

манеж в «октябре» / manege in «octyabr»



Сергей Лобан
В 80-е мы ходили на ММКФ по абонеентам родителей, чтобы увидеть эротику.

Sergey Loban
In the 1980s we used our parents' membership cards to watch erotic films.



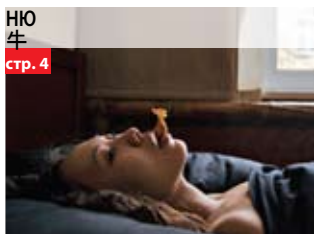
Ян Гэ
Я снимала фильм про любовь, а все подумали, что будет одна обнаженка.

Yang Ge
I made a film about love, and people thought there would be just naked bodies.

СТОЙКОСТЬ
SAVOT
стр. 3



НЮ
牛
стр. 4



ГНЕВ
RAIVA
стр. 4



ИГОЛЬНИЦА
PIN CUSHION
стр. 5



ГЕНЕЗИС 2.0
GENESIS 2.0
стр. 7



МЕЖДУ СТЕЛЛАЖЕЙ

Реж. Томас Штубер

IN THE AISLES

Dir. Thomas Stuber



реклама



HAPPY DIAMONDS
Chopard

Бутики Chopard
Москва: ЦУМ; Третьяковский проезд, 9
Кутузовский пр-т, 31; Барвиха Luxury Village
С.-Петербург: ДЛТ; Сочи: «Родина Гранд Отель и Спа»

тел. 8 800 700 0 800

ЭКСКЛЮЗИВНО В *Mercury*

www.mercury.ru

LIANG QIAO

JURY

Liang Qiao triumphed at the previous Moscow Film Festival, when his *Crested Ibis* was awarded the Golden St. George. In the interview to Miff Daily the director mentioned that ahead of the shooting he had thought a lot about Chen Kaige, who shot his debut film *Yellow Earth* in the region where Liang Qiao was born – and where he intended to shoot his own movie. Curiously enough, this was one of the reasons why *Crested Ibis* ended up to be black-and-white. «I didn't think that colour would help me to say something new,» Liang Qiao explained, giving tribute both to traditional Chinese respect for the older and the desire to do something drastically different. There was yet another reason not to use colour. Liang Qiao explained that not so long ago, on the satellite shots the place where he had been born looked like a pitch-black spot, and the environmental situation in the region left much more to be desired. The *Crested Ibis*'s main theme – just like in some of his other works, him being an experienced filmmaker whose filmography includes multiple feature films and TV shows, – is an intricate combination of «physical» and «spiritual» ecology. This unexpectedly brings the Chinese director closer to the generation of Russian writers who for some reason earned a derisive nickname of «Villagers». Such writers as Valentin Rasputin, Vasily Shukshin, Vasily Belov, Sergey Zalygin felt personally responsible for spheres totally unrelated to literature or cinema and took it upon themselves to change the world for the better. They fought vehemently against Siberian river reversal, environmental pollution and a man losing all connection to nature in a big city, as they thought all these aspects to be merely symptoms of the same oncoming disaster. Liang Qiao is equally worried about the world and makes films about the same phenomena. «Fast-developing Chinese economy kills both nature and the relationships between people,» he says. It pains him to talk about more and more people moving to big cities, sacrificing their connection to their native land and abandoning their national dialects. Such is the protagonist of *Crested Ibis* – «Such am I myself,» Liang Qiao confesses bitterly. «Only when I came to the set did I realize that although I had rejected my native land, it had never rejected me.» Art discovers an ability to prevent the spiritual and natural disaster. Liang Qiao, his masters and predecessors all share this belief – regardless of the country of origin.

Marina Bolt



Жюри / Лян Цяо

КТО, ЕСЛИ НЕ МЫ

Лян Цяо – триумфатор прошлого Московского кинофестиваля: его «Хохлатый ибис» получил «Золотого Святого Георгия». Тогда, отвечая на вопросы «Манежа», Лян Цяо рассказал, что, готовясь к съемкам, много думал о кинематографе Чэнь Кайгэ, дебютный фильм которого «Желтая земля» снимался в тех самых местах, в которых родился Лян Цяо – и в которых он собирался снимать собственный фильм. Любопытно, что именно это послужило

одной из причин, по которым «Хохлатый ибис» был снят черно-белым. «Я подумал, что с помощью цвета не смогу сказать что-то новое», – рассказал Лян Цяо: в этом угадывается и традиционное китайское почтение к старшему, и стремление сказать что-то принципиально иное. У отказа от красок была и еще одна причина. Лян Цяо говорит о том, что еще недавно его родные места выглядели со спутника черным пятном, а ситуацию с экологией можно

назвать удручающей. Темой «Хохлатого ибиса», как и некоторых других его работ (а Лян Цяо – опытный кинематографист, автор многих полнометражных фильмов и телесериалов, профессор Пекинской киноакадемии), стало сложное сплетение экологии «физической» и экологии «духовной». И в этом обнаруживается неожиданное родство китайского режиссера с тем российским поколением в искусстве, которое почему-то принято (с неприятным пре-небрежительным оттенком) называть «деревенщиками». Шукшин, Белов, Распутин, Залыгин – все они были художниками, ощущавшими ответственность и за сферы, далекие от литературы и кино, и взвалившими на себя ношу по принципу «Кто, если не мы?». Они одинаково активно боролись с поворотом северных рек, загрязнением природы, и с одичанием человека в городе – вдали от родной земли, считая это сторонами единой грядущей катастрофы. С той же степенью озабоченности Лян Цяо говорит и снимает ровно о том же. «Стремительное развитие экономики Китая убивает не только экологию, но и отношения между людьми», – заявляет он. С болью он говорит о том, что все больше людей перебираются в мегаполисы, теряют связь с родной землей и даже забывают диалект. Таков герой «Хохлатого ибиса», – «Таков и я сам», – с горечью констатирует Лян Цяо. «Только после того, как я приехал на съемки, я понял, что, хотя и отказался от своей малой родины, она от меня не отказалась». То есть искусство способно помешать тому, чтобы природно-духовная катастрофа совершилась: в этой вере едины и Лян Цяо, и его учителя и предшественники – независимо от границ.

Марина Болт



CHOPARD: В НОГУ СО ВРЕМЕНЕМ

L.U.C Time Traveler One, первая модель с функцией мирового времени в коллекции L.U.C, представляет собой идеальный инструмент для путешествующих по земному шару. Показывая время во всех часовых поясах, она позволяет своему обладателю следить за тем, что и во сколько происходит в отдаленных уголках планеты. Сложные, но очень простые в обращении часы работают на новом автоматическом механизме 01.05-L, полностью разработанном, произведенном и декорированном в мастерских мануфактуры Chopard во Флере. Он отвечает за работу

центральных часовой, минутной и секундной стрелок, указателя времени часовых поясов с индикатором времени суток, а также стрелочного индикатора даты. Сквозь прозрачную заднюю крышку из сапфирового стекла можно полюбоваться безупречной отделкой механизма, украшенного узором Côtes de Genève. Модель **L.U.C Time Traveler One** выпущена в 42-миллиметровом корпусе из платины, розового золота или стали на ремешке из крокодиловой кожи.

На фото: Актер Егор Корешков на ММКФ в L.U.C Time Traveler One.



ЖИТЬ

КОНКУРС СТОЙКОСТЬ (SABOT) / РЕЖ. РАШИД МАЛИКОВ

Слово «стойкость» во многом близко к слову «восхождение». Эта мысль не приходит в голову, когда смотришь картину Рашида Маликова, ровно до тех пор, пока за считанные минуты до финала не выясняется, что события в точности повторяют события из «Восхождения» – киношедевра Ларисы Шепитько. Просто это был скрытый сюжет, тайная пружина причинно-следственных связей, взглянуть на которую зрителю позволили в самом конце. Впрочем, эта недосказанность, немногословность и вообще суровый подход «Незачем вам это знать» – отличительная черта не только Сейдуллы Максимова, главного героя «Стойкости», но и, кажется, всех, кто его окружает. Персонажей в этой пережаренной среднеазиатским солнцем истории вообще не так много, но почти каждый из них испытывает презрение если не к словам, то к демонстрации любых человеческих чувств – страха, боли, любви, сострадания. Врач равнодушно оглашает онкологический приговор, пациент его равнодушно выслушивает. Женщина, которая влюблена в пациента, узнает правду о болезни, также не дрогнув лицом. Другая женщина, получив прощальное письмо от погибшего мужа через десять лет, читает его с будничными смешками. Человек, которого повезли убивать, бровью не ведет: ну пришел час – так пришел. Во всем этом есть что-то почти самурайское, что не так уж и странно, учитывая, что большинство из тех, кого мы видим, пришли с афганской войны или как-то были с ней связаны. О презрении к словам следует сказать особо: можно было бы добавить, что на любой вербальный

