

Барри КОСКИ
Barrie KOSKY

Андрій ЖОЛДАК
Andriy ZHOLDAK

Аристарх ЛЕНТУЛОВ
Aristarch LENTULOV

Карлос АКОСТА
Carlos ACOSTA

МІТ ІНФО ITI-INFO

№2 (39) 2017



Порядок слов

THE ORDER OF WORDS

За волшебной флейтой через Ниагару



Ольга ФУКС

Фотографии предоставлены пресс-службой

Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова

НАШ НОМЕР ВЫХОДИТ В РАЗГАР ЧЕХОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ, КОТОРЫЙ ПРОХОДИТ В ДВАДЦАТЬ ПЯТЫЙ РАЗ. ЭТО САМЫЙ КРУПНЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В РОССИИ И ОДИН ИЗ САМЫХ УВАЖАЕМЫХ В МИРЕ. ЕГО МОЖНО БЫЛО БЫ НАЗВАТЬ АВТОРСКИМ — ВСЕ ПРИВЕЗЁННЫЕ СПЕКТАКЛИ ЛИДЕР ФЕСТИВАЛЯ ВАЛЕРИЙ ШАДРИН СМОТРИТ ЛИЧНО (ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАПАСАЯСЬ РЕКОМЕНДАЦИЯМИ СВОИХ МНОГОЧИСЛЕННЫХ ЭКСПЕРТОВ). НО ВКУСЫ ЕГО УДИВИТЕЛЬНО РАЗНООБРАЗНЫ.

«Волшебная флейта»

