

манеж в «октябре» / manege in «ostryabr»



МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КИНО
ФЕСТИВАЛЬ
23.06–30.06.2016

#2
(124)



Рандхир Капур
И смех, и слезы одинаковы
на всех языках.
Randhir Kapoor
Laughter and tears are the same
in any language.



Виктория Исакова
Все мы находимся в погоне
за впечатлениями.
Viktoria Isakova
It's impressions we're all after.

ХУДШАЯ ИЗ ЖЕНЩИН
CHOE-AG-UI YEO-JA
стр. 3



11 МИНУТ
11 MINUTES
стр. 4



ТОНИ ЭРДМАНН
TONY ERDMANN
стр. 4-5



ГОЛОС ВЕЩЕЙ
EL SONIDO DE LAS COSAS
стр. 5



КОЛЫБЕЛЬНАЯ
ПЕЧАЛЬНОЙ ТАЙНЕ
HELE SA HIWAGANG HAPIS
стр. 6



КАРЛОС САУРА
CARLOS SAURA

«Интернал» реклама

IMPERIALE

Chopard

Бутики Chopard
Москва: ЦУМ, тел. 8 800 500 8000
Третьяковский проезд, 9, тел. 495 933 3383
Кутузовский пр-т, 31, тел. 495 933 3031
Барвиха Luxury Village, тел. 495 225 8870
С.-Петербург: ДЛТ, тел. 812 648 0850

ЭКСКЛЮЗИВНО В *Mercury*

Жюри / Виктория Исакова

Я – АКТРИСА

– В новом фильме Кирилла Серебренникова «Ученик» вы сыграли учителя. Находили ли вы в этой профессии нечто сходное с тем, чем занимаетесь сами?

Виктория Исакова: Наверное, это публичность: у учителя тоже зрители, те же самые, которых мы пытаемся каким-то образом изменить. На самом деле, я советовала учителям заниматься актерскими тренингами, потому что это способность донести мысль точно, чтобы достичь цели. Этому же учат в актерской профессии.

– А у вас был страх публичности, когда вы вступали на актерскую стезю?

– Нет, никогда не было такого страха. Когда я в юности вступала, как вы выразились, этого страха не было, потому что была какая-то сумасшедшая наглость, беспрецедентная, и я думаю, что эта наглость происходит от безответственности, вернее, от того, что я не чувствовала этой ответственности. Чем старше я становилась... Сейчас уже, по идее, этого страха не должно быть вообще, потому что есть опыт и чуть ли не ежедневные встречи с публикой в театре, в кино. Но чем дальше, тем больше этот страх растет, потому что с каждой новой работой появляется ощущение, что я должна отвечать за то, что делаю. Когда ты делаешь в самом начале что-то, – я просто вспоминаю первые свои опыты какие-то, – приходит сценарий тебе в руки, и ты не думаешь, что это такое, о чем он, что ты скажешь здесь, как ты изменишь мир в идеальном смысле этого слова, – а думаешь только о том, что вот ты весь такой прекрасный, дико красивый, талантливый и умный, окажешься в этой картине, и все увидят, и ты проснешься знаменитым. Прямо помню это свое ощущение в детстве.

Потом, чем старше я становилась и чем я больше смотрела других картин, работ других режиссеров, актеров и так далее, и чем больше анализировала работы других людей, тем больше понимала: «Это высказывание меня как-то меняет, а это проходит мимо, и я понимаю, что это в меня не попадает». Мне хотелось и хочется делать что-то, что попадает в цель, что как-то повлияет, принесет какую-то пользу

– Вы осознаете, что через экран разговариваете сразу с миллионами людей?

– Мне жалко, что профессия моя не всеильна. Хотя я никогда мысленно не ходила в сторону режиссуры, и понимаю, что это вообще ко мне не имеет никакого отношения, мне жалко, что в театре степень моей ответственности большая, и я могу повлиять на результат, а в кино степень этой ответственности очень мала, и я могу повлиять на результат только своим выбором. Тем, что выберу режиссера, в которого я буду верить очень сильно, выберу материал, который мне будет казаться важным и интересным. Я очень надеюсь, что чувство вкуса мне не откажет в этом смысле.

– Но почему вы не думаете о режиссерской профессии?

– Я все равно вижу не то, что должен видеть режиссер, в фильмах, на которых работаю. Когда я смотрю свой фильм впервые, то не могу адекватно оценить кино в целом. Когда я снимаюсь, то даже не подхожу к монитору посмотреть дубль, если режиссер не настаивает на этом. Когда мы в Каннах в первый раз посмотрели «Ученика», меня спросили о впечатлении, я ответила: «Как красиво, какие все красивые, кроме меня». Понимаете, все-таки актерский глаз у меня дурацкий. Вместо того чтобы посмотреть картину, ты все равно смотришь, как ты выглядишь. Но это проходит через какое-то время. Бывает так, что ты посмотрел фильм через год, и на эти мелочи уже не обращаешь внимания, а прочитываешь смыслы и суть картины.

Интервью вели Ася Колодижнер и Петр Шепотинник



VIKTORIA ISAKOVA

JURY

– In Kirill Serebrennikov's new film «Student» you play a teacher. Did you find anything in this profession that makes it similar to yours?

Viktoria Isakova: That must be the audience: teachers also have an audience, which they also try to transform in some way – just like we do. In fact, I would advise teachers to take acting classes, because teaching means conveying a very clear message to achieve a certain goal. And this is what actors are taught too.

– Were you scared of the audience when you started your acting career?

– No, I never had this fear. When I started acting, I had no such fear, because I had some crazy, unprecedented impudence. I think it stemmed from irresponsibility, or rather, the fact I didn't feel any responsibility then. But the older I got... Well, you'd think I shouldn't have this fear now, because I have years of experience, and perform in front of the audience in theatre and cinema practically every day. But the further on, the more this fear shows, because each work makes it clear to me that I'm responsible for what I do. If I recall my first experiences, in the beginning you just get a script without thinking what it means, what you'll say here and there, and how you could change the world with these words. You only think you're so wonderful, beautiful, talented and clever, and you're going to be in this film, and everyone will see it, and you will wake up famous. I remember clearly this feeling I had as a child.

The older I got, the more films by other filmmakers I saw, the more works by other people I analyzed, the

better I could see what changed me and what passed by without affecting me at all. And I've always wanted to do something that hits the target, affects people and makes a difference.

– Do you realize that through the screen you have the ability to talk to millions of people at once?

– I feel sorry my profession is restricted in many ways. I've never thought about turning to directing, I understand now it's not for me. Still, I feel extremely sorry that in theatre my responsibility is much bigger, and I can affect the result, while in cinema I don't have that much power, and my only influence is my choice. I can choose the director I strongly believe in, or material I think is important and interesting. I do hope my taste won't let me down.

– But why don't you consider becoming a director yourself?

– I just fail to see what a director should see in the films I work on. As I watch my films for the first time, I can't appreciate them properly. During the shoot I don't even come to see the playback, unless the director insists. In Cannes, after we saw «Student» for the first time, I was asked about my impressions, and all I could say was: «It's so beautiful! Everyone's so beautiful! Except me...». You see, I watch the films through a stupid actor's eyes. Instead of appreciating the movie, I focus on my looks. But it goes away after a while. Sometimes a year later you ignore these details as you watch the film – instead you concentrate on the actual meaning.

Interview by Asya Kolodizhner and Peter Shepotinnik

РЕАЛЬНЫЙ ВЫМЫСЕЛ

КОНКУРС

ХУДШАЯ ИЗ ЖЕНЩИН (СНОЕ-AG-UI YEO-JA) / РЕЖ. КИМ ЧЖОН КВАН

Японский писатель приезжает в Сеул, чтобы представить в скромной районной библиотеке свою дебютную книгу. По дороге писатель встречает симпатичную девушку, которая оказывается актрисой (в этой роли – восходящая корейская звезда Хан Ери). За чашечкой кофе, ведя презабавный диалог на ломаном английском (он не владеет корейским, она вообще сначала принимает его за китайца), писатель и актриса выясняют, что между ними довольно много общего. Оба, например, зарабатывают на жизнь обманом. И писатель, и актриса переживают нечто вроде творческого кризиса: он испытывает «синдром второй книги» (да и с первой, говоря откровенно, не все гладко), а ей никак не дается роль. Не дается настолько, что более опытная коллега посылает набираться жизненного опыта. Тренироваться «на кроликах». После кофе пути идеальной пары на короткое время расходятся, чтобы вновь пересечься в финале. Обоим в этот день придется нелегко: японскому писателю предстоит три волнительные

встречи, одна другой занятней – с читателями, издателем и музой. Девушке – свидание с двумя любовниками, ни один из которых ей, в общем, не нужен. Можно предположить, что история об изменнице-актрисе упакована в историю о писателе, блуждающем в поисках сюжета. И то, что происходит с героиней Хан Ери на протяжении дня, является прямым результатом творческих конвульсий автора, за которые он получает жесткий выговор от журналистки, музы по совместительству. Впрочем, здесь автор запутывает простую историю, напуская туман там, где все казалось очевидным – так что кто кому автор, а кто персонаж, ясно не вполне. Писатель пишет о женщинах, в которых совершенно ничего не понимает. Ничего не понимают и оба любовника капризной актрисы – она без усилий и даже без видимого умысла – просто повторяя слова своей роли (написанной, как можно предположить, тоже каким-то писателем) – буквально сводит несчастных с ума. Так мужчины придумывают, воспевают и проклинают образ жестоких, роковых, худших из женщин.



