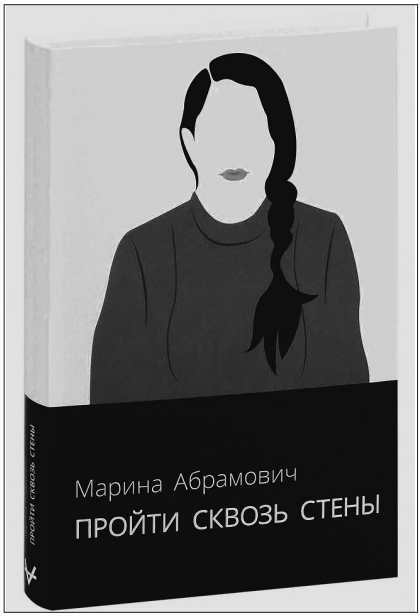
Pro книги



Испытатель боли

Марина Абрамович.
Пройти сквозь стены. Автобиография / Перевод Кати Ганюшиной. М.: АСТ, 2019. – 344 с.

Редко кто из творцов способен адекватно оценивать собственное творчество. Марина Абрамович, «сербский мастер искусства выносливости» – как формулирует Википедия, почерпнув определение у самого́ сербского мастера, – чрезвычайно многое в своей полувековой деятельности осмыслила и четко сформулировала в многочисленных интервью.

«Хорошая идея может жить долго», – утверждает Марина Абрамович. Именно эта мысль двигала ею при основании *MAI* – Института Марины Абрамович (Институт сохранения искусства перформанса Марины Абрамович), существующего неподалеку от Нью-Йорка. Той же верой руководствовалась она, надо полагать, и при создании мемуаров.

Автобиография Марины Абрамович «Пройти сквозь стены» (*Walk Through Walls*) в 13 главах издана в 2016 г. к ее 70-летию американским издательством *Crown Archetype* в двух версиях, обычной и коллекционной. Каждый из пары тысяч коллекционных экземпляров подписан автором.

В России книга вышла спустя три года, в мягкой обложке, тиражом 3000 (серия «В ритме эпохи»). Сейчас на сайте издательства «АСТ» можно увидеть анонс повторного ее выпуска, но уже в новой редакции.

Хочется думать, что речь идет о редакции перевода – если что и может дискредитировать эти бескомпромиссные мемуары, уволакивающие в малодоступные для обычного человека сферы, то только отсутствие у русскоязычной версии редактора и корректора (как и любых указаний на оригинальное американское издание). Впрочем, о негативных впечатлениях позже.

«Пройти сквозь стены» – весьма откровенное повествование о чрезвычайно неординарном человеке и захватывающем существовании, причем захватывающая неординарность с годами явно не дает сбоев. Разумеется, книга представляет не только автора и его работы на протяжении полувека, но и множество людей на пути Марины Абрамович, едва ли не главный из которых – Улай (Франк Уве Лайсипен) – только что, в начале 2020 г., ушел из жизни. Неудивительно, что двигается автобиография, как и сама биография одной из первопроходцев перформанса, от препятствия к препятствию. В разделе «Благодарности», открывающем книгу, сказано: «Я бы не смогла пройти сквозь стены одна» и «…я надеюсь, что эта книга вдохновит и научит каждого, что не существует непреодолимых преград, если вы стремитесь к своей цели и любите то, что вы делаете». Преграды и их преодоление видятся Абрамович, а за ней и читателю, квинтэссенцией слитых воедино физического бытия, мысли и творчества, спаянных вопросом, который неизменно задавался ей и продолжает поныне часто невысказанным витать в воздухе: «Почему это искусство?».

Книга собирает в хронологической последовательности воспоминания и структурирует размышления, высказанные Мариной Абрамович за десятилетия в беседах с журналистами, на встречах с публикой, аккумулирует всю ее саморефлексию. В идеале правильно было бы читать эту автобиографию параллельно с просмотром записей перформансов и как минимум пары документальных фильмов – «Балканское барокко» Пьера Кулибёфа (Франция, Нидерланды, Австрия, 1999) и «В присутствии художника» Мэтью Экерса и Джеффа Дюпре (США, 2012). Заглавия обоих фильмов совпадают с названиями знаменитых перформансов их героини – на Венецианской биеннале (1997, премия «Золотой лев») и в нью-йоркском *MoMA* (2010) соответственно. Краткая хронология творчества автора тоже наверняка украсила бы книгу, сняв некоторые читательские вопросы.