o: Freese/drama-berlin.de

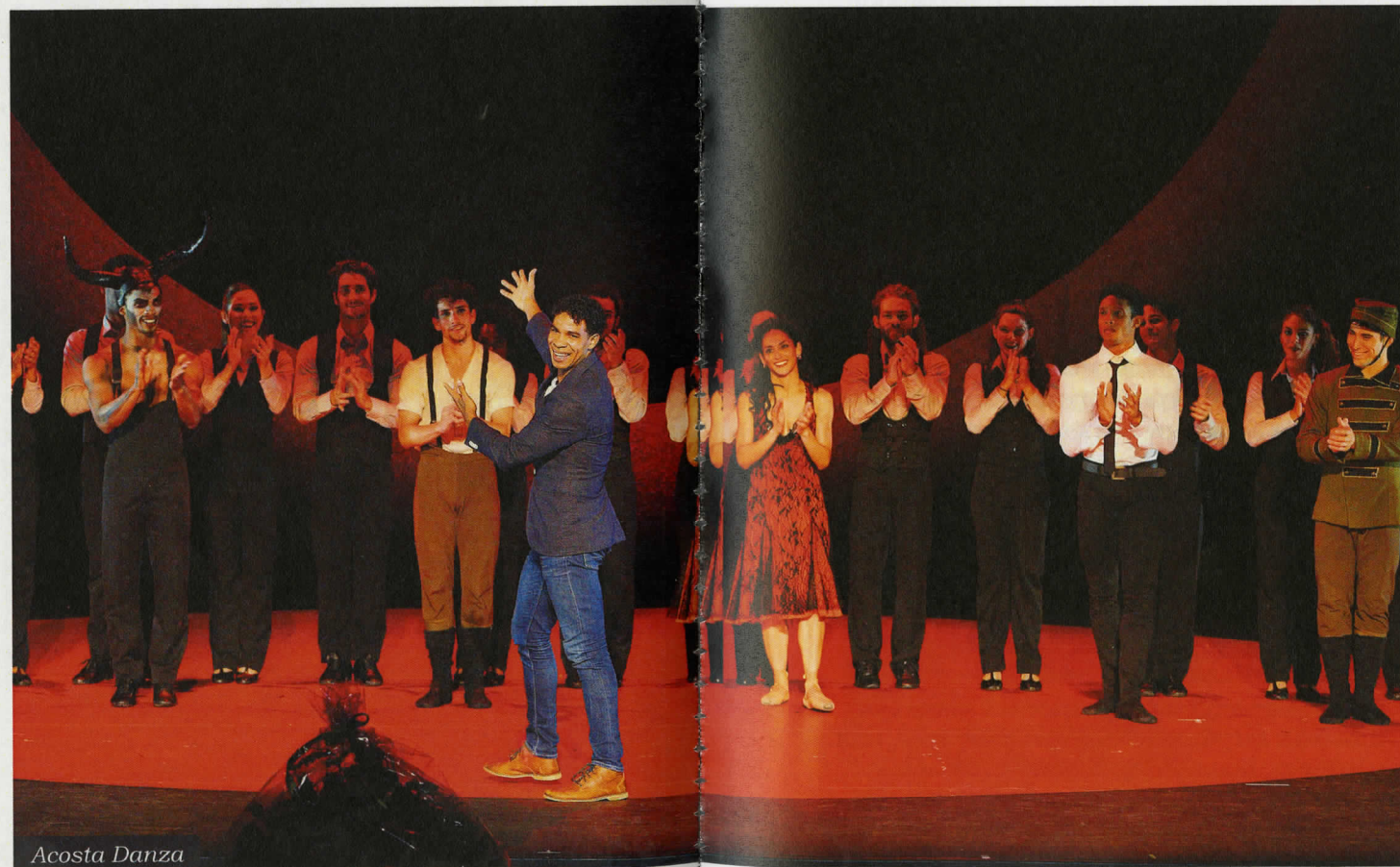


и готов риск-
вать, открывая
публике новые
имена, доби-
ваться согласия
наиболее вос-
требованных,
расписанных
на годы вперед
актёров, прово-

цировать самые неожиданные проекты (вроде нынешней мировой премьеры «Голосов Амазонки», созданных англичанами, американцами и бразильцами в... Тверской области), приглашать в «высшую лигу» театры из бывших союзных республик, тем самым даря им второе дыхание. А главное – продолжать любить тех, кто однажды всерьёз полюбился российской публике, вследствие чего Чеховский фестиваль стал своего рода выездным репертуарным театром, где можно посмотреть последние постановки Филиппа Жанти, Робера Лепаж, Джеймса Тьер, Питера Брука, Деклана Доннеллана и других корифеев мирового театра. Фестиваль открылся спектаклем из Германии. Это символический жест, отсылающий к «Орестее» Петера Штайна – грандиозной многочасовой эпопее, поставленной в Театре армии с ведущими российскими артистами («Какой-то немец будет ставить какого-то грека в моем театре?!» – негодовал тогдашний начальник ЦАТСА министр обороны Язов, а Шадрин упрямо делал своё дело. К слову, Штайн прилетел на первую репетицию akurat 3 октября 1993 года и отказался возвращаться). «Орестея» стала прологом к рождению Чеховского фестиваля.

«Волшебная флейта» из берлинской «Комише опер» в соавторстве с лондонской компанией «1927» (в 1927 вышел первый кинофильм с синхронной фонограммой), в отличие от «Орестей» проверена временем – с 2012 года она объехала уже 16 стран, и после Москвы её сразу ждут в Китае и США. Счастливая идея австралийского режиссёра Барри Коски и английского аниматора Пола Бэрритта повенчать одну из самых загадочных опер Моцарта с ноу-хау лондонцев, поместивших живого артиста в бесконечный виртуальный мир анимации, соединилась с безупречным вокалом немецких артистов. Так что «мультяшная» опера, прикольная и свободная (в том числе и от необходимости расшифровывать тайные знаки «Волшебной флейты») стала пиром и для глаза, и для слуха.

Всем певцам уготован плен статики – или на самой сцене у экрана, или на микроплощадках, раскиданных по всему экрану, благодаря повороту которых артист парит в высоте и в секунду исчезает из виду. А те немногие движения, которые им отпущены, должны быть точно синхронизированы с анимационным буйством. Фантазия художников буквально лавиной хлынула на экран. Царица ночи мчится по городу огромной паучиной, мириады поцелуйчиков разбегаются от Папагено, наказанного молчанием за свою болтливость, принц Тамино сражается с огромным рисованным псом, а царство Зарастро напоминает внутренности огромного часового механизма. Разговорные диалоги убраны в титры – так сжимается сценическое время. «Волшебная флейта» становится антологией огромного визуального мира, который сотворил человек, вступивший в спор с Творцом: кинообразы начала XX века, Disney, ужастики, аниме, компьютерные игры, фейсбучные сердечки и многое другое. Человек открыл этот портал – и провалился в него, стал одним из байтов на гигантской карте памяти. Но звуки волшебной флейты, ведущие за тайной человеческого бытия, по-прежнему волнуют этот «байт».



Acosta Danza

Если с компанией «1927» россияне встречаются уже в третий раз, то знаменитая кубинская труппа Карлоса Акосты Acosta Danza приехала впервые (хотя сам Карлос танцевал в Большом театре «Спартака» в качестве приглашённого солиста). Труппа Акосты привезла пять балетов продолжительностью от десяти до пятидесяти минут разных авторов – Марианелы Боан, одной из главных представительниц в мире танца иберо-американской культуры, марокканца из Фландрии Сиди Ларби Шеркауи, испанца Гойо Монтеро, изысканного канадца из Англии Рассела Малифанта (у которого есть диплом практикующего врача) и самого Акосты, перетанцевавшего в лондонском «Ковент-Гардене» практически весь классический репертуар, но вернувшегося домой, чтобы собрать небольшую труппу и начать всё сначала.