Найдя виновного в этом многовековом мужском заблуждении, автор «Худшей из женщин» назначает внезапно прозревшему писателю соответствующее преступлению наказание – ночную прогулку с коварной по дороге в никуда.

Точно как случается с фильмами Хона Сан Су, очевидно вдохновившими Кима Чжон Квана на «Худшую из женщин», нелепый, занудный и запутанный в пересказе, вживую фильм выглядит напротив – просто и легковесно. В сущности, нехитрую мораль в духе «Комедий и поговорок» Ромера можно и не брать в расчет: если убрать фабулу, «Худшая из женщин» не станет хуже. Истинным гурманам от кино будет чем насладиться – приятной болтовней ни о чем да легким дыханием очаровательной глупости.

Андрей ШигOLEV

WORST WOMAN / CHOE-AG-UI YEO-JA

COMPETITION

DIR. KIM JONGKWAN

A Japanese writer arrives in Seoul for the presentation of his debut book in an unassuming local library. On his way to the venue, he meets a pretty woman (played by Han Yeri, a rising star of the Korean cinema) who turns out to be an actress. During an amusing conversation in broken English (as he doesn't speak Korean) over a cup of coffee, where she mistakes him for a Chinese, the two discover they have quite a lot in common. For example, they both make their living by lying. Also both of them are going through a period of crisis: he is suffering from the second-book syndrome (to be entirely honest, the first one come out that smoothly either), while she has trouble with a certain role. The situation's so bad that her older colleague advises her to gain more experience – on "guinea pigs", so to speak.

After coffee they part their ways, to meet again only by the end of the movie. The day is going to be tough for both: the writer is in for three meetings, each more exciting than the other: with his readers, his publisher and his muse; the actress has two dates – with two lovers, neither of whom she's really interested in. The story about the cheating actress might seem to be a fruit of imagination of the writer in search of stories. Han Yeri's character's adventures might be a direct result of the writer's throes of creation – which evokes the wrath of his journalist muse. Here the director obfuscates a rather simple story, making it unclear who the author and who the creation is. The writer speaks of women – a field in which he's not over-experienced. The actress' two lovers are none the wiser: she easily and unintentionally, merely by repeating the lines of her role (probably also created by an equally ignorant writer) drives the poor men mad. This is how curses, myths and songs about cruel, fatal, worst of women arise. The director of the "Worst Woman" finds who is to blame for this old as time misconception and allocates for the culprit a punishment as bad as his crime: a night walk into nowhere with the pernicious woman.

Just like San-soo Hong's films, which seem to have served as an inspiration for Kim Jongkwan, "Worst Woman", the summary of which might sound ridiculous, complicated and boring, is in fact very simple and light-hearted. There's no need even to take into account a simple message in the style of Rohmer's "Comedies & Proverbs": if you remove the storyline, the film will stay equally good. True cinephiles can expect a feat of pleasant conversations about nothing and charming silliness.

Andrey Shchigolev





ЧАСЫ

8 ½ ФИЛЬМОВ

11 МИНУТ (11 MINUTES) / РЕЖ. ЕЖИ СКОЛИМОВСКИЙ

– С чем был связан выбор именно такой концепции времени?

Ежи Сколимовский: Стандартное, линейное повествование наводит на меня скуку, это эталонный рассказ от А до Я, подробное раскрытие характеров, продуманные сюжетные ходы. Я так часто этим занимался. Мне хотелось попробовать что-то новое. Поэтому я установил ограничения по времени. Я подумал, что если попробую рассказать эту историю с такими жесткими временными ограничениями, то смогу

обойти условности традиционного повествования. Все началось с пришедшей мне в голову идеи финала фильма. У меня сложился почти показный образ. Работа над сценарием была самым сложным этапом. Мне нужно было двигаться назад, нужно было найти персонажей. Я еще не знал, сколько их будет – 8, 10, 12, 15. Нужно было найти способ заставить их оказаться в одном месте в одно время. Это был сложный процесс. Найти для каждого из них в пределах

этих 11 минут что-то важное, чтобы мы могли узнать что-то о них, может быть, начали бы им сопереживать. Потом я задумался, сколько персонажей смогу описать. Пять – слишком мало, пятнадцать – слишком много. Наверное, человек восемь или десять. Я принялся их создавать. Так проходил процесс работы над сценарием.

– Вы именно так математически все и просчитывали?

– Там 65 ролей с репликами, но главных персонажей 12. Эти 12 человек разделены по восьми сюжетным линиям: так бы я сказал. Режиссер, муж и жена – это одна история, в ней три участника. Продавец сосисок – это отдельная история, но связанная с линией его сына-наркокурера. Ну и так далее. Врач, художник, мальчик, девочка с собакой, пара альпинистов. Но в нужный момент к финалу все они оказываются там, где нужно.

– Что их объединяет?

– Надеюсь, они совершенно разные. Представляют разные слои общества, от состоятельных интеллектуалов до торговца сосисками, который когда-то был учителем, но совершил какое-то преступление, обидел девочку. Она приходит и плюет ему в лицо. Но это лишь отдельные сигналы. Мы же сами должны мысленно восстанавливать все события.

– Как вы проводите грань между реальностью и виртуальным миром?

– Действительность реальна, все остальное – это символы, метафоры. Я отношусь к этому фильму почти как к поэме. Мне очень сложно найти слова, чтобы объяснить, что означает каждый из элементов. Это как в стихах – исполь-

зуешь метафору, а зритель уже должен ее прочитать, каждый по-своему.

– Смогли бы вы снять такой фильм десять лет назад?

– Не знаю, тогда мне эта идея в голову не приходила. Я стараюсь снимать разные фильмы. Пытаюсь не повторяться. Эта идея родилась у меня вот только что. Думаю, в этом фильме есть и метафора, касающаяся мира в целом, общей ситуации в мире, который стремительно движется к катастрофе. Я очень пессимистично смотрю на то, что может произойти. Хотя в политике, хоть... Очень опасное время.

– А новые технологии? Вам как режиссеру они что-то дали?

– Большой разницы нет. Стало немного проще. Нужно меньше света, можно сразу посмотреть результат. Это хорошо, но на творческий процесс это не повлияло. Намного важнее то, что я делаю на площадке, работа с актерами. То, как, собственно, проходит съемка, не имеет такого уж большого значения. Свой последний фильм я снимал на пленку, на 35 мм. А выглядит он так же. Нет тут большой разницы.

– Вы упомянули о «разных слоях общества», но в отведенное героям время узнать о том, кто они, довольно сложно...

– Да, у них разные профессии, а еще разница подчеркивается тем, что они говорят немного по-разному. Мне очень дороги диалоги, их нюансы. Это все мелочи, но они важны для создания образа персонажа. Нам ведь о них совсем немного известно, поэтому значение имеет каждый жест.

Интервью вели

Ася Колодижнер и Петр Шепотинник

ЛЮБОВЬ

8 ½ ФИЛЬМОВ ТОНИ ЭРДМАНН (TONY ERDMANN) / РЕЖ. МАРЕН АДЭ



«Тони Эрдманн» – открытие последнего Каннского кинофестиваля, триумфально не замеченное жюри. Третий фильм Марен Адэ, формально причисляемой к «Берлинской школе»: в «Тони Эрдманне» признаки этой школы тоже есть, но он является источником куда более сложного и объемного взгляда на современного человека. А также на его многочисленные роли, маски, в которых трудно не запутаться и не пропасть. Инес – бизнес-менеджер с карьерой, успешно заменившей все остальные сферы жизни. Она таскается по миру, консультируя таких же несгибаемых агентов глобального рынка на предмет слияний, поглощений, аутсорсинга и прочих хитростей неолиберальной экономики. Живет по-современному везде и нигде – между Европой и каким-нибудь Сингапуром, не нуждаясь в постоянном доме, семье и экономно ограничивая свою личную жизнь лишь нуждами тела.

Уинфред – ее отец, бывший детский учитель, а ныне пенсионер, отставший от дочери на несколько поколений. Большой тяжелый человек, он еще и балагур со специфическим чувством юмора. Его безобидные шутки подобны эффекту «слона в посудной лавке»: они так же неуместны, как и его старость, неприкрытое одиночество и фатальное непопадание во время. Дочь общается с ним лишь из соображений корпоративного этикета, а Уинфред тихо сообщает ей, что нанял кого-то исполнять ее роль.