Кажется, бóльшую часть событий своей биографии, взлеты и разочарования, встречи и разрывы, символические совпадения и

Марина Абрамович

комические недоразумения (их описания на редкость самоироничны) Марина Абрамович воспринимает как уроки. Неслучайные уроки жизни, проповедующие главный принцип – ни при каких обстоятельствах не отчаиваться: «Если ты экспериментируешь, ты должен быть готов потерпеть поражение».

Поскольку тело мастера перформанса – его инструмент даже в большей степени, чем у актера, Марина Абрамович относится к себе довольно серьезно, и – парадокс – в этом плане ее чрезвычайно поддерживает особый сорт юмора, сформировавшийся в унылой послевоенной Сербии ее детства и юности. Одна из работ Абрамович, продолжительный развернутый перформанс, названный «Биография», включала в себя декламацию слов, определяющих ее сущность: «Гармония, симметрия, барокко, неоклассика, чистый, светлый, блестящий, туфли на высоких каблуках, эротика, вращение, большой нос, большая задница и, вуаля: Абрамович!».

Три главных города ее жизни – Белград («Я родом из мрачных мест»), Амстердам («в Амстердаме всегда идет дождь») и Нью-Йорк («Мне было страшно переезжать туда, и это привлекало меня еще больше»), многолетнее кочевое – сугубо добровольное – существование «дышавшей в унисон» пары Улай и Марина (и даже так: УлайиМарина), поездки в пустыню и на безлюдные острова, в Австралию и на Восток («Путешествия всегда были для меня афродизиаком»), бесконечно

причудливые люди вокруг и почти постоянное пребывание в творческих экспериментах на грани – с остановками только на восстановление организма и обдумывание новой идеи. Книга содержит ошеломительные подробности повседневной жизни акциониста – на исходе сил, физических и душевных, на пределе разумности и разума («Когда дело доходит до рискованных вещей, я не размышляю. Я просто прыгаю в это»).

Фанатичный испытатель всех сортов боли (совсем по Бродскому: «Страданье есть способность тел, и человек есть испытатель боли»), самопровокатор и самоистязатель, мемуарным текстом Марина Абрамович не только подкрепляет и укрупняет представление о парадоксальности и многообразии своих интересов и устремлений, но убеждает в реалистичности ума, абсолютной трезвости самооценки, склонности к структурированию и анализу, в литературном даровании, наконец. Безжалостность в отношении собственного тела сочетается у нее с вниманием к моде и жгучим желанием войти в историю не только «бабушкой искусства мирового перформанса», но и подлинной дивой. Надо сказать, с определенного момента ей удается и то, и другое – эту дихотомию уловил и красноречиво продемонстрировал в фильме об Абрамович Пьер Кулибёф.

Стремление, а затем и навык «проходить сквозь стены» сформированы, разумеется, всей жизнью. Судя по автобиографическому повествованию, бытие Марины Абрамович отличается от существования среднестатистического человека в первую очередь присутствием бессчетного количества событий, почти каждое претендует на то, чтобы стать роковым – сокрушительность и масштабы их разные, но интенсивность мало с чем сравнима. Все они, часто взаимосвязанные между собой, нередко мистические, откликающиеся в жизни спустя годы или десятилетия, находят место в ее творчестве.

Шокирующий ход мысли Абрамович с юности нередко оказывался провидческим. Сейчас, когда этот текст пишется в ситуации вынужденной самоизоляции весны 2020 г. и бесстрастные видеокамеры показывают безлюдные туристические места, вроде фонтана Треви или Испанской лестницы, Площади Сан Марко или моста Риальто, Казанского собора или Красной площади, кажется, что человечество попало в одну из ранних работ Марины Абрамович – «Очистка горизонта». Тогда с открыток с видами Белграда она убрала памятники и бóльшую часть зданий (во время Косовской войны конца 1990-х гг. некоторые из стертых ею зданий оказались разбомблены). В нашей сегодняшней

реальности – рукотворные шедевры на месте, горизонт очищен не от них, а от жизни, вопрос только в том, что это предвещает.

