

# манеж в «октябре» / manege in «octyabr»



МОСКОВСКИЙ  
МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
КИНО  
ФЕСТИВАЛЬ  
23.06–30.06.2016

#1  
(123)



**Сергей Соловьев**  
Талантливых людей видно сразу: у них сверхмощный дизайн лба  
**Sergey Solovyov**  
Talented people are easy to notice: they have a superpowerful forehead design



**Пук Грастен**  
Наш фильм – это тревожный звонок всему обществу  
**Puk Grasten**  
Our film rings an alarm bell to the society

Церемония открытия 38-го Московского Международного кинофестиваля прошла негромко, хотя «явка» московского бомонда была почти стопроцентной. Массовое присутствие людей из мира моды объяснялось тем, что фестиваль – традиционно парад нарядов. Спектр был широк – от красного платья Божены Рынской (по словам светской журналистки, она поддела шлейфом всю Пушкинскую площадь) до расписанного вручную Ни-

касом Сафроновым платья актрисы Ирины Гриневой. Сцена была оформлена очень лаконично и стильно – пожалуй, лучше всего за последние годы. Столь же лаконична была церемония. Председателю жюри вручил цепь собственноручно Сергей Собянин: мэр приехал на церемонию не просто по личной просьбе Никиты Михалкова, но и чтобы подчеркнуть участие Москвы в фестивале, и рассказать, что отныне ежегодно город будет вручать режиссерам по три приза

за создание образа Москвы в кино. Сергей Соловьев представил свой новый фильм «Кеды» очень изысканно: на сцене выступил рэпер Баста, а затем на переднем плане появились подставки как раз под стать тем, на которых меряют модную обувь в магазине. К каждой Сергей Соловьев вызвал члена съемочной группы и рассказал байки прямо со съемочной площадки – так, как умеет только он.

*Сусанна Альперина*



«Империал» 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 / ИВАЙЛО ХРИСТОВ

## ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Ивайло Христова вполне уже можно назвать «фаворитом» Московского кинофестиваля: за несколько лет он прошел путь от конкурсанта до председателя жюри, с промежуточной остановкой в виде «Золотого Георгия», которым в прошлом году был отмечен фильм «Лузеры». Если же серьезно, то в творчестве Христова есть та черта, благодаря которой его председательство в жюри именно в Москве выглядит не случайным. Тема «лишнего человека» давно стала визитной карточкой русской культуры. Герои Грибоедова, Пушкина, Лермонтова даже затмили байронические первоисточники; продолжившись через русский критический реализм, эта традиция пришла и в кинематограф: ее вариации можно найти едва ли не в половине значительных отечественных картин последних лет. Традиции сочувствия «лишнему человеку» верен и Ивайло Христов. Год назад, еще не став победителем ММКФ, режиссер пошутил на фестивальной пресс-конференции, обыгрывая название своего фильма: «У лузеров

всех поколений есть общая черта: это чуткость и интеллигентность». Если взглянуть в его творчество внимательнее, то это не выглядит такой уж шуткой. Интересно, что тему «лишних людей» у Христова почти всегда сопровождает тема неизбежной эмиграции, причем, чаще всего, ментальной, внутренней (не в узко-политическом смысле, в каком принято это словосочетание в российской традиции). «Эмигранты» назывался его первый фильм, снятый совместно с Людмилом Тодоровым: на самом деле, физически никто в нем не пересекает границы, а сам Христов описывает картину как историю «трех ребят, которые имели большой талант, но не смогли его реализовать». Примерно то же происходит с более старшими героями «Друзья называют меня дядей», и только герой Ивана Бырнева из «Следов на песке» (конкурс 32 ММКФ) пересекает, наконец, эту чертову границу... При этом Христов ввесьчески дает понять, что эта внешняя канва, новая восточноевропейская традиция ему не важна: слишком уж неважно герой сочиняет

«борьбу с режимом», чтобы войти в гражданство капстраны, в которую сбежал.

Талантливые, невостребованные, отверженные. Христов всегда пытается увидеть своих героев такими, даже если это не слишком яркие (и даже, может, поэтому снятые в черно-белом режиме) школьники из унылого мира нестоличных панельных трущоб («Лузеры»). Разглядеть в них клеймо «лишних людей» мешает то, что никто из героев Христова – здесь и ранее – не становится в байроническую позу и не требует от зрителя себя жалеть. Может, потому, что сам Ивайло Христов не устаёт повторять слова Эжена Ионеско о том, что после трагичного всегда приходит смешное. Режиссер считает, что только относясь к бедам с юмором, а не жалея себя, можно выжить. Что и доказывают герои в последней сцене его последнего фильма. После всех горестей и испытаний, поплеывая с моста на проходящие поезда, они утирают разбитые носы и лениво обсуждают, а не сходить ли в кино на «Аватар».

*Игорь Савельев*

## ИВАЙЛО ХРИСТОВ

JURY

Ivaylo Hristov can be easily referred to as Moscow Film Festival's "favorite", as over the course of several years he has worked his way up from a competition participant to the Jury Chairman, with the "stopover" in the form of the Golden St. George prize awarded last year to his film "Losers". On a more serious note, Hristov's works bear a sort of a feature that makes his chairmanship in Moscow festival very logical, as the concept of a "superfluous man" has already become the trademark of Russian culture. Iconic characters of Griboedov, Pushkin, and Lermontov have even come to outshine Byron's ones; this tradition has continued through Russian critical realism, and then spread to cinema – variations of it can be traced in the majority of the most famous Russian films of recent years. Ivaylo Hristov also sticks to the tradition of sympathy for a "superfluous man". Last year, prior to becoming one of the MIFF winners, he made a joking observation at the festival press-conference, referring to the title of his film: "Losers of all generations have one thing in common – it's their empathy and intelligence". If you take a closer look to Hristov's art, that doesn't come off as that much of a joke though.

It's curious that the topic of a "superfluous man" in Hristov's films is almost always accompanied by the topic of inevitable emigration – notably, more of an inner, mental kind, not the more narrow geopolitical sense which seems more common in Russian tradition. "Emigration" was the name of his first feature, which he made together with Lyudmil Todorov, even though no one physically crosses any borders in it, and Hristov himself describes the film as the story of "three guys who had great talent but couldn't fulfill it". Similar fate awaits the more mature characters of "My Friends Call Me Old Chap", and only Ivan Barnev's hero in "Footsteps in the Sand" (presented in 32 MIFF competition) manages to finally cross this darned border... With that, Hristov makes it very clear that it's no more than a formal outline – the newest Eastern European tradition doesn't mean much to him, and even the story of "fighting against the regime" his protagonist makes up to get the citizenship of a capitalist country he has run off to seems pretty out of place.

His characters are talented, superfluous and miserable. Hristov consistently strives to see his characters as such – even if it's not the brightest or most flamboyant (and even showed in black and white) teenagers from the depressing world of provincial slums, like in his film "Losers". There's one thing that prevents the audience from seeing them as "superfluous men" though – they don't strike a typical "Byronian" pose and don't beg for anyone's sympathy. That might be because Ivaylo Hristov, himself, likes to quote Eugène Ionesco, saying that the tragic is always followed by the funny. Hristov firmly believes that taking misfortunes with humor and without any self-pity, is the only recipe for survival. Which is exactly what his characters prove in the last scene of his latest film. After all they had to overcome, they sit leisurely on the bridge, wiping blood from their noses and discussing whether they should go and see "Avatar" in cinema.

*Igor Savelyev*

## МОЛОДЫЕ

ФИЛЬМ ОТКРЫТИЯ **КЕ-ДЫ** / РЕЖ. СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Культовый режиссер Сергей Соловьев больше других подходит на роль камертона своего времени. Ключевое слово здесь камертон: не рупор, не певец... Некий отрешенный инструмент, одинаково точно понимающий хоть скрипку, хоть хор, но выводящий абстракцию: его «идеально» не означает наше «божественно», с каким мы слушаем идеальную скрипку. «Рапсодию распада» почувствовали и передали многие режиссеры: кто-то уходил в публицистичность, кто-то, наоборот, в символизм; кто-то подчеркнуто отворачивался от новых времен, а кто-то восторженно приветствовал, чтобы потом отрицать. В соловьевской же трилогии конца 80-х – начала 90-х, открытой «Ассой», напрочь отсутствует не только всякое «я», но и точки опоры, ключевые темы, отталкиваясь от которых, режиссер бы говорил: что я отрицаю/принимаю и почему. Нет, это размытый резонанс без конкретных сгустков смысловой плотности, зато – всеохватный: тотальная двойная жизнь и сумеречность позднего застоя, сгущенная чернуха, всеобщее помутнение рассудка (например, на почве мистики, как в «Доме под звездным небом»), вера в то, что где-то есть идеальный мир (например, миф об эмиграции, как в «Черной розе...»). В немалой степени этой «размытости» и «всеохватности» способствовала барочность сюжетов, половину из которых трудно даже бегло пересказать.