После смерти своего пса он без спроса навязывается к ней в Бухарест – вроде как на пару дней

ГОЛОС

КОНКУРС ГОЛОС ВЕЩЕЙ (EL SONIDO DE LAS COSAS) / РЕЖ. АРИЭЛЬ ЭСКАЛАНТЕ



Если верить одному историческому анекдоту про Робера Брессона, глаз истинного кинематографиста способен увидеть разницу между человеком без шляпы и человеком без кепки. В своей дебютной картине «Звук вещей» костариканец Ариэль Эскаланте пытается обнаружить ту же едва уловимую разницу на слух – зависит ли звук, издаваемый упавшей на пол сковородой, от личного опыта уронившего? Два месяца назад Клаудиа потеряла двоюродную сестру: будучи смертельно больной, та покончила жизнь самоубийством. Скрывая свою боль от окружающих и самой себя, Клаудиа ведет

небогатую на события, но более-менее обычную жизнь – ходит на работу, перекидывается шутками с коллегами, встречается с родственниками. Но это внешнее существование не имеет ничего общего с жизнью настоящей, куда посторонним вход строго воспрещен. Ариэль Эскаланте изумительно, мастерски конструирует пространство. Мир, в котором живет Клаудиа, одновременно похож и не похож на реальный. Это разреженное пространство без свойств и опознавательных знаков. Как больница, в которой работает медсестрой героиня Лиляны Бьямонте – это и больница и

образ мира между жизнью и смертью, в котором потерялась Клаудиа. Мы видим ее такой в экспозиционном кадре – лежащей на больничной кровати с закрытыми глазами. То ли умерла, то ли просто прилегла отдохнуть во время ночного дежурства. Проводниками в этот скрытый мир оказываются самые обычные вещи – масляные кисти, принадлежавшие покойной, которые Клаудиа перемещает из одного ящика в другой, создавая иллюзию ее присутствия. Платье Сильвии, которое примеряет Клаудиа, перевоплощаясь в сестру на какой-то едва уловимый момент. Или грохот потревоженных металлических посудин, на мгновение возвращающий Клаудию к реальности. Камера монотонно фиксирует механику ежедневного существования, как вдруг в растекающемся на сковороде яйце мерещится трансцендентное. Так из эффекта Кулешова и анекдота про Брессона рождается магия кино. Пожалуй, единственное, чего не хватает этой по-настоящему стильной, тонкой, актерски точно исполненной картине – режиссерской опыта. Когда в сценах в бассейне Эскаланте цитирует «Синий» Кеслевского – он отдает дань мастеру, подмигивает просвещенному зрителю. И тем же самым кидает тень вторичности на собственную работу.

Андрей ЩигOLEE

посмотреть город, но потом тайно остается. Называет себя Тони Эрдманном, напяливает клоунский парик, выпячивает вставную челюсть, одевает дурацкие очки и в таком виде начинает ходить за ней повсюду. Появляется откуда ни возьмись на ее деловых встречах, ужинах, вечеринках и всякий раз вводит всех в ступор своими эскападами, заставляя дочь задыхаться от смущения и провоцируя ее – застегнутого на все пуговицы корпоративного функционера – на ответную игру. На сбой или личный «экономический кризис», выталкивающий Инес из ее стерильной зоны комфорта. Она же – зона комфортного отчуждения, уже не опознаваемая в таком качестве. Несмотря на заявленный сюжет, «Тони Эрдманн» – не о конфликте отцов и детей, который трагически изжил себя во времена полного распада личных и поколенческих связей. Не о том, как глобализм разрушает семьи и размывает остатки традиционных обществ (действие неспроста происходит в Румынии), разлучая всех со всеми. Хотя эти мотивы и существенны. Прежде всего это история любви – исследование языка современного человека в эпоху после изречения Умберто Эко о том, что фраза «я тебя люблю» уже ничего не значит, если произносить ее напрямую. Марен Адэ идет дальше и делает маленькое открытие: сегодня для выражения любви уже недостаточно ставить ее в ироничные кавычки, как завещал итальянский классик. Нужно большее: полное, радикальное выпадение из уже не работающих ролей «отца» и «дочери» (или «мужа» и «жены»), как в предыдущем фильме Адэ

«Все другие»). Выпадение через игру в нелюбовь, в идиотов, через притворство, клоунаду, маскарад. Глобальный разрыв между Инес и Уинфредом преодолевается лишь тогда, когда они перестают строить из себя отца и дочь – и становятся сообщниками в игре по нарушению глобальных «правил игры», предписанных историей, институтом семьи, обществом, корпоративной этикой. А наибольшее сближение между ними становится возможным лишь тогда, когда один из них совсем перестает быть собой, становясь для близкого незнакомцем в костюме чужого. В «Тони Эрдманне» поражает еще и то, как этот концептуальный сюжет вдруг обретает чувственность и черты безусловного кино, которое переживается на физическом уровне и, не будучи ни секунды сентиментальным или манипулятивным, доводит до смеха и слез. Вроде бы работая на территории современного социального реализма (Бухарест посылает еще и привет румынским режиссерам), Адэ тонко вскрывает, тихо взрывает его изнутри, инкорпорируя в него сверхусловность и театральность. Соединяя, сближая минимализм и бурлеск, северный (холодный) офисный дресс-код и свободный гротеск, доку-реализм и карнавал, романтизм и безыллюзорность, обнаруживая одно в другом, она открывает реальность и человека, а не только жанр и персонажей, заново, с чистого листа. Настоящий (немецкий) ренессанс под скромной маской остроумнейшей комедии положений.

Евгений Гусятинский

ГРАНИЦА

КОНКУРС ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО ГОСПОЖА Б. ИСТОРИЯ ЖЕНЩИНЫ ИЗ СЕВЕРНОЙ КОРЕИ (MADAME B., HISTOIRE D'UNE NORD-CORÉENNE) / РЕЖ. ЧЕРО ЮН

Камера летит над городом на высоте птичьего полета, а под ней, по улицам стелется голос из громкоговорителя, призывающий граждан хранить бдительность. Ведь враг не дремлет, а вокруг шпионы. К тому же призывают лозунги на электронном табло внутри вагонов метро. Вряд ли можно кого-нибудь сегодня шокировать таким сюжетом – мы давно привыкли читать нечто подобное о Северной Корее. Вот только происходит все это не где-нибудь в Пхеньяне, а в самом сердце Сеула. Столице, казалось бы, одной из самых бурно развивающихся стран Азии.

Та самая Госпожа Б., вынесенная в название фильма, – конкретная героиня, совершенно определенная женщина сложной судьбы. Родившись в Северной Корее, она там же встретила своего первого мужа, от которого родила двух сыновей. После чего сделавшим товаром отправилась в Китай, где заключила фиктивный брак и занималась остальными легальными и не очень делами. Все для того, чтобы заработать достаточно денег, переправить семью в Южную Корею – и наконец-то с ней воссоединиться. И одновременно с тем Госпожа Б. – художественное обобщение, коллективный портрет. Подобно «Господину X» или «Городу N». Любой из нас. Точнее – любая.

В представлении автора, хоть и родившегося в Южной Корее, но учившегося профессии режиссера во Франции, современная Корея по обе стороны баррикад страдает от одного и того же изъяна. Общая озлобленность друг на друга. Борьба с видимым и невидимым врагом. Охота на ведьм. Как только дело доходит до пропаганды, разница между капиталистическим и социалистическим строем сходит на нет. Остается только беззащитный герой перед лицом незавидных обстоятельств. Тот случай, когда, убегая от одних агентов спецслужб, попадаешь на допрос к другим – с, в общем-то, теми же лицами, но в слегка другой форме. «Я ненавижу полицейских в Северной Корее», – говорит сын главной героини и тут же, без паузы, продолжает: «Как я ненавижу полицейских в Южной». Показательно, что пока мужчины страдают от политической повестки двух Корей, сама Госпожа Б. вдруг обнаруживает в себе тоску по Китаю. И политический строй тут уже совсем ни при чем. Просто так вышло, что среди всех этих границ и стран, именно там она нашла человека, который по-настоящему ее понимает.