пафос, будь то хотя бы разговор об «афганском братстве», тот же Сейдулла реагирует, как на зубную боль, но и это было бы преувеличением – выражение его лица никогда не меняется. Где-то здесь можно разглядеть следы всеобщей «изжоги от говорильни», наступившей к 1989 году, который заявлен временем действия. Изредка дальним фоном звучит неуместно-бодрый речитативчик диктора ЦТ, а то и самого Михаила Сергеевича, но кончается это тем, что Сейдулла просто продает надоевший телеящик. Интересно, что едва мы видим первый титр – 1989, Каракалпакская АССР Узбекской ССР – то настраиваемся не совсем не то, что нам в итоге показывают. Мы не встретим ожидаемого хаоса на национальной окраине советской империи. Если в чем-то и есть «приметы времени», то разве что в том, что в

школе, в которой работает Сейдулла, больше нет воды – но и с этим директриса намерена разбираться жалобами в ташкентский и московский ЦК, то есть так, как будто под ногами не пришли в движение тектонические плиты истории и геополитики. Настоящее стерильно-нейтрально. Вкус имеет только прошлое, по счетам которого Сейдулла спешит расплатиться. Здесь, во флешбэках, самое интересное – визуальное неразличение «вчера» и «сегодня», войны и не войны, Афганистана и Узбекистана. Всё одно: палящее солнце, пыльные степи. Даже армейский УАЗ, на котором герои ездили что тогда, что сейчас. «Исключив» из фильма и исторические мотивы, и эмоциональную нагрузку, естественную для описываемых событий, Рашид Маликов добивается необычного эффекта, когда на экран выводится сам бесчувственный бег времени, и вот уж действительно не важно – когда умирать и как к этому относиться. Описание каждого утра героя тревожит зрителя монотонностью, но вот однажды от этого канона отваливается будильник, однажды – еще что-то, а однажды – просто не будет утра. Вот и вся жизнь.

Игорь Савельев



FORTITUDE / SABOT

MAIN COMPETITION

DIR. RASHID MALIKOV

The word «fortitude» is somewhat similar in meaning to the word «ascent». This thought doesn't really come to mind when watching Rashid Malikov's film up until a certain moment towards the film's end when it suddenly occurs that the events happening repeat the events of Larisa Shepitko's masterpiece «The Ascent». It turns out this was a concealed plot, the secret mechanism behind the cause-consequence logic which was revealed to the audience only in the end. This fits the story though. Evasion, lack of words and the generally rough approach to things is the trademark characteristic of «Fortitude» protagonist Saidulla and most people surrounding him. There aren't that many characters in this sunburnt story, but almost everyone despises if not verbalism then any expressions of any human emotions – be it fear, pain, love or compassion. The doctor remains

apathetic while delivering an oncological diagnosis, and the patient is equally indifferent. The woman who is supposed to be in love with said patient doesn't even flinch as she hears the truth about his condition. Upon receiving a goodbye letter from her long-diseased husband, another woman reads it with dull chuckles. The man who is being dragged to be killed remains unshaken – if it is his time, well, so be it. All of it has an something almost samurai-ish resignation about it, which isn't really that surprising, since most of the characters we meet came back from The Soviet-Afghan War or were somehow related to it. The said contempt for words becomes a sort of a trademark of the film: any sort of verbal pathos (anything about the «Afghan brotherhood» almost makes Saidulla cringe – that is, if his face ever changed at all). This seems to be bearing the trace of the general

fatigue from empty words that had developed by 1989 – when the action takes place. At times, the background is filled with unreasonably vigorous «holler» of either a central television announcer or even Gorbachev himself, but this problem is sorted out when Saidulla decides to sell his TV-set. Curiously enough, when you see the first title card on screen – «1989, the Karakalpak ASSR of Uzbek Soviet Socialist Republic» – the expectations are different from what we later see. We don't see an expected chaos happening at the national «outskirt» of the Soviet «empire». The sole sign of times seems to be the school Saidulla works in having no running water – but even this comes within the context of the headmistress intending to fix the problem by filing a complaint to the Tashkent and Moscow Central Committee – as if the world as they

know it wasn't dissolving around them. Only the past has some sort of an actual feel – and Saidulla has an unfinished business with it. The most unusual part about these flashbacks is the visual similarity between «today» and «yesterday», war and peace, Afghanistan and Uzbekistan. Everything is the same: the burning sun, the dusty steps. Even the army truck stays the same. Having excluded historical subtexts as well as emotional expression (natural for the events depicted in the film), Rashid Malikov creates an unusual effect, in which the indifferent time becomes a character in its own right. The depiction of the protagonist's morning routine is intentionally monotonous. But one day it misses an alarm, the next day – some other integral part, and one day there might not be a morning at all. And that is all there is to life.

Igor Savelev

ЧУЖАЯ

КОНКУРС НЮ (牛) / РЕЖ. ЯН ГЭ

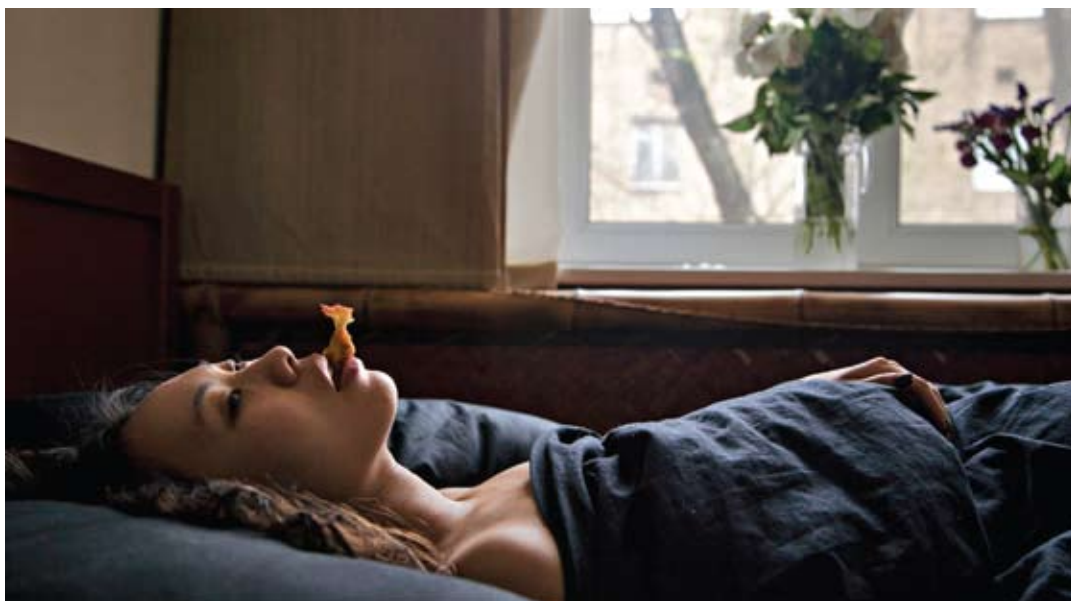
Красивая девушка в зеленом пальто и смешной шапке с ушами гипнотизирует домофон перед входом в жилой дом. Она созванивается с подружкой и обсуждает, будут ли на тусовке в пятницу какие-нибудь хорошие мальчики. Она ходит на фотосессии и целуется с фотографом. Она поет песни, в которых задается сакраментальным вопросом «С кем спать?», и каждый день записывает видеообращения неизвестному адресату, с которым делится сокровенными чувствами и желаниями.

«Ню» – режиссерский дебют удивительной девушки Ян Гэ, уроженки Китая, ученицы Сергея Соловьева, актрисы «Гоголь-центра» и финалистки «Голоса», и вещь очевидным образом штучная. В контексте новейшей популярной и социальной культуры, в которой самое главное в обязательном порядке «казаться», а не в коем случае не «быть», Ян Гэ, сама исполнившая в картине главную роль, попросту существует в кадре на протяжении часа с небольшим экранного времени. «Ню» вообще практически полностью выполнен в формате открытого диалога со зрителем, и не только благодаря периодическим включениям из видеодневника героини. Героиня находится настолько «как на ладони» перед зрителем, что не воспринимать ее историю как личную решительно невозможно. Диалог – вернее, остающийся открытым вопрос о его возможности – вообще центровая тема фильма. Более всего безымянная героиня Ян Гэ хочет быть услышанной, и свой монолог, который она отчаянно пытается превратить в диалог, ведет сразу на нескольких уровнях: прямой речью, вставными музыкальными номерами (которые органичным образом вплавля-

ются в ритмический рисунок фильма), собственной пластичностью и киногенностью. В момент максимального надрыва эмоций девушка переходит на родной китайский, но пресловутый языковой барьер, на который она сетует, представляется конфликтом более глобальным: критической неспособностью быть услышанной в окружающем нестройном «белом шуме» – и уж тем более быть услышанной тем одним, самым нужным человеком. Стартовав как легкая, воздушная виньетка о радостях, волнениях и недоразумениях личной жизни

одиноким девушки с разбитым сердцем в большом городе, фильм очень быстро начинает пульсировать нервом узнаваемой, невыдуманной жизни. Злоключения в барах и неуклюжие знакомства в интернете складываются в негромкое повествование о болезненном изживании отвалившейся части жизни и необходимости отпустить ее. В раскрашенном в игривые неоновые оттенки «Ню» (а сущность «ню» тут не вполне так очевидна, как может показаться на первый взгляд), скорее всего, отыщутся десятки оттенков, релевантных зрительскому опыту, да и нужно быть честными: декларируемый тут вопрос «С кем спать?» в нынешней культурной парадигме замечательно совмещает в себе и сакраментальное «Кто виноват?», и, конечно же, «Что делать?».