«Переход через Ниагару» Марианелы Боан на музыку Оливье Мессиана и на сюжет одноимённой пьесы Алонсо Алегрии меньше всего похож на балет в привычном смысле: предельно замедленное движение, исполненное внутренней мощи, два танцовщика, которые буквально вязнут друг в друге, позы распятия, немыслимая балан-



сировка на полупальцах (танцовщики долго изучали технику тай-чи). Дуэт посвящён знаменитому гимнасту Шарлю Блондену, который несколько раз перешёл по канату Ниагарский водопад, каждый раз усложняя задачу – с закрытыми глазами, в мешке, с тачкой, на ходулях и, наконец, со своим менеджером на плечах. По словам хореографа, ей очень важен был и другой персонаж – молодой человек, кинувший великому гимнасту вызов: «Вы зависите от натянутого каната, а я хочу, чтобы вы летали». Так история о рискованном трюке оборачивается мистерией о духовном совершенствовании, о тяге к недостижимому.

Сиди Ларби Шеркауи бросает вызов другому культурному мифу – балету Нижинского «Послеполуденный отдых фавна», подмешав к музыке Дебюсси африканские ритмы Нитина Соуни. Пара танцовщиков с кошачьей гибкостью и первобытной дикостью соперничают с самой природой в буйстве и гармонии.

Самого Карлоса Акосту, смуглого атланта с реактивностью пантеры, москвичи увидели в номере «Two» на музыку Энди Коутона в постановке Рассела Малифанта (балетоманы даже имели возможность сравнить его исполнение с танцем великой Сильви Гиллем). А его хореографию – в новой версии «Кармен» на музыку Бизе – Щедрина, где уравниены в правах фламенко и классика, а Хосе, Кармен и Тореадор становятся игрушками Рока – огромного безжалостного быка, который является героям во сне и наяву. Ещё один коллективный номер – «И ничего вокруг» в постановке Гойо Монтеро и вовсе исполняется под поэзию Хоакина Сабини и Винисиуса ди Морайса. И новая версия «Кармен», и эта вполне коммерческая постановка – яркое свидетельство уникального единства кубинского народа, несмотря на разный цвет кожи.



Фото: Виктор Рехемьяе

Редкий гость – Русский драматический театр имени Айтматова из Киргизии – приехал на фестиваль благодаря работе с Владимиром Панковым, чьи спектакли-проекты Чеховского фестиваля (белорусская «Свадьба», узбекские «Семь лун») сшивают живой нитью разорванные культурные связи бывшего СССР. Лермонтовский «Демон» переплетён с рассказом «Бэла» из «Героя нашего времени», помещён в музыкальную рамку (от Европы – струнное трио, от Азии – музыкант, играющий на кыл кыяке, и певец-манасчы, сказитель киргизского, самого объёмного в мире, эпоса о богатыре Манасе), рассказан на русском и киргизском. Груда булыжников на сцене – знак рубежа между временем разбрасывать камни и временем собирать их. Демон-Печорин (Марат Амираев) – в чертах его лица, в движениях соединились восток и запад, он кажется своим везде и везде чужой. Строгая Тамара-Бэла (Качкынбек кызы Айнура); добродушный Максим Максимыч (Андрей Петухов); маленькая клоунесса-травести с переломанным крылом (Елена Пуртова), которая преданно тащится за военным обозом; русские солдаты; азиатские кочевники, впервые пробуя-

щие водку, чтобы тут же устроить поножовщину; грациозная дама-эмансипе с кружевным зонтиком, «святой русской литературой» в сознании и миссионерским азартом облагородить горцев; азиатские старцы – бурлящий котёл человечества. Классическое «Запад есть Запад, Восток есть Восток и вместе им не сойтись» здесь подлежит исправлению: Запад и Восток тянет друг к другу, как материи: их встреча неизбежна, трагична и плодотворна. Справляются обряды – свадебные, похоронные, растёт армия сумрачных ангелов, чьи лица набелены глиной, прахом смерти, которая примиряет всех.

Деклан Доннеллан – самый русский из английских режиссёров – привёз новую версию «Зимней сказки» (предыдущую он ставил в Малом драматическом театре, потребовав от актёров, играющих пастухов, досконально проработать... белорусский акцент, чтобы их говор отличался от разговора аристократов). Предельный лаконизм и полная сосредоточенность на актёрах, как и прежде, присуща этой работе Доннеллана, зато почти отсутствует его знаменитый зримый второй план, параллельное действие, которое он так мастерски сочинял к основно-

му в своих предыдущих спектаклях. Первая часть – своеобразная «гибель богов»: ревность к брату, стремительная и яростная, как чума, поражает разум короля Леонта (Джеймс Орландо). Беда вмиг сдирает лоск с королевской династии: король бьёт беременную жену, та (Натали Рэдмол-Квирк) отталкивает слишком живого и беспокойного сына (Том Коут), подросток, у которого в одночасье рухнул весь мир, бьётся в истерике. Роли лучших людей – верных слуг – режиссёр отдал темнокожим актёрам (Камилло – Абубакар Салим, Паулина – Джой Ричардсон): природная порядочность в них пока ещё сильнее этикета, который, конечно же, они постигли сполна.