В этом отношении долгожданные «Ке-ды» наверняка удивили постоянного зрителя Соловьева и сюжетной простотой, и ясной сформулированностью главного посыла, главной – выявленной – болевой точкой времени. Камертон растекался по максимально широким амплитудам, охватывая многообразие русского конца XX века, чтобы во втором десятилетии XXI-го вдруг сфокусироваться на одной, как бы предупреждая, что это уже край. Казалось бы, где постмодернистская сложность, рафинированность Соловьева, а где – максимальная простота давно

ушедшей в народ присказки «Лишь бы не было войны»? А вот ведь. Нынче все в одной точке. В «Ке-дах» Соловьев вообще нагирает на «неслыханную простоту», чему способствует выбор материала: это рассказ Андрея Геласимова о том, как молодой человек, отбывая в армию и терзаясь неясным чувством предела юности, разделяет пару обуви между теми, кто определял его жизнь в эти последние дни. Стандартные, в общем, символы юношеского бунтарства (иконы Мика Джаггера, «битлов») у Соловьева заставляют вспомнить и о подзабытом ныне пацифистском послыше этого пласта культуры конца 60-х – начала 70-х. Соловьев не скрывает плакатности и когда выбирает в качестве главной и большой киноцитаты «Летят журавли», один из самых известных русских

фильмов. Вообще, для киноcritика-расшифровщика здесь почти нет работы: начав было (вот здесь цитата из «Июльского дождя», только вместо людей, прячущихся под навесом, манекены, и т.д.), он впоследствии наталкивается на ехидный титр «Цитата», да более того! Соловьев, в очередной раз показывая, что для него не существует правил, включает в титры в качестве актеров своей картины Алексея Баталова и Татьяну Самойлову (последней уже нет среди живых, но это, и порождаемое этим заведомое отсутствие согласия, режиссер компенсирует тем, что включает покойную актрису в свой сюжет). Видимо, такую смелость можно объяснить убежденностью в том, что «Ке-ды» и «Летят журавли» – высказывания однонаправленные. И вместо «В кого палить будем?» – «Какая разница, не бери в голову, сначала на запад, потом на восток...» в финале всем хочется услышать сказанное когда-то героиней Самойловой: «Человек должен надеяться хоть на что-то хорошее».

*Игорь Савельев*



## SNEAKERS

OPENING FILM

DIR. SERGEY SOLOVYOV

Iconic Russian director Sergey Solovyov is a perfect candidate to be a resonator of his time. “Resonator” is the proper word, as he’s neither a mouthpiece nor a voice – rather an impersonate instrument that can equally well perceive a violin or a choir yet gives out nothing but an abstract evaluation: its “perfect” is far from our exclamation “divine!” as we listen to a perfect violin playing. Many directors have sensed and expressed the “rhapsody of decay”: some took a journalistic approach, others turned to symbolism, some resented the new era while the others welcomed it with all their hearts only to reject it later. Solovyov’s trilogy of the late 80s and early 90s that started with “Assa”, however, lacks any ego, key topics or points of bearing that would allow the director to explain what he rejects or accepts and why. This blurred resonating cloud lacks

any specific meaning, yet it is able to reflect everything: the double life and gloom of the stagnation period, general distraction (caused by mystical events, like in “House Under the Starry Skies”), the faith in the existence of a perfect world (like the myth about emigration in “Black Rose Is an Emblem of Sorrow, Red Rose Is an Emblem of Love”). Fragmentary plot lines, half of which are almost impossible to describe, contributed to a great extent to this blurred and all-encompassing effect. This is why “Sneakers” have probably surprised Solovyov’s regular audience by its simple plot, clear message and pinpointed sore spot of our time. The resonator spread to the widest amplitude possible in the late 20th century in Russia only to focus on a single issue several decades later, as if to warn us this is the end. Solovyov’s postmodernist complexity which seemed

to be almost completely opposite to the popular saying “as long as there’s no war” now intertwines with it.

In “Sneakers” Solovyov exploits simplistic concepts, which is partly due to the source material – Andrej Gelasimov’s story about a young man who, as he joins the army, feels his youth is almost over and divides a pair of shoes between the people who had defined his life these last couple of days. More or less standard symbols of youth rebellion (Mick Jagger and The Beatles) bring to mind now vaguely remembered pacifist message of that culture. Using one of the most famous Russian films “The Cranes Are Flying” as the largest and most important film references in his movie, Solovyov also adds some poster-like tint to his film.

There’s no work here for a film critic who likes deciphering movies. He has barely started (this is a reference to

“July Rain”, only there are dummies hiding from the rain instead of people!), when he’s already presented with a sly title “Reference”. Moreover, once again proving there are no rules for him, Solovyov includes in the final credits actors Aleksey Batalov and Tatyana Samoylova (who died several years ago – the fact which, along with the obvious absence of consent, the director makes up for by using the deceased actress in the plot). This impudence might probably be explained by his belief that “Sneakers” and “The Cranes Are Flying” are going along the same lines. So instead of “Who are we going to shoot? – What’s the difference? Never mind. First west, then east” in the final scenes the audience wants to hear what Samoylova’s character once said: “A person should at least hope for something good”.

*Igor Savelyev*

## МАТЬ И СЫН

ОТКРЫТИЕ: КИНО БУРЛЯЩЕГО АРАБСКОГО ВОСТОКА

ХЕДИ (INNEBEK HEDI) / РЕЖ. МОХАММЕД БЕН АТТИА

– Ваш Хеди выглядит как человек, который вообще избегает всякого выбора в жизни. Какой выбор был для него самым сложным? И для кого эта история более трагична – для него, его матери, возлюбленной, жены?

**Мохаммед Бен Аттиа:** Самым сложным было сделать выбор между личными интересами свободы и интересами семьи, стабильности и, к сожалению, конформизма. Всегда есть жертва, когда приходится делать подобный выбор. К сожалению, действия Хеди оказывают влияние на всех. Например, мать может казаться чудовищем, диктатором, которая все за всех решает, но я все же считаю, что у этого персонажа есть свои нюансы, потому что ей тоже страшно. Ведь ее воспитывали точно так же, она ничего другого не знала, ей объясняли, что все должно происходить только так. После смерти мужа она подкрепила эту идею, собрав вокруг своих сыновей, чтобы обеспечить себе защиту. Хеди всегда был рядом с ней, Ахмед, старший сын, возвращается из Франции: пусть даже в глубине души она знала, что он не вернется, но она верила, потому что иначе и быть не может.

– Женщины в Тунисе вообще сильнее мужчин?

– На этот вопрос легко ответить. У жительниц Туниса были права, которых нигде в арабском мире у женщин не было. Поэтому я в конце концов решил рассказать историю молодого человека, ведь мужчины всегда присутствовали и занимали удобную позицию на втором плане.

Женщина через конкретные проблемы боролась за свою свободу. Носить паранджу или не носить? Делать аборт или нет? Всегда существовали проблемы, вынуждавшие ее самоутверждаться. А мужчина оставался мужчиной, он плыл по течению и у него не было ни желания, ни энергии порвать с этим положением вещей, с этим конформизмом.

– Как вы сами понимаете финал фильма?

– Для меня очень важно, как он будет понят зрителем. Мы попытались сделать это очень ненавязчиво, рискуя, что финал покажется неясным и каждый поймет его по-своему. Но намерение у меня было очень простое: показать разрыв с прошлым. Хеди никогда не вернется назад. Но то, что в конце он признается в своем волнении, говорит о том, что он испытывает облегчение от того, что принял решение, пусть даже ради этого ему пришлось порвать с любимой. Он знает, что предпринимает решительный шаг, и взгляд, который он бросает в финале, полон силы, потому что он будет сам управлять своей жизнью в Тунисе.

– Хеди победитель или побежденный?

