению Я. Чихольда²¹, можно прибегнуть к изменению размера текстового блока, сократив или увеличив его на одну строку. Однако Ян Чихольд предостерегает верстальщиков от большой ошибки в решении этой проблемы: ни в коем случае не нужно менять размер страницы. Помимо висячих строк рекомендуется также избегать коротких союзов и предлогов, которые портят смысловое восприятие текста. С ними можно бороться с помощью неразрывных пробелов.

Разнообразить и разбавить монотонность дизайна помогают текстовые врезки: выделение важных и интересных моментов текста. Врезки привлекают внимание на при первом взгляде на полосу, могут стимулировать интерес читателя и замотивировать прочитать статью полностью.

Для навигации по изданию являет собой необходимость наличия колонтитулов. На колонтитулах обязательно должны присутствовать номера страниц (колонцифры), название издания, а также названия рубрик и подрубрик.

Когда детали дизайна разработаны, начинается процесс размещения контента на полосе. Не нужно пренебрегать этим аспектом: несмотря на кажущуюся простоту и творческую свободу этого процесса, он имеет свои нюансы и влияет не только на внешнее впечатление.

В основе расположения текстов, иллюстраций и прочих элементов лежит композиция. Знания композиционных принципов способствуют получению определённого эффекта. Компоновка материалов – не только творческая операция, но и техническая. Организация пространства каждого разворота должна отличаться от других, но в то же время подчиняться

²¹ Чихольд Я. Образцы шрифтов. М. 2012. С. 152.

определённым общим правилам. Это создаёт ритм и динамику в рамках разработанного дизайна издания.

Р. В. Паранюшкин в своём труде²², посвящённом композиции, выделяет три её вида:

- формальную;
- ассоциативную;
- предметную.

Формальная композиция включает в себя три основных признака: наличие композиционного центра, целостность и равновесие. Они основаны на исторически сложившихся принципах восприятия действительности.

Визуальный центр никак не относится к геометрическому центру разворота или полосы: это главный элемент, на котором взгляд фокусируется в первую очередь, он может располагаться в любой точке пространства. Вокруг него строятся остальные элементы, которые ему подчиняются. Наличие композиционной сердцевины необходимо, именно она диктует траекторию движения взгляда по страницам, при его отсутствии внимание читателя рассредоточивается.

Из этого свойства вытекает другое – целостность. Композиционные точки не должны быть хаотично разбросаны в пространстве, вместе они должны составлять целое, формировать единую картину разворота. Между ними обязан существовать визуальный диалог, элементы не должны быть сами по себе.

Следующий принцип композиции – равновесие. Все её компоненты должны уравновешивать друг друга, это способствует созданию гармонии. Имеется в виду визуальный вес каждой детали. Существуют различные

²² Паранюшкин Р. В. Композиция. Теория и практика. Ростов-на-Дону, 2005. С. 78-79.

приёмы для создания баланса между элементами пространства, их мы рассмотрим немного позже.

Р. В. Паранюшкин указывает следующие типы композиции, которые в свою очередь коррелируют между собой:

- замкнутая;
- открытая;
- симметричная;
- ассиметричная;
- статичная;
- динамичная²³.

Элементы замкнутой композиции ограничены полем, взгляд блуждает от визуального центра к краям и возвращается обратно к фокусной точке. Ей противоположна открытая композиция, составляющие которой выходят за рамки формата, оставляя простор для фантазии зрителя. Р. Паранюшкин отмечает её свойство центробежности, «движение или скольжение по спирально расширяющейся траектории». Он также упоминает, что подобный тип композиции может не иметь единого центра, а формироваться из нескольких²⁴.

Симметричная композиция склонна к большей устойчивости. Симметрия также бывает разной: зеркальной, осевой и переносной. В типографике обычно встречается неполная симметрия, она несёт в себе определённое графическое значение. Ассиметричная композиция подразумевает несколько осей. Но это не значит, что в таком способе расположения элементов отсутствует уравновешенность. Напротив,

²³ Там же. С. 78-79.

²⁴ Там же. С. 12.

равновесие в асимметрии играет важную роль в сбалансированности композиционных точек. Подобная организация элементов очень подвижна.

Статичная композиция неподвижна, спокойна. Она демонстрирует не процесс или событие, а глубину, фундаментальность предмета. Большое значение в статике имеет ритм. Данному виду противопоставлена динамичная композиция, она стремится к движению, асимметрии.

Для создания тех или иных типов и видов организации пространства используются определённые приёмы. Основными являются: ритм и контраст.

Ритм определяется повтором масштабов, пропорций, контрастов, пробелов и их различий. Чем они разнообразнее, тем интенсивнее и сложнее ритм. По мнению В. Лесняка, ритм создаёт «эмоциональный строй»²⁵ композиции.

Контраст – это сопоставление противоположных элементов. Е. Рудер в своей книге приводит интересное замечание в пользу контрастов. Он утверждает, что люди мыслят противоположными категориями, поэтому привыкли жить в мире «или – или»²⁶. Контрасты используются для уравнивания композиции, усиления её динамики.

Также для создания гармоничной композиции используются приёмы нюансов, группировки, пропорциональности, наложения, врезок и другие.

Ещё один немаловажный фактор, который следует использовать при создании журнального (впрочем, как и любого другого) дизайна, – это цвет. Тот или иной цвет или сочетание нескольких цветов несут в себе невербальную информацию и посылают сообщения человеческому подсознанию. Поэтому стоит серьёзно и ответственно подходить к выбору цветовых решений. Если не изучить психологию цвета, существует риск

²⁵ Лесняк В. Графический дизайн. Основы профессии. М., 2011. С. 38.

²⁶ Рудер Э. Типографика. М., 1982. С. 132.

испортить впечатление от текстовой информации. Следует знать значения цветов и выбирать соответствующий концепции издания.

Грамотно построенная композиция, правильный выбор цветовых решений способны вызвать те или иные настроения зрителя, создать нужные эффекты, улучшить восприятие информации и просто стать специфической чертой издания.

Таким образом, дизайн журнала влияет на перцептивные особенности читателя. Он может улучшить впечатление от смыслового наполнения журнала или наоборот, оттолкнёт, и он больше никогда не возьмёт в руки данное издание. С помощью внешнего вида можно расширить или сузить целевую аудиторию.

Выбор форм и способов, решение придерживаться ли правилам и принципам создания оформления, остаётся за дизайнером. Как писал Ян Чихольд: «В искусстве рецептов не бывает»²⁷. В любом случае важно, чтобы журнал приносил удовольствие тому, кто берёт его в руки.