Ольга Артемьева



ОКРАИНА

КОНКУРС ГНЕВ (RAIVA) / РЕЖ. СЕРЖИУ ТРЕФО

Сержиу Трефо можно назвать одним из лидеров португальских документалистов, имея в виду и то, что этот «пост» он занимал и формально, возглавляя фестиваль Doclisboa и национальную ассоциацию документального кино. Мануэл да Фонсека был хорошо известен как поэт, как новеллист – чуть меньше, российскому же читателю – почти не

известен совсем. Единичные издания в «братских могилах», сборниках «прогрессивных писателей», получали идеологически выверенные характеристики вроде: «В его новеллах правдиво и ярко изображается жизнь крестьян, тяжело получающих свой хлеб, показано пробуждение сознания простых людей, первые шаги в их борьбе за лучшую долю, больно вы-

смеиваются провинциальные буржуа». О повести «Зерно гнева», положенной в основу фильма Трефо, сказано картонным языком: «Конфликт обычный и такой характерный для провинции Алентежу, района крупных латифундий и высокой концентрации сельскохозяйственного пролетариата». И, чтобы уж закончить с тем, что знало безапелляционное советское литературоведение о Фонсеке, – характеристика, тогда озвученная с явным осуждением: «Он стремится к предельной объективизации изображения, намеренно избегает авторских оценок и отводит себе в повествовании роль кинокамеры».

Да, если бы Фонсека морализаторствовал и поучал, наверное, его охотнее печатали бы издательства «Мир» и «Прогресс», но вряд ли его проза послужила бы основой для фильма Сержиу Трефо. Почерком фильма становится предельный аскетизм, возможно, призванный выразить аскетизм жизни семьи героя – острой на язык тещи, молча страдающей жены и нелюбимого сына-подростка. Сам Палма существует как бы отдельно (или параллельно), то подаваясь на заработки, то скрываясь от властей. Иногда кажется, что за своими он наблюдает издали, но и «своими» по отношению друг к другу этих людей назвать сложно: аскетизм

распространяется и на их эмоции. Так же безжизненна земля. Кажется, в этом мире есть лишь два вида предметов: камни, которыми завалено все вокруг, и хлеб, причудливо крупный и почти неотличимый от камней. Хлеб – и валюта, и редкий гость в этом доме, его разрезание и вкушение превращается в ритуал.

Черно-белая эстетика, избранная Сержиу Трефо, ожидаема, но необычна именно «классической формой». Никакой смазанности, никаких полутонных, предельная графичность и продуманность кадра: в этом смысле «Гнев» больше похож не на монохромные опыты современников, а на то, что делал, например, Александр Довженко в «Земле». Напомнит «Гнев» и «Трудно быть богом» Алексея Германа, но уже, скорее, уходом в метафору и стремлением создать стилизованный мир, лишь условно изображающий – в данном случае – португальскую провинцию 1950-х. В том, что маститый документалист стремится к максимальной условности в опыте игровой режиссуры, нет ничего удивительного. То, что мы понимаем как признаки «жизнеподобия», облетает, как прошлогодние листья, и остается вечное: языки пламени в очаге, тени на стенах почти пещеры, камни и хлеб.

Марина Болт



ДОЧКИ-МАТЕРИ

ВРЕМЯ ЖЕНЩИН

ИГОЛЬНИЦА (PIN CUSHION) / РЕЖ. ДЕБОРА ХЕЙВУД

– Как вам удалось сделать такую жестокую историю настолько красивой?

Дебора Хейвуд: Я черпала вдохновение в сказках. Там красивая одежда, приятные цвета, но сюжеты бывают очень мрачными. Кого-то отравили, кого-то усыпили на сто лет, кого-то заточили в башне. Но из-за того, что они подаются в подарочной упаковке, мы понимаем, что это сказки: так они легче усваиваются. Именно этого я и пыталась добиться: выстроить мир фантазии, а не воспроизвести наш мир. Но в созданном мной мире все как бы гипертрофировано: все вроде бы и обычное, но гипер-обычное, так, что мы все время осознаем, что нам рассказывают сказку. Так мы, наблюдая за событиями, лучше перенимаем эмоции героев, легче рассуждаем о происходящем. По крайней мере, я как режиссер на это надеюсь.

Лили Ньюмарк: Я бы уточнила: художник фильма использовала особое цветовое решение, чтобы успокоить людей, только когда речь шла о мире фантазий. Думаю, многие согласятся, что, когда человек хочет почувствовать себя в безопасности, он пытается вести себя как ребенок.

– Девочки в фильме вызывают меньшую зрительскую симпатию, чем мальчики. Это сознательный ход?

Дебора Хейвуд: Я полагаю, девочки более сложные создания, чем мальчики, и отношения между женщинами сложнее, чем между мужчинами. Поскольку это сказка, мне хотелось показать девочек как отвратительных кошек. Издевательства со стороны девочек страшнее, чем со стороны мальчиков. Когда издеваются мальчишки, они бьют по голове, уходят и забывают. У девочек все мене явно, более изобретательно, длится дольше, больше связано с психологией, что оказывается интереснее, но и страшнее.

– Лили, а вы узнаете элементы своего детства в этом фильме?

Лили Ньюмарк: Это не совсем я, но я хорошо понимаю и мать, и дочь, это не чуждые мне личности. Моя мама посмотрела фильм и узнала меня и себя в возрасте героини. Думаю, это важная часть актерской профессии: то, что ты всегда сможешь добавить в роль свой опыт и таким образом поделиться, передать зрителю чувство, что он не одинок в своих переживаниях, есть и другие люди с такими же проблемами. Вспоминая свой опыт, я осознавала, какую роль он сыграл в том, что я стала той, кем являюсь сейчас. Осознание уже пережитых травм и понимание, что они остались в прошлом – важный процесс для того, чтобы продолжать жить дальше.



– Почему мать в фильме предпочла самоубийство, а не месть обидчицам дочери?

Дебора Хейвуд: Самоубийство – тоже форма мести. Когда она ходила к ясновидящей, то услышала про мальчика, над которым тоже все издевались. Он покончил с собой, и теперь те, кто над ним потешался, мучаются от чувства вины. Думаю, эти мысли уже были у нее в голове, когда она пошла к девушкам.

– На ваш взгляд, какой конфликт в фильме важнее – дочери со сверстницами или дочери с матерью?

Лили Ньюмарк: Думаю, главный конфликт – в отношениях матери и дочери, а не в издевательствах одно-

классниц. Обе сюжетные линии важны, но фильм начинается и заканчивается отношениями матери и дочери. Издевательства школьниц нужны для того, чтобы поссорить героинь друг с другом.

Дебора Хейвуд: Абсолютно согласна. Конфликт между Ионой и девушками – лишь последствия конфликта с матерью. Если бы у них были иные отношения, если бы у Линнард было больше денег, например, и она могла бы делиться ими с дочерью, – тогда не было бы издевательства в школе. Так что это суть фильма, но отделить одно от другого невозможно.

Интервью вели Ася Колодижнер и Петр Шепотинник

ПИАНИСТКА

ЭИФОРИЯ СОПРОТИВЛЕНИЯ

СВЕТ (LICHT) / РЕЖ. БАРБАРА АЛЬБЕРТ



– Героиня вашего фильма – незрячая. Что она все-таки может видеть? Возможно, у нее есть некое внутреннее зрение?

Барбара Альберт: Я читала много книг Оливера Сакса, он писал о музыке, о слепоте и боли, и писал, что некоторые люди способны видеть музыку. Мне нравится гипотеза, что Мария-Тереза могла в каком-то смысле видеть музыку. И мы знали, что она была очень талантлива. А люди с музыкальными способностями, похоже, получают такие яркие зрительные впечатления, когда исполняют музыку. Она потеряла зрение, когда ей было три года. Вероятно, у нее сохранились какое-то визуальное представление об окружающем мире, но мы не знаем, какое именно. Некоторые говорили о Марии-Терезе, что она обрела зрение, другие утверждали, что она только фантазировала об этом. Якобы она не научилась видеть, а просто описывала какие-то свои фантазии, потому что ей очень хотелось, чтобы Месмер ее полюбил. И она видела какие-то картины исключительно в своем воображении. Но я в эту теорию не верю. Я считаю, что она ненадолго научилась видеть.

– До какой степени фильм основан на реальной истории?

