Формально-стилистические и эстетические особенности фильмов аргентинского режиссера Лисандро Алонсо. Часть II

Исаева Ю. В.

Аннотация

Вторая часть материала, посвященная творчеству аргентинского режиссера Лисандро Алонсо. На примере его «медленных» картин «Призрак» (2006), «Ливерпуль» (2008) и «Хауха» (2014) был продолжен поиск формально-стилистических и эстетических особенностей, средств художественной выразительности, характерных для киноискусства Алонсо.

Ключевые слова

Лисандро Алонсо, медленное кино, новое аргентинское кино, Призрак, Ливерпуль, Хауха, эстетика в кино, средства художественной выразительности

UDC 778.5.040

The aesthetic and stylistic aspects of the Argentine director Lisandro Alonso's films. Part II

Isaeva Y. V.

Abstract

The second part of the material is dedicated to the work of the Argentinean director Lisandro Alonso. On the example of his "slow" films "The Ghost" (2006), "Liverpool" (2008) and "Jauja" (2014) was continued the search for formal stylistic and aesthetic features, artistic means of expressiveness, characteristic of the art of film of Alonso

Key words

Lisandro Alonso, slow cinema, New Argentine Cinema, Fantasma, Liverpool, Jauja aesthetics in movies, artistic means of expressiveness



«Призрак» — третья полнометражная картина режиссера. Премьера состоялась 23 мая 2006 года во Франции. Снова режиссер наделяет свою работу емким, лаконичным названием, задающим вектор последующему разворачиванию повествования (если слово «повествование» считать здесь уместным).

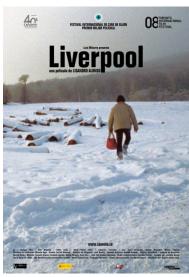
Экспозиция фильма представляет собой трехминутный пустой черный кадр, сопровождающийся рок-композицией группы «Flormaleva». Эта пустота фактически переносит зрителя в потустороннее измерение, населенное живыми «призраками». Пленэр предшествующих работ Алонсо в этом фильме сменился лабиринтом интерьеров. Место действия — пустой десятиэтажный театр Сан Мартин в центре Буэнос-Айреса, в который режиссер поместил пять персонажей, двое из которых, Мисаэль и Варгас, уже знакомы зрителю по двум предыдущим фильмам Алонсо. Мисаэль — самый обособленный

персонаж, за все время киноленты он ни разу не пересечется ни с одним героем фильма и будет неспешно бродить по этажам, оставляя за собой призрачный след в виде совершенных им диверсий: льющейся воды из незакрытого крана или душа, тревожного сигнала, доносящегося из лифта, откупоренной бутылки шампанского. Если в «Свободе» Мисаэль был козяином окружающей его среды, то в «Призраке» повзрослевший герой оказывается на правах любопытного новичка среди достижений цивилизации в виде холодильника или телевизора. В то же время, постаревший Варгас, уже привыкший

за эти годы к жизни на свободе и вновь отрастивший волосы, кажется, до сих пор находится в поисках своей идентичности, проходя стадию зеркала: он пристально изучает свой образ на афишах «Мертвых», которые расклеены по театру. Усаживая Варгаса смотреть «Мертвых» в пустой просмотровой, Алонсо устанавливает интертекстуальные связи между своими произведениями.

Так как внимание режиссера в этом фильме равномерно разделено между несколькими персонажами, то, в основном он применяет параллельный монтаж, плавно переходя от одного героя к следующему. Герои здесь так же одиноки, как и в своей естественной среде обитания.





Они бесцельно слоняются по театру, словно призраки, невидимые для всего остального мира, жизнь в котором кипит за большими стеклянными окнами. Идея картины сводится к отождествлению режиссера с невидимостью его персонажей, точно он вместе с фильмами, которые создает, принадлежит к фантомному измерению.

Если говорить о звуковой составляющей, то Алонсо вновь обходится минимумом звуков, точнее мы слышим скорее шумы уличного движения, работы офисной техники, шум льющейся из крана воды, музыкальную шкатулку, которую исследует Варгас, или писк открытого лифта, спровоцированный Мисаэлем. За часовой хронометраж Алонсо позволил себе разнообразить молчаливое повествование только тремя неинформативными 🛔 диалогами, самый продолжительный из которых посвящен обсуждению прошлого фильма режиссера. Несмотря на то, что в этом фильме Алонсо сменил оператора, техника съемки не меняется. Странствия героев зафиксированы длинными планами с помощью умеренно подвижной камеры, которая на этот раз больше привязана к людям, чем к интерьеру. Несмотря на относительную тесноту пространства, дистанция между камерой и объектом сохраняется, поэтому число общих и средних планов превалирует. Продолжительность картины составляет 63 минуты, число кадров — 43, средняя длина одного плана — 1 минута 27 секунд.