2.2. Описание проектирования журнала «Смотреть»

Ввиду малочисленности на рынке качественных журналов о кино, мы решили попробовать создать такое издание. При разработке концепции отталкивались от идеи контраста.

По причине конкуренции каждый журнал пытается всеми возможными как визуальными, так и содержательными уловками привлечь внимание аудитории. В магазинах прилавки блестят глянцевыми обложками, эпатажными названиями и яркими заголовками. Появился такой термин, как «глянец». Что обычно под ним подразумевают? Журнал с глянцевой обложкой и развлекательным контентом без особой смысловой нагрузки, чтобы человек

²⁷ Чихольд Я. Облик книги. М., 2009. С. 43.

мог разбавить свои серые будни яркими картинками и незатейливыми текстами, расслабиться и отключить мозг.

Наш журнал – не глянец. «Смотреть» – это серьёзное издание о кино, которое знакомит читателей с не самыми распространёнными фильмами, участниками фестивалей, а также мировой классикой кинематографа. В этом журнале вы не увидите фото голливудских звезд с красной дорожки и не узнаете, какие из свежеснятых картин собирают в прокате самые большие кассовые сборы. Данный журнал освещает кинематограф как искусство, а искусство, как известно, духовно обогащает и приносит удовольствие.

Целевая аудитория

Наш неглянцевый журнал «Смотреть» создан для любителей кинематографа. Возрастная категория рассчитана на 20-30 лет. Наше издание для тех, кто интересуется кинокартиной больше, чем от титров до титров.

Аргументация названия

Однажды известный режиссер Йонас Мекас сказал: «Школа не может, наверное, сделать человека режиссёром. Вообще в школе хороша возможность арендовать оборудование, учиться от других студентов и главное смотреть, смотреть, смотреть кино. Ещё раз повторюсь: смотреть, смотреть, смотреть». Точка в названии указывает на законченность мысли: «главное – это только смотреть», несёт в себе спокойный тон и создаёт впечатление императива. Хотите ли вы снимать кино, хотите ли разбираться в нем, или же хотите просто наслаждаться им, совет один – смотреть. А наш журнал подскажет, что и у кого.

Формат

Для журнала был выбран формат 235X290 мм. Такой достаточно большой размер страниц позволяет вмещать объёмные тексты и крупные изображения.

Периодичность

Журнал «Смотреть» – ежеквартальное издание.

Объём

На первых этапах объём составляет 56 страниц, далее планируется расширение журнала.

Бумага

Исходя из концепции, для нашего издания используется матовая бумага, плотностью 120 г/м², для обложки – 300 г/м².

Система рубрикации

Первый выпуск журнала включает в себя четыре рубрики:

- «Фестиваль». В данном разделе обзореваются кинокартины, представленные на фестивалях.
- «Интервью». Эта рубрика содержит материалы в жанре интервью, посвящённые фигурам киноискусства (актёрам, режиссёрам).
- «Крупный план». Это центральная категория издания, где подробно рассматриваются кинофильмы, содержит много информации и крупные иллюстрации.
- «Критика». Данная аналитическая рубрика предполагает критические статьи о кино.

Первые полосы каждой рубрики выполнены в едином стиле, это помогает читателю ориентироваться на страницах издания.

Журнал выпускается в цвете, в дизайне используются только строгие чёрный и белый цвета, что подчёркивает серьёзность издания. На страницах содержится большое количество как текстовой, так и иллюстративной

информации. Некоторые изображения дополняют текст, некоторые выступают как самостоятельная единица.

Логотип выполнен с помощью шрифта Muller в начертании Extra Bold (Приложение 2). Первая буква «т» имеет элемент «хлопушки», используемой на съёмках фильма, поэтому логотип содержит прямую отсылку к кино.

На обложке помимо логотипа также присутствуют слоган, номер выпуска, год и анонсы, набранные шрифтом Circe (Приложение 3).

Шрифтовое расписание внутри журнала включает два шрифта: Circe и Segoe UI. Несмотря на то, что оба шрифта принадлежат гротескам, они гармонично сочетаются между собой, потому что Circe является геометрическим гротеском, а Segoe UI – гуманистическим (он разработан на основе антиквы).

Circe используется для заголовков, подзаголовков, лидов, текстовых врезок, указания авторов, а также при оформлении колонтитулов и колонцифр. Это гротескный шрифт, который имеет 6 начертаний, что даёт множество вариаций его использования для выделения разных частей текста.

Segoe UI применён к основному тексту и к подписям иллюстраций. Это гротескный, но в то же время мягкий шрифт, он удобочитаем, не раздражает глаз, благодаря открытому рисунку, и не отвлекает от восприятия текста. Основной текст набран 11 кеглем, интерлиньяж 12, это оптимальный размер для чтения и визуального облика полос.

При создании полосы набора использовался метод Душана Шульца, что позволило создать пропорциональные формату оптимальные поля. Они относительно узкие, чтобы поместить достаточное количество материала.

Макет журнала выполнен на основе модульной сетки (Приложение 4). Страница имеет 9 колонок, модули имеют форму горизонтальных

прямоугольников высотой в три строки, что обеспечивает гибкость и вариативность сетки.

Дизайн журнала выдержан в минималистичном стиле, поскольку главную роль в нём играют текст и изображения (которыми, в основном, являются кадры из фильмов) и ничто не должно отвлекать читателя от сути материалов и иллюстраций. Для изображений в некоторых случаях сверху и снизу использованы чёрные линейки, которые создают иллюзию просмотра фильма (Приложение 5).

Одним из атрибутов дизайна являются тонкие линейки, которые выполняют разделительную функцию: они отделяют друг от друга элементы заголовочного комплекса, обособляют картинки и подписи, выделяют врезки.

Также линейки используются для оформления колонтитулов. Верхний колонтитул имеет название рубрики со стороны внешнего поля, на нижнем колонтитуле указаны название журнала и номер страницы. Этой информации достаточно, чтобы упростить навигацию по изданию и не перегружать макет.

При компоновке материалов были использованы приёмы, о которых говорилось в предыдущем параграфе, учитывались принципы организации пространства.

Чередование чёрных и белых полос, воздуха создаёт контраст и динамику композиции, обеспечивает её равновесие. Разная длина колонок образует активный ритм на странице.