Возвращаясь к биографии Марины Абрамович, перечислим несколько знаковых фактов из детства и юности. В их противоречивости заложены изгибы будущего пути. Родители – югославские партизаны-коммунисты («она была прекрасна, он был красив, и каждый спас жизнь другого»), чей брак оказался похожим на войну («они спали с пистолетами на прикроватных тумбочках»). Мать, одержимую симметрией и порядком, фанатично муштровавшую дочь и поощрявшую лишь дисциплину и занятия искусством, а на детские праздники наряжавшую ее в костюм черта, Марина воспринимала как врага; отец, на 14-летие подаривший пистолет и сводивший девочку в стрип-клуб, в ее глазах долгое время оставался другом, пока просто не исчез из семьи, переехав к другой женщине. В те же 14 она позвала приятеля-ровесника сыграть в «русскую рулетку», после попытки каждого и соответственно двух глухих щелчков пистолета – третий проверочный выстрел разнес книжный шкаф, и пуля попала в том с «Идиотом» Достоевского. Многие дальнейшие перформансы Марины Абрамович могут показаться безбашенно отважными играми в «русскую рулетку». Причем для стороннего наблюдателя отнюдь не всегда очевидно, во имя чего такая отвага, явно унаследованная от родителей, – неизменное балансирование на кромке небытия, когда ради факта искусства творец готов рисковать жизнью.

До 6 лет и рождения брата Велимира Марина Абрамович жила с религиозной бабушкой (один из дедушек – патриарх Югославской православной церкви), дальнейшее детство прошло в 8-комнатной родительской квартире, апартаментах красной буржуазии, в страхе побоев, мигреней и в страданиях по поводу родительских свар, тирании матери, ортопедических ботинок, уродливых очков и непропорционально большого носа. В 16 она резала вены, потом «случилось искусство» и осознание его безграничности – целебности и разрушительности. В 1968-м в вихре бесконечных студенческих демонстраций Марина Абрамович приходит к пониманию того, что в буквальном смысле готова умереть за идею, и с тех пор неизменно предъявляет эту готовность в своих работах.

«Превращать случайное в часть перформанса» – это еще и способ самопознания. Человек, так часто испытывавший боль и так ее страшившийся, добился того, что боль перестала иметь значение. Абрамович пришла к этому во время одного из ранних перформансов – «Ритм 10»

(растопыренные пальцы руки, 10 разнокалиберных ножей и магнитофон, фиксирующий звуки – в первую очередь вскрики, когда нож попадал в живую плоть), показанный в Эдинбурге перед толпой зрителей с Йозефом Бойсом в первом ряду. Боль стала и стеной, «сквозь которую <…> нужно было пройти, чтобы оказаться по другую сторону», и «священной дверью» в иное состояние сознания: «Я была пьяна от захватывающей дух энергии <…> и это было чувство, которое, я знала, я буду искать снова и снова».

Марина Абрамович, несомненно, обладает даром рассказчика. Ее описания перформансов (к примеру, первого и довольно невинного «Приходите постирать со мной», не говоря уже об эпатирующих дальнейших – одиночных и совместных с Улаем) волнующе зримы. Анализ собственных чувств – в отношении семьи, мужчин и своих экспериментов – нередко приправлен остроумием, саркастической горечью и пониманием: «все было жизнью» (заключительные слова автобиографии). Повествование об их с Улаем притяжениях, отталкиваниях, романтических скитаниях и работах, рождающих из них двоих некую третью сущность, или о материальной стороне замысла и его воплощения (вроде грандиозного института *МАИ*) – увлекательнее любых фантазий.

Поскольку в случае Марины Абрамович жизнь неотделима от ее искусства, размышления об истоках измены могут сплетаться в книге с лаконичным выводом о природе перформанса, а намерение, в очередной раз бросив всё, двинуться в путешествие за материалом для будущих созданий, скажем, в пустыню, элегантно комментироваться фразой: «Мы всегда шутили, что Моисей, Мохаммед, Иисус и Будда отправились в пустыню никем, а вернулись кем-то…».

На протяжении книги несколько раз возникают манифесты Абрамович того или иного периода. В конце 1970-х ею задекларированы принципы перформера – идеального перформера, того, кем задумано сделаться и кем постепенно удается стать: «…Движение энергии. Постоянное перемещение. Отсутствие репетиций. <…> Никакого фиксированного исхода. <…> Расширенная уязвимость. Преодоление границ. Подверженность случаю. Принятие риска. <…>». А XXI в. рождает уже «Правила жизни художника». И тут виден ретроспективный взгляд, слышен голос опыта («когда идея становится реальностью, получается опыт»), иногда гармоничного, иногда трагического: «Художник не должен лгать ни себе, ни другим», «Художник не должен красть идеи других

художников», «Художник не должен делать из себя идола…», «Художник не должен влюбляться в другого художника», «Художник должен создавать пространство тишины для входа в свою работу», «Одиночество очень важно», «Художник должен много времени проводить, смотря на горизонт, где встречаются океан и небо» и т.д.