Во второй части – сказочных чудес, отчасти исправляющих те беды, что наворотил человек, – режиссёр позволяет себе поиграть в актуальность: одна из сцен похожа на современное ток-шоу, где все торопятся вывалить о себе всю правду-матку, другая – на жёсткую сатиру на отношение полицейских к мигрантам (кажется, эту сцену ставил русский режиссёр), третья – на рок-концерт.

Тем сильнее оказывается контраст с последними сценами, где, кажется, сгущается сам воздух, с чудесным возвращением дочери к отцу-тирану (с какой мукой он вглядывается в её лицо, узнавая в незнакомой девушке черты своей жены), с чудесным воскрешением королевы и невозможным воскрешением сына, который, однако, является отцу, чтобы простить его.

«Внутренние пейзажи» – последний из поставленных Филиппом Жанти спектаклей, его «Амаркорд». Многие мотивы, проходящие через всё его творчество, проступают и здесь. Знаменитая марионетка, обрезающая нити и завоёвывающая свою свободу от кукловода в обмен на полную неподвижность-гибель, здесь обрастает плотью. Альтер эго режиссёра тоже обрыва-



Фото: Йохан Перссон



ет нити невидимого кукловода (или своего прошлого), путается в верёвках (родовых проклятиях), освобождается и даже вновь обретает способность двигаться. Но пугается обретенной свободы и торопится заключить себя в клетку. Клетка рушится, чуть не придавив своего пленника, и он понимает, что свобода – неизбежность. И расшвыривает обломки клетки (их ловко забирают невидимые люди в чёрном, обломки растворяются в темноте, отчего кажется, что протагонист чуть ли не парит в космосе). Его дальнейший путь – по свисающей лестнице, висащей в пустоте: он, как Мюнхгаузен по верёвочке на Луну, добирается до заветной двери, за которой – мир сказочных образов и горячей памяти. Здесь – и первая близость с женщиной с избыточным телом (гипертрофированные надувные ноги, среди которых теряешься, как в пещере, впрочем, и бедолага-красотка мечтает вырваться из собственного телесного изобилия). И встреча с самим собой, растущим в стеблях каких-то полипов (а не странен кто ж?). И навязчивый кошмар из детства – взорванные шале в швейцарских Альпах, их с матерью побег, приход фашистов-роботов. Жанти признаётся в своём кошмаре и тут же снимает антивоенный пафос, подпустив к своему герою двух горе-эскулапов на службе у лечащего Времени, которые смешно ковыряются в теле протагониста и наконец удаляют ему детский кошмар – горящий домик.

Ну и конечно, любовь – куда же без неё. Мужская тень плюс женская тень равно... невидимый демиург задумывается на миг и ставит гигантский знак вопроса. На этом знаке они улетают в небо (как Жанти колдует над перспективой – не разгадать), на нём же, как на испорченном парашюте, пикируют вниз, куда-то за горизонт событий. Если бы знать, что там будет, если бы знать...

Following the Magic Flute across Niagara

"The Winter's Tale"

Photo by Johan Persson



Olga FOUX
Photos courtesy of the Chekhov International Theatre Festival

OUR ISSUE IS BEING PUBLISHED AT THE HEIGHT OF THE CHEKHOV FESTIVAL, WHICH IS BEING HELD FOR THE TWENTY-FIFTH TIME. IT'S THE LARGEST INTERNATIONAL FESTIVAL IN RUSSIA AND ONE OF THE MOST RESPECTED ONES IN THE WORLD. IT COULD BE CALLED AUTHOR'S FESTIVAL — FESTIVAL DIRECTOR VALERY SHADRIN PERSONALLY WATCHES ALL THE PRODUCTIONS THAT ARE BROUGHT THERE (MAKING SURE TO HAVE THE RECOMMENDATIONS FROM HIS NUMEROUS EXPERTS FIRST). YET ITS TASTES ARE SURPRISINGLY VARIED.