Большие объёмы текстовой информации организованы так, чтобы не утомлять читателя. Монотонный текст разбавляется изображениями и врезками, полосы имеют достаточно воздуха и не напрягают взгляд зрителя.

Визуально страницы выглядят органично и гармонично.

Таким образом, тематическая концепция и дизайн-макет журнала «Смотреть» взаимосвязаны: идея и содержание журнала отражается в дизайне,

который в свою очередь не только не мешает, но и помогает восприятию текста. Чтение журнала может обеспечить продуктивное и приятное проведение досуга.

Заключение

Изучив рынок киноизданий в историческом аспекте, мы пришли к выводу, что журналы о кино всегда имели популярность, с самого зарождения киноискусства. На их страницах печатались видные деятели киноиндустрии, они служили полем для полемики, участвовали в судьбе кинематографа. Однако на сегодняшний день популярность специализированных киножурналов снизилась, многие печатные издания закрылись или перешли в интернет. Контент подобных ресурсов не отбирается тщательно, и аудитория смотрит то кино, которое имеет большие кассовые сборы и крутится в кинотеатрах. И лишь немногие киноиздания, типа «Сеанса» и «Искусства кино», до сих пор сохраняют свою концепцию и просвещают людей именно в области киноискусства.

На основе этих фактов мы создали качественный, серьёзный журнал о кинематографе, который направлен на то, чтобы ориентировать «потерянных» в сфере кино людей, формировать их вкус, знакомить с как с неизвестными фильмами, так и с лучшими работами великих режиссёров.

Для того, чтобы журнал имел привлекательную форму и способствовал более продуктивному усвоению информации, мы изучили специальную литературу, которая касается форматов издания и сеток, шрифтовых расписаний и правил их использования, принципов и приёмов композиции. Эти знания были использованы при разработке дизайн-макета нашего журнала.

Возможно, появление журнала «Смотреть» способно привлечь людей начать интересоваться кинематографом, углубляться в суть фильма, анализировать замысел режиссёра, оценивать операторскую работу, научить отличать хорошую кинокартину от плохой. Возможно, увеличение в обществе образованных в сфере кино людей поднимет популярность хороших фильмов и повлияет на ситуацию на поле киноиндустрии. Возможно, после этого станут

больше снимать глубоких картин и киноиздания вернут себе былую популярность. Возможно, этому послужит журнал «Смотреть».

Список используемой литературы

1. Алакшин А. А. Современное состояние журналистики. // Знак: научный журнал, вып. 2, 2014.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
3. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. М., 2006.
4. В. В. Темкина. Кинопресса 1950-х: типология и особенности. // Печать и слово Санкт-Петербурга. Сборник научных трудов. СПб, 2015.
5. Галкин С. И. Техника и технология СМИ. Художественное конструирование газеты и журнала. М., 2005.
6. Головкин С. Б. Дизайн деловых периодических изданий. М., 2012.
7. Голомбински К., Хаген Р. Добавь воздуха! Основы визуального дизайна для графики веб и мультимедиа. СПб, 2013.
8. Голубева О. Л. Основы композиции. М., 2004.
9. Иттен И. Искусство формы. М., 2001.
10. Ишевская С. От режиссёра к читателю. // Менеджер кино, вып. 49, 2008.
11. Королькова А. Живая типографика. М., 2007.
12. Кушнеров М. А. Эти старые, старые журналы... // Родина: Российский исторический журнал, вып. 7, 2008.
13. Лаптев В. Модульные сетки. Проектирование многополосных изданий. М., 2007.
14. Лесняк В. Графический дизайн. Основы профессии. М., 2011.
15. Луптон Э. Графический дизайн от идеи до воплощения. СПб, 2013.
16. Мюллер-Брокманн Й. Модульные системы в графическом дизайне. Пособие для графиков, типографов и оформителей выставок. М., 2014.

17. Паранюшкин Р. В. Композиция. Теория и практика. Ростов-на-Дону, 2005.
18. Паркер Р. Как сделать красиво на бумаге. СПб, 2008.
19. Розенсон И. А. Основы теории дизайна. СПб, 2006.
20. Рудер Э. Типографика. М., 1982.
21. Уайт Ян В. Редактируем дизайном. М., 2008.
22. Феличи Дж. Типографика: шрифт, вёрстка, дизайн. СПб, 2004.
23. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М., 1937.
24. Цидина Т. Д. Отечественный кинематограф. Начало пути (1908-1918): учебное пособие. М., 2013.
25. Чихольд Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера. М., 2011.
26. Чихольд Я. Облик книги. М., 2009.
27. Чихольд Я. Образцы шрифтов. М. 2012.
28. Шпикерман Э. О шрифте. М., 2005.

Электронные ресурсы

1. Головина О. С. Русская фотографическая периодика. [Электронный ресурс] URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-fotograficheskaya-periodika-1858-1917-gg> (дата обращения 16.04.2017)
2. Гращенкова И. Н., Зиборова О. П., Косинова М. Р., Фомин В. И. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство. [Электронный ресурс] URL: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_2.pdf (дата обращения 16.04.2017)
3. История. Журнал Сеанс. [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/history/> (дата обращения 17.04.2017)

4. О журнале. // Искусство кино. [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/about> (дата обращения 16.04.2017)
5. Сивый С. Дети подземелья. Cine Fantom и параллельное кино. // Искусство кино, вып. 6, 2006. [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/06/n6-article13> (дата обращения 16.04.2017)

Приложение 2

Логотип журнала о кинематографе «Смотреть»

СМОТРЕТЬ.