Барбара Альберт: «Что такое реальность?» – это вообще сложный вопрос для кинорежиссера. При работе над фильмом мне было интересно заново обрести личное восприятие мира. Когда героиня творит, она начинает видеть и воспринимает мир настолько безыскусно, незамутненно... И я сама вместе с ней заново обрела в своей жизни это умение видеть. Потому что наш мир перегружен визуальными образами, в нем слишком много картинок. Может быть, у нас приглушилось восприятие зрительного ряда. Мне было интереснее не думать об исторической

канве, а искать, как передать восприятие героини. Как воплотить на экране, что она начинает что-то видеть. И мой оператор отыскал особую камеру без объектива, у нее просто пластина с маленьким отверстием. В отверстие проникает свет и получаются странные, туманные картинки.

– В таком случае, насколько этот взгляд героини был адекватен реальному миру?

Барбара Альберт: Мне хочется верить, что на самом деле не существует того, что мы считаем реальным миром. У наших глаз одна конструкция, у животных, насекомых – другая, и они, вероятно, видят мир совсем другим. На самом деле мы только знаем, что в мире все относительно. И никакой истины не существует. Я предпочитаю связывать с этой теорией и восприятие искусства. Искусство как особое, поэтическое восприятие мира, как способность самого человека увидеть в чем-то поэзию.

Мария Виктория Драгус: Я соглашусь с Барбарой. Искусство – это то, что существует внутри тебя. Но также и то, что тебе растолковывают другие люди. Но вообще-то главным должно быть собственное мнение.

– Вы относите это и к тому, что делает ваша героиня?

Мария Виктория Драгус: Она говорит: «Я лучше буду знаменитой и незрячей, чем безвестной и зрячей». Ей кажется, что окружающие совершенно не ценят ее творчество, что ее разлюбят, если она превратится из слепой пианистки в зрячую. И это созвучно нашей современности, потому что многие люди считают, что их оценивают неадекватно. Но ведь мир действительно устроен так, что общество смотрит на все очень поверхностно.

Интервью вели Ася Колодижнер и Петр Шепотинник

ПРОФЕССИЯ: РЕПОРТЕР

ВРЕМЯ ЖЕНЩИН

СРОЧНЫЕ НОВОСТИ (BREAKING NEWS) / РЕЖ. ЮЛИЯ РУДЖИНЭ



– Герой вашего фильма – вполне заурядный человек. Почему именно он оказывается в центре внимания?

Юлия Руджинэ: Возможно, это действительно можно назвать заурядностью и даже безликостью, но даже за безликостью может стоять история, которая содержит несколько разных слоев в зависимости от того, в каком ракурсе вы на нее смотрите. Отчасти как раз это – тема фильма, потому что это история о жизни конкретного человека, которую мы видим в трех разных ракурсах: глазами журналиста, глазами дочери героя, глазами телевидения. А если углубиться, то здесь есть и его собственный ракурс, его история, которую он, конечно, уже не может рассказать, потому что ушел из жизни. Мы можем догадаться о ней только по тому, что от него осталось: вещи, рассказы других людей, видеозаписи, фото, – все то, что в итоге остается, когда мы уходим.

Главный герой фильма в определенный момент задает себе вопрос: «Если завтра я умру, что скажут обо мне по телевизору?» Этот вопрос и я задавала себе, и, наверное, про меня сделали бы такую же передачу, как та передача, которую делают персонажи, и это нормально. Мы склонны окружать умерших неким ореолом святости, потому что чувствуем, что это наш нравственный долг перед покойным – выставить его в самом лучшем свете. Но мы делаем это не для того, кто ушел, а ради себя – чтобы почувствовать себя более человечными.

– В фильме мы видим две камеры: первая – телекамера, а вторая – ваша, та, через объектив которой мы смотрим на персонажей. Можете ли вы сравнить, как работают эти камеры?

– Когда мы думали, как снимать, то решили, чтобы наша камера присутствовала в фильме явственно, с начала до конца, почти как в документальном кино:

возникает ощущение, что ты все время ходишь по пятам за героем. Мы не снимаем ничего, чего бы не видел он сам. Мы знаем только то, что знает он, и возникает чувство соучастия, которое мы и старались создать: чтобы зрители разделяли переживания героя. Но есть также телекамера, которая рассказывает историю в той форме, в которой ее хотели бы услышать другие персонажи: покойный был хорошим человеком, хорошим отцом и т.д. И в фильме есть момент, когда девочка во время интервью вдруг впервые смотрит прямо в нашу камеру, не в телевизионную, – и эти две точки зрения совпадают. Это не планировалось заранее, но на съемках девочка почувствовала, что нужно впервые взглянуть в кинообъектив. По-моему, это был переходный момент, когда две точки зрения слились воедино.

– А вы сами работали тележурналистом?

– Нет, никогда, но при работе над сценарием я провела много времени в отделе новостей на телевидении. Мы общались с журналистами, выезжали на репортажи, смотрели, как у них все устроено, какие чувства они испытывают, как они работают. И вот что произвело на меня большое впечатление: эти люди, которые выезжают на места чрезвычайных происшествий, часто опасных или трагических событий, не угнетены. У журналистов есть некая психологическая броня, потому что иначе события так сильно действовали бы на их человечность, что они просто не могли бы стоять перед камерой и рассказывать... Эффект совсем как у врача: если хирург на каждой операции начнет плакать, у него ничего не получится. Эти люди прячут свою человечность, чтобы сообщать миру новости, потому что только такой подход эффективен, а значит, как это ни парадоксально, человечен.

Интервью вели Ася Колодижнер
и Петр Шепотинник

ПРИКОСНОВЕНИЕ

ФИЛЬМЫ, КОТОРЫХ ЗДЕСЬ НЕ БЫЛО

НЕДОТРОГА (TOUCH ME NOT) / РЕЖ. АДИНА ПИНТИЛИЕ

Стерильно белые стены, залитое светом пространство: студия больше похожа на галерею современного искусства. Или кабинет врача. Адина Пинтилие – дебютантка: вот она появляется в кадре сама, как персонаж, ведущий диалог с другими героями – арт-эксперимент, в котором объектом наблюдения становится человеческое тело. Вместилище как души, так и физиологических жидкостей. Предмет изучения искусства и медицины. Обыкновенное чудо природы, вызывающее и восхищение, и отвращение, и похоть, и тошноту – иногда одновременно.

Кадр, в котором камера без смущения, на сверхкрупном плане панорамирует по обнаженному телу лежащего мужчины, открывает фильм – и задает тон дальнейшему действию, сексуально-психологической одиссее, в которую режиссер отправляет свое альтер эго – зрелую женщину по имени Лора Бенсон с препятствующими физическому контакту психотравмами в анамнезе. На пути к приятию собственного тела Бенсон пройдет через сеансы с изысканным пожилым транссексуалом и с почти комичным

бородачом-психологом, практикующим деликатное физическое насилие. Параллельно Пинтилие будет следить за тренингами, в которых участвуют герой популярного исландского актера Томаса Лемаркиса и реальный человек, Кристиан Байерлейн, страдающий тяжелой формой инвалидности: его тело предельно деформировано, без изъёнов у Кристиана только глаза и член.

Да, Лора – тоже реальный человек, французская актриса британских

кровей, ученица Патриса Шеро (в кинотеатральной вселенной которого телесность доминирует), работавшая с Аленом Рене и Люком Бонди. Грань между документом, то есть, несимметрированными переживаниями, и художественным вымыслом у Пинтилие неразличима. За последние годы мы уже привыкли к самым неожиданным слияниям (и поглощениям) игрового и неигрового кино, но Пинтилие ухитряется радикализировать этот союз – обращаясь к самым интимным (и в буквальном, и в переносном смысле) местам.

Игровое русское название «Недотрога» (в оригинале фильм называется «Touch Me Not», объединяя взаимоисключающие желания – и потрогай меня, и не прикасайся ко мне) компенсирует нехватку юмора в самом фильме, серьезном и действенном, как

настенная агитация в поликлинике: мойте руки перед едой, остерегайтесь воздушно-капельных инфекций, не бойтесь и не стесняйтесь своего тела. Правда, плакаты бравируют молодецким бодречеством, а Пинтилие выбирает музыкальной темой тревожный трек Einstürzende Neubauten, где рефреном – слово melancholia. Что не мешает прописать работу по разряду бодипозитивной акции: «Мое тело – мое дело», норма – ложь, долуй стыд, прекрасно – всё.

Но это – только один аспект; начиная с тела, фильм неизбежно приходит к духу. А он, известное дело, дышит, где хочет; и почти парализованный, обезображенный – если исходить из общепринятых стандартов красоты и уродства – Кристиан оказывается куда свободней и раскомплексованней своего партнера по тренингам, профессионального актера Лемаркиса, которому быть раскованным положено по job description. И именно Кристиан выступает в фильме проводником (при помощи своей сиделки Грит) в мир секс-оргии.

Да, к выдающемуся режиссеру Лучиану Пинтилие, стоявшему у истоков новой румынской волны, Адина никакого отношения не имеет, они просто однофамильцы. И с той самой волной с ее гиперреалистической привязанностью к быту нового румынского режиссера, отхватившего главный приз Берлинале-2018, тоже ничто не связывает.

