



Вера СЕНЬКИНА

ЖОЗЕФ НАДЖ: МЕЖДУ ТЕАТРОМ И ЖИВОПИСЬЮ

Французский режиссер, хореограф и танцор Жозеф Надж уже на протяжении десяти лет приезжает в Москву. Здесь видели многие его спектакли и сразу высоко их оценили. В Москве он получил две «Золотые маски» в номинации «Лучший иностранный спектакль года».

Впервые Надж посетил столицу в 2000 г. с постановкой «Полуночники» по произведениям Ф. Кафки. Она вызвала бурный интерес у критиков и публики. Однако для многих тогда определить генезис спектакля оказалось затруднительно. Что это – пластический театр, цирк, современный танец или современное визуальное искусство – осталось загадкой. Балетные и театральные критики спорили о том, чьим объектом исследования Надж в большей степени является. Сам режиссер в многочисленных интервью подчеркивал, что по первой профессии он художник, график, творец изображений и визуальных образов, и поэтому подходит к танцу, актеру, хореографии, театру предметно. Именно первая профессия во многом объясняет особенность его «материального воображения». Надж не раз говорил: «Предметы люблю как художник. Мне нравится создавать на сцене конкретные пространства – из того, что есть у меня под рукой»¹. Он отказался от слова, поставив его под сомнение, поскольку слова не могли точно передать его замыслы.

В репертуаре Национального хореографического центра в Орлеане, который возглавляет Надж, к настоящему времени более 20 постановок. Среди них – моноспектакли

и спектакли, рассчитанные на большое количество исполнителей. Около половины этих работ целиком относятся к направлению contemporary dance. В этой же статье хотелось бы рассмотреть те спектакли Наджа («Воцтек», «Философы», «Paso Double», «Последний пейзаж», «Вороны»), в которых он активно использует практику современного визуального искусства, свой опыт живописца и в которых полнее раскрывается его подход к театру как художника. В своем фильме «Последний пейзаж», посвященном созданию одноименного спектакля, Надж объяснял, что в определенный момент желание описать мир при помощи живописи оказалось для него недостаточным в то время, как театр и танец предоставили ему новые возможности. «В танце я ощутил восхитительную свободу самовыражения, – объясняет Надж. – Меня привлекла эфемерность театрального действия. Существование сценического произведения во времени не похоже на жизнь произведений живописи и литературы»².

Надж, венгр по происхождению, родился в маленьком городке Каниже (область Воеводина в Югославии). Учился в Будапештском университете на факультете философии, занимался изобразительным искусством, увлекался восточными

¹ Гердт О. Хореограф собственной памяти // Ежедневный журнал, 2002, № 46, ноябрь. С. 54.

² Там же. С. 55.

Pro настоящее

единоборствами. В начале 1980-х переехал в Париж, где и открыл для себя современный танец, изучал разные танцевальные направления и стили, брал уроки в школе Марсея Марсо. Именно тогда он пришел к мысли, что рисовать можно не только чернилами и тушью, но и движением, танцем. Можно «рисовать» само сценическое пространство и «рисовать» в этом пространстве, используя человеческие тела и всевозможные предметы, создавая вещественные и пластические образы. Можно сделать картину живой, изменяющейся во времени, претерпевающей всевозможные метаморфозы и ощутить процесс ее создания всем своим телом. В спектаклях «Последний пейзаж», «Paso Double», «Вороны» Надж открыл зрителям двери в свою мастерскую, вынес холст на театральную сцену и начал рисовать картину на глазах у публики. Это решение, с одной стороны, казалось вполне закономерным, с другой, – чересчур прямолинейным. Ведь многие свои спектакли Надж сочиняет подобно живописным полотнам. От «Воццека» к одному из своих самых ярких и уникальных спектаклей «Paso Double» (2006), а затем в последней работе «Вороны» (2010) режиссер находит все новые способы взаимодействия с картиной на сцене, использует различный инструментарий. Его спектакли оказываются не только продолжением его картин, но и становятся отражением постепенно меняющихся отношений между художником и его живописью.