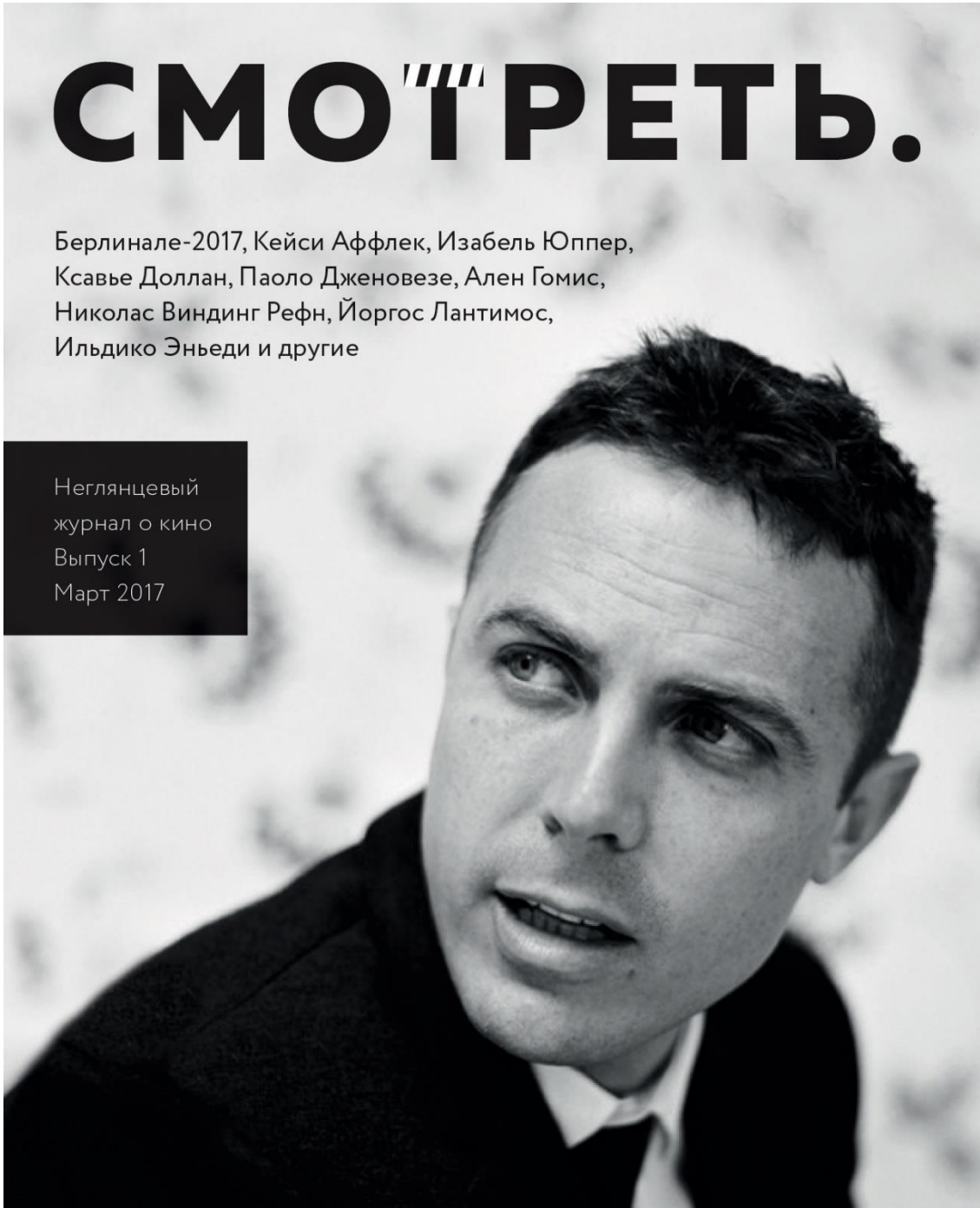
Приложение 3

Обложка журнала о кинематографе «Смотреть»

СМОТРЕТЬ.

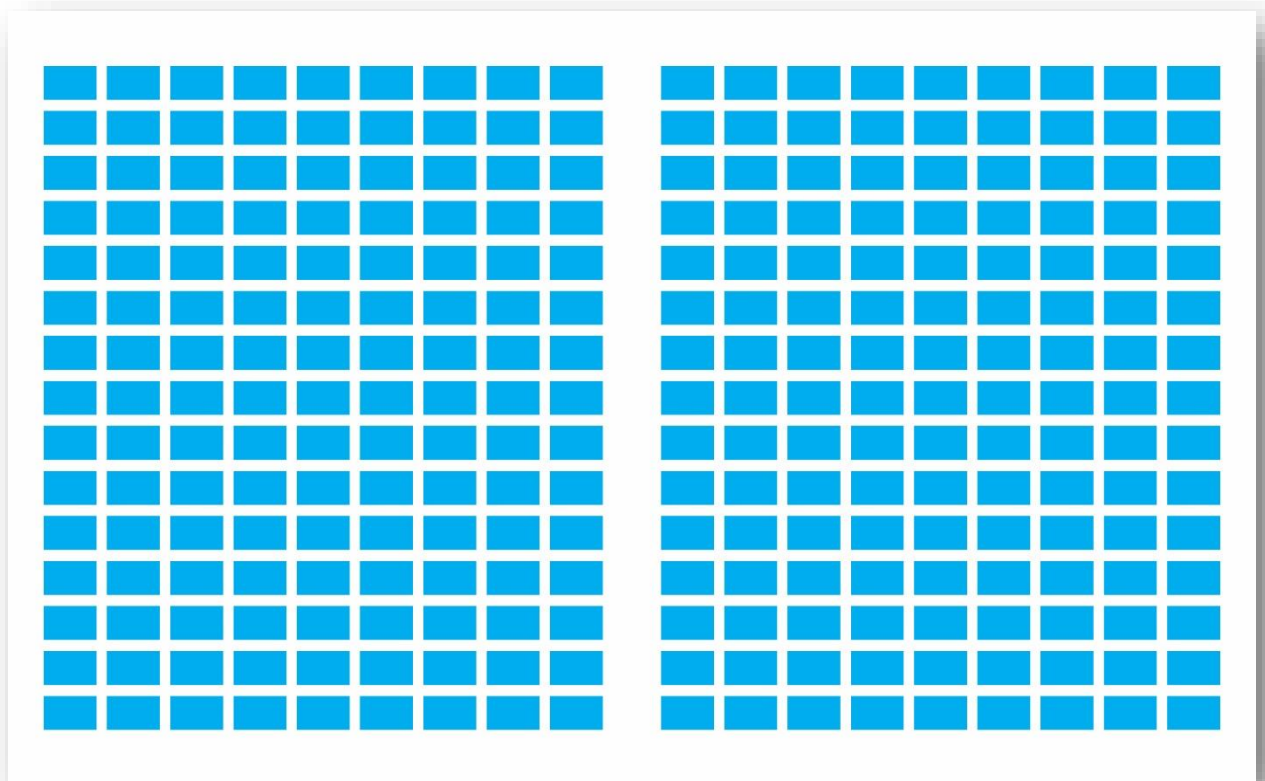
Берлинале-2017, Кейси Аффлек, Изабель Юппер,
Ксавье Доллан, Паоло Дженовезе, Ален Гомис,
Николас Виндинг Рефн, Йоргос Лантимос,
Ильдико Эньеди и другие

Неглянцевый
журнал о кино
Выпуск 1
Март 2017



Приложение 4

Модульная сетка журнала о кинематографе «Смотреть»



Приложение 5

Развороты журнала о кинематографе «Смотреть»

ПОБЕДИТЕЛИ БЕРЛИНАЛЕ-2017 и другие фильмы фестиваля, которые мы ждем

АВТОР: АНТОН ДОЛИН

В Германии 18 февраля завершился Берлинский кинофестиваль — «Золотого медведя» получил венгерский фильм «О теле и душе» Ильдико Энеди. Антон Долин рассказывает, кто еще получил призы на Берлиале и почему жюри распределило награды именно так.