Вадим Рутковский





СЛОВО ДЛЯ ЗАЩИТЫ

СВОБОДНАЯ МЫСЛЬ

НИ СУДЬЯ, НИ ПОДСУДИМАЯ (NI JUGE, NI SOUMISE) / РЕЖ. ЖАН ЛИБОН, ИВ ИНАН

– Как вам удалось сделать камере невидимой для участников действия?

Жан Либон: Когда люди переживают драматические события, им плевать на присутствие камеры. Для них она не важна: важно то, что они чувствуют в данный момент. А в кабинете следователя их беспокоит только одна мысль: «Отправят меня за решетку или нет?». Так что им плевать на трех придурков с камерой, это абсолютно не имеет значения для них. Да, какие-то вопросы с их стороны изредка возникали, но чаще всего это не имело никакого значения.

– Хорошо, логику обвиняемых вы объяснили, а как камеру воспринимает следователь?

Анн Грювз: Когда начинались съемки, я сразу полностью забыла и о камере, и о микрофонах, и обо всем прочем, даже о том, что эти люди вообще присутствуют в комнате. Я была сама собой. Я всегда говорю: «Моя работа – это не кино». То есть это кино,

но это не кино. Моя работа – быть дознавателем, так что первое место отводилось делу и допросу обвиняемых или свидетелей. Я думаю, большую роль в этом сыграло полное доверие к тому, как Ив и Жан делают свою работу. Иначе и быть не могло. С Иви я знакома лет пятнадцать, с Жаном меньше, но я абсолютно доверяю обоим.

– Легко ли было совместить настоящие человеческие трагедии, которые вы препарируете в фильме, с таким количеством смеха?

Анн Грювз: А это и есть катарсис. То есть возможность передать свой горький опыт во внешний мир, научиться смотреть на него как на нечто постороннее, сохраняя при этом свою идентичность. В этом смысле нас многому научили греческие трагедии. Когда вы смотрите постановки Еврипида или других великих античных драматургов, то встречаете как раз такое смешение человеческих трагедий и сцен, вызывающих

смех. Потому что нужно иметь возможность выплеснуть горький опыт из самого себя и даже посмеяться над ним. Это возможность через смех сохранить свою личность и даже оградить себя от аналогичных проблем, если они повторятся в будущем. Это происходит благодаря тому, что вы все же сохраняете некоторую дистанцию по отношению к тому, что разыгрывается на сцене.

– То есть вы вдохновлялись античной классикой?

Анн Грювз: Все не так серьезно. Я обожаю детективные романы. Книжки о Мегрэ, Агату Кристи, Фреда Варгаса... И обожаю исторические романы – о Клеопатре, Анне Австрийской, Марии-Антуанетте. Я читаю их параллельно. И то, и другое в комплексе позволяет лучше понять человеческую природу.

– Когда вы говорите о детективных романах, то называете, в основном, французские книги. Насколько та история, которая создается на экране, национальна?

Анн Грювз: Честно говоря, думаю, ни насколько. Да, это франко-бельгийский фильм, но в нем говорится не о Бельгии, а об общечеловеческих проблемах. В этом фильме вы увидите целую череду историй, которые начинаются со смерти, убийства, кражи, мошенничества – то есть с тех вещей, которые нам запрещают десять заповедей. Нельзя сказать – «такова Бельгия». Или – «такова Европа». Таков мир!

Интервью вели Ася Колодизнер и Петр Шепотинник

НАЗАД В БУДУЩЕЕ

КОНКУРС ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

ГЕНЕЗИС 2.0 (GENESIS 2.0) /

РЕЖ. КРИСТИАН ФРАЙ,
МАКСИМ АРБУГАЕВ

У фильма два автора. Один – опытный документалист, швейцарец Кристиан Фрай. Второй – студент последнего курса ВГИКа родом из Якутии, Максим Арбугаев. Фильм тоже состоит из двух частей, если не сказать двух миров. Один – мир дикой природы, суровых Новосибирских островов в Северном Ледовитом океане, где местные жители добывают бивни мамонтов. Выкапывают из грязи, выдалбливают из вечной мерзлоты – чтобы продать за бесценок в Китай и накормить семью, которую из-за специфических условий труда видят очень редко. Второй – мир большой науки, международных конференций и гигантских лабораторий, где передовые умы день и ночь трудятся, чтобы обнаружить живые клетки животного, вымершего десять тысяч лет назад. Ведь если повезет, то из такой клетки можно будет клонировать мамонта. Подсадить эмбрион обыкновенной слонихе. Провести сумасшедший эксперимент. Вмешаться в ход истории, в очередной раз подвинуть мать-природу – и ее законы. Ключевое событие фильма (и науки за последние несколько лет) – сенсационная находка прекрасно сохранившейся туши мамонта. На камеру попало невероятное – запись того, как по закопанной во льдах шкуре сочится густая кровь. Так, будто животное погибло только что, а не тысячи лет назад.

Большое соседствует с малым, вырастает из него. А оттого куда интереснее фабрик по клонированию домашних животных (один песик обойдется вам в кругленькую сумму, зато второго, точь-в-точь такого же, получите в подарок) наблюдать за повседневной жизнью простых добытчиков бивней. За людьми, для которых эти останки – и кормилец, и объект древнего культа. Что-то страшное, опасное, обладающее мистической силой.

Оба мира тесно связаны, хотя визуально между ними ничего общего. Инопланетные пейзажи – и стерильные комнаты. Колоритные мужички, филигранно смешивающие якутский язык с русским матом – и благочестивые профессора в белых халатах. Связь обоих миров осуществляется через надежду. На то, что найдется живая клетка, удастся эксперимент. Или что сегодня тебе попадется бивень поцелее, лодку с добычей не раздавит шторм и удастся выручить хотя бы на пару сотен долларов больше, чем в прошлый месяц. Надежда – то, что заставляет жителей обоих миров идти вперед. Вгрызаться кайлом в будущее, которое еще темнее, чем прошлое.

Никита Карцев



NU / 牛

MAIN COMPETITION

DIR. YANG GE

A beautiful girl in a green coat and a funny hat with long ears is trying to hypnotize the intercom at the entrance to an apartment block. She calls a friend, and they discuss whether any cool boys will attend a party on Friday. She goes to photo shoots and kisses the photographer. She sings songs, puzzling over the eternal question: who to sleep with? Every day she records videos for an unknown viewer, in which she shares her most secret feelings and desires. Nu is a directing debut of exceptional and unique Chinese-born Yang Ge – Sergey Soloviev's apprentice, an actress of the Gogol Centre and a finalist of the Russian «Voice». As the contemporary popular and social culture puts seeming far above actually being, Yang Ge, who plays the protagonist herself, simply exists on screen for an hour and a half. Nu generally is an open dialogue with the audience – and not just because of frequent entries from the character's vlog. She is so plainly in front of the audience that it's impossible not to take her story personally. The dialogue – or rather, the question whether having dialogue is possible at all, which remains unanswered – is the film's central theme. More than anything, Yang Ge's nameless heroine wants to be heard. She desperately tries to turn her monologue into a dialogue and deploys it on several levels: in speech, in musical pieces (which fill a very natural niche in the film's rhythm), in her own plastics and cinegeny. When on edge, the girl resorts to her native Chinese, but the language barrier she complains about turns into a much more global conflict: her voice isn't heard in the surrounding disorderly «white noise» at all – let alone by the one, most important person. This film starts as a volatile vignette about joys, worries and misunderstandings in the personal life of a single girl with a broken heart in a big city – and then touches the very nerve of a painfully familiar and painfully genuine life. Her misfortunes in bars and awkward efforts of online dating constitute an understated narrative – a big and important chunk of a person's life was just peeled off, and she has to come to terms with it. Nu (and the meaning of Nu here shouldn't be taken at face value), with its cheerful fluorescent colouring, offers dozens of nuances that will hit home for most viewers. And frankly, the announced question «Who to sleep with?» in the current cultural paradigm is equivalent both to the traditional «Who's to blame?» and «What should we do now?»