«ЖИВЫЕ КАРТИНЫ»

Спектакли «Полуночники», «Воццек» напоминают огромных

размеров мрачные полотна, странные персонажи которых постепенно оживают на глазах у зрителей и совершают причудливые действия в полном молчании. Пространство перегружено и переполнено всевозможными старыми вещами (велосипеды, коробки, колеса, доски), мебелью и напоминает тесный чердак или подвал. Оно кажется вязким, густым, плотным. Надж с особой тщательностью и мастерством заполняет каждый пустой кусочек пространства. Повсюду мутно, грязно и пыльно. В «Воццеке» из одежды и мешков сыплется песок, люди кажутся похожими на живые глиняные статуи. Тело застывает бесформенным, кособоким извятием и внешне напоминает жуткого голема с серовато-бурым лицом или манекен. Кто эти существа? Недолюди, грубые копии человека? Или, наоборот, люди, окончательно потерявшие человеческий облик? Загадка. Актер сливается с миром вещей, мимикрирует в нем, внешне оказывается почти от него не отличимым. Глаз зрителя только спустя некоторое время начинает различать человеческие контуры, а поначалу границу между живым и неживым заметить почти невозможно. Предмет равноправен актеру и обладает даже большей мерой реальности, чем актер, однако это далеко не гармоничное и взаимодополняющее сосуществование человека с окружающим миром. Предметная среда подчиняет, поглощает человека, паразитирует на нем, вынуждает его сгорбиться, ужаться, втиснуться в отверстия стен, шкафы, коробки и ящики. Он погребен под толщей вещей. Человеческое тело подвергается постоянной трансформации, деформации. Немаловажным

Европа и Россия



Сцены из спектакля
«Философы».
Фото Centre
chorégraphique
national d'Orléans

в показе этих изменений является звук: зрители слышат постоянный неприятный и тревожный скрежет, треск, шипение, скрип.

Люди двигаются, подобно сомнамбулам. Порой ломаные, механические, загадочно однообразные движения делают их похожими на марионеток, которыми управляет невидимый кукловод. Манипуляции героев, которые они совершают друг над другом, напоминают мрачно-ватые фокусы, опыты на выносливость. В «Воццеке» одно из глиняных существ привязывают к столу, на другого насильно надевают военную форму, третьего сажают на игрушечную лошадку и закрывают в шкафу. Другие два персонажа ездят наперегонки на велосипедах, остающихся неподвижными. Их колеса обмотаны грязными тряпками. От глиняной статуи отрежут лицо и бросят его на трапезный стол перед



обедающими. В грубо сколоченных ящиках угадывается гроб, а в серых полотнищах – саван. Человека, как бусину, нанизывают на нить и привязывают к дверному косяку.

Этот странный, душный, выморочный мир, напоминающий гиньоль, жуткое кабаре (если

Pro настоящее

вспомнить одно из определенных сюрреализма, данное Андре Бретоном), который создает на театральных подмостках Надж, не имеет ничего общего с жизнью, но много общего – со смертью. Зачарованность Наджа миром смерти, с одной стороны, сближает его с символистами, с другой – явны и существенные различия. Надж, конечно, далек от символистских грез, прекрасных видений и «отблеска лучей того духа, который мы зовем смертью»³. В его спектаклях предстает не украшенная реальность кошмарного сна, фантасмагория, которая служит отражением мира несвободы и безликости, абсурдной жестокости и насилия, фатальности и обреченности. Но части этого сновидения не выстраиваются в какую-либо логическую, линейную историю, а соединяются в коллаж, мозаику рифмующихся друг с другом и отражающихся друг в друге образов.

Какой бы литературный материал ни ложился на основу спектакля Наджа, он всегда подвергается значительной переработке. Постановки режиссера – это не очередная интерпретация текста, а, скорее, визуальные ассоциации, родившиеся под воздействием прочитанного произведения. Именно на основе этих картин и метафор, возникших в сознании режиссера-художника, и строится спектакль. Надж словно бы делает рисунки по выбранным текстам, а потом уже по своим наброскам ставит спектакли. Эти отдельные образы выстраиваются в свою собственную драматургию, они всегда объединены некой общей темой, идеей или настроением, повторяющимися мотивами.