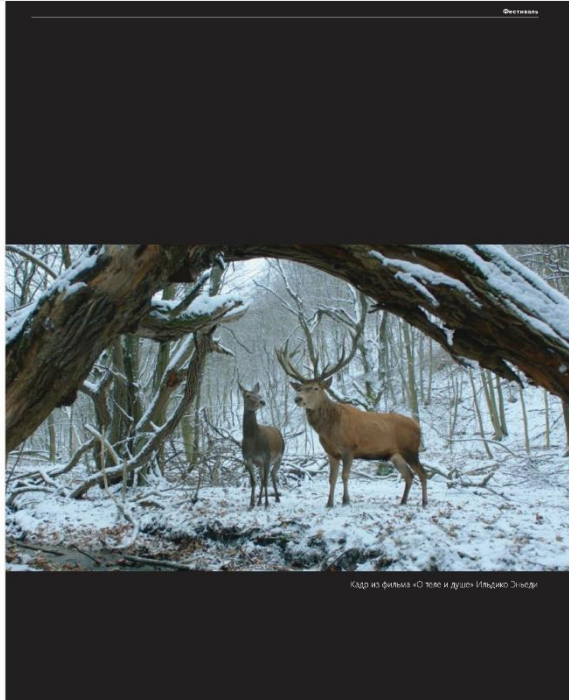


Берлин-2017: итоги

Режиссер Пол Верховен, возглавлявший жюри кинофестиваля, не подвел — призы 57-го Берлиале оказались довольно неожиданными. Особенно главный из них. Конечно, можно возразить: парадоксальная ловецкая венгерская постановщица Ильдико Энеди «О теле и душе» до «Золотого медведя» была удостоена награды еще двух жюри: женевского и ФИЛПРЕССА — так что же тут негражданского? Однако обычный выбор радикально расходится друг с другом, тем более — с основными жюри. А теперь все сошло.

«О теле и душе» — всего шестой фильм 61-летней Энеди, которая не снимала полнометражное кино восемнадцать лет. Эта картина мало похожа на знакомый нам венгерский авторский кинематограф: ее мрачный герой, сюрреалистические метафоры и укороженность в деталях «низкого быта» сейчас выглядят сочетанием, мягко говоря, нетипичным. С одной стороны, влюбленные герои — социопаты и одиночки со стажем, обладающие редкой способностью видеть одни и те же (а не просто похожие) сны. С другой, действие происходит на мексиканском побережье, повседневная жизнь которого показана едва ли не документально точно. При всей заторможенности ритма «О теле и душе» держит внимание зрителя до самого финала, довольно странного и надолго остающегося в задумчивости. Безусловно, Энеди — самобытный и виртуозный мастер, чья награда заслуженна.

Смотреть /2/



Кадр из фильма «О теле и душе» Ильдико Энеди

Другие фильмы Берлиале (вне конкурса)



«Фелисите» Алена Гониса

«Фелисите» французского сенегаляца Алена Гониса снимался в Киншасе, и обязательный набор социального африканского кино в фильме присутствует. Бедная, на грани нищеты, жизнь, грязь, болезни, коррупция. Певца рок-джаз-фанки этно-аксэмбля по имени Фелисите (что переводится как Счастие) тем не менее ведет полноценную и даже благополучную жизнь. До тех пор пока ее сын-подросток не попадает в аварию. Теперь ей срочно надо собрать деньги на операцию. Вправе ли найти нужную сумму не даётся, ребёнку ампутируют ногу.

Кажется, перед нами очередная «Танцующая в темноте»? Но нет, даже на дне колодезья Фелисите не теряет присутствия духа. Ей хватает музыки. Она же придает сил зрителю, обеспечивая ритм и vitalность фильму. В финале героиня найдет мужа по имени Табу (алкоголика, но дружелюбного) и даже починит старый холодильник, поломка которого символизировала катастрофу в ее судьбе.

«Фелисите» — живой, динамичный, забавный и позитивный фильм, в котором под звуки музыки униженные и оскорбленные целуются друг за друга, умудряясь остаться на плаву.

Смотреть /4/



«Заложники» Резо Гинешвили

Поразительная трансформация глубоко коммерческого режиссера. В Грузии (Россия и Польша тоже в числе протосервер) и на грузинском языке Гинешвили снял реалистическую жесткую драму о (случившемся на самом деле) неудачной попытке угона самолета в СССР. Почти документальный подход к воссозданию эпохи и событий сочетается в «Заложниках» с прихотливым и сложными сценариями, лишённым привычных нам мотиваций. Это позволяет зрителю оказаться в самой гуще событий, примерить на себя по очереди роли террориста поневоле или бесстрастного свидетеля. Фильм приговор советской системе, лицемерно и беспощадно держащая своих граждан в заложниках. Оператор Владислав Стельмац, музыка Гии Канчели.