Olga Artemyeva

RAGE / RAIVA

MAIN COMPETITION

DIR. SÉRGIO TRÉFAUT

Sérgio Tréfaut is one of the leaders of the Portugal documentary cinema. In fact, in the past he headed the Doclisboa International Film Festival, as well as Apordoc – Portuguese Documentary Association. Manuel da Fonseca was mainly known as a poet, and less as a novelist. To most Russian readers his name probably doesn't ring a bell. His rare appearances in «progressive writers'» prose collections used to get traditionally ideologically colored reviews: «His novels vividly and realistically depict the life of peasants earning their bread, as well as the liberation of the minds of the common people, their first steps in fighting for a better life, while satirizing provincial bourgeois». His short novel «The seed of rage» which Rage is based on, got the following review: «The conflict here is ordinary and typical for Alentejo province, the region

of big latifundia and strong concentration of agricultural proletariat masses». And to close the topic of the presumptuous Soviet literary criticism and their opinions on da Fonseca, let's quote one last piece of «judgement»: «He intends to objectify his depictions as much as possible, intentionally avoiding any sort of author's commentary and seemingly granting himself the role of a film camera in his own narrative». Sure, if da Fonseca were big on moralizations and lectures, he would be much more popular with Soviet publishing houses, but then his prose would much less likely be of any interest to Sérgio Tréfaut. The trademark of his film seems to be intentional minimalism, most probably meant to convey the Spartan lifestyle of the protagonist's family: his sarcastic mother-in-law, quietly suffering wife, and lonely teenage son. Palma himself exists almost in a separate reality, torn between random paid jobs and hiding from authorities. It seems at times that he watched his close ones from afar, even though it doesn't even seem entirely reasonable to call them that, as their emotions seem to be as ascetic as their lifestyle. The land also appears to be lifeless. It seems this world only consists of two kinds of objects – the stones that fill all the space around, and bread, which also looks like stones. Bread is both a «currency» and a rare «guest» in this house, so the process of cutting and tasting it is somewhat of a ritual. The black-and-white imagery chosen by Sérgio Tréfaut is both traditional and unusual in an almost classical sharpness of its form. There's no blurriness here, no undertones, on the opposite – the visuals are extremely graphic, almost architectural, making the film look less like monochromatic experiments of contemporary directors, and more like Aleksandr Dovzhenko's Soil. Tréfaut's film also reminds of Aleksey German's Hard to Be a God in his attempt to create his own stylized world, loosely depicting Portuguese province of the 50s. The fact that a seasoned documentary filmmaker leans towards intentional conventionality in the live-action project is not very surprising: the things we choose to see as «realistic» get lost in time, and only the eternal remains. Spirits of flame flickering in a fireplace. Shadows dancing on the cave walls. Stones – and bread.

Marina Bolt

SO HELP ME GOD / NI JUGE, NI SOUMISE

FREE THOUGHT

DIR. JEAN LIBON, YVES HINANT

– How did you manage to make the camera almost invisible?

Jean Libon: When people go through dramatic experiences, they don't care about cameras. A camera doesn't matter, what matters is their feelings. In an investigator's office, only one thought is important: «Will they lock me up in prison?» So the characters don't care about three guys with a camera, it does not bother them. Yes, sometimes they asked questions, usually they simply ignored us.

– OK, so the attitude of the accused is clear, and what about the investigator? What was his reaction?

Anne Gruwez: As soon as the shooting began, I forgot all about the cameras, and the microphones, and everything, even about the people present in the room. I was myself. I keep repeating: «My job is not cinema». I mean, this is cinema, but this is not cinema. My job

is investigating, so the priority was given to my work, to questioning. I think what mattered was that I totally trusted Yves and Jean and their working methods. It was only natural. I've known Yves for about 15 years, and although I know Jean less well, but I trust them both completely.

– How hard was it to combine laughter and real human tragedies which you scrutinize in the film?

Anne Gruwez: This is catharsis. It gives you a chance to transfer your own bitter experience outside, to learn to look at it as if it belonged to someone else while keeping your own identity intact. In this sense, Greek tragedies taught us a lot. You encounter this mixture of human tragedy and laughter in plays by Euripides or other Antique playwrights. Everyone must have a chance to pour out their bitter experience and laugh at it. Laughter enables you to remain yourself and to protect yourself from future problems of the same kind. It happens because you keep a distance from the events on stage.

– Are you inspired by Antique classics?

Anne Gruwez: Not that much. I adore detective stories. Maigret, Agatha Christie, Fred Vargas... And I also love historical novels about Cleopatra, Anne of Austria, Marie-Antoinette... I read them all at the same time. Together, they help me understand human nature better.

– When you talk about detectives, you name mostly French books. Is the story you created national?

Anne Gruwez: Frankly, I think it's not national at all. Sure, it's a French-Belgian co-production, but the problems tackled in it aren't Belgian but rather universal. You'll see a variety of stories which start with death, murder, theft, fraud, i.e. everything which is forbidden by the Ten Commandments. You can't say «That's Belgium». Or «That's Europe». That's the world!

Interviewed by Asya Kolodizhner and Peter Shepotinnik

MADemoiselle PARADIS / LICHT

EUPHORIA OF RESISTANCE

DIR. BARBARA ALBERT

– The main character is blind. But what can she see? Does she have some sort of inner vision?

Barbara Albert: I read many books by Oliver Sacks. He was a very interesting person and studied perception. He wrote about music and blindness and pain, and claimed that some people can see music. I like the idea that Marie-Therese was able to «see» music. We know she was very talented. People who have a talent for music seem to get very vivid visual impressions when they perform. Though we can't know it for sure. She lost her vision when she was three. She should have some visual memories of the world, but we don't know what they are.

Some said that Marie-Therese regained her vision, while others claim she merely imagined it, that she couldn't see but described her fantasies, because she craved Mesmer's love. And she saw pictures only in her mind. But I don't believe it. I think that for a short period she indeed could see.

– To what extent is the film based on real events?

Barbara Albert: «What is reality?» It is a difficult question for a director. It was interesting for me to regain my own personal perception of the world while working on this film. When the main character creates, she starts seeing, she perceives the world so naively, so purely... And following her, I myself regained this ability to see. Our world is overloaded with visual information, there are too many pictures, too much of everything. Our visual abilities may have dulled. I was less interested in the historical aspects and more – in finding ways of rendering my character's

perception, of showing it on screen when she starts to see something. And then my camera operator found a special camera without a lens. It had only a plate with a tiny hole in it. Light passing through the hole produced strange blurred images.

– In this case, how did the character's vision correspond to the real world?

Barbara Albert: I like to believe that what we call «the real world» doesn't really exist. We see the world the way we see it because we have eyes. But we can't know if we see it adequately. Our eyes have a certain structure, but the eyes of animals or insects have a different structure, so they must see the world differently. We only know that everything is relative in the world. And there is no ultimate truth. This theory also accounts for different ways to percept art – art as a unique poetic perception of the world, as the ability of a person to find poetry in the world.

Maria Dragus: I agree with Barbara. Art is something that exists inside you. But it's also what other people explain to you. But the essential element is your own opinion. Art is very personal, and that's why it's very difficult for me to assess a work of art.

– Does it refer to your character too?

Maria Dragus: She says: «I'd rather be famous and blind than sighted and nameless». She is anxious that people around don't appreciate her artistic work, that she will no longer be loved if instead of a blind pianist she becomes a sighted one. This is in keeping with our present-day reality, when many people sense they aren't adequately appreciated. But this is how the world works, and people do perceive a lot of things superfluously.

*Interview by Asya Kolodizhner
and Peter Shepotinnik*

TOUCH ME NOT

MISSING PICTURES

DIR. ADINA PINTILIE

Sterile white walls and light filling the space make the studio look more like a contemporary art gallery – or an operating theatre. Adina Pintilie is a debutant; we see her on screen, participating in a dialogue with the characters. This is an artistic experiment in which the main object of observation is a human body: a vessel of the soul – and biological liquids, an object of studies for both art and medicine, a miraculous creation which provokes admiration, revulsion, lust and nausea – and perhaps even all at once.

The opening scene with the camera shamelessly exploring a naked man's body in super close-up sets the pace for the film – a sexual psychological odyssey of the director's alter ego, a mature woman called Laura Benson. Her long history of psychological traumas prevents her from physical contacts with other people. On the way to accept her own body, Laura will meet with an exquisite middle-aged transsexual and an almost comical bearded therapist, an adept of subtle physical violence.

At the same time Pintilie watches training sessions attended by a character of popular Icelandic actor Tómas Lemarquis and a real person, Christian Bayerlein, who suffers from a severe body deformation that only left his eyes and his penis intact. Laura is a real person too, a French actress with British roots, an apprentice of Patrice Chéreau, whose cinematic and theatrical world is dominated by flesh and physicality. She also worked with Alain Resnais and Luc Bondy. The border between the genuine unstaged situations and emotions and fiction in Pintilie's film is oscillating. The past few years have adjusted us to the unexpected mergers and acquisitions of fiction and non-fiction, but Pintilie is able to radicalize this symbiosis by addressing the most private – in every meaning of this word – parts. The film is serious and instructive, like a poster in

a clinic: wash your hands before a meal, beware of viruses – and feel comfortable with your body. The posters tend to be excessively cheerful though, which cannot be said about the general atmosphere of Pintilie's film, with the main musical theme being Einstürzende Neubauten, an anxious trek repeating the word melancholia again and again. However, the film exudes body positive attitude: my body is my business, there are no norms and standards, there's no reason to be ashamed, and each body is wonderful. Starting with the physical, the film eventually comes to the spiritual. And as we know, the spirit can be strong even in the weak body. So Christian, almost paralyzed, mangled, turns out to be much more uninhibited than his partner, professional actor Lemarquis, for whom freedom and openness are supposed to be part of the job. And it is Christian (with the help of his caregiver Grit) who becomes the guide in the world of orgies.

It should also be mentioned that Adina, who won the main prize at the 2018 Berlin Film Festival, has no relation to outstanding director Lucian Pintilie, a pioneer of the Romanian New Wave – and is not connected to the said New Wave either.