Никита Карцев



КОЛЫБЕЛЬНАЯ

СЕКС, ЕДА, КУЛЬТУРА, СМЕРТЬ

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕЧАЛЬНОЙ ТАЙНЕ
(HELE SA NIWAGANG NAPIS) / РЕЖ. ЛАВ ДИАС

Имя Лава Диаса хорошо известно синефилам и завсегдатаям фестивалей, но не все знают, что Лав – сокращенное от Лаврентия. Папа, очевидно, неисправимый коммунист, назвал сына, родившегося в 1959 году, в честь Берии, но тот искупил грех, сняв несколько потрясающих антитоталитарных фильмов, каждый из которых длится по несколько часов. Действие почти шестичасовой картины «От предшествующего» происходит в островной деревне, не тронутой даже электрификацией. Аборигены ведут трудную, но достойную жизнь, борются с малярией и прочими эпидемиями, выстраивают свой быт, растят и учат детей. Они, хоть и исполняют христианские обряды, сосуществуют с призраками прежних культур: шаманы, духи и поверья активно вторгаются в парадокментальную ткань. Мифологическое время течет медленно, и после третьего часа кажется, что его течение – это и есть вечность. Ритм фильма втягивает нас в подробное этнографическое наблюдение, на фоне которого сфокусировано несколько частных судеб и локальных драм. Потом где-то на

периферии появляются люди с мачете, они просачиваются сквозь джунгли, внедряются в патриархальный пейзаж, разбивают свой лагерь возле школы. Это вежливые люди: обещают навести гигиеническую чистоту, починить разрушенный мост, а главное, по заданию правительства защитить местных жителей от врагов. Каких врагов, не уточняется, но подразумевается, что враги всюду и везде, их не обязательно называть по имени, пусть это будут просто «они». В последней трети картины ритм убыстряется, и завершается сия пастораль сценами пыток, террора и объявлением в стране военного положения. Это произошло в 1972 году, и Филиппины по сей день не оправились от горького опыта. «Колыбельная печальной тайне» еще длиннее – целых восемь часов. Это рефлексия на тему филиппинской революции (принявшей форму освободительной войны против испанцев) и порожденных ею мифов. В центре – вопрос о патриотизме, истинном и ложном. Драматургически картина сконцентрирована вокруг двух эпизодов, снятых с полным погружением. В одном три женщины в длинных платьях босиком прочесы-



вают опасные джунгли и зловонные реки в поисках тела убитого мужа одной из них – предводителя революции Андреса Бонифасио. В другом поэт, тоже прокладывая путь через джунгли, выносит в безопасное место истекающего кровью друга, соратника Андреса. В основное действие вторгаются гротескные декадентские сцены и мифологические персонажи (например, люди-лошади), герои читают стихи о своей любимой страдающей родине — Филиппинах. По форме эта грандиозная черно-белая (но с иллюзорным мерцанием

цвета) картина приближается к воплощению мечты Андрея Тарковского о «запечатленном времени»: его длительность, ломающая условные понятия о метраже кинозрелища, становится новым художественным прорывом к реальности. Осуществить его помогает современная съемочная техника, которой не было во времена Тарковского. Зато тогда были сильные и достаточно многочисленные мыслящие режиссеры-авторы, сегодня их остались единицы – такие, как Лав Диас.

Андрей Плахов



МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

КАРЛОС САУРА В МУЗЫКЕ

– На Московском фестивале представлена целая программа ваших музыкальных фильмов, фильмов, где исследуется музыка. Музыка – ваша первая любовь? Или, может быть, вторая?

– Наверное, первая. Моя мама была пианисткой, она давала концерты. Я всю жизнь живу в окружении музыки. Я снял больше сорока фильмов, и считаю: все мои фильмы – музыкальные, в том или ином смысле. А мое главное огорчение в жизни – то, что я не умею исполнять музыку: я не пианист, не скрипач.

– Когда я смотрел «Аргентину» – самый новый фильм из программы, я подумал: люди на экране не просто поют или танцуют, а рассказывают нам историю своей жизни.

– В моем фильме показана часть истории Аргентины. Меня интересовало смешение культур, которое существует в Испании, в Латинской Америке, и немножко, наверно, в России. Там сосуществуют разные культуры – северные и южные, традиционные и не очень. А музыка той части Аргентины, которая показана в моем фильме, прекрасна тем, что это целая энциклопедия, союз разных куль-

ПОЭЗИЯ

ФИЛЬМЫ, КОТОРЫХ ЗДЕСЬ НЕ БЫЛО

БЕСКОНЕЧНАЯ ПОЭЗИЯ (POESÍA SIN FIN) / РЕЖ. АЛЕХАНДРО ХОДОРОВСКИЙ

– Говоря о своей картине, вы называете ее «Искусством». Но в фильме используется другое слово – «поэзия».

Александр Ходоровский: Поэзия – это единственная форма искусства, на которую нет спроса. Ее более всего уважают, и в то же время создавать ее труднее всего, ведь она не интересует издателей. При наличии карандаша и бумаги кто угодно может черкнуть пару строк и вообразить себя поэтом. Но, как говорится в фильме, поэзия – это действие, образ жизни. Это не рациональный процесс и даже не мощное творческое переживание. Это способ любить жизнь. Чтобы быть поэтом, не нужно писать. Например, Александр в фильме вообще не пишет.

– Верно. Он создает события, действия. Как максимум, выдает пару строк экспромтом.

– И это все. Поэзия для него – это способ самовыражения. У него есть идеал, он не ладит с отцом, матерью, да и всей своей семьей, и потому стремится к самовыражению любой ценой. Прожив долгую жизнь, пережив тяжелое горе и несколько смертей в семье, я задумался, в чем смысл искусства: это развлечение, воображаемый мир, куда можно сбежать, чтобы расслабиться? Нет. Для меня искусство, которое не помогает исцелиться – это вообще не искусство. А

кого оно исцеляет? Прежде всего, меня самого. Во вторую очередь – мою семью. И лишь в третью очередь – гипотетического зрителя.

– Несет ли это автобиографическое «исцеление» в себе некий риск?

– Когда приступаешь к чему-то подобному, есть риск скатиться в нарциссизм, то, что называется «байопик», когда ты рассказываешь о покойном. Я появляюсь в фильме специально для того, чтобы доказать, что дело вовсе не в нарциссических проявлениях. Быть поэтом – значит говорить о себе с максимальной глубиной. Вот чем занимаются поэты.

– Вы акцентируете важное различие: «Танец реальности» – о детстве, и потому поэтичен по своей природе. Но «Бесконечная поэзия» – это фильм о молодом мужчине, и его поэтичность – это ваш выбор.

– Кто-то талантливо печет хлеб, а у кого-то талант к политике. Между моим детством и юностью не было никакого переломного момента. Мой талант к фантазированию обнаружился, когда мне было четыре. Это произошло очень естественно. Некоторые дети ощущают определенные изменения. В Сантьяго я жил в рабочем районе, одном из самых густонаселенных, с самым высоким уровнем преступности. Выходя ночью из



дома, я всегда носил с собой маленький револьвер, взятый у отца. Я держал его наготове, чтобы защититься от людей, которые устраивали потасовки с ножами. Для меня точка зрения в обоих фильмах одна и та же. Когда я уехал из Токотипильи, мне долго было очень больно. У меня была настоящая депрессия, пока я не открыл для себя поэзию и протест.

– Как вам удалось воссоздать период Великой Депрессии?

– Я родился в 1929 году, в самый разгар Великой Депрессии, во время Черногического четверга и биржевого краха. 70% чилийцев жили в нищете. На витринах магазинов в Токотипилье висели знаки: «Закрыто в связи с банкротством». Вот так приветствовал меня мир. Мои родители пытались кое-как свести концы с концами, работая в собственном магазинчике.

Я не мог позволить себе ошибку. Есть старик – я – который живет в современном мире. И есть юный Александр, который переходит из 1930-х в 1950-е. Чтобы позволить этим двоим сосуществовать в едином пространстве, я вернулся на улицу, где все происходило, и покрыл ее огромными распечатками исторических фотографий, большими черно-белыми панелями, показывающими, как это все выглядело в то время. Время от времени по улице проезжает современная машина, но она может ускользнуть от вашего внимания. Это очень тонкая работа. Как только дубль был снят, я убрал фото. Я не стремлюсь загипнотизировать вас, чтобы вы поверили, что это реальность. Я показываю вам фильм и пытаюсь постоянно напоминать об этом.

Интервью вел Филипп Руйе

тур. Прежде всего это культуры индейцев и испанцев, но также еврейская, итальянская... Вот что интересно: из смешения культур рождается что-то новое. Оно постепенно зреет. Вот чем прекрасна Аргентина – там и сегодня рождается нечто новое.

– Как вам удастся снимать танец в вашей манере – в чем ваш секрет? Вы же не можете приказать оператору улавливать именно то, что вы хотите в каждую минуту. Такое ощущение, что в ваших фильмах режиссер и оператор срастаются, сосуществуют в одном теле.

– С самого начала, как только я начал снимать, я пришел к четкому выводу, что кинокамера должна быть частью хореографии. И главное – заснять моменты, благодаря которым танец кажется каким-то невысказанным чудом. Взаимодействие музыки и человеческого тела – это всегда волшебство. Мой метод, наверное, очень-очень близок к импровизации. Я импровизирую довольно много. Даже если в принципе знаешь, какие танцевальные номера будут исполнены, нельзя принять решение, пока не увидишь этот танец своими глазами. Мы немножко репетируем, а потом я принимаю решение. Я решаю моментально – где должна находиться камера. Для меня это основополагающее – мое видение, мой личный взгляд. Вот так я могу вообразить и снять то, что мне самому нравится.