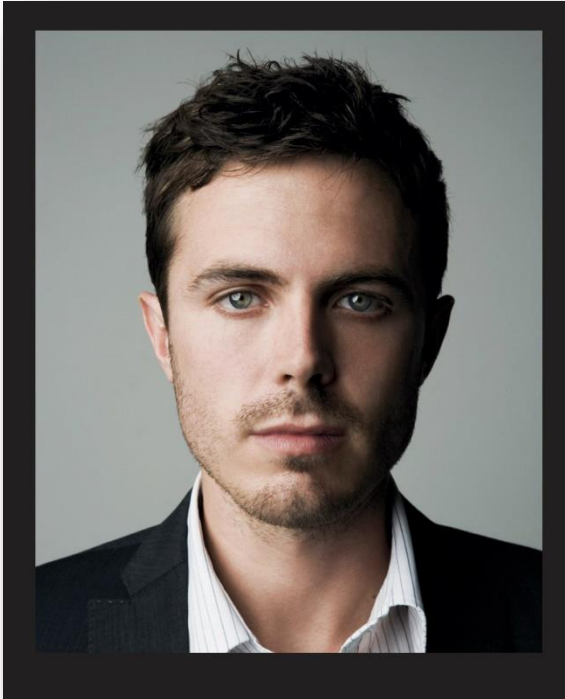
«Бар» Алесса-де ла Иглесиа

Иррациональная и смешная экстремальность знаменитого испанца, бывшего протеже Педро Альмодовара: напичканный своим реализмическим жестким кино «Класса В», Иглесиа цитирует одновременно раннего Карлосера и зрелого Буеюса, похищая компанию случайных товарищей по несчастью в один мадридский бар. Дух его посетителей на глазах у остальных убивает выстрелом в голову неизвестный снайпер. После этого все боится выходить на улицу и пытается понять, что случилось. Гротескная черная комедия нравов подхвачена сюрреалистическими цветами — это одновременно социальная сатира и пьеса театра абсурда. Среди посетителей бара — любимец девочек по всей Испании и за ее пределами Марио Касас, очень смешно играющий истинного мистера.

«Я не твой негр» Рауля Пека

Номинированный на «Оскар» документальный фильм гвинейского режиссера Рауля Пека «Я не твой негр», в основе которого последние годы писания книги эссеиста и мыслителя Джеймса Болдуина, — по настоящему сенсационное исследование генезиса Америки. Болдуин и Пек доказывают, что все важнейшие компоненты великой страны — результат национальной травмы, рабовладельческого прошлого и (до сих пор не слышимой удачной) попыток изжить расизм. На 1979 году, когда написал свою книгу Болдуин, Пек не останавливается, прослеживая развитие США вплоть до Барака Обамы и звучащего на финальных титрах Кендрика Ламара. Автор за кадром говорит голосом Самуэля Л. Джексона. Фильм получил приз зрительских симпатий программы «Панорама документ».





ИМЯ ТВОЕ — ПТИЦА В РУКЕ: интервью с Кейси Аффлеком

АВТОР: ДАША ПОСТНОВА

Невероятный Кейси Аффлек получил «Оскар» за лучшую мужскую роль в инди-драме Кинита Лоури «Манчестер у моря». По горячим следам мы поехали в Лондон и содержательные интервью с кинофестивале Telluride 2016, в котором актёр проходит по важнейшим этапам своей карьеры.

Творческий путь Аффлека-младшего в кино — особенная нить кинозвезд, но необходимая роль, переодически разбавляемая яркими пятнами: ранние съемки у Гаса Ван Сента, прыжок в картину «Как трусливый Роберт Форд убил Джексона» (первые номинации на «Золотой глобус» и «Оскар»), дебют в режиссуре с мюзиклантами «Я все еще здесь» (да-да, тот самый, в котором Хоакин Феникс объявляет о своем решении уйти в рэп), роль психопата у Майкла Уинтерботтома. Грошми блокбастерами уроженец Массачусетса преданной камерным и нестандартным инди-фильмам — и, как мы видим, не прогадал.

В «Манчестере у моря» Кейси Аффлек играет Ли Чендера — сварщика, одиноко живущего в Востоке. После известия о смерти старшего брата он возвращается в родной городок Манчестер у моря и обнаруживает, что брат в аварии получил ему отмену над своим шестнадцатилетним сыном. Помимо всего прочего, на малой родине герой ждет собственное мрачное прошлое, разрушенное страшной трагедией. А его говорит, что будет легко. Премьера картины состоялась на фестивале Sundance в январе 2016 го, после чего фильм за шокирующие десять миллионов долларов выкупила компания Amazon — и понеслось.

Смотреть / 71

ИНТЕРВЬЮ

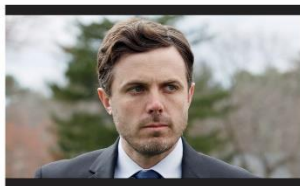
Когда ты понял, что хочешь стать актером?

Я никогда не считал актёрство делом всей своей жизни, и вряд ли в будущем мои взгляды изменятся. Это никогда не было постоянной страстью — хотя я играл уже более тридцати лет, с самого юного возраста — на протяжении всей жизни мои интересы, увлечения и способы самовыражения менялись.

Как-то раз человек, который отвечал в нашей школе за доску подошел ко мне и сказал: «Ты знаешь, мы тут делаем мюзикл. У меня есть 19 девочек, но нужна хотя бы один парень для мужской роли. Я порассинил мозгами: провести еще одно лето на безоблачной площадке или в подвале театрального отделения в компании 19 моих соучениц, которые, откровенно говоря, больше со мной никогда бы не разговаривали. Так я стал актером. О каких амбициях вы говорите? Для меня и моих друзей самым в массовке же в кино означал всего лишь свободный от школы день».

Свою первую заметную роль ты сыграл более двадцати лет назад в не самой очевидной картине Гаса Ван Сента «Умереть во имя». Какое впечатление оставила у тебя работа над этим проектом?

Я не вышел со съемочной площадки с ощущением того, что вырос как актер, потому что понимаю, что от меня требуется — я старался выдать режиссёру то, что ему было нужно, не угадывая вправо, левую. Мне было только восемнадцать, и все вокруг было для меня в новинку. Сейчас, давая лет спустя, я особенно, насколько мне повезло получить подобный опыт в самом начале карьеры. То, чему я научился в «Умереть во имя», я затвердил только в последующие годы своей карьеры, потому что нервнодически на периферии сознания возникают какие-то сильные воспоминания, на которые ты впоследствии смотришь с совсем иного ракурса. Мне это несколько корриббит: большинство моих работ как актёра вылились в серию мало прижитых опровержений, всплывающих ещё долгие годы. Бывает, идешь по улице за тысячу километров от места проведения съемок и спустя десять



Кадр из фильма «Манчестер у моря»

лет после их окончания, и вдруг находишь то понимаешь какое то замечание, невзначай оброненное режиссёром. Мозг определенно работает по какому-то загадочному алгоритму.

«Умереть во имя», ставший для меня точкой отсчёта в лентах определенного типа, был полон подобных моментов и жестких уроков. На площадке Гас относился ко мне очень терпеливо, позволяя говорить глупые вещи и совершая ошибки, не поправляя и не сдерживая, поэтому все необходимые уроки я выносил само степенно, не чувствуя себя пристыженным. Нам с Хоакином Фениксом была предоставлена полная свобода действий, уже потом Гас отбирал из отснятого материала лучшие моменты, используя их как точные ориентиры, с уважением относясь к личному владению каждого присутствующего на съемках и при этом подталкивая к собственным идеям, излагаям кропотливо и без напора. Работать над его фильмами было сплошным удовольствием. Вещи постепенно меняются, но Гас сохранил в себе дух американского независимого кино 80-х.