Vadim Rutkovskiy

GENESIS 2.0

DOCUMENTARY COMPETITION

DIR. CHRISTIAN FREI, MAXIM ARBUGAEV

This film was created by two people. One is Christian Frei, an experienced documentary filmmaker from Switzerland. The second is Maxim Arbugaev from Yakutia, who is finishing VGIK.

The film also consists of two very different parts that reflect two very different worlds. One is the world of wild nature, harsh New Siberian islands in the Arctic Ocean, where local residents procure mammoth tusks. They dig them out of dirt, extricate them from permafrost – and sell them to China for next to nothing to feed the family which they don't get much chance to see because of their excruciating, time-consuming work.

The second is the world of progress and science, international conferences and spacy laboratories, where the greatest mind work day and night in an attempt to locate living cells of animals that have been extinct for ten thousand years. Because, if they're lucky, this cell will enable them to clone a real mammoth! Conduct a mental experiment, implant the embryo to a female elephant, meddle in history and once again defy Nature and its laws. The film centres on one of the greatest scientific breakouts in recent years: the discovery of an extremely well-preserved mammoth body. The camera captures the unimaginable: thick blood oozing from the ice-clad skin, as if the animal has just died and not been dead for thousands of years.

The great coexist with the small, bases on it. So cloning factories, where you can clone your favourite dog for a small fortune but will get a second, identical one, for free, results to be far less fascinating than the daily routine of mammoth hunters. For them, these remains are at the same time their goods to trade and their relics to worship, something terrifying, dangerous and mystically powerful.

The two worlds are closely connected, although they have nothing in common from the visual point of view. Surreal landscapes against sterile labs, colourful men who mix Yakut language with Russian swear words against respectable scientists in white coats... The bridge between the two worlds is hope. The hope that the experiment will be successful, that a single living cell will be found, or that today you'll find an intact tusk, the boat with the catch will not go down, and you'll make at least a couple hundreds dollars more

than last months.

Hope is what makes the inhabitants of the two worlds move on, hacking their axes into the future, which is by far gloomier and darker than the past.

Nikita Kartsev

BREAKING NEWS

THE TIME OF WOMEN

DIR. IULIA RUGINĂ

– The protagonist in your film is a rather mediocre man. What puts him in the centre of attention not only of the audience but also of other characters?

Iulia Rugină: You can call him mediocre or even featureless, but this featurelessness can harbor a multi-layered story, depending on your point of view. It is partly the film's theme, because it tells the story of a certain man from three different perspectives: through the journalist's eyes, through the eyes of the protagonist's daughter, and through the media. And if you go even deeper, there's also his own perspective, his own story that he can no longer tell himself because he's dead. We can only discern it by what has remained: his belongings, other people talking about him, videos, pictures – everything that is left when we pass away.

At a certain point, the protagonist asks himself: «If I die tomorrow, what will they say about me on TV?» I asked myself the same question, and I think that potential program about me would probably be similar to the one the characters make. And it's fine. We're inclined to put a sort of a halo around the deceased because we perceive it as our sacred duty to present the deceased in the best possible light. Yet we do it not for them but for ourselves, to feel that we are humane.

– There are two cameras in the film. The first is the TV camera, and the second is yours, the one through which we see the characters. How are they different and how are they similar?

– When we considered the best way of filming, we decided our camera should be clearly present in the film, from the beginning till the end, almost like in a documentary, as if we're following our character all the time. We don't film anything he himself doesn't see. We know only what he knows, which creates a sense of participation we were striving for: the audience share the protagonist's feelings. But there is also a TV camera, which tells his story the way other characters would like to hear it: the deceased was a good person, a good father, and so on. There is a scene, during the interview, when the girl looks directly in our camera – not in the TV camera – and these two points of view coincide. We didn't plan it initially, but on the set the girl felt it was time to look in the film camera for the first time. I think it was the moment of transition, when the two points of view merged.

– Have you ever worked as a TV journalist yourself?

– No, never, but while I was working on the script, I spent a lot of time in a TV newsroom. We talked to journalists, went out with them to do reports, witnessed how everything was arranged, what they felt, how they worked. What struck me was that these people, who regularly go to the sites of accidents and witness tragic or dangerous events, were not depressed. Journalists have psychological armour of a kind, because otherwise these events would affect their personality so much they wouldn't be able to speak in front of a camera... It's the same effect that doctors experience: if a surgeon starts crying at every operation, they will fail at their job. These people conceal their humaneness, because this is the only efficient approach to their job, which, ironically, makes it very humane.

*Interview by Asya Kolodizhner
and Peter Shepotinnik*



1. Съёмочная группа фильма «Заблудшие»
 2. Александр Котт с супругой
 3. Антони Кордые
 4. Катинка Фараго
 5. Калина Бертен
 6. Мария Шалаева

22 АПРЕЛЯ / APRIL, 22

11:00	КИНОЛЮБИТЕЛЬ / AMATOR	ЗВЕЗДА, 1
12:30	КИТАЙСКИЕ ВАН ГОГИ / ZHONG GUO FAN GAO	ОКТАБРЬ, 2
12:30	ЗЕМЛЯ / LAND	ОКТАБРЬ, 4
13:15	ГРАНАТОВЫЙ САД / NAR BAĞI	ЦДК, 1
13:30	ДЕВСТВЕННИЦЫ / VIRGINS	ОКТАБРЬ, 5
13:35	ВОСПОМИНАНИЯ О СОЛДАТЕ / SOLDIER'S MEMENTOS	КОСМОС, 1
14:00	СИЛЬНО ЛЮБИМАЯ / MUCH LOVED	ТГ, 1
14:00	СТОЙКОСТЬ / SABOT	ОКТАБРЬ, 1
14:00	ЕСТЬ ПИТЬ МУЖЧИНА ЖЕНЩИНА / YIN SHI NAN NU	ОКТАБРЬ, 9
14:15	НАСЛЕДНИЦЫ / LAS HEREDERAS	ОКТАБРЬ, 8
14:45	БАРБАРА / BARBARA	ОКТАБРЬ, 7
15:00	ВСЕ ЗА ОДНОГО... ОДИН ЗА ВСЕХ / ALL FOR ONE...ONE FOR ALL	ОКТАБРЬ, 4
15:00	ОПЕРА О ПОЛЬШЕ / OPERA O POLSCE	ОКТАБРЬ, 4
15:00	ДЬЯВОЛЬСКОЕ ОКО / DJÁVULENS ÓGA	ОКТАБРЬ, 11
15:00	ИСКУССТВО ВЛАДЕНИЯ НОЖОМ / KNIFE SKILLS	ОКТАБРЬ, 4
15:00	ЗАБЛУДШИЕ / STRAY	ОКТАБРЬ, 10
15:00	В ПОИСКАХ ПРАЗДНИКА / THE LEISURE SEEKER	ОКТАБРЬ, 2
15:00	ОДИНОКАЯ БИТВА ТОМАСА РИДА / THE LONELY BATTLE OF THOMAS REID	ЦДК, 1
15:30	ЮНОСТЬ БЕЗ БОГА / JUGEND OHNE GOTT	ОКТАБРЬ, 5
16:30	ЖАЖДА / TÖRST	ТГ, 1
16:30	ДОВЛАТОВ / DOVLATOV	ОКТАБРЬ, 8
16:30	ГНЕВ / RAIVA	ОКТАБРЬ, 1
16:40	ПОРОРОКА / POROROCA	ЮНОСТЬ, 1
16:45	МАНИЯ / MANIC	ЦДК, 1
16:45	АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ / ALEKSANDER NEVSKY	ОКТАБРЬ, 9
17:00	РАДУГА / UNA QUESTIONE PRIVATA	ОКТАБРЬ, 7
17:00	ЖАН-ФРАНСУА И СМЫСЛ ЖИЗНИ / JEAN FRANÇOIS I EL SENTIT DE LA VIDA	ТУЛА, 1
17:15	ПРИЧАСТИЕ / NATTVARDSGÄSTERNA	ОКТАБРЬ, 11
18:00	ВЫХОДНОЙ / HOLIDAY	КОСМОС, 1
18:00	ГЕНЕЗИС 2.0 / GENESIS 2.0	ОКТАБРЬ, 2
18:15	ОТЕЛЬ 'У ПОГИБШЕГО АЛЬПИНИСТА' / HUKKUNUD ALPINISTI' HOTELL	ОКТАБРЬ, 10
18:30	СРОЧНЫЕ НОВОСТИ / BREAKING NEWS	ОКТАБРЬ, 4
18:30	К РАДОСТИ / TILL GLÄDJE	ТГ, 1
18:45	УГОЛОК КОРОТКОГО МЕТРА. ВИДЕНИЯ БУДУЩЕГО / SHORT FILM CORNER. FUTURE PERFECT	ОКТАБРЬ, 5
19:00	ВНЕЗАПНО СНОВА СЕМНАДЦАТЬ / 28 SUÌ WÈI CHÉNGNIÁN	БЕРЕЗКА, 1
19:00	ЛИЦО / TWARZ	ОКТАБРЬ, 7
19:00	ДРУГАЯ СТОРОНА ВСЕГО / DRUGA STRANA SVEGA	ЦДК, 1
19:00	КРОТКАЯ / UNE FEMME DOUCE	ЗВЕЗДА, 1
19:30	ПУТЬ ДРАКОНА / MĒNG LÓNG GUÒ JIǎNG	ОКТАБРЬ, 11
19:30	СВЕТ / LICHT	ОКТАБРЬ, 8
19:30	КУЛАК ЯРОСТИ / JǐNG WŪ MĒN	ТУЛА, 1
19:30	НЮ / 牛	ОКТАБРЬ, 1
19:45	ГАСПАР ЕДЕТ НА СВАДЬБУ / GASPARD VA AU MARIAGE	КОСМОС, 1
20:15	ЛУНА 2112 / MOON	ОКТАБРЬ, 10
20:15	У СВЯТОГО МИХАИЛА БЫЛ ПЕТУХ / SAN MICHELE AVEVA UN GALLO	ОКТАБРЬ, 9
20:30	ЛЕТНЯЯ ИГРА / SOMMARLEK	ТГ, 1
20:35	ДАЛЕКИЕ ГОЛОСА, ЗАСТЫВШИЕ ЖИЗНИ / DISTANT VOICES, STILL LIVES	ЗВЕЗДА, 1
21:00	НАЕЗДНИК / THE RIDER	ЦДК, 1
21:30	НИ СУДЬЯ, НИ ПОДСУДИМАЯ / NI JUGE, NI SOUMISE	ОКТАБРЬ, 2
21:30	КОНКУРС КОРОТКОГО МЕТРА / SHORT FILMS COMPETITION	ОКТАБРЬ, 5
21:30	МОЛИТВА / LA PRIÈRE	ОКТАБРЬ, 7
22:00	РЕКОНСТРУКЦИЯ / RECONSTITUIREA	ОКТАБРЬ, 11
22:00	МЕЖДУ СТЕЛЛАЖЕЙ / IN DEN GÄNGEN	ОКТАБРЬ, 1
22:00	МИССИС ХАЙД / MADAME HYDE	ОКТАБРЬ, 8
22:00	ДРУЖЕЛЮБНЫЙ ЗВЕРЬ / O ANIMAL CORDIAL	ОКТАБРЬ, 4
22:30	ГИТАРА-МОНГОЛОИД / GITARRMONGOT	ОКТАБРЬ, 10