Цветовая гамма крайне сдержанная. Одежда героев рифмуется со скучными серыми стенами здания. Однако Алонсо не может устоять перед искушением разбавить унылую палитру любимым красным цветом, захватывая в кадр огнетушитель, поднос или штаны женщины в окне напротив. Режиссер поставлен перед необходимостью использовать преимущественно искусственное освещение, так как большинство помещений в кадре не имеет окон.

Физический труд в этой картине не фетишируется. Тем не менее, в одном из финальных кадров Мисаэль смотрит документальный фильм о рыбаках, на чем акцентирует внимание режиссер, снова поэтизируя первобытный акт убийства. Еще одной особенностью картин Алонсо является ранее не отмеченный факт присутствия в фильмах собак. В «Свободе» собака принадлежала владельцу внедорожника и сопровождала Мисаэля в короткой поездке; в «Мертвых» — Варгас неоднократно встречал на пути собак, одну из которых он освобождает от ошейника и выпускает на волю подобно себе; в «Призраке» — мы не видим собаку, словно она находится в параллельном измерении, но слышим ее стон, на который отвлекается Мисаэль, пытаясь подозвать животное к себе. Собаки встретятся и в «Хаухе» — последнем фильме режиссера.



В этом фильме один из псов даже станет проводником главного героя между реальным и иллюзорным мирами.

В целом, в отличие от прошлых работ, Алонсо снимает камерную картину, учась работать с интерьерами. Характерные для него просторные кадры заменяются сценами, ограниченными стенами и окнами. Нарратив 💆 как таковой отсутствует, акцент направлен на наблюдение за героями, 👼 очутившимися в незнакомой обстановке.

Премьера «Ливерпуля» состоялась 19 мая 2008 году во Франции на Каннском кинофестивале. Фильм показывает историю моряка дальнего плавания, который, оказавшись в родных местах, решает навестить 5

свою мать после длительного отсутствия. Считается, что «Ливерпуль», «Мертвые» и «Свобода» вместе составляют «трилогию одиноких мужчин». Алонсо на эту тему говорит следующее: «Я не использую людей, которых встречаю, как свое зеркало, или то, что меня пугает. Мы все чувствуем себя одинокими, как они. Я чувствую это в «Свободе», «Мертвых» и «Ливерпуле». Может быть, мы собираемся вместе, чтобы сделать фильм, но в конце дня мы, вероятно, останемся в одиночестве» [4].

Впервые Алонсо пишет сценарий в соавторстве (второй сценарист — Сальвадор Розелли). Хронометраж картины составляет 84 минуты, количество кадров — 68, средняя продолжительность одного плана — 1 минута 14 секунд, откуда делаем вывод, что съемка осуществлялась уже привычными нам длинными планами.

Фильм условно можно разделить на две части. В первой части фильма камера неотступно следует за Фарреллом главным героем, которому Алонсо впервые дает имя, отличное от настоящего имени актера (Хуан Фернандес). Зритель знакомится с персонажем на корабле — пожалуй, самой дорогой декорации Алонсо за всю его режиссерскую практику. Большую часть своей жизни Фаррелл вынужден проводить в замкнутом пространстве судна, соблюдая общественный порядок. Картина начинается с момента, когда корабль прибывает в порт Ушуайи — родного города героя, где он просит увольнительную, чтобы навестить свою мать, которую не видел несколько лет. Ушуайя встречает героя порывистым ветром и жгучим морозом. Холодная погода сурового края рифмуется с отчуждением героя. В отличие от персонажей «Свободы» и «Мертвых», у Фаррелла нет своего райского уголка среди джунглей — он не принадлежит месту, где родился,

так как принял решение покинуть его из-за совершенного проступка (Алонсо намекает на инцест). Режиссер, ранее не снимавший фильмы в таких неблагоприятных погодных условиях, вынужденно совмещает съемки в интерьере и на натуре, комбинируя применение естественного и искусственного освещения. В некоторых эпизодах он переносит камеру в помещение и снимает происходящее из окон, дожидаясь, когда персонажи войдут в интерьер. Сойдя на берег, герой, подобно Варгусу из «Мертвых», наслаждается первыми часами свободы, проводя некоторое время в поисках развлечений. Камера комбинирует подвижность со статикой, иногда позволяя персонажу покинуть





внутрикадровое пространство.