Тогда, во время работы над проектом, я думал, что Гас, Николас Кидман, Бак Генри и другие умные и талантливые люди были впечатлены мной игрой, но сейчас я понимаю, что они смотрели на меня, как заслу-

Смотреть / 71

Бывает, идешь по улице за тысячу километров от места проведения съемок и спустя десять лет после их окончания, и вдруг находишь то понимаешь какое-то замечание, невзначай оброненное режиссёром.

чавший посетитель зоопарка: оно трит на взбирающиеся вверх и вниз по искусственному дереву животные. Люди привыкают к времени, но жесткое свойство: оно летит, оно лечит все раны, оно — деньги, но по большей части время просто заставляет тебя осознать, какими идиотом ты был раньше.

Картина «Как трусливый Роберт Форд убил Джексона» была признана прорывом для тебя. Что ты вынес для себя из этого опыта?

Опыт от работы над фильмом складывается из опыта взаимодействия с конкретным влиятельным режиссёром. Даже в картинах, где ты играешь влюбленного или родителя, самые глубокие взаимоотношения складываются с режиссёром. Ты или боготворишь его, или ненавидишь, или любишь, он может быть тебе кем-то вроде отца или даже всё вышеперечисленное сразу. Самыми лучшими моими работами — а под лучшими я подразумеваю самые трудные и удовлетворявшие меня — были те 80 арена которых в вострой самые тесной и продуктивной связи с режиссёром.

Талант Эндру Доминика уникален. Благодаря этой картине я научился полностью передавать бразды правления режиссёру. Нет, это не означает становиться марионеткой в его руках — сначала ты максимум вкладываешься в эту роль, как следует готовишься, приносишь тысячу идей в каждую сцену и строчку, крепко-накрепко эмоционально сливаешься со своим персонажем, и вот тогда начинаешь полностью доверять фильму. Ты лепишь себя дома, а шпательюшь на площадке — так себе метафора, но для объяснения сюжет, Эндру требует такого подхода, и он его заслуживает.



Кадр из фильма «Умереть во имя»

Мне повезло работать с людьми, которые меня вдохновляют и восхищают, и спустя годы я продолжаю пересматривать фильмы, которые были сняты ими до работы со мной, потому что они очень хороши. Мне очень повезло, и это великое несомненно. У каждого из мастеров, с которыми я сотрудничал, был ещё какой-то талант: рисование, драматургия, музыка, но Эндру — режиссёр чистой воды, он нашёл своё призвание, и, надеюсь, будет снимать больше. Не имея за плечами большого опыта, он казался более осведомлённым, чем все остальные. Он дал толчок каждому. Он каждого поднимал на уровень выше. Он подкидывал великолепные идеи актёрам, костюмерам, декораторам — список можно продолжать ещё долго — и

в особенности мне. Ему было трудно угодить, и если он считал, что что-то шло не так, скорее всего, он был прав. В период пост-продакшна оговаривалось, что не все с Эндру сложились столь же близкие отношения. У многих были собственные ожидания насчет картины, они не доверяли Эндру и не были согласны с его необычными стилями. Ему было позволено выпустить лишь что-то близкое к фильму, который он хотел снять, и это было болезненно. В итоге лента была выпущена без особого энтузиазма, а воспринята с еще меньшим. Впрочем, несмотря на это, фильм понравился зрителям, а в итоге количество зрителей выросло с пяти до десяти — думаю, сейчас происходит что-то вроде пересмотра этой картины.



Кадр из фильма «Умереть во имя»

Смотреть / 71

ИНТЕРВЬЮ

Кинофестиваль в Теллуриде (фестиваль, во время которого было взято интервью — пример) стал бы замечательным местом для показа режиссерской версии фильма. Последние пятнадцать минут картины, снятые в Криде (штат Колорадо), безусловно красивые. Раздвинув шатерский город ков, разброшенный в горах и долинах, гениально претворены в жизнь Эндрю Домиником. Роджером Дикинсом (оператор), Патти Норрис (художник по костюмам) каждый, кто был к этому причастен, вплоть до парня, который прятался в канаве с дым-машинкой. Тысяча фотодоказательств: минут двадцать на градуснике. Каждый раз возвращаясь туда, я вспоминаю тот отрезок фильма, охватывающий целый исторический период.

Многие актеры в какой-то момент обращаются к режиссуре, но твой фильм «Я всё ещё здесь» был по меньшей мере необычным. Зрители не были уверены, что в нем — правда, а что — ложь. Как ты отнёсся к реакции публики на эту картину?



Кадр из фильма «Как русский Роберт Форт, убил Джесси Дикинса»

Нормально отнёсся. Нормально. Просто нормально, окей?!! На самом деле.

Я хотел снять что-то выглядящее как документалка, снятая любителями, чтобы это выглядело максимально реалистично. В ней было много смешных моментов, настолько смешных, что я много раз переосмысливал их и смеялся, но в итоге вырезал, потому что они выбивались из общей картины. Возможно, это было ошибкой, и нужно было всё-таки засунуть туда все эти кривенькие шуточки ниже пояса. Мы хотели снять смешное кино, сатирическую комедию, и никак не могли подумать, что люди примут всё это за чистую монету. Нам просто казалось, что будет смешно, если мы притворимся, что всё происходящее — правда. Потом мы выпустили фильм, и люди восприняли все события, происшедшие в нем, всерьез. Это стало настоящим соррилом. Отглядывая назад, я думаю, что нам стоило бы назвать прэкс конференцию и объявить, что это мольбентари, но тогда подобный шаг казался нам оскорбительным.

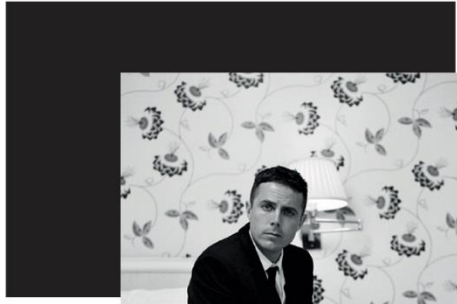
интеллектуальных способностей зрителя — было же очевидно, что сюжет фильма нереален, зачем завлечь об этом? А когда пришло понимание, что завлечь все таки нужно, было не много поздно.