В «Воццеке» герои Г. Бюхнера распознаются смутно, как в «Полуночниках» – персонажи «Превращения» или «Процесса» Ф. Кафки. Только изредка Надж дает зрителям намеки: в «Воццеке» один из глиняных людей незаметно набрасывает на шею девушки красный тонкий шнурок. Он алеет на ее серой шее, как свежий порез (срабатывает визуальная рифма). Но на самом деле двенадцать актеров (среди которых и Надж) являются персонажами-абстракциями. В какие-либо отношения герои не вступают. Отстраненные и беспристрастные, они существуют как динамичные части картины, объединенные четко прорисованной и строго заданной неподвижной композицией. Но физические действия, симультанно совершаемые разными персонажами в рамках единой картины, приобретают метафорическое значение. Мир «Воццека» и «Полуночников» неизменен и постоянен. Все самое важное здесь случилось задолго до появления зрителей. Публика оказывается свидетелем монотонного, бесцельного, внесобытийного существования – обыденности кошмара.

В этих спектаклях удельный вес каждого из образов невелик. Метафоры Наджа в отдельности могут не впечатлить своей точностью, но, поскольку в них нет и законченности, завершенности, кажется, что смысл их постоянно ускользает. Для Наджа важнее не образ сам по себе, но картина в ее целостности и то впечатление, которое она производит. Надж создает орнамент вокруг тайны, оставляя зрителю загадку без разгадки.

То, что так притягивает в этих спектаклях и заставляет

³ Крэг Г. *Искусство театра*. СПб., 1911. С. 57.

Европа и Россия

внимательно следить за мрачной театральной реальностью Наджа, за потусторонним миром, им созданным, сродни чувству, заставлявшему зрителей XIX в. завороченно глядеть, например, на «живые картины» декоратора-живописца XIX в. А.А. Роллера. Роллер достигал абсолютной иллюзии плоскостной картины, в его работах обнаруживалось трагическое ощущение временной «смерти», превращение человека в неживую материю, тонкая грань между живым и мертвым. Зрителей гипнотизировала «тайна застывшего времени»⁴.

Но подход Наджа все-таки кардинально отличается от классических «живых картин»: он не жизнь заключает в раму картины, уподобляя ее канонам живописи, а именно картину выносит в жизнь, расширяя ее границы, делая ее подвижной, меняющейся.

Любопытно сравнить подход Наджа с работой над спектаклем другого всемирно известного американского художника и режиссера Роберта Уилсона. Уилсон как раз наследует традицию подлинных «живых картин» (tableau vivant). Он выстраивает на сцене правильные архитектурные геометрические и симметричные композиции, с четким и выверенным соотношением вертикали, горизонтали и диагонали. В построении сценического пространства (создании своих театральных «пейзажей») Уилсон, по его собственным словам, ориентируется на картины Поля Сезанна, художника простых и чистых форм, ярких и сочных цветов (средиземноморский синий, солнечная охра, изумрудно-зеленый). На фоне почти пустого пространства медленно передвигаются актеры,

застывают в живописных позах, стараясь не выступать из плоскости созданной режиссером «картины». Движениям актеров свойственны скупость, благородство и размеренность (они всегда находятся в «созвучии» с минималистски оформленным пространством). Благодаря свету, сочетанию красок, соотношению строгих линий, чрезвычайно точно рассчитанным жестам актеров, создается впечатление двухмерной картины.

Спектакль распадается в последовательности неподвижных «картин», соответствующих определенным драматическим сценам. Уилсону важно, чтобы в каждом сценическом кадре соблюдалось строгое композиционное расположение актеров. Игра исполнителей состоит из определенного набора фиксированных символических жестов и поз.

Актер у Уилсона – это уже сверхмарионетка вне эмоций и вне переживаний, «воплощение благородной искусственности»⁵, которая может выявить дух, сущность идеи, сверх-образ персонажа. В то время как у Наджа актер превращается не в крэговскую сверхмарионетку, а в куклу и марионетку, задача которой заключается совершенно в ином – служить символом омертвления, отсутствия жизни и особенности двух художников проявились в их решении одного и того же материала – «Воццека».