Весь путь Марины Абрамович – это поиск и обретение доказательств трансформирующей силы перформанса, отнюдь не только очищающей и облагораживающей, но способной в определенных случаях превращать в маньяка как творца, так и публику («странные и неспокойные люди, по моим наблюдениям, питают особую страсть к искусству перформанса»). В работе 1975 года «Ритм 0», состоявшейся в Неаполе, Абрамович разложила на столе 72 предмета с разрешением ими пользоваться и на 6 часов стала безмолвным объектом, делегировав роль актора толпе, приняв на себя полную ответственность за происходящее. Почти каждый из предметов либо являлся оружием, либо мог использоваться в качестве оружия в отношении нейтрального и не оказывающего сопротивления живого объекта. Молоток, пила, перо, вилка, топор, роза, колокольчик, ножницы, иголки, мед, нож, зеркало, газета, булавки, помада… И пистолет с приготовленной пулей.

По сравнению с близким по духу и смыслу перформансом Йоко Оно «Отрежь кусок» 1965 г., где перед зрителями лежали ножницы и позволялось поочередно подниматься на сцену и отрезать по кусочку от произвольного места одежды исполнительницы (Йоко Оно задекларировала свое право в любой момент прервать перформанс), Марина Абрамович спустя десятилетие бесстрашно шагнула вперед и оказалась многим ближе к опасности. И там, и там художник ничего не навязывал публике, но предлагал сделать личный выбор. Первые три часа с Абрамович почти ничего не происходило («время от времени кто-то вручал мне розу, клал на плечи шаль или целовал»), затем события приобрели угрожающую интенсивность, футболку разрезали, помадой написали на лбу «конец», в тело вонзали булавки, сделали надрез на шее, из раны сосали кровь, вложили пулю в пистолет, а пистолет в руку пассивной жертвы и поднесли к ее шее. Началась потасовка, человека, затеявшего манипуляции с пистолетом, вытолкали из галереи. Перформанс не менее тревожно продолжился, пока галерист не объявил, что шесть часов истекли. Тогда Абрамович перестала смотреть в никуда и перевела взгляд на публику: «Я выглядела ужасно. Наполовину голая, с кровоточащими ранами, мокрыми волосами. В этот момент случилась

странная вещь: зрители, которые все еще находились там, стали меня бояться. Когда я приближалась к ним, они выбегали из галереи. <…> В этот момент я поняла – публика может убить». Ничего не предпринимая, Абрамович хотела узнать, как далеко может зайти человек толпы, – и узнала сполна; хотела освободить себя от страхов – и, вероятно, действительно на время освободилась ценой пережитого вселенского одиночества – и во время перформанса, и по его прошествии, залечивая раны всех сортов.

Выкладываясь в перформансе на пределе возможного, Марина Абрамович неизменно размышляла о том, как сделать так, чтобы ни при каких обстоятельствах он не прекращался раньше времени, чтобы обозначенная заранее продолжительность (минуты-часы-дни-месяцы) неуклонно соблюдалась, даже если это невыносимо для исполнителя, даже если случилась потеря сознания и возникла угроза для жизни. В какой-то момент она приходит к пониманию, что «невозможность продолжать, возможность срыва» тоже может стать частью перформанса. Развивая свое искусство и развиваясь вместе с ним, целеустремленно идя к намеченным целям, достигая их путем разрушения себя и всякий раз возрождаясь из праха, научившись «выключать все шумы вокруг», Абрамович «открыла новую версию себя, в которой боль не имела значения». На смену боли стало приходить состояние, которое автор автобиографии сравнивает с предощущением эпилептического припадка князем Мышкиным – необыкновенное чувство гармонии с миром вокруг.

Ретроспективно оглядывая вехи биографии Марины Абрамович, посланные ей и добровольно принятые на себя испытания, в которых она выстояла, барьеры, целенаправленно воздвигнутые («я всегда была тем, кто заваривает дела») и осмысленно взятые, отчетливо видишь динамику. Проложенный и пройденный путь от любопытствующей и провоцирующей экстремальности к продуманной радикальности работ художника, по-прежнему не щадящего себя, но уже по-иному. Ее эволюцию внутри перформанса можно определить как движение от опасности к масштабности и монументальности. При этом Абрамович, очевидно, испытывает ответственность за развитие жанра как такового: «С конца 1970-х по 2010-е перформанс набрал силу. <…> Было ощущение, что перформансом занимаются все и хороших перформансов мало. Я дошла до той стадии, что мне стало стыдно рассказывать, что я делаю, потому что <…> человек мог плюнуть на пол и назвать это

перформансом». Ответственность за дело в целом сказалась и в создании Института сохранения искусства перформанса Марины Абрамович – многолетнем маниакальном поиске здания и денег на него, а затем в организации деятельности.