Я считаю, что победитель. Очень сложно достичь такой зрелости, понять, кем ты можешь быть, принять это. Это дает нам возможность двигаться вперед, пусть даже мы и остаемся на месте. Но одно то, что мы что-то узнали о нас самих, уже важно. Я не хочу сказать, что это просто – порвать со всеми ценностями, это очень трудно – сделать такой радикальный выбор. Но еще сложнее познать себя и сделать правильный выбор, оставаясь на том же месте, но изменяя все вокруг.

*Интервью вели Ася Колодижнер и Петр Шепотинник*



## БЕЗ СВИДЕТЕЛЕЙ

КОНКУРС

37 / РЕЖ. ПУК ГРАСТЕН

Пук Грастен выбрала для дебюта историю и простую, и коварную для режиссера одновременно. Убийство Китти Дженовезе более полувека назад: имя этой девушки вошло во все учебники психологии. «Синдром Дженовезе» описывается как эффект, когда люди, массово ставшие свидетелями ЧП, делают вид, что ничего не произошло, и не пытаются помочь пострадавшим. И сам синдром, и даже сюжет, близкий к нью-йоркскому «первоисточнику», где каждый из 37 бдительных соседей мог спасти девушку, не раз побывали на киноэкране. В экранизации Люки Бельво действие не только перенеслось в Нормандию, – режиссер назвал фильм «38 свидетелей», – не 37... Может показаться, что Пук Грастен на этом фоне подчеркнута буквально. Кажется, что ее вот-вот занесет в публицистику, и на экране воплотится очевидная, а оттого скучная, риторика пожелтевших американских газет от марта 64-го: куда мы катимся, где сострадание ближнему, почему человек человеку волк.

Но происходит набор других, не ожидаемых, а потому интересных вещей. Собственно, сама история убийства Китти Дженовезе коварна для «буквальной» постановки еще и потому, что полностью разошлась с «синдромом Дженовезе» как со своим смысловым ядром. История про 37 то ли испуганных, то ли равнодушных соседей оказалась скорее газетной уткой. Несколько человек видели что-то странное, но не поняли, что у них под окнами совершается преступление. Как раз эта неувязка дает Пук Грастен счастливую возможность вдруг вырлиться перед самой железобетонной стеной публицистики и умчаться в неведомые дали импрессионизма: так, что «37» оказывается еще и о свободе режиссера, миксующего самые разные традиции под прикрытие священной, как отцы-основатели, истории. А обрывочность и тревожность того,

что на самом деле видели свидетели, дает возможность развернуть инструментальный жанр мистического триллера в полную силу. Взгляд взгляду рознь, жест жесту, и вот уже все герои Пук Грастен мечутся в параноидальных видениях, надолго «залипают» в пустых подъездах, слушают молчание друг друга, затаившись под дверью, и чаще всего это и не связано с убийством под окнами. Надо сказать, что все специфические возможности «кондоминиума» как вариации хорошо знакомой русскому зрителю хрущевки задействованы здесь изобретательно и даже с юмором. Трубы гудят, голоса соседей прекрасно слышны через стены и перекрытия, а громкая музыка раздражает: тут разве что по батарее не научились стучать. Однако снят этот фильм, конечно, не ради игры стилизаций. Заряд «заглавной» истории всё-таки удерживает Пук Грастен в жанре социального высказывания, но оно немного о другом. Единственные, кто в итоге буквально физически пытается подтащить взрослых к окнам и дверям, – дети. Темнокожего Троя отец пытается научить драться, а мать – танцевать; судя по тому, как испуганно мальчик обнимает девчачью куклу, без драмы с самоидентификацией здесь не обойтись. Депрессивная Деби потеряла мать, теперь терзается, что девочки не хотят с ней общаться, пишет что-то в духе «Дорогой дневник!» и живет со слегка тронутым маразмом бабушкой. Наконец, ушлый Билли растет в семье, глава которой похож на всех известных маньяков сразу, и отсылка к «Красоте по-американски» может служить в его образе единственным светлым пятном. Плюс ко всему, эти люди никогда не спят, изводя друг друга тревогой и бессонницей. Если не несчастная Китти Дженовезе, то все равно в этом доме к утру кто-нибудь бы умер, потому что так жить нельзя.

*Игорь Савельев*



## ЧУДАКИ

КОНКУРС МАРИ И НЕУДАЧНИКИ (MARIE ET LES NAUFRAGÉS) / РЕЖ. СЕБАСТЬЕН БЕТБЕДЕР

Новый фильм Себастьяна Бетбедера маскируется под французские комедии во всем: от любимых народом цветов и интерьеров – до якобы следования концепции, ставшей известной благодаря «Амели» (сложное плетение чудес в атмосфере парижских кафешек). На самом деле, фильм представляет скорее пародию на эту концепцию, и Бетбедер добивается этого откровенным стебом: заумными пересказами снов, никуда не ведущими метафорами, вкачиванием многозначительности туда, где ее нет. Там, где во французской традиции сочетается легкое дыхание и недосказанность, процветает искусство особого флирта сказки и реальности, у Бетбедера выпячивается, скорее, идиотизм жизни под очаровательной шутовской маской. Режиссер усиливает эффект сочетания несочетаемого, когда насыщает лирическую комедию темой смерти во всех видах и формах – от прогулок с ребенком по кладбищу до страха перед неосознаваемым самоубийством, насыщает в принципе оксюморонами. Выражением его является «грустная танцевальная музыка»: будут ли под нее танцевать люди – вопрос, который терзает героев на протяжении всего фильма.

Названные «неудачниками», они то и дело остаются навливаются и начинают автопрезентации с самого детства, пародируя разом и психоанализ, и наивные флешбэки, и жанр селфи плохого качества. Каждая биография разматывается до эпизодов родительских ошибок и как бы призвана объяснить странность взрослых. Симеон выступает как заторможенный парень, помешанный на влюбленностях и флегматично страдающий из-за каждого разрыва. Найденный на улице кошелек заставляет его преследовать Мари, весь образ которой – опровержение того, каким должна быть героиня французской любовной

истории. В свою очередь, за ним шпионит Антуан, бывший любовник Мари, писатель с редкими проблесками успеха. Его порция идиотизма заключается в склонности к оккультным практикам городских сумасшедших (вроде тех, кто ходит в шлемах из фольги, опасаясь электромагнитных волн) и написании бесконечной череды однотипных романов о своих страданиях: в русской сатирической традиции это примерно соответствует «Гавририаде» из романа Ильфа и Петрова. В какой-то момент к компании присоединяется и Оскар, поначалу играющий чисто второстепенную роль шута. В первые ряды «неудачников» он вливается потому, что и его заразили идиотизмом бытия. Обнаружив, что страдает лунатизмом,

Оскар устанавливает по всему дому камеры и целыми днями, мертвя от недосыпа, с ужасом пересматривает свои ночные похождения.

Оскар пишет музыку, в этом он коллега Космо – престарелого шансонье, которому в момент клинической смерти Дочь морских волн в образе Мари напела, что надо писать электронную музыку, потому что ее биты лучше соответствуют каким-то ритмам мироздания. Вопросы теории накладываются на суждения Антуана о литературе и покрываются тяжелым слоем закадровой органной музыкой, которая могла бы сопровождать экранизацию готического романа. Все вместе, это подводит зрителя к крамольной мысли, что в искусстве нет никакого смысла, кроме бесконечной рефлексии творцов, среди которых «нормальных» людей – еще поискать. Эта максима объяснит и парадокс этого фильма: веселая (замешанная на теме смерти, мистики, болезненности и готики) бессмыслица обогрывается осмысленным тезисом.