Уилсон поставил пьесу Бюхнера в театре «Берлинер Ансамбль» в 2001 г., используя музыку Тома Уэйтса, а Надж обратился к «Воццеку» раньше, в 1994 г. Созданные Наджем и Уилсоном сценические картины стилистически были диаметрально противоположны.

⁴ Юнисов М. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. СПб., 2008. С. 189.

⁵ Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Искусство театра. СПб., 1911. С. 62.

Pro настоящее

Если Надж склонен к переизбытку вещей на сцене, то Уилсон тяготеет к пустому пространству. Один использует калейдоскоп теснящих друг друга образов, другой – строго выверенные, точно найденные символы. Один – художник мрачных запачканных чердаков, склонный к аттракционной условности, другой – ценитель стерильных, дизайнерски оформленных помещений и почти мультипликационного гротеска. Немаловажно и то, на какие образцы живописи ориентируются художники. Для Уилсона, как уже было сказано, основополагающая фигура всего его творчества – Сезанн (близкими ему по духу художниками можно было бы назвать представителей абстрактного экспрессионизма, Марка Ротко, Эда Рейнхардта, стремившихся к минимализму). Очевидно, что Надж испытывает большой интерес к сюрреалистам и их предшественникам. Собственно, этим и объясняется склонность Наджа к оптическим играм, иллюзионистским опытам, постоянным превращениям, трансформациям и деформациям.

В его спектаклях создаваемые картины могут носить эмблематический характер, не иметь изобразительного или скульптурного первоисточника (как это было характерно для уличных инсценировок VI в.⁶); могут репродуцировать картины других известных художников (подобно тем «живым картинам», которые вошли в моду еще в XVIII в.). Но, конечно, первоисточник никогда не будет воспроизведен детально, будет дан лишь намек на него, аллюзия. Например, мир «Воццека» отдаленно перекликался с картиной художника Макса Эрнста «Европа после дождя». В

спектакле явно просматривался характерный для Эрнста прием иллюзионистского обмана, принцип «удвоения» (человек – глиняная скульптура, человек-стена, человек-шкаф), принцип соединения в одном изобразительном объекте разнородных элементов (как живых, так и взятых из мира мертвой природы). Еще более очевидны и разнообразны эти приемы обмана зрения («trompe d'œil») стали в спектакле «Философы» (2002).

Подобно «Воццеку» и «Полноночникам», «Философы» представляли собой вольные фантазии Наджа, навеянные произведениями Бруно Шульца. Спектакль предвещала серия видеоинсталляций (на стенах были развешены экраны), в каждой из которых участвовали пять чудаковатых персонажей. Герои были вписаны в некую картинную плоскость (видео-картинку). Они словно сошли с полотна Р. Магритта или с экрана черно-белого кино, напоминающая абсурдистских героев С. Беккета. Эта выставка, как оказалось впоследствии, представляла собой первую часть спектакля, с нее уже и начиналось театральное действие, получившее затем развитие в небольшом фильме с участием тех же персонажей. Его показывали уже в зрительном зале, где действие продолжилось в пластически-танцевальной третьей части.

Пятеро «философов» (четверо учеников, среди них Надж, и один – учитель) ютятся на лестничных пролетах, во внутренних дворах, чуланах, в крошечных лабораториях, застыв над очередной партией в шахматы или заснув под окном. Ситуации, в которые они попадали, оказывались комичными и парадоксальными... Кто-то долго

⁶ Юнисов М. Указ. соч. С. 143.

Европа и Россия

стоял с вытянутой рукой под привязанной к потолку тыквой. Кто-то наблюдал, как тает и вновь появляется из растаявшей лужи кусок льда. Эти вялые мучающиеся от безделья люди явно ощущали свою потерянную в мире. За каждым из героев была закреплена своя маска: сонный, грустный, тоскливый, задумчивый...

В некоторых инсталляциях легко угадывались изобразительные первоисточники – не только картины Магритта, но и Дж. Арчимбольдо (фантастические головы, составленные из плодов или разных механизмов, очень театральны!), Д. Де Кирико.