– Это действительно импровизация: ваши персонажи запинаятся, курят, присаживаются...

– Я считаю, что есть два традиционных метода снимать музыкальные фильмы. Первый – когда в фильме есть какая-то история. Среди моих фильмов это «Танго», «Кармен»... Второй метод – когда в фильме вообще ничего нет, кроме музыки. Я считаю, что «Сонда» относится к тем фильмам, которым свойственны легкая примесь волшебства и абсолютная чистота жанра. В нем нет никакой истории. Точнее, есть история в смысле истории страны, но нет какой-то конкретной истории – нет сюжета.

– Интересно, что в вашем фильме нет ни молодых, ни стариков. Возрастные различия стираются. Все ведут себя, как дети, а дети... Как вы этого добились?

– Да, и обратите внимание, что в фильме нет чрезмерно красивых женщин. Нет холеных женщин. Ну-у, я над этим работал вместе со своей командой, я хотел показать аргентинский народ, как он есть, а не выдергивать только самое лучшее и самое красивое. Я хотел показать народ реалистично. По-моему, даже опытные артисты у меня все-таки забывали о камере, когда входили в раж. В этом плане у меня не было особых проблем. Да, некоторые артисты вдруг решают, что должны выкладываться перед камерой по полной, превзойти сами себя. А я пытаюсь их успокоить. Для этого нужно наладить хорошие отношения с теми, с кем ты работаешь. И обычно мне это удается. Работать с ними – для меня большое удовольствие. Артисты – чудесные люди.

Интервью вели Ася Колодижнер и Петр Шепотинник

Природная вода «Жемчужина Байкала» (BAIKAL PEARL) – это артезианская вода из подземного источника глубиной более 60 метров недалеко от Байкала. Вода из месторождения впадает в Байкал и практически идентична по своему составу глубинной воде, но при этом имеет важное отличие – она содержит полезные минералы. Возраст воды около 20 миллионов лет – это возраст самого Байкала. Природная вода «Жемчужина Байкала» (BAIKAL PEARL) надежно сокрыта в толще земли и не подвержена внешнему влиянию, что является гарантией ее высочайшего качества.

11 MINUTES

8 1/2 FILMS

DIR. JERZY SKOLIMOWSKI

– Why did you choose this particular concept of time for your film?

Jerzy Skolimowski. The traditional, linear narrative bores me – you know, all those traditions of telling the story from A to Z, detailed character development and elaborate plot twists. I've already done this so many times. So I just wanted to try something new. That's why I decided on that time limitation. I thought that if I try to tell this story with such strict time limitations, then I can avoid following the formalities of the classic narrative rules. It all started when I came up with the idea for the ending. I had an almost shot-by-shot image in my head. Script development turned out to be the most complicated thing; I had to move backwards, had to find my characters. I didn't even know how many of them there'd be – 8, 10, 12, 15. I had to find a way to make them gather all together at once. It was a challenging process. I had to find something important in them within those 11 minutes, so that we could learn more about them, and maybe start sympathising with them. Then I came to thinking – just how many characters I would be able to come up with. Five would be too few, while fifteen would probably be too many. Eight or ten people sounded possible. So I started creating them. And that's what the script writing process was like in this case.

– Were you literally calculating all this?

– There are 65 characters with dialogue in the film, but only 12 of them are the main ones. These 12 characters are divided between 8 different storylines. That's how I would put it. The director, and husband and wife – that's one storyline, with three protagonists. The hot-dog vendor has a separate story, but it's connected to the story of his son, a drug courier. And so on, and so forth. The doctor, the artist, the boy, the girl with a dog, a couple of climbers. But by the time X they all appear in the right place, where I needed them.

– So what's the connection between them?

– I actually hope that they are all very different, and they represent different social classes – from wealthy intellectuals to a hot-dog vendor, who was once a teacher but ended up committing a crime – he has hurt a girl, who later also appears to spit in his face. But all these things are no more than tell-tales, because we need to reconstruct mentally the events of the past ourselves.

– Where do you see the line between reality and virtual world?

– Reality is real, all the rest is symbols and metaphors. I see this film as a sort of a poem. And I fail to find words to explain every single element. It's just like with poems – you use a metaphor, and you expect the audience to try and take it in their own way.

– Do you think it would have been possible for you to make such a film ten years ago?

– I don't really know, back in the day this idea hadn't occurred to me. I'm doing my best to make films that would be really different. I'm trying not to repeat myself. And this particular idea only occurred to me now. I think this movie contains a metaphor which describes the general situation we live in, our whole world that is moving rapidly towards an ultimate disaster. I'm very pessimistic about our prospects. This concerns politics too. It's a very dangerous time we live in.

– What about new technologies? Do they help you in your directorial work?

– I don't see a big difference. It's just made some things a bit easier. For example, you don't need that much natural light, and you can watch the footage immediately. I'm glad technology hasn't affected creative processes largely. What's more important to me is what I do on set and how I work with actors. And what is being used for actual filming, doesn't make that much difference. My latest movie was made with the 35 mm film, and it looks exactly the same as if it were digital. It really doesn't make that much of a difference.

– You mentioned “different social classes” before. But it seems it's not easy to get to recognize all this fully in such a short time...

– Well, they all have different professions, and the distinction is emphasized by the different ways they speak. I literally cherish their dialogues. All these nuances might seem insignificant, but really it is them that is making these characters. We barely know anything about them – so every single gesture matters here.

Interview by Asya Kolodizhner and Peter Shepotinnik

TONI ERDMANN

8 1/2 FILMS

DIR. MAREN ADE

“Toni Erdmann” is a discovery of the latest Cannes Festival which the jury largely ignored. This is the third film by Maren Ade, who formally belongs to the Berlin school. But although “Toni Erdmann” follows some traditions of this school, it offers a wider and much more complicated approach to modern society with its multiple roles and masks that can easily confuse us and lead us astray.

Ines works as a business manager, and her career has gradually replaces all the other spheres of her life. She travels around the world, consulting other tough agents of the global market on the subject of mergers, acquisitions, outsourcing, and other details of neoliberal economics. She seems to live everywhere – and nowhere at the same time; she travels from Europe to Singapore and doesn't really need a house or a family to come back to; her private life is limited by the body's basic needs.

Her father Winfried used to be a teacher; now he's retired and seems to be lagging much more than one generation behind his daughter. He's big and clumsy and has quite a unique sense of humour. His harmless jokes always seem out of place: they seem as inappropriate as his old age, undisguised loneliness or fatal falling out of time. Out of corporate etiquette, his daughter talks to him, when Winfried quietly mentions he's hired someone to play her.

After his dog dies, he imposes himself on her in Bucharest. According to him, he'll just enjoy the city for a couple days and leave, but then he secretly stays, calls himself Toni Erdmann, puts on a clown's wig and stupid glasses, sticks out his false teeth and starts following her everywhere. Out of the blue, he comes to her business meetings, dinners and parties, paralyzes everyone by his stunts, embarrasses and provokes his daughter – a buttoned-up official – for a return match, a glitch or a crisis that'll make Ines leave her sterile comfort zone – or the exclusion zone, which she's long since failed to recognize as such.

Contrary to the formal plot description, “Toni Erdmann” is not really about the classic “fathers and sons” conflict, which seems to be irrelevant and outdated in our time of total decay of interpersonal and generational bonds. Neither is does this film depict the processes of globalism destroying families and the remains of traditionally-oriented societies (it's telling that the action takes place in Romania), breaking up everyone. All of those things matter here, but first and foremost, it is a story about love and the exploration of human language in a post-postmodern world after Umberto Eco's famous quote claiming that the phrase “I love you madly” doesn't mean anything anymore if said blankly. Maren Ade goes ever further and discovers something new: these days to express love it's not enough to put that expression in ironic quotation marks, as the Italian classic suggested to. More is required: complete and absolute falling out of the outdated roles of “father” and “daughter” (or “husband” and “wife”, like in Ade's previous film, “Everyone Else”). Falling out that is made possible by taking up some other roles instead – by pretending and wearing masks. Ines and Winfried's conflict can only be resolved when they drop the classic father and daughter relationship routine, and become “partners in crime” in the grand game of breaking the rules of a “traditional society”, forced on them by the history of humanity, institution of marriage and corporate ethics. And they finally are able to come to the “terms of endearment” when one of them drops his personality and comes to the other wearing the mask of a stranger.

“Toni Erdmann” is also curious in the way how it turns its conceptual storyline into the magic of absolute cinema, which doesn't have to be sentimental or manipulative to get the audience laugh or cry.

Seemingly working in the field of modern social realism (and Bucharest is once again, very telling here), Ade is corrupting it from inside, delicately incorporating hyper-conventionalism and theatrics into this tradition. By combining minimalism and burlesque, docu-realism and carnival, romanticism and disillusion, discovering that there is always one in the other, she also discovers the new reality. Which turns this film into a real (and German too!) Revival underneath a simple mask of a witty comedy drama.