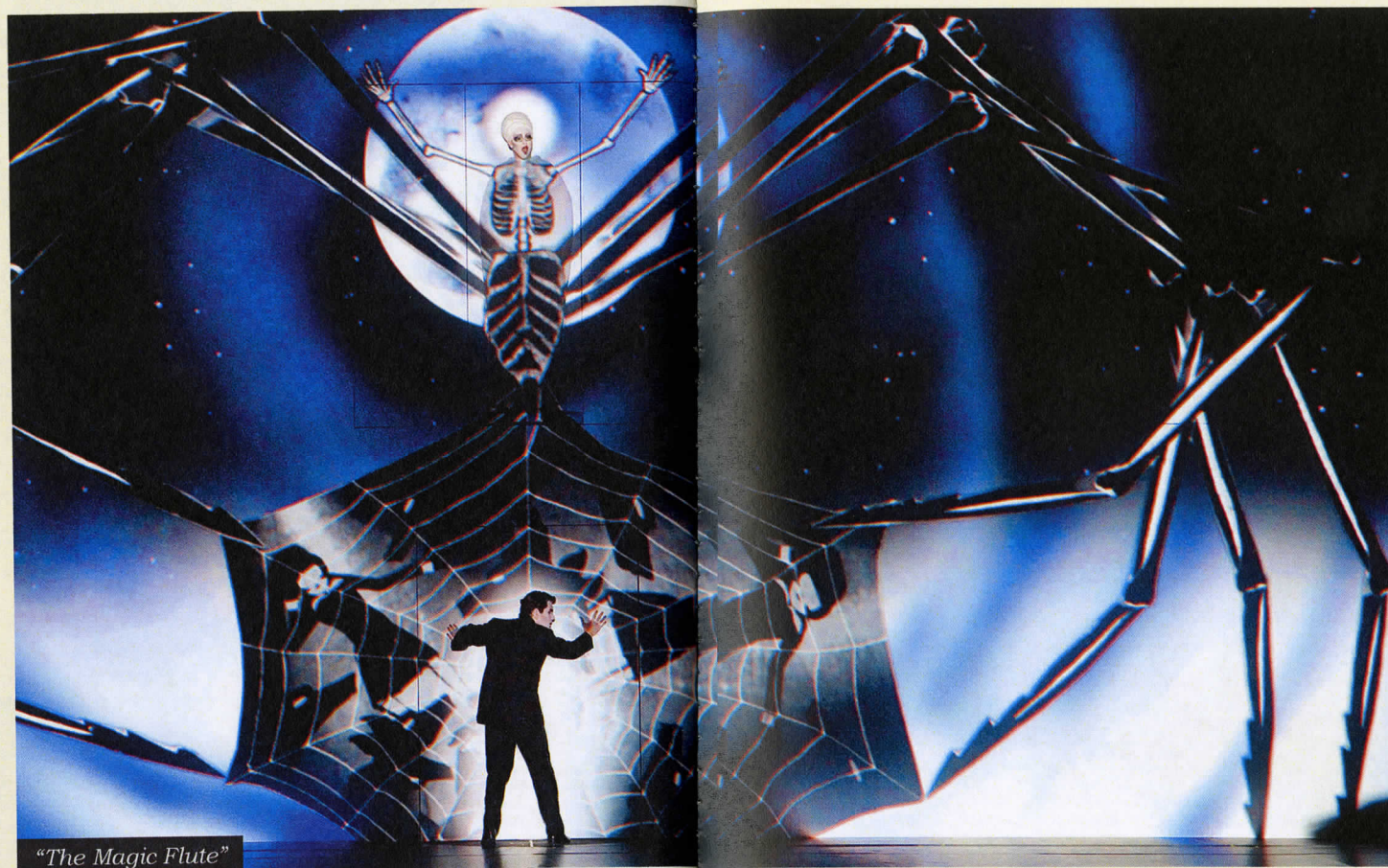
It's prepared to take risks, letting the audience discover new names; to secure the agreement from the most popular actors, whose schedules are planned out for years ahead; to provoke the most unexpected projects (like today's world premiere of "Voices of the Amazon", created by the British, the Americans and the

Brazilians in... the Tver Region); to invite theatres from the former Soviet republics into the "big leagues", thus giving them a new lease on life. And most importantly – to continue to love those who were once truly appreciated by Russian audiences, which is the reason why the Chekhov Festival became a touring repertory theatre of sorts, where one can see the latest productions by Philippe Genty, Robert Lepage, James Thiérée, Peter Brook, Declan Donnellan, and other leading figures of world theatre.

The festival opened with a production from Germany. It was a symbolic gesture, harking back to Peter Stein's "Oresteia" – a monumental hours-long epic staged at the Central Academic Theatre of the Russian Army with leading Russian actors ("Some German is gonna be staging some Greek in my theatre?!" seethed Defense Minister Yazov, then head of the CATRA. Yet Shadrin stubbornly did his thing. Incidentally, Stein flew in for the first rehearsal right on October 3, 1993, and refused to go back). "Oresteia" became the prologue to the creation of the Chekhov Festival.