Выбор столь разных мастеров не случаен. Арчимбольдо (1527–1593) и Кирико (1888–1978), сюрреалисты считали своими предшественниками, а Магритт – один из представителей этого течения. Все они испытывали интерес к изображению предмета в не свойственном ему значении, старались вырвать зрителя из круга привычных ассоциаций и представлений. То же самое делает в своих спектаклях и Надж. Мотивы избранной им живописи задают определенное направление его размышлениям. Скажем, Магритту принадлежит фраза о том, что реальность – это бесконечная вереница шагов, уровней понимания, и, как следствие, она непостижима. Для Кирико живопись – это лабиринт смыслов. Человек живет, окруженный обыденными предметами (символами), настоящего значения которых до конца не знает. Отсюда парадоксальные натюрморты в видеоинсталляциях Наджа, состоящие из совершенно не связанных друг с другом предметов (стол, манекен, горшок, таз,

напильник), – как у Кирико. Частью этих натюрмортов становятся и живые люди. Герои выстраивают из камней продолжение своих тел – например, груды камней напоминают туловище и голову (реминисценция из Магритта). Исчезающие за нагромождением вещей, запертые в безликих тесных неуютных пространствах, герои Наджа, подобно «человеку в котелке» Магритта, отгораживаются от окружающего мира, поворачиваются к нему спиной. А во второй части спектакля режиссер выпускает героев на свободу, на поиски истины (в одноименном фильме герои путешествуют в лесу). Они повсюду таскают с собой тяжелые сундуки (скарб накопленных знаний), копают землю, пытаются построить дом, общаются с животными (ослом, совой), разглядывают чьи-то следы.

Видеоинсталляции Наджа напоминают нарисованные тушью миниатюры Наджа. некоторые из них откровенно дублируют его рисунки. Его миниатюры похожи на философские сценки аллегорического содержания. Они вполне могли бы послужить иллюстрациями к афоризмам или притчам. А еще эти инсталляции заставляют припомнить популярные в XIX в. игры ума (jeux d'esprit). Действие в спектакле делится на отдельные картины и сцены, как в шарадах, где загадываемое слово разделяется на отдельные слова-слоги. Отдельные изображения, по смыслу рифмуясь друг с другом, складываются в некий сюжет – о бренности и суетности человеческого существования, о путешествиях и скитаниях беспомощных странников по жизни в поисках смысла бытия.

Спектакль Наджа «Философы» впечатлял своей формой,

Pro настоящее

структурой, искусным монтажом эпизодов. Эта постановка была одной из наиболее удачных у Наджа, в ней проявилась его умение искусно «играть» с жанрами, обеспечивая их свободное взаимопроникновение и единство, когда «швы» становятся абсолютно незаметными. Его герои естественно переходили из видеоинсталляций в фильм, а затем представляли перед нами живьем на театральной сцене. Границы действительности постепенно расширялись. По смыслу же – из замкнутого, изолированного пространства картины (экрана) персонажи выходили в реальную жизнь и получали возможность установить пластический диалог друг с другом. Элементы этого пластического диалога напоминали одновременно восточные единоборства, акробатические трюки, драматическую пантомиму, клоунаду.

Обращение Наджа к опыту кинематографа тоже показалось не случайным. Объясняется оно тем, что Надж пробует найти и использовать иную форму «повествования». Он создавал теперь уже не одну картину, в рамках которой одновременно разворачивалось несколько действий, а серию сменяющихся друг друга «картин» (зритель переходил от одной инсталляции к другой), делил сцены на отдельные планы-кадры, используя покадровую композицию. Зритель мог прервать просмотр одного видео и перейти, например, сразу к четвертому «кадру», а затем вновь вернуться к первому. Публике предоставлялась возможность сделать свой собственный монтаж видеокусков и самому определить длину «кадра». В сущности, здесь была важна не последовательность

эпизодов, но само течение времени, способ существования персонажей в «кадре».