Игорь Савельев



## ИЩИТЕ ЖЕНЩИНУ

КОНКУРС ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО  
НА ПЕРЕПУТЬЕ: МАРИНА АБРАМОВИЧ И БРАЗИЛИЯ (ESPAÇO ALÉM – MARINA ABRAMOVIC E O BRASIL) / РЕЖ. МАРКО ДЕЛЬ ФЬОЛЬ

Марина Абрамович – одна из самых влиятельных художников наших дней – обрела свое призвание благодаря уникальным перформансам. Вот уже несколько десятилетий она предлагает публике в качестве главного объекта искусства себя: свое тело, эмоции, немой взгляд, направленный глаза в глаза. Говоря словами самой художницы, на время перформанса она превращается во что-то вроде зеркала. Так, чтобы публика могла увидеть свое отражение. А художник – то есть Абрамович – в публике увидела себя. Но, как и любое стекло, зеркало это со временем может потускнеть. А отражение в нем – стать блеклым, нечетким. Фильм Марко Дель Фьоля заключает в себе относительно короткий отрезок жизни Абрамович – длиной в несколько лет. В начальной точке мы видим успешного, признанного художника с мировым именем. С налетом усталого благополучия и почти светского лоска снаружи. И спрятанным глубоко внутри

личным конфликтом. Отсюда и начинается долгое путешествие Абрамович по отдаленным уголкам Бразилии: чем дальше в джунгли, тем ближе к себе. Режиссер следует вслед за своим героем, полностью подчиняясь ее воле,



но избегая роли безучастного наблюдателя. Заметив, с какой тщательностью Абрамович описывает каждый свой день в заметках, оставленных от руки в блокноте, он предложил ей делать то же самое, но вслух и на камеру. Так родился авторский текст, который голосом за кадром (голосом художника) сопровождает весь фильм. Скрепляет в одно все его части. Точнее две его главные составляющие: молчание, созерцание, то есть взгляд, обращенный внутрь себя, и непосредственно голос художника – всплеск эмоций, мыслей, идей, облаченных в художественную форму.

В первом случае Абрамович выступает в роли рядового наблюдателя, покорно повинующегося исходному миру, почти не тронутому цивилизацией. Разговаривает со знахарями и старейшинами, испытывает на себе один за другим древние обряды. Растворяется – или, по крайней мере, предпринимает такую попытку, – в природе.

Во втором случае Абрамович – личность, субъект, который двадцать четыре часа в сутки пребывает в состоянии поиска, осмысления, созидания. Одно состояние плавно перетекает в другое, составляя друг с другом живую экосистему. Свою собственную, новую, природу вещей. Впрочем, едва ли не самое ценное в предложенной духовно-этнографической экспедиции – то, что время от времени сверкает между этими двумя полюсами. Что-то совсем иное – понятное и узнаваемое каждому из нас. Абрамович как человек.

То, как она в веселом забытьи подпевает бразильской песне и искренне радуется, когда начинает понимать португальскую речь рыбаков. Или то, как открывает секретный «метод Абрамович», помогающий ей прекрасно себя чувствовать в любом путешествии: одну дольку чеснока заесть свежим луком – и иммунитет вас не подведет.

Никита Карцев

## ДОЧЬ

8 ½ ФИЛЬМОВ

АТТЕСТАТ ЗРЕЛОСТИ (BACALAUREAT) / РЕЖ. КРИСТИАН МУНДЖИУ

– О загадочности Кристиана Мунджиу говорят уже многие годы. А каким стал ваш личный опыт работы с ним, каким он стал режиссером для вас?

**Мария Драгус:** Это был прекрасный опыт. Я многие годы восхищалась его творчеством еще до того, как мы встретились. Так что, когда мне, наконец, довелось с ним познакомиться, я была в восторге, а уж когда начала работать с ним – просто без ума от счастья. До того, как мы познакомились, у меня тоже было это ощущение загадочности, и я задумывалась о том, каким же он окажется режиссером: садистом, очень жестким с актерами? Каким образом он подводит их к точке, где проявляются такие сильные эмоции? Но на самом деле в работе он всегда очень спокойный. Такому человеку я бы с легкостью рассказала все свои секреты. Он из тех мужчин, которые излучают энергию защитника. Так что я все время чувствовала себя защищенной, что в работе совершенно бесценно. Ведь для актера нет ничего хуже, чем режиссер, которому плевать, что ты делаешь и как ты к этому пришел! А работать с Кристианом было здорово. Он был очень мягким, и мы постоянно выходили за все новые рамки привычного. Даже на съемочной площадке мы обсуждали, как что сделать, хотя до этого у нас была неделя репетиций. Это было потрясающе. Он пытается сам понять все, до последней минуты, погружаться в события, не оценивая, не заявляя: «Я знаю, как это нужно делать!». Это в значительной степени просто обмен идеями между оператором и режиссером, актером и режиссером, продюсером и режиссером... Это всегда обмен, а не бой с кирпичной стеной.

– Были ли какие-то эпизоды особенно сложными для вас? Может, вы сыграли в этом фильме что-то,



что никогда не делали раньше в актерской карьере и в обычной жизни?

– Когда я получила роль, Кристиан позвонил мне и спросил: «Ты умеешь водить мотоцикл?» Я говорю: «Нет...» Мои родители всегда очень волновались за меня и говорили: «Мотоциклы – это плохо! Никогда не едь на них, даже на мопеде». И мне пришлось брать уроки езды на мотоцикле, я научилась водить, и мне в жизни никогда не было так весело! Мы использовали это в фильме, в конце, когда моя героиня выходит из полицейского участка и разговаривает с отцом. Мне очень понравился этот момент, потому что в сцене я все время плачу, а потом, наконец, сажусь на мотоцикл, и это безумно круто. А в остальном... Я многому научилась от Кристиана, Адриана Титьени и других актеров, в том, что касается точности эмоций. Это было потрясающее ощущение

– доверять своим чувствам, интуиции, и проникнуть очень глубоко внутрь самой себя, глубже, чем, как я предполагала, я смогу когда-либо забраться в своей игре. Почти каждый раз к концу съемочного дня я поражалась, над сколькими деталями мы поработали в диалогах, какой точной была наша работа. И я искренне наслаждалась этим.

– Вы не только впервые сели на мотоцикл, но и вновь пережили школьный опыт. Это дало что-то важное вам и вашей игре?

– Нет. Школьная жизнь Элизы очень сильно отличается от моей. У меня были потрясающие учителя, всегда готовые поддержать, очень приятные люди. У меня никогда не было проблем на экзаменах, не потому, что я была лучшей ученицей, а потому, что учителя никогда не пытались заставить меня почувствовать себя тупой.

*Интервью вел Петр Шепотинник*

## МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА

СЕКС, ЕДА, КУЛЬТУРА, СМЕРТЬ

SEXXX / РЕЖ. ДАВИДЕ ФЕРРАРИО



– Часто говорят, что театральный спектакль невозможно перенести на киноэкран и, наоборот, фильм невозможно перенести на театральные подмостки. А вы как думаете?

**Давиде Феррарио:** Я думаю, что эти люди слишком много думают, но ничего так толком и не делают. По-моему, недопустимо только одно – рабская верность оригинальному произведению. В случае с «Sexxx» я просто посмотрел

постановку, и она сама по себе была великолепна как балетный спектакль. Надо сказать, я смотрел постановку просто как зритель. Но я буквально увидел, как среди танцоров движется кинокамера. Итак, когда я взялся это снимать, я сказал, что нельзя просто снимать спектакль, как он есть, нельзя снимать его как бы глазами зрителя, который сидит в зале. Так смотрят спектакль в театре, но я-то хочу сделать

что-то другое, специально работать с танцорами, с хореографами.

– В первой части фильма вы используете произведения живописи, картину Тинторетто. Как вы подбирали эти элементы?

– Я с самого начала решил, что мой фильм будет не только о балете. Решил, что нужно раскрыть тему секса более широко. Идея фильма впервые пришла мне в голову пару лет назад, в 2014-м. В общем, я решил, что каждая «глава» моего сюжета должна чем-то сопровождаться, и я решил, что этим сопровождением должна стать обнаженная натура в самых разных формах творческого самовыражения. Одна из этих форм – классическое изобразительное искусство. В классической живописи много обнаженных тел. И вот занятный момент: история о Сусанне и старцах, сюжет купания Сусанны. Тема очень интересная, потому что история о Сусанне – один из немногих эпизодов Библии, где фигурирует обнаженная натура. Обнаженные тела в Библии под запретом. Именно поэтому художники очень часто брали сюжет о Сусанне. Ну, конечно, они давали картинам благопристойные названия: «Чистота Сусанны», «Целомудренная Сусанна». Но на самом деле они хотели изобразить нагое тело, и поэтому выбирали этот сюжет.

– Вы как кинорежиссер испытываете

зависть к балету? Я имею в виду балет вид искусства.

– Я завидую балету, потому что в нем обходятся без слов. Я как режиссер стараюсь по возможности дистанцироваться от слов. Я считаю, что в кино слова – просто хитрая уловка, и люди обычно обращают чрезмерное внимание на слова, хотя главное – не сами слова, а то, как они произносятся.