В картинах Алонсо камера никогда не является субъективным взглядом его героев, поэтому закадровое пространство зрителю чаще слышно, чем видно. Если герой смотрит телевизор или, например, наблюдает за видео-игрой своих товарищей, то мы видим только реакцию персонажа на эти раздражители, а не то, что происходит на экране монитора. Это еще один из приемов создания дистанции, который не позволяет зрителю оказаться в пространстве фильма. Привычно контрастирующий саундтрек к фильму снова написан группой «Flormaleva». На натуре зритель слышит звуки естественного происхождения: шумы океана, деревьев, приглушенный гул ветра, звуки животных, в

интерьере — речь, звуки, доносящиеся из телевизора и радио, шум лесопилки. Интерьеры оформлены бедно и аскетично, роскошь в таких местах не встречается. Оттенки красного цвета разбавляют тусклую цветовую гамму, врываясь в кадр в виде розовых штор, красной сумки, униформы и куртки, рабочих поверхностей и предметов повседневности.

Ночь Фаррелл проводит в заброшенном автобусе на берегу океана, где он просыпается под шум волн и крики чаек. Для фиксации момента пробуждения режиссер впервые использует крупный план, который он сам называет единственным в своей карьере, так как обычно предпочитает снимать общими. Алонсо было важно запечатлеть эту свежую реакцию на происходящее, когда Фаррелл пытается осмыслить, где он находится, куда последует дальше, и что его ожидает.

Чтобы добраться до места назначения, герой ловит попутку. Похожие кадры из автомобиля встречались нам в каждом фильме трилогии.

Еще одной общей художественной особенностью, перетекающей из фильма в фильм является мате — напиток, популярный в южноамериканской среде. Наряду с красным цветом это еще один маркер культуры. Герои Алонсо предлагают друг другу мате, что проявить гостеприимство и продемонстрировать свою симпатию и расположение к человеку.

Достигнув поселка, Фаррелл не решается сразу пойти к матери. Он заходит в местную забегаловку, чтобы собраться с мыслями и разведать обстановку. Его никто не узнает, кроме Трухильо — пожилого человека, который ухаживает за больной матерью Фаррелла. От Трухильо Фаррелл узнает, что после его отъезда родилась Аналия — вероятно, дочь героя, которая



проживает вдвоем с его матерью. Он решается зайти к матери и обнаруживает, что она его не узнает, прогрессирующая болезнь забирает остатки ее сил и разума. Фаррелл дает немного денег дочери и дарит ей напоследок безделушку — брелок от его вещевого шкафчика на корабле, прощается и покидает поселок навсегда. Камера провожает героя длинным статичным кадром, пока Фаррелл не исчезнет за снегами. Во второй части фильма продолжительностью всего 17 минут зритель будет наблюдать обычный день из жизни Аналии, по структуре похожий на день Мисаэля в «Свободе». Сходный прием используется в фильме «Мертвые», когда в одной сцене камера в течение двух минут переключается с Варгаса на мальчика, поедающего фрукты, а в финальном кадре камера полторы минуты снимает статичные игрушки, лежащие на песке. Таким образом, Алонсо разрывает нарратив и переключается на другую историю — историю подростка, проживающего в абсолютно застывшей среде, где быт людей подчиняется законам природы и зависит от капризов погоды. Финальный кадр фокусируется на руках девочки, которая вертит в руках брелок в виде загадочной для нее надписи «Liverpool». Ливерпуль — как символ одного из бесчисленных мест, в которых побывал Фаррелл и которые оставил позади без возможности остаться на сколь-нибудь долгий срок.

«Хауха» — на текущий момент последний фильм, срежиссированный Лисандро Алонсо. Премьера картины состоялась 18 мая 2014 году на Каннском кинофестивале, где фильм был представлен в секции «Особый взгляд». По результатам смотра «Хауха» была удостоена премии международной кинокритики ФИПРЕССИ. В фильме порядка 135 кадров, продолжительность картины составляет 109 минут, средняя длина кадра — 48 секунд. Этот показатель значительно ниже, чем в предыдущих работах Алонсо, так как в этот раз режиссер экспериментирует с привычными ему изобразительно-композиционными решениями. Это первый фильм, который Алонсо снял в цифровом формате. Картина цветная, используется преимущественно естественное освещение.