Принцип раскадровки очевиден и в рисунках Наджа. Почти к каждой постановке Надж готовит выставку своих картин. Она показывает подготовительную работу к спектаклю. Спектакль же ощущается логическим смысловым и художественным продолжением этих картин. В рисунках тоже ощутима потребность художника оживить изображение, сделать его подвижным, меняющимся во времени. «Живописи тесно в статике. Времени тесно в живописи. Время как физическая категория давит живопись, заставляя предмет деформироваться, кружиться в водовороте, пока он не вырывается на свободу, на волю чистого течения времени»⁷. В этих рисунках – попытка выстроить витающие в воображении Наджа визуальные образы в некую последовательность развивающейся мысли. Театр, предьявляя художнику свои правила и законы, наделяет его возможностью в совершенно новых условиях исследовать взаимоотношения времени и действия, движения и статуарности, импровизации и структуры, отношений с материалом.

«ОРГАНИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНИЯ»

Для спектакля «Вороны» Надж детально фиксировал движение птиц в серии зарисовок, напоминающих графику и раскадровку к черно-белому мультфильму. Между ними наблюдается связность, «текстуальное» единство. Изображения сотканы из множества хрупких нитей, которые, спутываясь в клубки и вязанки, закручиваясь в воронки, образуют очертания гнезд,

⁷ Норштейн Ю. Снег на траве: В 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 57.

Европа и Россия



птиц, людей, полей. Они похожи на автоматические рисунки (в том числе, на картины представителя сюрреализма Андре Массона в технике автоматического письма), когда в процессе создания изображения рука быстро движется по листу бумаги и случайные линии сливаются в образы. Надж мог оставлять их, как есть, или развивать эти образы дальше. Для него важны метаморфозы, когда один образ постепенно перетекает в другой: вязанка хвороста превращается в тело человека, тело человека – в тучу, и так далее. Через них передается постепенное развитие изображения, зарождаются целые сцены. Эти рисунки на глазах у зрителей «оживают» в спектакле «Вороны». Для этого Надж обращается к идее, как он определил ее сам, «органической полифонии», когда звук, движение, изображение подчинены созданию определенной динамичной живописной картины. В «Последнем пейзаже» (2005) и «Воронах» Надж использует одновременное воздействие рисунка, танца и музыки в целостном пространстве, которое рождает у зрителя объемное восприятие образов. На театральных подмостках Надж пробует активно вступить со своим произведением в диалог. В отличие от «Воццека», «Полуночников», «Философов» здесь он уже не только одна из фигур на картине, но и создатель этой картины в реальном времени, т. е. он находится сразу внутри и снаружи своего произведения.

Случаи, когда художник решает продемонстрировать процесс своей работы над картиной перед публикой, из давня нередки. Но речь идет не только о том, что творческий акт зафиксирован

на киноленте. Как, например, в известном фильме Анри Жоржа Клузо «Тайна Пикассо» или когда Ханс Намут и Рудольф Буркхардт снимают процесс работы художника Джексона Поллока, многочисленные перформансы современных художников. Надж превращает интимный, скрытый от посторонних глаз творческий процесс в своей «бедной комнате воображения», как сказал бы польский художник Тадеуш Кантор, в театральное зрелище.

«Последний пейзаж» и «Вороны» созданы с паузой в пять лет, но по смыслу и используемым приемам очень близки. И в том, и в другом спектакле Надж рассказывает историю творца, который через рисунок превращается в предмет своего наблюдения и через акт творчества становится объектом своего искусства. В «Воронах», например, художник (в спектакле еще и актер, и танцор) выполняет функцию своей собственной кисти, с помощью которой он впервые зафиксировал полет птицы. Он одновременно субъект и объект искусства, тема и инструмент.

Немаловажно также, что эти спектакли относятся к постановкам малой формы, проектам, рассчитанным на одного актера. Теперь с Наджем рядом нет его коллег-танцоров. «Мне интересно самому воплотить на сцене собственную идею – с помощью именно своего тела»⁸. Параллельно с этим, он окончательно перестает опираться на какой-либо конкретный литературный материал; создает импровизационный текст, черпая образы исключительно из собственных воспоминаний и наблюдений, которые хранит тело и его визуальная память.

⁸ Жозеф Надж идет в отступление // Коммерсант, 2002, 19 ноября. [Беседа с Татьяной Кузнецовой.]