Великий актер – это не его текст, а то, как он произносит свой текст. Некоторые великие актеры великолепно играют в кино, потому что они держатся правильно, они могут ничего не говорить, им достаточно просто находиться в кадре. Но в театре этот талант ничего не дает. И наоборот, театральные актеры иногда не годятся для кино. В этом смысле мне нравится балет, потому что балет – невербальная форма выражения. А знаете, в этом фильме я, пожалуй, осуществил свою мечту снять фильм, в котором никто не говорит ни слова. Только музыка, только движение.

Я вспомнил, как Годар жаловался, что в Италии его фильмы дублируют. Он говорил, что итальянский зритель не знает, что такое звук в кинематографе. В кино, даже когда слышится только звук шагов, это замечательно, потому что тишина – тоже звук.

*Интервью вели Ася Колодижнер и Петр Шепотинник*

## ОСТРОВ

ЕВРОПЕЙСКАЯ ЭЙФОРΙΑ: МЕЖДУ РАЕМ И АДОМ  
МОРЕ В ОГНЕ (FUOCOAMMARE) / РЕЖ. ДЖАНФРАНКО РОЗИ

Крошечный итальянский островок Лампедуза (всего двадцать миль в диаметре), расположенный ближе к Африке, чем к Сицилии, с давних времен служил перевалочным пунктом в маршрутах древнегреческих и древнеримских путешественников, средневековых пиратов. Новое назначение и судьбу он обрел в наши дни. 400 тысяч иммигрантов из Африки, поставивших цель перебраться в Европу, прошли транзитом через Лампедузу, из них 15 тысяч погибли в процессе бегства.

Фильм Джанфранко Роза дает возможность воочию увидеть масштаб и ужас происходящего. Патрульные лодки выгружают десятки трупов и полуживых доходяг, врачу в ночных кошмарах являются его дневные пациенты – дети и беременные женщины, пострадавшие от ожогов. Чернокожие мужчины, едва оказавшись на суше, разбиваются на команды и гоняют мяч: Эритрея против Сирии, Судан против Туниса. Потом они поют: из ритуальных песнопений мы узнаем, через что им пришлось пройти на пути из охваченной войной Нигерии. Как они изнывали от зноя в Сахаре, голодали в игиловских тюрьмах, пили собственную мочу. Их песня – это заклинание, молитва, стон целого «черного» континента, обреченного на вымирание или на необиблейский исход.

Все это можно считать главным содержанием фильма, но можно воспринимать и как фон для основного сюжета и основного героя: и тот, и другой занимают около половины экранного времени. Героя зовут Самуэле, это двенадцатилетний мальчишка: причмокивая, уплетает спагетти, забирается на деревья, увлеченно стреляет из рогатки в кактусы и птиц. Последнее из занятий дается ему не без труда: Самуэле страдает носоглазием. И это не единственная

его хвороба: бедолага-фантазер подвержен аллергии, ипохондри и морской болезни; последнее особенно удивляет, если учесть, что Самуэле – младший потомок рыбацкой семьи. Отец пытается приучить его к морской жизни, но парня начинает тошнить, как только он покидает твердую почву. Этот образ, начиненный неподражаемым юмором, символизирует усталость и вырождение старой Европы. В то же время мучения Самуэле контрастируют с куда более жестокими испытаниями, выпавшими на долю беженцев: этот перепад позволяет картине выдержать эмоциональный баланс, не скатиться в пафос или публицистику.

Остальные аборигены Лампедузы живут традиционной жизнью – примерно такой же, как во времена неореализма, когда Лукино Висконти снимал в такой же сицилийской деревне фильм «Земля дрожит». Мы знакомимся с несколькими такими персонажами: это местный диджей, тасующий мелодии по заказам островитян, ныряльщик, охотящийся за устрицами, их родственники. Мы наблюдаем течение обыденной жизни с трапезами и любовными признаниями – и становится очевидно, что трагедия и комедия, экстрим и рутина существуют рядом, на одной и той же сцене, которой стал в современной истории человечества остров Лампедуза. Только в финале фильма брезжит надежда на то, что урок пришедшей гуманитарной катастрофы не пройдет бесследно для коренных жителей: Самуэле, бездумно истреблявший птиц, теперь деликатно обходит птичье гнездо. Он почувствовал хрупкость и ценность живой материи – иными словами повзрослел, ведь режиссер провел на Лампедузе со своими героями целый год.

Елена Плахова



## ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ

РОССИЙСКОЕ КИНО. ГОД И ВЕК  
СОЛЯРИС / РЕЖ. АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

– В «Солярисе» у вас была очень интересная операторская задача: одни и те же места вы должны были показать «земными» и отраженными, воспроизведенными океаном. Как вы этого добивались?

**Вадим Юсов:** Эта тема в замысле занимала очень много места, то есть земля должна была быть подана достаточно близкой нам, чувственной по фактуре, по ощущениям, зрители должны были впитывать это ощущение через характерные образы и детали, которые мы снимали, как бы создавая облик земной жизни. Это и струящиеся водоросли, и изобилие живой зелени, которая силой земли произрастает и наполняет весь мир, окружающий наши персонажи. А созданное космосом подобие, искусственная Земля – она неполноценна, она не обладает той живительной силой, которой мы хотели напитать кадры, снятые в «жизненной» атмосфере. Это было непросто. И нам способствовали здесь условия погоды, то, что мы снимали в конце осени, даже перед началом зимы, и вот первый мороз сковал ледом пруд. Пруд выглядит на экране застывшим, это как застывшая поверхность чего-то, это уже не живая вода, а зеркало. И деревья, которые лишены зелени, застывшие.

– А внутри дома неожиданно – струя горячей воды...

– Мы не можем понять, горячая она или нет, но от нее идет пар, и вообще – мы создавали противоестественные какие-то явления. Космос и эта планета, которая воссоздала Землю, не могли учесть все обстоятельства земных свойств и что-то соединилось не так. То есть вот эта алогичность, ирреальность, на наш взгляд, должна была составить эту разницу.

– Вероятно, большую роль в этом играли комбинированные съемки?

– Да, съемки, которые проводил я, соединялись со специальными съемками, в которые много было вложено фантазии, энергии людей, исполнявших замысел режиссера, причем они находили для этого неожиданные решения, потому что ведь придумать можно многое, а вот как реализовать – это уже вопрос непростой. Ну, кстати, для того, чтобы снять макет острова, станции, которая находится над планетой, мы привезли станину из Ленинграда, потому что в Москве не могли найти одиннадцатиметровой токарной станины. Это должно было быть прецизионное движение камеры на фоне инфракрасного, с микронными допусками, иначе это нельзя было выполнить. И такая станина была найдена на одном из ленинградских заводов, и вот, представляете: чугунный монолит одиннадцати метров длиной мы привезли в Москву, установили в павильоне, и благодаря этому сумели снять точно заданное прецизионное движение. Иногда трудно даже представить, с какой изобретательностью связана работа оператора.

Интервью вел Ася Колодижнер



## HEDI / INHEBEK HEDI

DISCOVERY: CINEMA  
OF THE TURBULENT ARAB EAST  
DIR. MOHAMED BEN ATTIA

– Your Hedi looks like a person who avoids any choices in life. What choice was the hardest for him? For whom is this story the most tragic – himself, his mother, his lover, his wife?

**Mohamed Ben Attia:** The hardest choice was between his own freedom and the interests of his family, stability and, I'm sorry to say, conformism. It's always a sacrifice when you have to make such a choice. Unfortunately, Hedi's actions affect everyone. For example, the mother might seem like a monster, a dictator who always decides for everyone, but I think this character also has her own shades because she's also scared. She was brought up like that herself, she's never known anything different. She was told this was the only way. After her husband's death she reinforced this idea by bringing together her two sons to secure herself. Hedi has always been at her side, her older son Ahmet is coming back from Paris – although she knew he wouldn't, she kept believing simply because there was no other way.

– Are Tunisian women stronger than men?

– This question is easy to answer. In the Arab world Tunisian women are known for their strength, they had rights women didn't have anywhere else in the Arab world, they fought. This is why I wanted to tell a story about a man at last, because men have always occupied a comfortable place in the background.

A woman fought for her freedom through actual problems: divorce, abortion, burqa. Should she wear a burqa or not? Should she have an abortion? There were always problems which forced her to assert herself. And a man remained a man, he didn't worry: they're men, and this is a natural way of things. A man goes with the flow having neither the desire nor the energy to break this routine, this conformism.

– What did you imply by the film's ending?