Основное действие фильма предваряет титр в виде разъясняющего комментария, который сообщает, что «в древние времена Хаухой называли мифологическую землю счастья и изобилия. Множество экспедиций пыталось найти ее, чтобы выяснить это. Достоверно известно лишь то, что все, кто пытался найти этот рай на земле, пропали без вести». Подобный миф о стране беспечности и счастья зародился в Южной Америке.

Съемки фильма у Алонсо заняли шесть лет. Он подобрал отличную команду, сумев привлечь Вигго Мортенсена, который сыграл главную роль, написал саундтрек и стал сопродюсером фильма; Тимо Салминен — выдающийся оператор, известный благодаря работе над фильмами Мики и Аки Каурисмяки; Фабиан Касас — известный в Аргентине писатель, ставший соавтором сценария. Первое с чего начал режиссер — это поиск подходящего места



для съемки. Проехав из Буэнос-Айреса три тысячи километров, Алонсо нашел пригодные для него локации в Патагонии. Пустынно-горные ландшафты на берегу океана стали главным персонажем «Хаухи». Режиссер вернулся к привычным для него съемкам на натуре. Выбрав место, Алонсо и Касас написали 20-страничный сценарий, поместив героев в XIX век во времена «Завоевания пустыни». Режиссер впервые обращается к прошлому и истории своей страны, хотя с его точки зрения это просто наиболее подходящий период времени для съемок на этой местности, не более того. Для придания происходящему эффекта историчности Алонсо использует непопулярный формат кадра 4:3 с закругленными краями, персонаж — датский инженер Динесен, который по воле ей пустыни». Ранее режиссер не снимал профессиональных ый благодаря роли Арагорна в трилогии «Властелин колец», менитого героя Толкиена. В походе Динесена сопровождает очку. Двухминутная вступительная сцена разговора отца и для съемки. Проехав из Буэнос-Айреса три тысячи 💆

случая оказывается на другом конце света в лагере «завоевателей пустыни». Ранее режиссер не снимал профессиональных актеров в своих фильмах. К тому же, Вигго Мортенсен, известный благоларя роли Арагория в света в оказывается оказывается оказывается пустыни». оказывается вновь обстоятельствах, напоминающих жизнь знаменитого героя Толкиена. В походе Динесена сопровождает 💆 его 15-летняя дочь Ингеборг, которую он воспитывает в одиночку. Двухминутная вступительная сцена разговора отца и дочери представляет собой кадр, застывший во времени и выстроенный на манер живописных полотен эпохи романтизма. Условно композицию фильма можно разделить на четыре части. Первая часть рассказывает о жизни Динесена и Ингеборг в лагере, в течение этого отрезка зритель узнает, что Ингеборг влюблена в одного из аргентинских офицеров, попавшего в опалу, поэтому пара решается в скором времени совершить побег. В данной части сконцентрировано больше половины всех диалогов фильма, которые по сравнению с предыдущими работами Алонсо более продолжительны и занимают почти весь 37-минутный хронометраж. Также некоторые диалоги сняты с разных точек и планами разной крупности, обычно режиссер предпочитает использовать короткие лаконичные диалоги, снятые одним общим планом с минимальным движением камеры.

Из особенностей еще можно выделить построение глубинных мизансцен. Работают все планы: и первый, и второй, и третий. Также актеры перемещаются от камеры или по направлению к ней. Благодаря этому Алонсо добивается большей динамичности кадра и плавной перемены крупности, не прибегая к монтажной «склейке».

Вторая часть начинается после побега Ингеборг. Встревоженный отец в одиночку устремляется на поиски дочери. Этот отрезок картины близок к жанру «вестерн», особенности которого Алонсо, в том числе, мог почерпнуть из аргентинской литературы гаучо. Героя поджидают опасности в виде местных племен аборигенов и беглого полковника Зулуаги — аргентинского военного, скрывающегося в пустыне и оставляющего на своем пути окровавленные трупы. К персоне Зулуаги, образ которого за столетие успел обрасти легендами, режиссер обращается в

Восход луны над морем» (1822)

своей предыдущей короткометражной работе Sin título (Carta para Serra, 2011) Вторая часть наиболее привычна поклонникам творчества режиссера, так как по структуре представляет собой странствие героя наподобие странствия Варгаса в картине «Мертвые». Перемещение героя фиксируется более длинными планами, снятыми с одной точки. Камера позволяет себе на какое-то время отпускать персонажа, сосредоточившись на созерцании ландшафтов изумительной красоты.