Unlike "Oresteia", "The Magic Flute", by Komische Oper Berlin co-authored by London's 1927 Company (1927 was the year of the release of the first motion picture with synchronous soundtrack), is a time-honored production that had already toured 16 countries since 2012, and is expected in China and the U.S. right after its Moscow performance. A lucky idea of Australian director Barrie Kosky and British animator Paul Barritt to marry one of Mozart's most mysterious operas with the know-how of Londoners, who placed a living artist inside an endless virtual world of animation, became merged with the impeccable vocals of the German actors. Thus, this funny and free (from the need to decipher the hidden symbols of "The Magic Flute" among other things) "cartoonish" opera became a feast for both the eyes and the ears.

All the singers were trapped within the captivity of the statics – whether on the



"The Magic Flute"

stage itself next to the screen, or on the mini platforms that were scattered across the screen and that would turn, allowing the actor to float in the air and disappear from view within a matter of seconds. And the few movements they were granted had to be synchronized perfectly with the animated rampage. The artists' imagination virtually flooded the screen. The Queen of the Night races through the city like a giant female spider, myriads of kisses scatter every which way from Papageno, who was punished with silence for his garrulousness, prince Tamino battles a giant painted dog, and Sarastro's kingdom resembles the inside of an enormous clock. Spoken dialogue is moved to the captions, which compresses stage time. "The Magic Flute" becomes an anthology of the big visual world created by man who started an argument with the Creator: movie images of the early 20th century, Disney, horror flicks, anime, computer games, Facebook hearts, and many others. Man opened that portal and fell inside, became one of the bytes in a giant memory card. But the sounds of the magic flute that guide one to discover the secret of human existence still manage to move that "byte."

Whereas the Russian audiences are seeing the 1927 Company for the third time already, Carlos Acosta's famous Cuban company Acosta Danza came here for the first time (even though Carlos himself danced at the Bolshoi Theatre as a visiting principal dancer in "Spartacus"). Acosta's company brought five ten- to fifty-minute long ballets by different authors: Marianela Boan – one of the main representatives of the Ibero-American culture in the world of dance, Sidi Larbi Cherkaoui – a Moroccan from Flanders, Spain's Goyo Montero, Russell Maliphant – a refined Canadian from England (who holds the diploma of a practicing physician), and Acosta himself, who danced virtually the entire classical repertoire at the London's Covent Garden, but then returned home in order to put together a small company and start all over again.

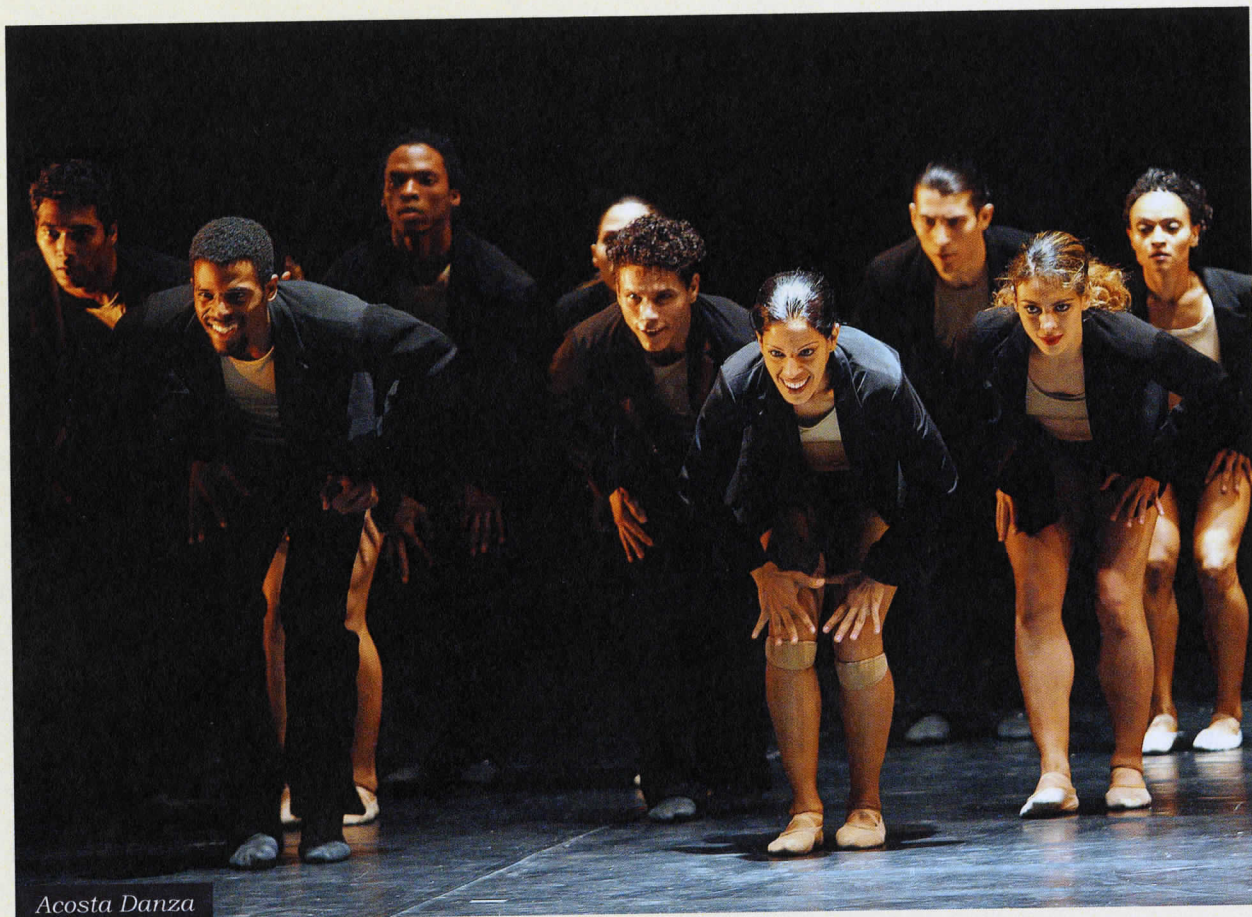
Marianela Boan's "Crossing Niagara", set to the music of Olivier Messiaen and based on Alonso Alegria's eponymous play, is the least like ballet in the usual sense of the word: movement is slowed to the maximum, filled with inner strength, two dancers who virtually sink into each other, crucifixion poses, inconceivable feat of balancing on foot