– For me it's very important to see how the audience will take it. We tried to be very subtle at the risk of making the ending unclear and everyone understanding it differently. But I had a very simple intention: showing the break from the past. Hedi will never come back. But the fact that he sighs in the end and gets very emotional means he feels relieved after making a decision, even though for this he had to leave the woman he loved. He knows it's a decisive move, and his final look is full of strength, because from now on he'll govern his life in Tunisia himself.

– Is Hedi a winner or a loser?

– I think he's a winner. It's hard to reach such maturity, to understand who you can be and accept it. It gives us an opportunity to move on even though we remain in place. But the very fact we've learnt something new about ourselves is very important. I'm not saying it's easy to break with all your values. Such a radical choice is very hard. Yet it's even more difficult to know yourself and make the right choice while remaining where you are, without changing the world around.

*Interview by Asya Kolodizhner  
and Peter Shepotinnik*

## 37

COMPETITION

DIR. PUK GRASTEN

For her debut, Puk Grasten chose a story that is both simple and tricky to direct: the murder of Kitty Genovese that more than 50 years ago. Her name entered many books on psychology since. "Genovese syndrome" describes situations when bystanders do not offer victims of an emergency they are witnessing any means of help

and pretend nothing is happening.

Filmmakers have used the effect itself and plots based on the Queens story, with 37 vigilant neighbours who failed to come to the woman's aid, more than once. Lucas Belvaux, for example, set the story in Normandy and called his film "38 Witnesses" instead of 37, distancing himself from the original event. Compared to him, Puk Grasten might appear pointedly literal. She seems to balance on the verge of journalism, which would have transferred to the screen the obvious and thus boring rhetoric of the 1964 American newspapers: the world is going to the dogs, people have lost the ability to sympathize, "homo homini lupus est" and so on.

What really happens is quite different and unexpected, and thus interesting.

The reason the literal adaptation of Kitty Genovese's murder would be tricky is that the essence of the Genovese syndrome diverges from its original source. The story of 37 either frightened or indifferent neighbours turned out to be more or less a hoax. Several people did notice something weird going on but failed to realize it was a murder. And this gives Puk Grasten a lucky chance to avoid the collision with the journalistic approach at the last moment and speed away to the impressionist lands, turning "37" into a tale of a director's freedom to mix utterly different traditions under the cover of a sacred, like the Founding Fathers, story. Fragmentary anxiety of what the neighbours really saw, allows to resort to all the tools of a supernatural thriller. There are looks, and then there are looks, just like there are gestures, and there are gestures – and soon all Puk Grasten's characters are haunted by paranoid visions, hang around empty porches, listen to each other's silence behind the door, and none of it has anything to do with the murder outside. All the specific opportunities of the condominium are used here ingeniously and even with a certain humour. The pipes are singing, neighbours' voices are audible through the thin walls, loud music is annoying. Thank God no one is beating on the radiator.

However, this film was obviously created not just to play with the stylizations. The powerful charge of the original story confines Puk Grasten within the limits of a social statement, but the message she conveys is different. Children are the only ones who literally, physically try to drag the adults to the windows. Troy's father tries to teach him to fight, and mother – to dance; judging by how desperately the frightened boy clings to a doll, a self-identification crisis is brewing. Depressed Debby has lost her mother, she worries other girls don't want to play with her, keeps something like a diary and lives with her slightly demented grandmother. Billy grows up with a father who resembles all known serial killers at once, and the reference to "American Beauty" is the only positive trait in his character.

These people never sleep, eating away at each other with their fears and insomnia. So if not poor Kitty Genovese, someone else would have died by the morning anyway, because you simply can't live in a place like this.

*Igor Savelyev*

## MARIE AND THE MISFITS / MARIE ET LES NAUFRAGÉS

COMPETITION

DIR. SÉBASTIEN BETBEDER

Sébastien Betbeder's new film pretends to be a French comedy in everything, from popular flowers and interiors to the concept that became famous after "Amélie" with its miracles in Paris cafes. But in fact this film rather mocks this concept, and Betbeder achieves this through obvious teasing: complex explanations of characters' dreams, empty metaphors that aren't leading anywhere, implications of a meaning where there's really none. Where the French tradition

combines gentleness and significance marrying fairytale to reality, Betbeder rather emphasizes the idiocy of life under a pleasant mask of a jester. The director enhances the effect of combining things that can't possibly be combined by filling a comedy with death in all its shapes and forms – from walks with a child across a cemetery to the unconscious fear of murder. The metaphor for this oxymoron is "sad dance music": throughout the film the characters wonder if people will actually dance to it.

From time to time the "misfits" pause and start introducing themselves from the very childhood, mocking psychoanalysis, naive flashbacks and low-quality selfies at the same time. Each biography goes down to the mistakes of their parents, as if in an attempt to explain why they grew up so weird. Simeon is phlegmatic, obsessed with love affairs and suffers violently after every breakup. A wallet he finds on the street makes him follow Marie, who doesn't really look like a traditional heroine of a French love story. He himself is followed by Antoine, Marie's ex-boyfriend, a writer whose career has more downs than ups. His share of idiocy shows by his love for paranoid theories and passion for composing endless novels of his various trials. At some point this group of "misfits" is joined by a new member: Oscar, who at first plays merely a decorative role of a jester. He enters the ranks of "misfits" after he too is infected with the virus of the idiocy of life. Having discovered he is a sleepwalker, Oscar installs cameras all around the house and day by day, half-dead from the lack of sleep, watches in terror his night adventures.

Oscar composes music, like Cosmo, an elderly crooner. In the state of a clinical death the latter had a vision of the Daughter of Waves impersonated by Marie who instructed him to start composing electronic music as it resonates better with the rhythm of the world. Theoretical issues are overlapped by Antoine's reflections on literature and covered by a thick layer of organ music which could make a wonderful accompaniment for a gothic novel adaptation. All this suggests a treacherous thought that art actually has no other meaning apart from the endless ruminations of its creators – who for the most part can't boast of exceptional mental health. This thesis might also explain the paradox of the film: a funny absurd story based on death, mysticism, morbidity and gothics, turns into a wise statement.

*Igor Savelyev*

## THE SPACE IN BETWEEN: MARINA ABRAMOVIC AND BRAZIL / ESPAÇO ALÉM – MARINA ABRAMOVIC E O BRASIL

DOCUMENTARY COMPETITION

DIR. MARCO DEL FIOLE

Marina Abramović, one of the most influential artists of our time, has earned recognition for her unique performances. For several decades she has been presenting her audience with the main art object: herself, her body, her emotions, her silent look straight into their eyes. To quote the artist herself, during the performance she turns into something similar to a mirror – so that the audience can see their reflection, while the artist – Abramović – can see herself in them. But like any glass, a mirror can lose its lustre with time, and the reflection will get pale and blurred.

Marco Del Fiole's film covers a rather short period of Abramović's life – just several years. In the beginning we see a happy world-famous artist, almost a socialite, seemingly slightly tired of her success – yet hiding a serious personal

conflict deep inside. This is how Marina Abramović starts her long travel across Brazil, and the deeper she gets in the jungle, the closer she is to her real self.

The director follows his protagonist closely, he totally obeys her will without turning into an indifferent observer. He noticed that Abramović thoroughly described every day of her life in a notebook and suggested that she did the same in front of camera. This is how the narration (that the artist reads throughout the film) was created – connecting all the parts of the movie, or rather, two its main constituents: silence and observation, or the look within, with the artist's voice as a wave of emotions, thoughts and ideas in the form of art.

In the first case, Abramović is a bystander who goes with the flow of the primeval world barely touched by civilization. She talks to healers and aldermen, and one by one explores the ancient rites and rituals, disappearing – or at least trying – within nature.

In the second case, Abramović is a person, an active subject who spends 24 hours a day searching, creating and thinking. One state flows into another, constituting a living eco-system, a special kind of nature of its own.

However, the most important element in this spiritual and ethnographic expedition is what glimmers between the two opposites, something very different, close and familiar to each of us: Abramović as a human being. Obviously singing along to a Brazilian song, glad to understand the fishermen speaking Portuguese, or discovering the secret "Abramović method" which allows her to feel comfortable in any journey: one clove of garlic followed with a fresh onion – and your immune system will never let you down.

Nikita Kartsev

## GRADUATION / BACALAUREAT

8 ½ FILMS

DIR. CRISTIAN MUNGIU

– People have been talking about Cristian Mungiu's mystery as a director for years. What was your personal experience of working with him, what kind of a director he seems to be?