Переломным моментом в этой части становится переход героя через ручей. Как мы помним, этот же ручей пересекли Ингеборг и Кошто (ее возлюбленный). Вода в этой картине имеет символическое значение перемен. Спустя некоторый срок Динесен обнаруживает Кошто, захлебывающегося в собственной крови и пытающегося выговорить имя Зулуаги. Ингеборг рядом с Кошто не оказалось, от ярости инженер перерезает офицеру горло. В этот момент Динесен видит, как ктото проскакал мимо на его лошади. Герою предстоит вести поиски пешком, скитаясь по пустыне без воды. Обессиленный Динесен неожиданно встречает собаку, которая предлагает герою последовать за ним в горы.



Герою ничего не остается делать, кроме как идти за псом. Постепенно впадающий в отчаяние отец находит фигурку красного деревянного солдатика, принадлежащего Инге. 5 Вторая часть заканчивается с наступлением ночи, когда герой, рассматривая солдатика, пытается уснуть. В кадре начинает играть музыка недиегетического происхождения, написанная гениальным Мортенсеном специально для картины, — еще одно отступление от традиций «медленного кино» и авторского стиля Алонсо, в частности.

Третья часть «Хаухи» начинается с рассветом. Погодные условия ухудшились, от прекрасных пейзажей Патагонии остаются только унылые серые камни и редкая растительность, слышны раскаты грома и усиливающийся 🚊



гул ветра. Состояние природы рифмуется с отчаянным положением героя. Динесен продолжает следовать за собакой, которая, наконец, приводит его к своей хозяйке — чудаковатой пожилой женщине, проживающей в темной пещере. Между героями завязывается странный метафизический разговор на родном языке Динесена, напоминающий сеанс у психоаналитика. Женщина обращается к герою то, как к отцу, то, как к постороннему, причинно-следственная связь реплик нарушается. Диалог снят стандартной «восьмеркой», что способствует устранению дистанции между зрителем и персонажами. Мы находимся в одном пространстве с героями, погружаясь в действие, приобретающее оттенок чего-то мистического,

иррационального. Еще большую путаницу в происходящее вносит компас, который странная дама в черном отдает Динесену. Это тот же компас, что при побеге взяла с собой Инге. Данная деталь была снята непривычно крупным планом. Даже в «Ливерпуле», когда режиссер хотел, чтобы зритель догадался о содержании надписи на брелоке, отсылающей к названию фильма, он ограничился средним планом. В свою очередь, герой показывает даме фигурку солдатика, которую она с легкостью узнает. Смятенный отец покидает пещеру и, сопровождаемый закадровым голосом женщины, бесследно исчезает за горизонтом. Нельзя не отметить, что актер справился с ролью просто потрясающе. Мортенсен убедительно сыграл отцовскую привязанность, горечь потери и отчаяние. Безусловно, игра актеров стала одной из составляющих общего успеха фильма.

Четвертая часть переносит зрителя в современную Данию, где он вновь обнаруживает Ингеборг, которая в этом мире носит имя Виильбьерк (настоящее имя актрисы). Инге просыпается и, выполнив череду ритуальных утренних действий, выходит на прогулку с собакой, в которой мы узнаем проводника Динесена в пустыне. В парке девочка находит деревянного солдатика, которого, спустя время, она решает выбросить в воду. Тонущая фигурка вновь переносит зрителя в пейзажи Патагонии. Механизм запуска нового цикла активирован.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что Алонсо продолжает оттачивать свой авторский стиль, прибегая к новым решениям в съемках фильма. Однако как говорит сам режиссер: «Я стараюсь изменить свой способ съемки, но не могу. Каждый день я снимаю в одинаковом стиле. Может быть, в будущем я включу еще какие-то элементы. Дело в том, что когда я учился в университете, я выбрал этот путь. Сейчас я могу смещаться немного влево или вправо, но буду всегда идти по этому пути. Я не хочу возвращаться назад и выбирать другой путь» [3].