Pro настоящее

В «Воронах» с Наджем работает музыкант Акош Желязны. Он использует барабан, гитару, виолончель, дудки, песок, который, шипя, катится по железным трубам. Желязны вносит в спектакль звучание полета ворона, легкого прикосновения ветра к его крыльям, скольжения крыльев по листьям деревьев, скрежет гравия и шорох сухого хвороста под лапами приземлившейся птицы. Музыка создает эффект присутствия-неприсутствия ворона, через пластику передается постоянное борение легкости и свободы в движениях птицы со скованностью и тяжестью тела танцора. А рисунок отражает постепенное изменение сознания человека. Надж окунает пальцы в черную краску и оставляет на полотне «синкопически точечные» следы, – это отпечатки лап ворона и в то же время земля, трава. Окунув в краску ветки, бросает их на картину – и на листе смутно угадывается изображение летящей птицы. Режиссер обращается к языку бесконечных взаимных превращений и отражений. Звук как бы переходит в пластику (зритель начинает видеть звук), танец же получает музыкальное звучание. Притом, что картина сама по себе неподвижна, соединение звука, жеста, света позволяет получить эффект меняющегося изображения. Линия становится живой, как только соединяется со звуком или движением⁹.

Нечто подобное Надж вместе с известным перкуSSIONИстом Владимиром Тарасовым осуществил и в «Последнем пейзаже»¹⁰. В этом спектакле Надж с помощью музыки и рисования «реконструирует» пейзажи родных мест (Канижи, Воеводины), воскрешает их в своем сознании и танцует на их фоне. К спектаклю Надж

подготовил фотовыставку, посвященную своей деревне. Следует признать, что без нее зрителю было бы нелегко самостоятельно догадаться, о каком пейзаже идет речь и какое отношение к нему имеет сам танцор. Кроме того, в 2006 году Надж снял одноименный фильм, который во многом разъяснил постоянство отдельных мотивов и образов в творчестве режиссера. В нем он запечатлел места, вдохновившие его на создание спектаклей, ставшие прототипом тех пейзажей, которые он воспроизводит в своих постановках. Этот фильм объяснил, например, почему Надж постоянно рисует черной краской, словно нанося на бумагу царапины, – они похожи на следы угля, случайные знаки, образующие своеобразной красоты картину на любимой белой стене в Каниже. Скажем, река, которую рисует Надж на холсте в «Последнем пейзаже», – это Тисса, дом – заброшенный источник, странные существа на длинных лапах – цапли. В «Последнем пейзаже» Надж создает картину в процессе танца под извлекаемые Тарасовым всевозможные шумы и звуки. Они напоминают легкий шелест травы, шуршание колосьев пшеницы, стрекот насекомых и скрип железной двери. Любопытно, что шелест травы рождается в тот момент, когда Тарасов рисует мелом на доске ее длинные стебли. Музыка создает иллюзию присутствия в зале настоящей живой природы, реального пейзажа. Хотя зрители его не видят. Перед ними на холсте – всего лишь след той воображаемой картины, которая живет в сознании Наджа.

Художник конструирует свой визуальный мир в форме постоянных импровизаций, припоминания

⁹ Норштейн Ю. Указ. Соч. С. 58.

¹⁰ С. В. Тарасовым Надж сделал ряд постановок, и это совсем не случайно. В своих знаменитых звуковых инсталляциях Тарасов создает эффект визуализации звука, который так пригодился в спектаклях Наджу.