paws (dancers spent a lot of time studying the Tai Chi technique). The duet is dedicated to Charles Blondin, a famous gymnast who walked a tightrope over Niagara Falls several times, making his task harder each time – with his eyes closed, with a bag over him, with a wheelbarrow, on stilts, and, finally, while carrying his manager on his shoulders. The choreographer said that the second character – a young man who challenged the great gymnast by saying, "You depend on a tightrope, but I want you to fly" – was also very important to her. Thus the story of a dangerous trick becomes a mystery play about spiritual existence, about the desire to reach the unattainable.

Sidi Larbi Cherkaoui challenges another cultural myth – Nijinsky's ballet "L'Après-midi d'un Faune", mixing Nitin Sawhney's African rhythms in with Debussy's music. A pair of dancers with catlike agility and primeval savagery rival nature itself in rage and harmony.

Carlos Acosta himself – a swarthy giant with panther-like reaction – appeared to Moscow audiences in a production titled "Two", set to the music of Andy Cowton and staged by Russell Maliphant (ballet aficionados were even able to compare his performance with the dancing of the great Sylvie Guillem). And his choreography – in a new version of "Carmen" set to the music of Bizet in Shchedrin's arrangement, where flamenco and classical music become equals, and José, Carmen and Toréador become puppets in the hands of Fate – a huge, merciless bull that appears to the characters in their dreams and their waking hours. Yet another collective work – "There Is Nothing Around" in Goyo Montero's production – is performed to the poems of Joaquín Sabina and Vinicius de Moraes. And the new "Carmen" version and this rather commercial production are a clear illustration of the exceptional unity of the Cuban people despite the different skin colors.

A rare guest – the Aitmatov Russian Drama Theatre out of Kyrgyzstan – came to the festival thanks to its work with Vladimir Pankov, whose Chekhov Festival project productions (Belarusian "The Wedding", Uzbek "Seven Moons") sew the torn cultural ties of the former USSR back together with a living thread. Lermontov's "The Demon" is intertwined with the story "Bela" from "A Hero of Our Times", placed within a musical framework (a string trio from Europe, a kyl kiyak playing musician from Asia, and a



Acosta Danza

manaschi singer – the narrator of the Kyrgyz story of the hero Manas, the world's most extensive epic), and told in both Russian and Kyrgyz. There's a pile of rocks on the stage – a symbol of the boundary between a time to scatter stones and a time to gather them. The Demon-Pechorin (Marat Amiraev) – the East and the West came together in his facial features and his movements; he seems to belong everywhere and seems to be an outsider everywhere as well. The strict Tamara-Bela (Ainura Kachkynbek kyzy); the good-natured Maxim Maximych (Andrei Petukhov); the little travesty clowness with a broken wing (Elena Purtova), who trails faithfully behind a military train; Russian soldiers; Asian nomads, who are trying out vodka for the first time only to start a knife fight right after; a flapper dame with a lace umbrella and "r's" trilled à la Français, "holy Russian literature" on her mind and a missionary-like passion to refine the Caucasus highlanders; Asian elders – a boiling pot of humanity. Here the classic "East is East, and West is West, and never the twain shall meet" bears correcting: West and East are drawn to each other like continents: their meeting is inevitable,

tragic and fruitful. They conduct ceremonies – weddings, funerals; an army of twilight angels with clay-whitened faces – the ashes of the all-reconciling death – continues to grow.