Таким образом, с помощью формально-стилистического анализа были выявлены художественные средства, характерные ДЛЯ тенденции «медленного Проанализированные фильмы Алонсо сняты длинными планами, благодаря чему создается повествование размеренное и плавное, а время фильма — менее дискретное. Алонсо делает акцент на визуальную составляющую фильма, текст в кинолентах вторичен, количество диалогов минимально. Динамика повествования снижена за счет используемых пауз и заминок действия. Для режиссера крайне важен ландшафт, с которым он будет работать в следующей картине, поэтому сначала он выбирает локации, а затем пишет сценарий и подбирает актеров. Ему



интересны повседневные, незначительные действия героев, а не их психологические переживания и мотивы. Роли героев почти всегда исполняют непрофессиональные актеры, которых Алонсо встречает в обычной жизни. Авторская концепция достаточно неопределенна, поскольку режиссер не раскрывает свою точку зрения на происходящие в фильме события, оставляя широкое поле интерпретаций зрителю. В картинах режиссера нет посторонних, недиегетических звуков. Алонсо предпочитает использовать цвет и естественное освещение, благодаря чему изображение выглядит более реалистичным, по той же причине он предпочитает работать с пленкой. Основная задача камеры — быть сторонним наблюдателем, не вмешиваясь в личное пространство героя, поэтому все планы в фильме или общие, или средние. Если герой начинает двигаться, камера движется вместе с ним. Иногда она может оставить героя одного, чтобы созерцать окружающие пейзажи, или покинуть совсем, выбрав себе нового персонажа для наблюдения. Алонсо продолжает оттачивать мастерство, прибегая в работе над фильмами к новым для себя приемам: снимать в интерьерах, привлекать в свою команду новых операторов и сценаристов, профессиональных актеров, включать в сюжет сюрреалистические элементы, обращаться к различным исторических периодам. При этом он остается верен своему пути, выбранному им еще во время обучения в университете кинематографии.

Каждый из фильмов Алонсо воплощает представление Базена о чистом кино, отображенное в рецензии на «Похитителей велосипедов» (1948): «никаких актеров, сюжета и декораций». Экономичность повествования (ничего кроме простейших странствий), непрофессиональные актеры (местные жители) и изолированные сельские ландшафты используются для создания «совершенного эстетического видения мира» [3].

Литература

- 1. Исаева Ю. «Медленное кино» («Cinema of slowness»): к истории понятия // Телекинет. 2018. № 4. С. 11–19.URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/03/2018.45.11–19.pdf.
- 2. Исаева Ю. Формально-стилистические и эстетические особенности фильмов аргентинского режиссера Лисандро Алонсо // Телекинет. 2019. № 2. С. 30–34. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telekinet.2019.2.pp_.30-34.pdf.
- 3. Цит. по: Карнаух В. Лисандро Алонсо: Кто такой Джон Форд? // Интернет-журнал «Cineticle» [Электронный ресурс]. 2010. №4 URL: http://cineticle.com/slova/204-kto-takoy-dgon-ford.html (дата обращения: 25.08.2018)
- 4. Dallas P. Lisandro Alonso on Space, Time, Illusion and the Reflection of Desire // Extra Extra. 2015. №5. URL: https://www.extraextramagazine.com/talk/lisandro-alonso-on-space-time-illusion-and-the-reflection-of-desire/

References

- 1. Isaeva Y.V. «Medlennoe kino» («Cinema of slowness»): k istorii ponyatiya ["Cinema of slowness": to the history of the concept] // Telekinet. 2018. № 4. S. 11–19. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/03/2018.45.11–19.pdf.
- 2. Isaeva Y.V. Formal 'no-stilisticheskie I esteticheskie osobennosti fil 'mov argentinskogo rezhissera Lisandro Alonso [The aesthetic and stylistic aspects of the Argentine director Lisandro Alonso's films] // Telekinet. 2019. № 2. S. 30–34. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telekinet.2019.2.pp .30-34. pdf.
- 3. Quoted from: Karnaukh V. Lisandro Alonso: Kto takoy John Ford? [Lisandro Alonso: Who's John Ford?] // Internet magazine «Cineticle» [Electronic resource]. 2010. No. 4 URL: http://cineticle.com/slova/204-kto-takoy-dgon-ford.html (address date: 25.08.2018)
- 4. Dallas P. Lisandro Alonso on Space, Time, Illusion and the Reflection of Desire // Extra Extra. 2015. №5. URL: https://www.extraextramagazine.com/talk/lisandro-alonso-on-space-time-illusion-and-the-reflection-of-desire/