Evgeny Gusyatsinski

THE SOUND OF THINGS / EL SONIDO DE LAS COSAS

COMPETITION

DIR. ARIEL ESCALANTE

According to a legend about Robert Bresson, a true filmmaker's eye is able to see the difference between a man who's not wearing a hat and a man who's not wearing a cap. In his debut movie Costa Rican Ariel Escalante is trying to capture the same barely perceptible difference by ear: does the sound of a pan falling on the floor depend on the listener's personal experience?

Two months ago Claudia lost her terminally ill cousin who committed suicide. Claudia hides her pain from the people around her, as well as herself, and leads a life which might lack excitement but is more or less ordinary: she goes to work, exchanges jokes with her colleagues, and sees her family. But this façade has nothing in common with her real life, where no strangers are admitted.

Ariel Escalante is brilliant at constructing space. The world where Claudia lives seems both real and not. This is a thin space without any characteristic properties or features. For example, the hospital where Lilita Biamonte's character works as a nurse is both an ordinary hospital and the image of the world between life and death where Claudia is lost. The exposed frame shows her lying on the bed with her eyes closed – did she die? Or just lay down to rest during a night shift?

The guides to this secret world are simple objects: the cousin's oil brushes that Claudia moves from one box to another to maintain the illusion of their existence. Silvia's dress that Claudia tries on, for a fraction of a second turning her into her cousin. Rattling metal vessels that for a moment bring Claudia back to reality. The camera registers monotonously the mechanics of everyday routine until something transcendental starts glimmering through it. This is how the Kuleshov effect and a leg-end about Bresson create cinematic magic.

The only thing this really stylish, subtle film with exquisite acting lacks is the experience of its director. When Escalante quotes Kieślowski's “Three Colors: Blue” in the pool scenes, he bows to the maestro and winks at the cinephiles among the audience – yet by doing so, he highlights the fact his work is secondary.

Andrey Shchigolev

MRS. B. A NORTH KOREAN WOMAN / MADAME B., HISTOIRE D'UNE NORD-CORÉENNE

DOCUMENTARY COMPETITION

DIR. JERO YUN

The camera offers a bird-eye view of the city where a voice inundates the city from speakers, instructing the dwellers to keep vigilant: the enemy is awake, and the spies are everywhere. Slogans in metro strike a similar chord. It's hard to shock someone with a plot like this today. We're all too used to reading something along these lines about North Korea. What's surprising, however, is that it's not happening in Pyongyang. This is the very center of Seoul, the capital of one of the most rapidly developing Asian countries.

Mrs. B. from the film's title is a real woman with a complicated story. Born in North Korea, she met her first husband there and gave birth to two sons. After that she was sold as a slave to China, where she entered a sham marriage and dabbed her hand at many legal and illegal things – all to earn enough money to smuggle her family to South Korea to finally reunite with them.

At the same time Mrs. B. is a collective portrait, a

generalized image that could be any of us. Although the director was born in South Korea, he studied filmmaking in France, and in his opinion both Koreas, on both sides of the fence, share the same shortcoming. They are equally spiteful towards each other and both fight with the visible as well as invisible enemies. Witch-hunt is thriving. When it comes to propaganda, the difference between capitalism and socialism disappears. The helpless character faces the grim circumstances, left to his own devices. Effectively, fleeing from special services of one country, you'll be interrogated by the agents of another. Their faces look very much alike, but it's the atmosphere of the interrogation that makes a difference. "I hated the North Korean police", the protagonist's son says, and adds, without making a pause: "Just like I hate the police in South Korea". And while men pine over two Koreas and their political agenda, Mrs. B. suddenly feels nostalgic for China. The regime has nothing to do with it. It just so happened that in the chaos of crossing the borders and moving countries this was the place where she found the person who is able to understand her.

Nikita Kartsev

A LULLABY TO THE SORROWFUL MYSTERY / HELE SA HIWAGANG HAPIS

SEX, FOOD, CULTURE, DEATH

DIR. LAV DIAZ

Lav Diaz's name is well-known to cinephiles and festival's regular audiences all over the world. However, the fact "Lav" is short for "Lavrente" is far less reknowned. His father, a dedicated communist, called his son after Lavrenty Beria – but Lav Diaz did credit to the once discredited name by shooting several brilliant anti-totalitarian films, each of which is several hours long. The story of his six-hour feature "From What is Before" unfolds in an island village that doesn't even have electricity. The villagers lead a hard yet dignified life: fight against malaria and other diseases, do their everyday chores, bring up and teach their children. Christian traditions in their life co-exist with the shadows from the past long gone: this semi-documentary film features shamans, spirits and legends. Time is slow, and after three hours this slow flow of time seems to epitomize eternity itself. The film's rhythm engages the audience in a detailed ethnographic study, which serves as a background to several private tragedies. Suddenly people with machetes turn up from the jungle and settle in a camp near the school. They promise to introduce cleanliness, fix the disrupted bridge and – following the government's orders – protect the local residents from enemies. Who these enemies are, is not specified, but apparently they are omnipresent and it's not really necessary to know their name. In the last third of the film the rhythm gets faster, and the pastoral gives way to tortures, terror and martial law. These are the events of 1972, and the Philippines still haven't fully recovered from the tragic experience. "A Lullaby to the Sorrowful Mystery" is even longer, a full 8 hours. It is a reflection upon the Philippine revolution (which turned into liberation from the Spanish rule) and legends connected to it. Central to it is the subject of true and false patriotism. Two episodes are key in the film's composition. In the first one, three barefooted women in long dresses search high and low through the dangerous jungle and stinking rivers to find the body of Andrés Bonifacio, the leader of the revolution and the husband of one of them. In the other one, a poet takes his bleeding friend, Bonifacio's supporter, through the jungle to a safe place. The main plot lines are overlapped by grotesque decadent scenes and legendary creatures (for example, centaurs), and characters recite poems about their beloved ailing homeland. This grand black-and-white (with occasional phantom glints of colour) movie is very close to fulfilling Andrey Tarkovsky's dream of "Sculpting in Time". Its length,

which conflicts conventional approach to a film's running time, helps art to make a new breakthrough to reality. It's become possible thanks to modern film equipment that didn't exist in Tarkovsky's time. However, what did exist in that time was strong and thoughtful filmmakers. But in our time, Lav Diaz is one of the very few.

Andrey Plakhov

CARLOS SAURA IN MUSIC

– The Moscow Film Festival features a whole program of your films which examine music. Is music your first love? Or possibly your second one?

Carlos Saura: My first big love is music, definitely music. My mother was a concert pianist. I've lived my whole life being surrounded by music. I directed more than 40 films and I think all of them are music films to a greater or lesser extent. My greatest disappointment in life is that I cannot perform music myself – I am neither a pianist, nor a violinist. – When I was watching "Argentina", the most recent film in the program, I caught myself thinking: people don't simply sing and dance on the screen – they tell us their life stories.

– My film shows part of the history of Argentina. I was also intrigued by the cultural mixture that exists in Spain, in Latin America and a bit in Russia, probably. There are different cultures – Northern and Southern, traditional and more modern. The music of that specific part of Argentina shown in my film is remarkable because it is a sort of an encyclopedia, a blend of different cultures. First of all those are the cultures of Indians and Spaniards, but there is also the Jewish culture, the Italian culture... What is interesting is that this mixture of cultures gives rise to something new. It comes to fruition gradually. That's what makes Argentina so interesting – even nowadays something new is born there.

– How do you manage to film dance your own way?

What is your secret? You can't direct your cameraman to record exactly what you want every single minute. Your films give an impression that the director and the cameraman blend into a single being.

– Since the very beginning, when I was just starting as a director, I clearly realized that the camera must be part of the choreography. The most important thing is to record those moments that make the dance look like an impossible miracle. The interaction of music with human body is always a miracle. My method is probably very close to improvisation. I do improvise a lot. Even when you know which dance will be performed, you can't make the decision before you see it with your own eyes. We rehearse a bit and then I make the decision. I do it in a wink, I just determine where the camera should be placed. It is essential for me, it's my vision, my personal point of view. That is how I can imagine and film what I, myself, like.

– It really is an improvisation. Your characters stumble, smoke, sit down...

– I think there are two ways to make music films, two traditional ways. The first one is used when there is some sort of a story. Among my films I'd name "Tango" and "Carmen"... The second way is preferred when there is nothing but music. I think "Sonda" is an example of a film which is tinged with magic and where the genre is crystalized. There is no story. Or, to be more exact, there is the history of the country, but no specific story, no plot.

– Curiously, there are no young and no old people in your film. Age differences are blurred. Everybody behaves like children, and children... How did you achieve it?