– *Maria Dragus*: It was a wonderful experience. I had admired him for years before I actually met him. So I was very excited when I finally got to meet him – and beyond happy when I got to work with him. I had the same sensation of mystery before I met him, and I wondered what kind of a director he might be: sadistic? Really tough on his actors? How does he make them come to the point where such strong emotions appear? But in fact he's really calm. He's a person I would tell all my secrets to, he's that kind of a man who has the energy of a real protector. And that's how I felt most of the time: very protected, and in work, it's everything! There's nothing worse for an actor than working with someone who doesn't care what you do or how you get there! But with Cristian, it was wonderful. He was gentle, pushing a lot of boundaries during the shooting. Even on set we would discuss how to do certain things. We had one week of rehearsing before that. It was amazing. He tries to understand everything himself, until the last minute, he tries to go deep into things without judging them, without saying "I know how it should be done!" It's pretty much an exchange between a DP, a director, an actor, a producer, a director... It's always an exchange, it's never hitting a brick wall!

– Were any scenes particularly difficult for you? Maybe you did something in this film you had never done before?

– When I got the part, Cristian called me and asked, "Do you drive a motorcycle?" I said, "No". My parents are very protective, and they always told me, "Motorcycles are bad, you should never ride them, not even a motor bike!" So I had to take classes, and I learnt how to do it,

and it was the most fun thing I've ever done in my life. We actually integrated it in the movie, at the end, when my character goes out of the police station and has a discussion with her father. I really enjoyed this moment, because I'm crying the whole time in the scene, and then I get on the motorcycle, and it feels so cool. But generally I learnt a lot from Cristian, Adrian and my fellow actors about the precision of emotion. I had the amazing sensation of trusting my feelings and my intuition, and allowed myself to explore my own emotions deeper than I had ever thought I could do with acting. Most of the time I was stunned by the end of a working day by how many little details we managed to cover, how precise our work was. I really enjoyed that.

– You had not only driven a motorcycle for the first time but also revived your school experience. Has it given anything important to you and your acting?

– No. Eliza's school experience is very different from mine. I never had any problems with exams, not because I was the smartest student, but because I had amazing, supporting teachers, who never made me feel dumb.

Interview by Peter Shepotinnik

## SEXXX

SEX, FOOD, CULTURE, DEATH

DIR. DAVIDE FERRARIO

– People often say it's impossible to adapt a theatre production for the screen, and vice versa, that a film cannot be transferred to the stage. What do you think?

*Davide Ferrario*: I think these people think too much without actually doing anything. In my opinion, the only unacceptable thing is slavish devotion to the original work. In case of "Sexxx" I just watched the performance, and it was brilliant as a ballet show. I was among the audience, but I could all but see a camera moving between the dancers. So when I started filming it, I said it's impossible to film a theatre performance as it is, as if through the eyes of the viewer in the hall. This is how a show is seen in the theatre. But I wanted to do something different, work with dancers and choreographers.

– In the first part of the film you use works of arts, for example, Tintoretto's painting. How did you choose these elements?

– I decided at the very beginning it won't be just about ballet. I thought I should cover the topic of sex too. I don't really remember all the details. I first came up with the idea of the film a couple years ago, in 2014. I wanted each chapter of the plot to be accompanied by something, and decided it should be naked body as represented by all possible forms of art. One of these forms is classic visual art. Classic paintings display a lot of nudity. The biblical story of Susanna and the Elders is quite curious because it's one of very few episodes in the Bible which feature a naked body. On the whole, nudity in the Bible was tabooed. This is why the painters often exploited this story. Of course, they would provide their paintings with decent titles like "Susanna's Purity" or "Chaste Susanna". But what they really wanted was depicting a naked body, that's why they'd choose this episode.

– Do you as a director feel jealous of ballet? I mean ballet as a form of art.

– I envy ballet because it doesn't need words. As a director, I try to distance myself from words as much as possible. I believe words in cinema are just a cunning trick. People pay unnecessary attention to words, while what matters is not the words themselves but how they are said. A great actor is not his text, it's how he interprets it. Some great performers act brilliantly in cinema because they present themselves in a certain way. They don't have to say anything, it's enough for them just to be in the frame. In theatre, however, this talent means nothing. And vice versa, sometimes theatre actors are no good for cinema. In this sense I like ballet because it's a nonverbal way of expression. You know, in this film I've probably fulfilled

my dream of making a movie where no one says a word. There's nothing but movement and music.

Godard once complained that his films are dubbed in Italy. He said the Italian audience doesn't know what a sound in cinema is. In silence... In cinema, when all you hear is the sound of footsteps, it's great, I think, because the silence is also a sound.

Interview by Asya Kolodzhner and Peter Shepotinnik

## FIRE AT SEA / FUOCOAMMARE

EUROPEAN EUPHORIA:

BETWEEN HEAVEN AND HELL

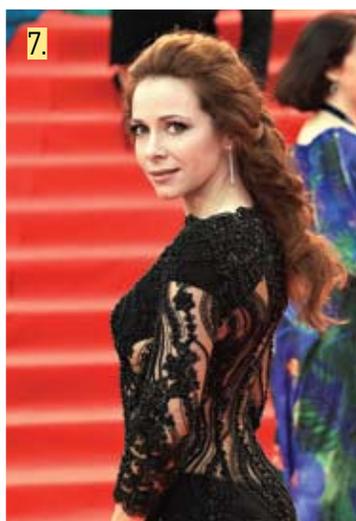
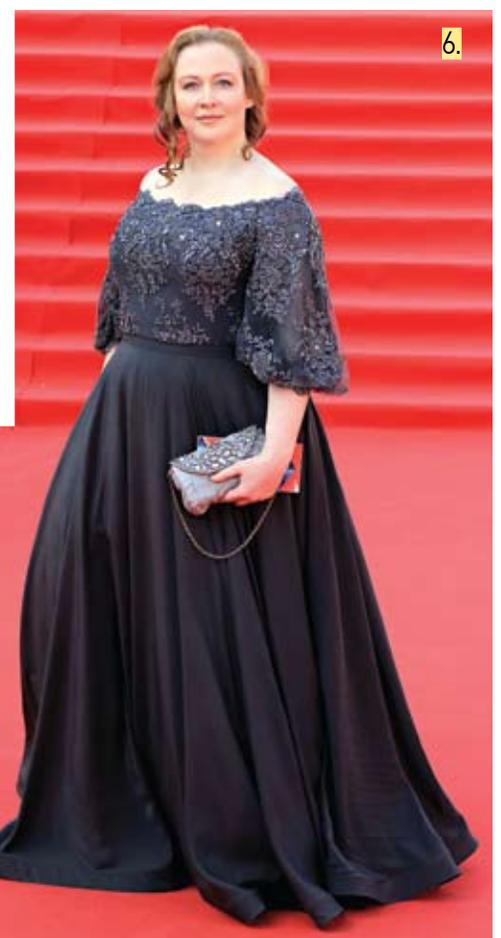
DIR. GIANFRANCO ROSI

Lampedusa, a tiny – no more than 20 miles in diameter – Italian island that is actually closer to Africa than Sicilia, for centuries has served as a transit station for ancient Greek and Roman travelers as well as medieval pirates. However, nowadays it has changed its purpose. 400 000 African immigrants who have left the continent with the goal of reaching Europe, have travelled through Lampedusa – with 15 000 of them dying along the way. Gianfranco Rosi's film allows to see with your own eyes the scale and atrocity of what is going on. Patrol boats unload dozens of corpses and half-dead, exhausted people; a doctor has nightmares of his daily patients – kids and pregnant women with burns. As soon as their feet touch firm ground, black men divide into teams and start playing football: Eritrea against Syria, Sudan against Tunisia. Then they start singing, and their ritual chants reveal what they had to go through on their way from war-struck Nigeria. Scorched by the Saharan sun, they starved in ISIS prisons and had to drink their own urine. Their chant is an incantation, a prayer, a dream of the entire black continent doomed to extinction or neo-Biblical exodus.