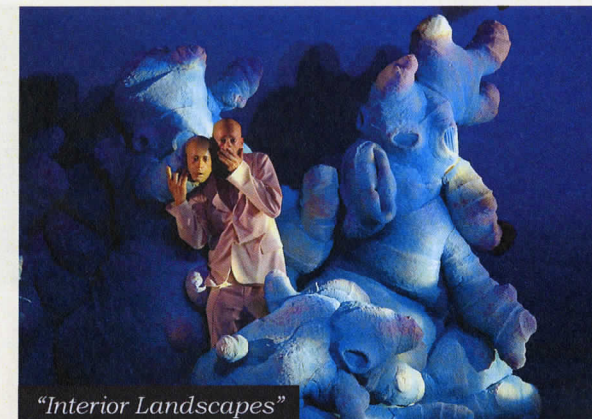
Declan Donnellan – the most Russian of British directors – brought a new version of "The Winter's Tale" (he staged the previous one at the Maly Drama Theatre and demanded that the actors playing the shepherds work thoroughly on... a Belarusian accent, to ensure that their dialect differed from the aristocrats' speech). Utmost brevity and complete focus on the actors are present in this production as in all of Donnellan's work, yet his famous visible background, a parallel action that he so masterfully created to fit the principal one in his previous productions, is virtually absent here. The first part – the "twilight of the gods" of sorts: King Leontes' (James Orlando) mind is stricken with jealousy toward his brother, fast and furious like the plague. Misfortune instantly strips the royal dynasty of all luster: the king hits his pregnant wife, the latter (Natalie Radmall Quirke) pushes away her overly active and restless son (Tom Kohut), the teenager,

whose entire world came crumbling down in an instant, is throwing a tantrum. The director gave the parts of the best people – faithful servants – to dark-skinned actors (Camillo – Abubakar Salim, Paulina – Joy Richardson): their innate decency is as yet stronger than etiquette, which they have, of course, grasped in full.

In part two – the one with fairytale miracles that partially repair the ills done by man – the director allows himself to play with topicality: one of the scenes resembles a contemporary talk show, where everyone is in a hurry to spill all the inconvenient truth about themselves; another – a rigid satire on the attitude of policemen toward migrants (this scene was, apparently, staged by a Russian director); a third scene is like a rock concert.

All the stronger is the contrast with the final scenes, where the air itself seems to grow thicker, with the miraculous return of the daughter to her tyrant father (the anguished look on his face as he peers at her, recognizing his wife's features in the face of that unfamiliar young woman), the miraculous resurrection of the queen and the impossible resurrection of the son, who, nevertheless, appears before his father in order to forgive him.

"Interior Landscapes" – the latest production staged by Philippe Genty, his "Amarcord." Many of the themes that run through his work show up here as well. Here, the famous marionette, who cuts off her strings and earns her freedom from the puppet master in exchange for complete immobility-death, acquires flesh. The director's alter likewise cuts the strings of an invisible puppet master (or his own past), gets tangled in the ropes (ancestral curses), frees himself and even regains the ability to move. But he becomes scared of the newfound



"Interior Landscapes"

freedom and hurries to confine himself inside a cage. The cage crumbles, nearly crushing its prisoner, and he realizes that freedom is inevitable. And so he scatters about the broken pieces of the cages (invisible people in black neatly pick them up, the broken pieces melt into the darkness, creating the impression that the protagonist is virtually floating in space). His subsequent path – along an illuminated stairway that hangs in the vacuum: like Munchausen climbing a rope to get to the Moon, he reaches a sacred door that hides behind it a world of fairytale images and passionate memory. Here is the first time he gets close with a woman with an outsized body (exaggerated inflatable legs that one can get lost in like in a cave; admittedly, though, the unfortunate beauty dreams of escaping her own corporeal excess as well). And meets his own self, growing among some polyp stalks (who among us is without quirks). And a haunting childhood nightmare – exploded chalets in the Swiss Alps, his and his mother's escape, the arrival of robot Nazis. Genty acknowledges his nightmare and instantly stages an anti-war pathos, letting his protagonist be approached by two poor excuses for doctors in the service of the healing Time, who poke around in the protagonist's body in a funny manner and finally remove his childhood nightmare – a little burning house.

And love, of course – can't do without it. A male shadow plus a female shadow equals... an invisible demiurge ponders it for a moment and puts down a giant question mark. They use that mark to fly up into the sky (it's impossible to discern how Genty works his magic on the perspective), and then use it again as a failed parachute to nosedive down, somewhere beyond the event horizon. If only we could know what awaits us there, if only...



"The Demon"

Photo by Victor Reimygde