– Oh yes, and also note that there are no beauties in the canonic sense in this film. No sleek women. Well, that's what my team and I tried to achieve, we wanted to show Argentinian people as they are instead of picking out the best and the most beautiful. I wanted to show people realistically. I believe in case of my films, even professional actors started forgetting about the camera when they got carried away. I didn't have a problem with that. Yes, there are actors who feel as if they must do their very best in front of the camera, must basically outshine themselves. In cases like this I try to cool them down. The way to do it is to establish friendly relations with people you work with.

Usually I succeed. For me it is a pleasure working with them. Actors are wonderful people.

Interview by Asya Kolodizhner and Peter Shepotinnik

ENDLESS POETRY / POESÍA SIN FIN

MISSING PICTURES

DIR. ALEJANDRO JODOROWSKY

– When you talk about your work, you say you're creating "Art." But in the film, the term used is "poetry."

Alejandro Jodorowsky: Poetry is the sole art that doesn't sell. The most respected of all, and the most difficult, because no publisher wants to publish it. With pencil and paper, anyone can write a few lines and imagine he's a poet. But as it says in the film, poetry is an act. A way of life. It's not something rational, or even a very powerful creative experience. It's a way of loving life. You don't have to write to be a poet. And in fact, in the film, Alejandro never writes.

– That's true. He creates happenings, or acts. At most, he improvises a few lines orally.

– That's it. Poetry for him is the symbol of self-realization. He has an ideal, he is in conflict with his father, his mother, his whole family and he realizes himself at all costs. At the end of a long life, after having experienced deaths in my family and terrible grief, I asked myself what the point of Art was: is it simply entertainment, an imaginary world to which you can escape for a while and relax? No. To me, an art that does not serve a healing purpose is not art. Who is it out to heal? Mainly myself. Secondly, my family. And only in third place, a hypothetical audience.

– Does this autobiographical "healing" process carry an element of risk?

– The risk, when you embark on something like this, is narcissism, what's usually called a "biopic," when you talk about someone who's dead. My appearances in the film are designed specifically to prove that it is never a question of narcissistic exhibition. Poetry means talking about oneself as profoundly as possible. That's what all poets do.

– You make an important distinction: "La Danza" is a film about childhood; it's poetic by nature. "Endless Poetry" is a film about a young man; it's poetic by choice.

– Some people have a talent for making bread, other have a talent for politics. There was no turning point between my childhood state and my adolescent state. Since the age of four, I've had this talent for imaginative fantasy, for me it was natural. Some children perceive certain transformations. In Santiago, I was in a working class neighborhood, in one of the densest and most violent areas of the city. When I went out at night, I had a small revolver on me that I'd taken from my father. I kept it ready in hand to protect myself from people who were fighting with knives. To me, the viewpoint is the same in the two films. There was a long moment of suffering when I left Tocopilla, I went through a real depression. Until the day I found poetry and rebellion.

– How did you recreate the period of the Great Depression?

– I was born in 1929, in the middle of the Great Depression, at the time of Black Thursday and the great Stock Market Crash. 70% of Chileans were living in poverty. In the streets of Tocopilla, signs hung on storefronts that read "Closed due to bankruptcy." That was the situation that greeted me when I came into the world. My parents tried to survive with their little store. I couldn't afford to get that wrong. There's an old man, me, who lives in today's reality. And the young Alejandro who moves through the 1930s to 50s. To make the two coexist, I went back to the street where things took place and covered it with huge period photographs. Big black and white panels that show how things were. Sometimes a modern car goes down the street in the foreground, but you don't necessarily notice it; it's done very subtly. And once the take was done, I removed the photos. I'm not hypnotizing you to make you believe you're facing reality. I'm showing you a film, and I try constantly to remind you of the fact.

Interview by Philippe Rouyer



1. Алексей Попогребский
2. Екатерина Филиппова
3. Татьяна, Артем и Надежда Михалковы
4. Филипп Авдеев
5. Съёмочная группа фильма «Машина любви»
6. Александр Адабашьян
7. Ариэль Эскаланте
8. Андрей Стемповский

25 ИЮНЯ / JUNE, 25

13:00	ПАРК / LE PARC	ОКТЯБРЬ, 1
13:00	БРАТЯ / BRØDRE	ОКТЯБРЬ, 2
13:30	ШАНХАЙСКАЯ НЕВЕСТА / UNA NOVIA DE SHANGHAI	ОКТЯБРЬ, 5
13:45	В ОДИНОЧЕСТВЕ / ASSOLO	ОКТЯБРЬ, 4
14:00	КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕЧАЛЬНОЙ ТАЙНЕ / HELE SA HIWAGANG HAPIS	ОКТЯБРЬ, 6
14:00	АТАНА / L'ATTENTAT	ОКТЯБРЬ, 10
14:00	К СЕВЕРУ ЧЕРЕЗ СЕВЕРО-ВОСТОК / DONG BEI PIAN BEI	ОКТЯБРЬ, 8
14:30	БИЛАЛ. НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ ГЕРОЕВ / BILAL: A NEW BREED OF HERO	ОКТЯБРЬ, 7
14:30	ВАМ И НЕ СНИЛОСЬ... / VAM I NE SNILOS...	ОКТЯБРЬ, 9
15:00	ВАМ И НЕ СНИЛОСЬ... / VAM I NE SNILOS...	ТГ, 1
15:00	ДОН ЧЖУ: ПОРТРЕТ ПОЭТА / DONGJU	ЦДК, 1
15:30	ОХОТНИКИ ЗА ПРИВИДЕНИЯМИ / GHOST BUSTERS	ОКТЯБРЬ, 5
15:45	ГОСПОЖА Б. ИСТОРИЯ ЖЕНЩИНЫ ИЗ СЕВЕРНОЙ КОРЕИ / MADAME B., HISTOIRE D'UNE NORD-CORÉENNE	ОКТЯБРЬ, 2
16:00	КИНО-ГЛАЗ 1924 / KINO-GLAZ 1924	ТГ, 1
16:00	ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ / CHELOVEK S KINOAPPARATOM	ТГ, 1
16:00	21-Я КИНО-ПРАВДА. ЛЕНИНСКАЯ / KINOPRAVDA №21	ТГ, 1
16:00	КОРОЛЕВА / THE QUEEN	ОКТЯБРЬ, 4
16:15	МАРИ И НЕУДАЧНИКИ / MARIE ET LES NAUFRAGÉS	ОКТЯБРЬ, 10
16:30	ВЫСОКИЙ БЛОНДИН В ЧЕРНОМ БОТИНКЕ / LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE	ОКТЯБРЬ, 8
16:45	БУДУЩЕЕ ИСТОРИИ / HISTORY'S FUTURE	ОКТЯБРЬ, 11
17:00	ЁЖИК В ТУМАНЕ / YOZHIK V TUMANE	ОКТЯБРЬ, 9
17:00	ЛИСА И ЗАЯЦ / LISA I ZAYATS	ОКТЯБРЬ, 9
17:00	СКАЗКА СКАЗОК / SKAZKA SKAZOK	ОКТЯБРЬ, 9
17:00	ЦАПЛЯ И ЖУРАВЛЬ / TSAPLYA I ZHURAVL	ОКТЯБРЬ, 9
17:30	ХУДШАЯ ИЗ ЖЕНЩИН / CHOE-AG-UI YEO-JA	ОКТЯБРЬ, 9
17:30	МЛЕКОПИТАЮЩЕЕ / MAMMAL	ОКТЯБРЬ, 7
18:15	11 МИНУТ / 11 MINUTES	ОКТЯБРЬ, 5
18:30	24 СНЕГА / 24 SNEGA	ОКТЯБРЬ, 2
19:00	ТУПИК / PAKUGHI	ОКТЯБРЬ, 11
19:00	ГРАФ В АПЕЛЬСИНАХ / GRAF V APELSINAKH	ОКТЯБРЬ, 8
19:15	ПОРНО И СВОБОДА / PORN E LIBERTA	ЦДК, 1
19:15	ЗАПОРОШЕННЫЕ ПЕПЛОМ / PELNU SANATORIJA	ОКТЯБРЬ, 10
19:30	ТАНГО / TANGO	ОКТЯБРЬ, 9
19:30	МОЛЧАНИЕ МОРЯ / LE SILENCE DE LA MER	МОСКВА, 9
20:00	БЕСКОНЕЧНАЯ ПОЭЗИЯ / POESÍA SIN FIN	ОКТЯБРЬ, 7
20:30	ГОЛОС ВЕЩЕЙ / EL SONIDO DE LAS COSAS	ОКТЯБРЬ, 1
21:00	КОНКУРС КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ / SHORT FILM COMPETITION	ОКТЯБРЬ, 5
21:00	ВСТРЕЧНОЕ ТЕЧЕНИЕ / CHANG JIANG TU	ЦДК, 1
21:30	БРАТЯ / BRACIA	ОКТЯБРЬ, 2
21:30	КОНЕЦ / THE END	МОСКВА, 9
21:45	ФРИК ОРЛАНДО / FREAK ORLANDO	ОКТЯБРЬ, 10
22:00	37 / 37	ОКТЯБРЬ, 11
22:15	ЛЮБОВЬ И ДРУЖБА / LOVE & FRIENDSHIP	ОКТЯБРЬ, 4
22:30	ПАНАМА / PANAMA	ОКТЯБРЬ, 8
23:00	ТОНИ ЭРДМАНН / TONI ERDMANN	ОКТЯБРЬ, 1
23:15	МИМОЗЫ / MIMOSAS	ОКТЯБРЬ, 7
23:15	БЕЛАЯ ДЕВУШКА / WHITE GIRL	ОКТЯБРЬ, 2
23:59	SEXXX / SEXXX	ОКТЯБРЬ, 6