22:30	КОКТЕБЕЛЬ / KOKTEBEL	ОКТАБРЬ, 9
23:59	НЕДОТРОГА / TOUCH ME NOT	ОКТАБРЬ, 2

23 АПРЕЛЯ / APRIL, 23

13:00	АРИТМИЯ / ARRHYTHMIA	ОКТАБРЬ, 8
13:30	ПРИТВОРЩИКИ / DE PRETENDERS	ОКТАБРЬ, 9
14:00	ВЫГОРАНИЕ / BURNOUT	ОКТАБРЬ, 4
14:00	В ПОИСКАХ ПРАЗДНИКА / THE LEISURE SEEKER	ТГ, 1
14:30	ЧУДО / STEBUKLAS	ОКТАБРЬ, 5
14:30	ДРУГАЯ МАТЬ / ANOTHER MOTHER'S SON	ОКТАБРЬ, 7
14:30	ЦАРЬ-ПТИЦА / TOYON KYŪL	ОКТАБРЬ, 1
14:30	ЧАЙКА / DIE SEEMEEU	ОКТАБРЬ, 10
15:00	ИГОЛЬНИЦА / PIN CUSHION	ЦДК, 1
15:15	НЕРЕШИТЕЛЬНЫЙ / BAHUCHITHAWADIYA	ОКТАБРЬ, 11
15:45	ЛИЦЕМЕРЫ / TEESKLEJAD	ОКТАБРЬ, 8
16:00	ХАНА / HANAA	ОКТАБРЬ, 2
16:00	ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ / PRO URODOV I LYUDEY	ЗВЕЗДА, 1
16:00	КОКТЕБЕЛЬ / KOKTEBEL	ОКТАБРЬ, 9
16:30	ЮНОСТЬ БЕЗ БОГА / JUGEND OHNE GOTT	ТГ, 1
16:45	КИТАЙСКИЕ ВАН ГОГИ / ZHONG GUO FAN GAO	ЦДК, 1
17:00	ПЕРВЕНЕЦ / PIRMZIMTAIS	ОКТАБРЬ, 5
17:00	ПОСЛЕДНЯЯ ЗАПИСЬ / TO TELEFATÓ SIMEIOMA	ОКТАБРЬ, 7
17:00	БОЛЬШОЙ БОСС / TÁNG SHǎN DÀ XIÓNG	ЮНОСТЬ, 1
17:00	НОЧНОЙ БОГ / NIGHT GOD	ОКТАБРЬ, 1
17:10	ГНЕВ / RAIVA	КОСМОС, 1
17:15	НЕ ГОВОРЯ О ВСЕХ ЭТИХ ЖЕНЩИНАХ / FÖR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR	ОКТАБРЬ, 11
17:30	ДЕВСТВЕННИЦЫ / VIRGINS	ОКТАБРЬ, 4
18:00	ГОД ОБЕЗЬЯНЫ / GODINA MAJMUNA	ОКТАБРЬ, 10
18:15	ЗНОЙ / ZNOY	ОКТАБРЬ, 9
18:30	ЗЕМЛЯ / LAND	ЦДК, 1
18:30	ПОРОРОКА / POROROCA	ОКТАБРЬ, 8
19:00	ЖЕНЩИНЫ ЖДУТ / KVINNORS VÄNTAN	ТГ, 1
19:00	СТАРЫЙ МОРПЕХ / OLD MARINE BOY	ОКТАБРЬ, 2
19:00	ПЕСНЬ ДРЕВА / DARAK YRY	БЕРЕЗКА, 1
19:00	ДРУЖЕЛЮБНЫЙ ЗВЕРЬ / O ANIMAL CORDIAL	ЮНОСТЬ, 1
19:15	СТОЙКОСТЬ / SABOT	КОСМОС, 1
19:15	И СМЕХ, И СНЕГ СЛАВЫ ПОЛУНИНА / SLAVA'S JOURNEY: SECRETS OF SNOW	ОКТАБРЬ, 5
19:30	КУЛАК ЯРОСТИ / JǐNG WŪ MĒN	ОКТАБРЬ, 11
19:45	НИ СУДЬЯ, НИ ПОДСУДИМАЯ / NI JUGE, NI SOUMISE	ОКТАБРЬ, 7
20:00	С ПЕНОЙ У РТА / AR PUTAM UZ LUPAM	ОКТАБРЬ, 1
20:00	ЖАН-ФРАНСУА И СМЫСЛ ЖИЗНИ / JEAN FRANÇOIS I EL SENTIT DE LA VIDA	ОКТАБРЬ, 4
20:10	СЕДЬМОЙ КОНТИНЕНТ / DER SIEBENTE KONTINENT	ЗВЕЗДА, 1
20:30	ВРЕМЯ ЖАТВЫ / ВРЕМЯ ЖАТВЫ	ОКТАБРЬ, 9
20:30	ЧУЖАЯ / UNRELATED	ОКТАБРЬ, 10
20:45	ГЕНЕЗИС 2.0 / GENESIS 2.0	ЦДК, 1
21:15	ЛЕТО С МОНИКОЙ / SOMMAREN MED MONIKA	ТГ, 1
22:00	NO-ONE / NO-ONE	ОКТАБРЬ, 5
22:00	ЧАС ВОЛКА / VARGTIMMEN	ОКТАБРЬ, 11
22:00	ИНТО_НАЦИЯ БОЛЬШОЙ ОДЕССЫ / INTO_NATSIYA BOLSHOY ODESSY	ОКТАБРЬ, 8
22:00	ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ПОТОК / HUMAN FLOW	ОКТАБРЬ, 2
22:30	НИНА / NINA	ОКТАБРЬ, 1
22:30	НЕПОВИНОВЕНИЕ / DISOBEDIENCE	ОКТАБРЬ, 7
22:30	ПОЛИТЕХ / POLYTECHNIQUE	ОКТАБРЬ, 9
23:00	ТАНЦУЯ В ПЫЛИ / RAGHS DAR GHOVA	ОКТАБРЬ, 10
23:00	СЛАДОСТНЫЙ КРАЙ / SWEET COUNTRY	ОКТАБРЬ, 4

ТГ – ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ ЦДК – ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

40 МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ ПРОВОДИТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
И ДЕПАРТАМЕНТА КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
40 MOSCOW INTERNATIONAL FILM FESTIVAL IS HELD WITH THE SUPPORT
OF THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION
AND DEPARTMENT OF CULTURE OF MOSCOW

СПОНСОРЫ 40 ММКФ / 40 MIFF SPONSORS