Эта картина отняла у меня пару лет жизни, за это время я научился действительно многому в режиссуре. Впрочем, сейчас я уже все это забыл, так что, возможно, стоит снять сиквел... Вся моя карьера сплошь состоит из фильмов, которые люди оценивают по достоинству лишь по факту. Так, стоп, оценил ли уже кто-то «Я всё ещё здесь»? Думаю, его время еще не пришло.

В том же году ты снялся в картине «Убийца внутри меня» — находящимся доказательством того, что ты отлично смотришься в фильмах, заставляющих людей чувствовать себя не в своей тарелке. Какое было играть столь мурнованного персонажа, и как эта роль повлияла на твоё отношение к такого рода материалу?

Я не терплю насилия такого рода. Мне не нравится смотреть на это, а играть — тем более. Перед началом съемок Майкл Уинтерботтом озадачил меня, что насилье в этом фильме должно быть шокирующим и выходящим из колеи, чтобы зритель осознал реальные чувства подобной ситуации, привел в пример «Необратимость». В ином случае жестокость в кинематографе несет неверный посыл — все в случае с фильмами, где сотни безымянных героев гибнут от руки инопланетян или кого-то ещё. Тогда я согласился на это, но предполагал бы больше не принимать участие в подобных проектах.

Потом ты принял участие в проекте «В бегах», который во многом напомнил «Джесси Дикинса», и вместе с тем показал свою заинтересованность в работе с более молодыми режиссерами — в данном случае с Дэвидом Лорди.



На фото: Кейси Аффлек



ИНТЕРВЬЮ

Люди приписывают времени множество свойств: оно летит, оно лечит все раны, оно — деньги, но по большей части время просто заставляет тебя осознать, каким идиотом ты был раньше.

Дэвид — очень талантливый писатель и режиссер. Во время нашей первой встречи он говорил о своем материале так, что мне немедленно захотелось согласиться на участие в этом проекте. Я был бы рад поработать с ним снова, если выдвигалась возможность. (Такая возможность уже выдвигалась — на фестивале Sundance 2017 была представлена новая картина вернувшегося к авторскому кино Лорди A Ghost Story, главные роли в которой сыграли Кейси Аффлек и Руми Мара — прим. пер.)

В «Манчестере у моря» ты играешь мужчину, пытающегося справиться с ужасной трагедией, изменившей его жизнь годами ранее. С какими трудностями пришлось столкнуться, чтобы влезть в голову этого персонажа?

С одной и довольно очевидной: ходить на работу и каждый день чувствовать себя омерзительно. В фильме было много тяжелых сцен. Психологически тяжело. В конце каждого дня я уходил с площадки с мыслями и настроением Ли Чандлера, чтобы морально подготовиться к следующему съемочному дню. Эй, послушайте, я не пытаюсь влюбить вас в моего персонажа. Я просто старался сделать его живым человеком, а не картонной фигуркой. То насколько он вам симпатичен, зависит от вас, от того, насколько вы умны и проникательны.

Я верил в Кеннета Лонеграна и этот материал. Каждое слово в сценарии тщательно швырено, и, конечно, этот человек никогда не обидится, хотя бы без капли действительно хорошего юмора — он умеет отвлекать его в любой ситуации. И этот юмор не обесценивает драму — думаю, он

еще глубже позволяет проувствовать трагедию. Я считаю Кеннета членом семьи и очень люблю. Я ощущал подобное еще до старта съемок, а сейчас это чувство многократно усилилось. Он очень чуткий и отзывчивый человек, но никогда не обидится без юмора.

Оказывает ли театральная работа влияние на его режиссуру?

Я участвовал в одной из его постановок, а также читал некоторые другие его работы — в общем, был в достаточной степени знаком с его произведением, чтобы понимать, что ещё лучше их сделать невозможно. Я вносил коррективы и предлагал идеи, касающиеся исключительно актерской составляющей, потому что сценарий и так был идеален. Наверное, звучит глупо, но это действительно так. Никто не чувствует замесовые сложности стиля Кеннета лучше его самого. Он доверяет своим актерам, но непреклонен, если уверен в том, что диалог может звучать лучше. Он гениален; никто бы не смог помочь мне больше, чем это сделал он, руководя моей работой с терпением и чуткостью.



На фото: Кейси Аффлек

Смелуха #121



ИНТЕРВЬЮ

«ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ»: Пресс-конференция с Изабель Юппер

АВТОР: ДАША ПОСТНОВА

25 сентября в рамках МКФ «Послание к человеку» в лектории Петропавловской крепости состоялась пресс-конференция с Изабель Юппер, прибывшей в Петербург представить новый фильм Пола Верховена «Она», в котором французская актриса исполнила главную роль. Актриса не только ответила на вопросы журналистов о своих будущих планах, любви к русской литературе и кинематографу, но и выстрелила из знаменитой пушки на Заячьем острове.

Изабель вобрала сознание нашего зрителя в датском 3D-м, пролетавшем перед камерой советской публики, обремененной в голливудском зрелищем триллере «Оно» стилистикой. Однако не все тогда в СССР знали о том, что эта звезда так красиво уже давно является сопоставимой с европейского кино, обладательницей награды Каннского фестиваля за работу в драме Клода Лелюш «Возвращение к Родине». За последние 30 лет своего творчества в кино Изабель не поменялась — она по-прежнему много снимается, регулярно ухаживая за своими образами.

Изабель Юппер не испытывает недостатка внимания со стороны режиссеров. Каждый год стабильно выдает несколько фильмов с ее участием. Как и многообещающий, так и раскрывающий, внутренняя свобода и готовность экспериментировать. Не случайно Том Вирзен и свой новый фильм пригласил именно Юппер. Актриса исполнила главную роль в картине «Она», которая была представлена в конкурсе Каннского фестиваля. Ее персонаж — разведенка, но в кино самодостаточно женщина, которую никак нельзя считать домохозяйкой, но которая решает не обращаться в полицию.

Смотреть /15/



Брунош плин

«ЭТО ВСЕГО ЛИШЬ КОНЕЦ СВЕТА»: Бал призраков прошлого

АВТОР: АРТУР ЗАВГОРОДНИЙ

Фильм Кэвья Долана «Это всего лишь конец света» получил в 2016 году «Гран-при жюри» Каннского фестиваля. Промечательная драма с французскими звездами (Венес Кассель, Марион Котийяр, Леа Сейду) о том, почему самой большой и самой несчастной страстью в жизни человека можно считать любовь и семью.

Смотреть /21/