26 ИЮНЯ / JUNE, 26

00:30	ТЕО И ЮГО В ОДНОЙ ЛОДКЕ / THÉO ET HUGO DANS LE MÊME BATEAU	ОКТЯБРЬ, 4
12:30	ДЖИМ: ИСТОРИЯ ДЖЕЙМСА ФОУЛИ / JIM: THE JAMES FOLEY STORY	ОКТЯБРЬ, 2

12:30	ЖАННА ДИЛЬМАН, НАБЕРЕЖНАЯ КОММЕРЦИИ 23, БРЮССЕЛЬ 1080 / JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES	ОКТЯБРЬ, 11
12:30	ЦЕНТР МОЕГО МИРА / DIE MITTE DER WELT	ОКТЯБРЬ, 1
12:45	LENALOVE / LENALOVE	ОКТЯБРЬ, 5
13:00	ПУСТОЕ МЕСТО / PUSTOE MESTO	ТГ, 1
13:00	СЧАСТЬЕ / SCHASTE	ТГ, 1
13:00	СИБИРСКИЕ ЗАРИСОВКИ / SKETCHES OF SIBERIA	ЦДК, 1
13:30	НАРОДНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ / LANG ZAI DUI MEN CHANG SHAN GE	ОКТЯБРЬ, 4
13:30	КАПИТАН ФАНТАСТИК / CAPTAIN FANTASTIC	ОКТЯБРЬ, 1
14:00	ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ / ZIEMIA OBIECANA	ОКТЯБРЬ, 10
15:00	ГОЛОС ВЕЩЕЙ / EL SONIDO DE LAS COSAS	ЦДК, 1
15:00	ТРОН / SADO	ОКТЯБРЬ, 6
15:00	ОХОТНИКИ ЗА ПРИВИДЕНИЯМИ 2 / GHOSTBUSTERS II	ОКТЯБРЬ, 5
15:15	ПРОКЛЯТЫЕ КРАСОТЫ / ZKÁZA KRÁSOU	ОКТЯБРЬ, 2
15:30	КОЗНИ / LA MACCHINAZIONE	ОКТЯБРЬ, 1
15:30	ПЛАНЕТА БУРЬ / PLANETA BUR	ТГ, 1
16:30	ПЛАНЕТА БУРЬ / PLANETA BUR	ТГ, 1
16:00	БЕЛАЯ ДЕВУШКА / WHITE GIRL	ОКТЯБРЬ, 7
16:00	ФОМА ГОРДЕЕВ / FOMA GORDEEV	ОКТЯБРЬ, 9
16:15	СЕКРЕТЫ СЕКСА И ЛЮБВИ / KIKI EL AMOR SE HACE	ОКТЯБРЬ, 4
16:30	ФРАНЦУЗСКИЙ КАНКАН / FRENCH CANCAN	ОКТЯБРЬ, 8
16:45	МИМОЗЫ / MIMOSAS	ОКТЯБРЬ, 11
17:00	НА ПЕРЕПУТЬЕ: МАРИНА АБРАМОВИЧ И БРАЗИЛИЯ / ESPAÇO ALÉM – MARINA ABRAMOVIC E O BRASIL	ЦДК, 1
18:00	ТЕНЬ ШАМИССО / SHAMISSOS SCHATTEN	ОКТЯБРЬ, 6
18:00	ВЕЛИКИЕ СВЕРШЕНИЯ / GREATER THINGS	ОКТЯБРЬ, 5
18:00	ПИТОН И СТОРОЖ / PITON I STOROZH	ОКТЯБРЬ, 5
18:15	ДВАДЦАТЬ ДВЕ / TWENTY TWO	ОКТЯБРЬ, 2
18:15	ОТЕЛЬ «ПРОБЛЕМСКИЙ» / PROBLEMSKI HOTEL	ОКТЯБРЬ, 7
18:30	СВАДЬБА / QORTSILI	ОКТЯБРЬ, 9
18:30	МУЗЫКАНТЫ / MUSIKOSEBI	ОКТЯБРЬ, 9
18:30	МЛЕКОПИТАЮЩЕЕ / MAMMAL	ОКТЯБРЬ, 10
18:30	ДОЧЬ / DOKHTAR	ОКТЯБРЬ, 1
18:30	ЗОНТИК / QOLGA	ОКТЯБРЬ, 9
18:45	ГРАФ В АПЕЛЬСИНАХ / GRAF V APELSINAKH	ОКТЯБРЬ, 11
19:00	СОВРЕМЕННЫЙ ПРОЕКТ / DET MODERNA PROJEKTET	ОКТЯБРЬ, 8
19:00	ЭВА НЕ СПИТ / EVA NO DUERME	ОКТЯБРЬ, 4
19:00	ДЯДЮШКИ-ГАНГСТЕРЫ / LES TONTONS FLINGUEURS	МОСКВА, 9
19:00	ПЛАН МЭГГИ / MAGGI'S PLAN	ЦДК, 1
21:00	КРИО / KRYO	ОКТЯБРЬ, 5
21:00	ПАНАМА / PANAMA	ЦДК, 1
21:00	КОНКУРС КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ / SHORT FILM COMPETITION	ОКТЯБРЬ, 5
21:00	ДОРИАН ГРЕЙ В ЗЕРКАЛЕ ЖЁЛТОЙ ПРЕССЫ / DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE	ОКТЯБРЬ, 10
21:00	ФЛАМЕНКО, ФЛАМЕНКО / FLAMENCO, FLAMENCO	ОКТЯБРЬ, 9
21:15	ЧЕЛОВЕК-ШВЕЙЦАРСКИЙ НОЖ / SWISS ARMY MAN	ОКТЯБРЬ, 4
21:30	ТЭЛИ И ТОЛИ / TELI I TOLI	ОКТЯБРЬ, 1
21:30	СУП МИСО ДЛЯ ХАНЫ / HANACHAN NO MISOSHIRU	МОСКВА, 9
21:30	ПЕРИКЛЕ ЧЕРНЫЙ / PERICLE IL NERO	ОКТЯБРЬ, 7
21:45	ИСХОД В ШАНХАЙ / EXODUS TO SHANGHAI	ОКТЯБРЬ, 8
21:45	ИЕРОНИМ БОСХ: ВДОХНОВЛЕННЫЙ ДЬЯВОЛОМ / JHERONIMUS BOSCH, GERAAKT DOOR DE DUIVEL	ОКТЯБРЬ, 11
21:45	СОНИТА / SONITA	ОКТЯБРЬ, 2
22:30	РАЗВЛЕЧЕНИЕ / ENTERTAINMENT	ОКТЯБРЬ, 6
23:30	ФАДУ / FADO	ОКТЯБРЬ, 4
23:59	СТОЛКНОВЕНИЕ / ESHTEBAK	ОКТЯБРЬ, 8
23:59	СТОЯТЬ ПРЯМО / RESTER VERTICAL	ОКТЯБРЬ, 2

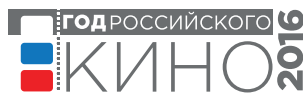
ТГ – ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ ЦДК – ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

38 МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ ПРОВОДИТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
38 MOSCOW INTERNATIONAL FILM FESTIVAL IS HELD WITH THE SUPPORT
OF THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

СПОНСОРЫ 38 ММКФ / 38 MIFF SPONSORS



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Chopard

МИР
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ПЛАТЕЖНАЯ КАРТА



СТАНДАРТ
A MEMBER OF DESIGN HOTELS

EISENBERG
PARIS

Коммерсантъ



МОС<КИНО

THE HOLLYWOOD
РОССИЙСКОЕ ИЗДАНИЕ
REPORTER

HELLO!
WWW.HELLO.RU



ПРИРОДНАЯ ВОДА ЖЕМЧУЖИНА БАЙКАЛА

InStyle



**24
DOC**

ТЕЛЕКАНАЛ
ДОМ КИНО
премиум

ВРЕМЯ

РОССИЯ 1

WWW.KINOBUSINESS.COM
КИНОБИЗНЕС
СЕГОДНЯ



ЗАВОД ОСНОВАН В 1963 г

IT'S *Miller* TIME.