Ничтожность расплодившихся по миру перформансов, конечно, не может сравниться с максимализмом Абрамович – с крайностью требований, которые она предъявляла и продолжает предъявлять себе как в индивидуальных работах, так и в союзе с Улаем. Эти перформансы растягивались порой на месяцы, вроде самых знаменитых – «Влюбленные» («Поход по Великой Китайской стене») и «В присутствии художника».

Название «Влюбленные» за 8 лет подготовки перформанса Мариной и Улаем печально трансформировалось в «Поход по Великой Китайской стене». Работа была задумана в 1980 г. парой, вознамерившейся пройти с разных сторон по Стене и, встретившись, пожениться. Разрешения от китайских властей добивались годами, вплоть до момента, когда отношения себя практически исчерпали. Перформанс все же состоялся – Улай шел из пустыни, Марина со стороны моря (поскольку огонь символизирует мужское начало, а вода – женское), и покорять гористую местность ей было гораздо труднее. Подгоняла их отнюдь не любовь, скорее раздражение, но и вечная страсть преодоления. Каждый проделал около 2000 км, чтобы символически обняться и поставить точку в многолетних, пульсирующе насыщенных отношениях. Случилось это 27 июня 1988 г.: «…встреча наша была совсем не такой, как мы планировали. Вместо встречи с идущим навстречу мне Улаем на Стене я обнаружила его ждавшим меня в живописном месте между двух храмов, конфуцианским и таосистским [даосским. – *М. Х.*]. Он был там уже три дня. И почему он остановился? Потому что это живописное место было идеальным для фото нашей встречи. Мне было наплевать на фото. Он нарушил нашу концепцию по эстетическим причинам. <…> Я зарыдала, как только он меня обнял. Это были объятия товарища, а не любящего человека: из них ушло тепло». Ни один разрыв не удостаивался, вероятно, такой величественной фиксации. Их примирение спустя 12 лет тоже стало частью перформанса «В присутствии художника» (оно зафиксировано в одноименном фильме).

Отношения с театром начались для Марины Абрамович, как она сама признается, с провала, «худшей в жизни работы». Ее название оказалось символическим – «Абсолютный ноль». В спектакле, который был сложен из живых картин и демонстрировал всевозможные грани кон-

Марина Абрамович и Улай. Перформанс «Отношения во времени». 1977

фликтов, помимо Марины и Улая принимали участие четыре тибетских монаха и два австралийских аборигена: ламаисты распевали песнопения, аборигены играли на диджериду. Марина Абрамович, заподозрив неладное еще во время репетиций, после премьеры характеризовала итог беспощадно («Всё <…> было китчевым и дерьмовым, иллюстративным и наивным, невероятно наивным. Это было просто плохо»), но пока еще не признавала или не осознавала факта того, что ей нужен профессиональный режиссер. Возможно, именно эта неудача навела ее на категоричную формулировку: «перформанс реален, а театр фальшив».

Всю жизнь Марину Абрамович манит опасность. Неудивительно, что размышления о смерти входят в эту жизнь как повседневная составляющая: «Я часто помещала смерть в свои работы <…>. Я считаю жизненно важным включать смерть в свою жизнь». Одна из таких работ – образ «последнего зеркала, перед которым мы все окажемся» – перформанс 2005 г. «Обнаженная со скелетом», на протяжении которого нагая Абрамович лежала на спине, а на ней в таком же положении был уложен скелет (его череп – на ее лице, его ребра – на ее груди). Она глубоко дышала, словно пытаясь поделиться жизнью с некогда существовавшим человеком или в попытке примириться с неизбежным будущим.

Вполне логично, что театральная постановка, на которую Абрамович снова решилась и в качестве режиссера позвала Роберта Уилсона

(они были знакомы с начала 1970-х), получила название «Жизнь и смерть Марины Абрамович» (2011). Ее партнером в этом спектакле, шедшем на мировых сценах 6 лет, стал Уиллем Дефо. На этот раз результат театральной работы не воспринимался Абрамович как фиаско: «Боб Уилсон был абсолютно прав в своем решении презентовать мои трагедии публике в форме комической оперы». До некоторой степени она оказалась в чужом перформансе и, проживая совместные репетиции как непрерывный кошмар, не могла не признать важность такого опыта: «В одной сцене я была подвешена над сценой на высоте четырех с половиной метров: я помню, что висела там вечность, пока Боб, медленно разговаривая, корректировал вместе с директором по свету освещение: “Десять процентов синего, двенадцать процентов пурпурного, шестьдесят процентов красного…”. Я все это время висела наверху и думала, лучше бы чертову куклу вместо меня повесил…».