This can be seen as the main plot of the film – or merely the background for another story, as they both take about half of the screen time. The main character is a 12-year-old school boy Samuele. He loves spaghetti, climbs trees and passionately shoots from the sling at birds and cactuses. However, the latter doesn't come easy for him, as he is wall-eyed. This is not his only ailment: the poor day-dreamer suffers from allergy, hypochondria and sea sickness; the latter is rather unexpected if you know Samuele is the youngest son in a seaman's family. His father tries to involve him in his sea life but the boy starts throwing up violently the very moment his leaves the ground. This humorous image is a symbol of tired and dying old Europe. At the same time, Samuele's trials stand in contrast to much crueler ordeals the refugees had to face. This contrast allows the movie to keep the emotional balance and avoid pompousness or journalistic approach.

Other residents of Lampedusa live a traditional life that isn't much different from the times of neorealism, when Luchino Visconti shot his "La Terra Trema" in a similar Sicilian village. We will meet several similar characters: the local DJ mixing tracks on request of the islanders, an oyster diver, and their families. We watch the flow of an ordinary life with its meals and confessions, and it becomes clear that tragedy and comedy, routine and extreme exist side by side on the same stage – the stage the island of Lampedusa has become in the modern history. Only the ending harbours a hope that the alien humanitarian disaster will teach the locals a lesson: Samuele who once killed birds thoughtlessly now respectfully walks past them. He has now seen how fragile and precious life is, in other words, he has matured. After all, the director spent an entire year on Lampedusa with his characters.

Elena Plakhova



1. Рашид Нугманов, Ивайло Христов, Ульрике Оттингер, Виктория Исакова, Рандхир Капур  
 2. Илья и Алексей Учители  
 3. Вячеслав Фетисов  
 4. Анна Меликян 5. Юрий Антонов и Сергей Гармаш 6. Юлия Ауг  
 7. Екатерина Гусева  
 8. Екатерина Шпица

**24 ИЮНЯ / JUNE, 24**

|       |   |             |
|-------|---|-------------|
| 15:00 | ВАННА / DIE BADEWANNE   | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 15:00 | ВЫШКА / HOPPTORNET  | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 15:00 | ЖИЗНЬ ДРАМА / ZHIZN DRAMA   | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 15:00 | ГАРДЕРОБЩИЦА / GARDEROBSCHITSA  | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 15:00 | КАК Я СТРЕЛЯЛ В СЛОНА / SHOOTING AN ELEPHANT  | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 15:00 | КОРОТКИЙ ФИЛЬМ ПРО ВОНГА КАР-ВАЯ / WONG KAR WAI UZERINE KISA BIR FILM                 | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 15:00 | МОЕ СЕРДЦЕ СТУЧИТ: ТУК-ТУК / PITTER PATTER GOES MY HEART                              | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 15:15 | СОЛЯРИС. ВОССТАНОВЛЕННАЯ ВЕРСИЯ. РОССИЙСКАЯ ПРЕМЬЕРА / SOLARIS. RESTORED VERSION      | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 15:30 | КРАСНЫЙ ГАОЛЯН / HÓNG GĀOLIÁNG  | ОКТЯБРЬ, 7  |
| 16:00 | ДЖИМ: ИСТОРИЯ ДЖЕЙМСА ФОУЛИ / JIM: THE JAMES FOLEY STORY                              | ОКТЯБРЬ, 2  |
| 16:00 | МАРИ И НЕУДАЧНИКИ / MARIE ET LES NAUFRAGÉS  | ОКТЯБРЬ, 1  |
| 16:30 | УБИЙЦА ПРОЖИВАЕТ В ДОМЕ 21 / L'ASSASSIN HABITE AU 21                                  | ОКТЯБРЬ, 6  |
| 16:45 | Я – КУБА / YA – KUBA  | ОКТЯБРЬ, 9  |
| 17:00 | ХЕДИ / INHEBEK HEDI   | ЦДК, 1      |
| 18:00 | ГОРНОСТАЙ / L'HERMINE   | ОКТЯБРЬ, 8  |
| 18:15 | ТРОН / SADO   | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 18:30 | АТТЕСТАТ ЗРЕЛОСТИ / BACALAUREAT   | ОКТЯБРЬ, 7  |
| 18:45 | ПРОРОЧЕСТВО / NHÀ TIÊN TRI  | ОКТЯБРЬ, 10 |
| 19:00 | МН17: НАЦИЯ СКОРБИТ / MN17: HET VERDRIET VAN NEDERLAND                                | ЦДК, 1      |
| 19:00 | ШАНХАЙСКАЯ НЕВЕСТА / UNA NOVIA DE SHANGHAI  | ОКТЯБРЬ, 6  |
| 19:00 | НА ПЕРЕПУТЬЕ: МАРИНА АБРАМОВИЧ И БРАЗИЛИЯ / ESPAÇO ALÉM – MARINA AVRAMOVIC E O BRASIL | ОКТЯБРЬ, 2  |
| 19:00 | ТУПИК / RAKUGHI   | ОКТЯБРЬ, 11 |
| 19:00 | 37 / 37   | ОКТЯБРЬ, 1  |
| 19:30 | ГЛАЗА БЕЗ ЛИЦА / LES YEUX SANS VISAGE   | МОСКВА, 9   |
| 20:00 | Я, ДОН ЖУАН / IO, DON GIOVANNI  | ОКТЯБРЬ, 9  |
| 21:00 | ЗАГАР / SUNTAN  | ЦДК, 1      |
| 21:00 | БУДУЩЕЕ ИСТОРИИ / HISTORY'S FUTURE  | ОКТЯБРЬ, 8  |
| 21:15 | АТАКА / L'ATTENTAT  | ОКТЯБРЬ, 6  |
| 21:30 | SEXXX / SEXXX   | МОСКВА, 9   |
| 21:30 | МОРЕ В ОГНЕ / FUOCOAMMARE   | ОКТЯБРЬ, 1  |
| 21:30 | ПЛАН МЭГГИ / MAGGI'S PLAN   | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 21:30 | ПОРТРЕТ ПЬЯНИЦЫ. БИЛЕТ В ОДИН КОНЕЦ / BILDNIS EINER TRINKERIN. ALLER JAMAIS RETOUR    | ОКТЯБРЬ, 7  |
| 21:30 | В ОДИНОЧЕСТВЕ / ASSOLO  | ОКТЯБРЬ, 10 |
| 21:45 | ВЕЛИКИЕ СВЕРШЕНИЯ / GREATER THINGS  | ОКТЯБРЬ, 11 |
| 22:00 | ПОРНО И СВОБОДА / PORN E LIBERTA  | ОКТЯБРЬ, 4  |
| 22:15 | КАПИТАН ФАНТАСТИК / CAPITAN FANTASTIC   | ОКТЯБРЬ, 2  |
| 23:59 | МАШИНА ЛЮБВИ / MASHINA LYUBVI   | ОКТЯБРЬ, 5  |

**25 ИЮНЯ / JUNE, 25**

|       |  |             |
|-------|--|-------------|
| 13:00 | ПАРК / LE PARC                                       | ОКТЯБРЬ, 1  |
| 13:00 | БРАТЬЯ / 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 NIWAGANG HAPIS | ОКТЯБРЬ, 6  |
| 14:00 | АТАКА / 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 / RAKUGHI  | 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 | БРУТ / BRUTUS  | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 21:00 | ГРУСТНЫЙ ДЕНЬ / SORRY DAY  | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 21:00 | HAPPY PARADISE / HAPPY PARADISE  | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 21:00 | ЗВОНОК / THE CALL  | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 21:00 | КАЖДЫЙ 88 / EVERY 88   | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 21:00 | ВСТРЕЧНОЕ ТЕЧЕНИЕ / CHANG JIANG TU   | ЦДК, 1      |
| 21:00 | МЫСЛИ О ЛЮБВИ / AJATUKSIA RAKKAUDESTA  | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 21:00 | ТОНКАЯ ГРАНЬ / GVULOT  | ОКТЯБРЬ, 5  |
| 21:30 | БРАТЬЯ / 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  |

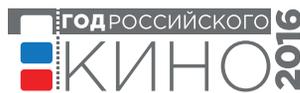
ТГ – ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ  
ЦДК – ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

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* РОССИЙСКОЕ ИЗДАНИЕ  
**Hollywood**  
*REPORTER*

**HELLO!**  
WWW.HELLO.RU



**InStyle**



**24  
DOC**

ТЕЛЕКАНАЛ  
**ДОМ КИНО**  
премиум

**ВРЕМЯ**

**РОССИЯ 1**

[WWW.KINOBUSINESS.COM](http://WWW.KINOBUSINESS.COM)  
**КИНОБИЗНЕС**  
СЕГОДНЯ



IT'S *Miller* TIME.