После приведенной развернутой цитаты самое время, пожалуй, сказать о переводе. Переводчиком Катей Ганюшиной, несомненно, вложено много сил, поскольку текст Абрамович выглядит ярко и литературно разнообразно (стоит, кстати, отметить по-писательски умелые переходы автора от сюжета к сюжету). Однако тандем редактора и корректора наверняка смог бы устранить в процитированном фрагменте не только формулировку «В одной сцене я была подвешена над сценой», но и соседство слов «свет» и «освещение», «висела» и «повесил», как и узаконить в нем художника по свету, переведенного на русский как директор по свету. Не говоря уже о бесконечных «фрустрациях» и «коллаборациях», «сооружении двух высоких вертикальных кейсов», «агонировании», «волнительно», нетрадиционном написании имен, фамилий и учреждений вроде Бри*дж*ит Бардо, *Дж*иванши, Марии Калла*сс* и Гет*т*е института и феерических опечаток. Два места в книге, впрочем, особо потрясают воображение.

Первое – в самом начале повествования. Марина Абрамович рассказывает о своем юношеском впечатлении от книги «Письма 1926 года» – переписки Рильке, Марины Цветаевой и Бориса Пастернака, попутно признаваясь, что факт совпадения собственного имени с цветаевским казался ей космически значимым, и доходит до трагического самоубийства Цветаевой. Только вот вместо Елабуги называет Одессу. И то, что хоть как-то простительно Марине Абрамович, кажется абсолютно невозможным для русского переводчика, не делающего в этой связи ни сноски, ни комментария, как и перевод ключевого для

смерти Дездемоны в «Отелло» слова «виселица» – вместо, как мы понимаем, «удушение».

«Отелло» возникает в книге как часть давнего проекта Марины Абрамович, долгое время носившего условное название «Как умереть». Речь идет о смертях семи оперных героинь («Кармен», «Тоска», «Отелло», «Норма», «Аида», «Мадам Баттерфляй», «Травиата»), причем все они в свое время были воплощены на сцене Марией Каллас, которую Марина Абрамович невероятно чтила, порой себя с нею отождествляя: «Каллас была моим вдохновением. <…> Как и я, она была Стрельцом, как и у меня, у нее была ужасная мать. Мы были похожи даже внешне». Поначалу Абрамович предполагала, что в оммаже Марии Каллас она перед белым экраном, без макияжа, будет в десяти предложениях излагать либретто опер, а затем в семи видеоинсталляциях воспроизводить одну за другой оперные смерти; исполнителем убийцы во всех семи случаях ей виделся Уиллем Дефо (он им и предстанет). Шесть лет назад планировалось, что видеоинсталляции снимут разные режиссеры, в частности, шли переговоры с Романом Полански и Алехандро Гонсалесом Иньярриту. Режиссеры соглашались и отказывались, тем временем замысел видоизменялся – в итоге на 11 апреля 2020 г. Баварской оперой (Мюнхен, Германия) была запланирована премьера оперного спектакля «Семь смертей Марии Каллас» в постановке и с участием Марины Абрамович. Пандемия, однако, вносит коррективы во всё: премьера перенесена на неопределенную дату.

«Все мы вынуждены сдаваться переменам, и смерть – самая большая перемена», – пишет Марина Абрамович и задумывается о своем посмертном перформансе «Три Марины», заключающемся в том, чтобы ее будущая могила располагалась бы в трех местах, где она прожила дольше всего, – в Белграде, Амстердаме, Нью-Йорке. Тело действительно будет захоронено в одной из них, но никто не должен знать, в какой. Параллельно она размышляет и о трех Маринах при жизни – воинствующей, духовной и бестолковой: «Третью я стараюсь прятать от всех. Это бедная маленькая Марина, которая думает, что все, что она делает, неверно, Марина толстая, некрасивая и нежеланная». Преодолению в себе этой третьей Марины, какой бы она в разные моменты ни виделась Абрамович, посвящен психотерапевтический перформанс всей ее жизни.

Мария Хализева