и самоидентификации. Поэтому так существен элемент автобиографии в его спектаклях. Одним из тех, кто сделал ее основным и единственным объектом своего искусства, был Тадеуш Кантор. По словам Наджа, он долгое время был увлечен творчеством Кантора. Надж так же, как и польский художник, мифологизирует свое детство. «Моя главная задача – понять собственные корни»¹¹. «Память – единственное, что для меня материально. Мне интересно то, из чего я состою. Вместе с актерами мы вслушиваемся в тело памяти. И это единственный способ создать по-настоящему авторский спектакль»¹². Для Наджа Канижа – мифологическое место, переходная, пограничная территория, затерянная не только географически (это Югославия, которой больше не существует), но между реальностью и воображением. Реальность оказывается иллюзорной, материальной остается лишь память о прошлом. Мотив детства почти всегда сплетается с мотивом утраты и смерти (не случайно спектакль называется именно «Последний пейзаж»). В финале Надж проводит черной краской по груди (по белой рубашке быстро расплзаются капли, как из кровоточащей раны) – и это жест окончательного самоотрицания. Художник умирает, исчезает, после него на бумаге остаются только следы (текст, письма), словно следы на песке или на белой стене. Их неизбежно сотрет прибой, прополощет море, они сольются с рельефом, создав новый чистый лист для нового спектакля, возможность нового рождения и новой смерти. Снова и снова переживая картину, принадлежащую прошлому, Надж испытывает

каждый раз заново личное потрясение. Спектакль дает ему шанс все начать сначала, начать жить в своем произведении, возродиться в письме и через письмо¹³.

«PASO DOUBLE»

В 2006 г. на Авиньонском фестивале Надж вместе с испанским художником Мигелем Барсело представил одну из самых ярких своих постановок – спектакль «Paso Double». Два художника на глазах у публики создавали всевозможные рисунки и письма на стене огромных размеров, сделанной из красной глубоководной глины. Спектакль игрался в Церкви целестинцев, которая превратилась в мрачную пещеру. Стена выполняла функцию холста и занимала в пространстве церкви место полуразрушенного алтаря. Выбор материала – глина, выбор места – церковь, сами образы спектакля «Paso Double» определил Барсело. Фактически «Paso Double» стал логическим продолжением многочисленных росписей соборов и церквей, живописных работ, сделанных именно Барсело.

Пьер Пежу и Эрик Мезиль, авторы альбома, посвященного творчеству Барсело, назвали спектакль «Paso Double» «живой, подвижной версией оформления кафедрального собора на Майорке»¹⁴. И это наблюдение важно. Художник превращает капеллы соборов в пещеры, соединяет сакральное пространство церкви с эпохой палеолита (Барсело часто приглашают сами настоятели этих соборов). Часовня Сен Пьер, Церковь целестинцев и Святой Эулалии, Большая Капелла в Папском дворце после «вторжения» Барсело напоминают затонувшие испанские корабли, плывущие сквозь века.

¹¹ Надж Ж. Повседневную жизнь нужно воспринимать поэтически // Независимая газета. 2002, 20 ноября. [Беседа с Майей Крыловой.]

¹² Гердт О. Указ. соч. С. 54.

¹³ См.: Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 20.

¹⁴ Peju P., Mezil E. Portrait de Miquel Barcelo en artiste parietal. Avignon, 2008. P. 26. [Пежу П., Мезиль Э. Портрет Мигеля Барсело, художника пещер.]



Внутри них художник лепит из глины огромных размеров взвихренные морские волны, которые однажды будто бы обрушились на соборы и церкви, но под воздействием неведомой силы застыли, уступили, оставив вокруг себя старинные треснувшие горшки, тела

и головы рыб, скелеты неведомых млекопитающих, всевозможные плоды и водоросли, искореженные древние маски священных гробниц. Стая рыб скользит под водой, но постепенно из синеватой волны один за другим показываются хвост, тело, жадный рот

Сцены из спектакля
«Paso Double».
Foto d'Agusti Torres

Европа и Россия

рыбы – плоскостное изображение на этих «картинах» Барсело легко переходит в объем. Но именно в момент, когда выпуклая рельефная материя только начинает сочиться, капать, благоухать, размножаться, она словно вынуждена замереть, окаменеть. Объекты в оформлении Барсело находятся в трагическом состоянии между исчезновением и появлением. Но в каждой сцене, детали ощущается жажда жизни, движения, превращений; кажется, что изображение вот-вот переступит раму, покинет плоскость картины. Барсело явно вдохновляют наскальные рисунки художников пещер Альтамира, Ласко и Шове. «Есть в этих пещерах неоспоримо театральная часть, ощущение живого, изменяющегося пространства, сценография целого ансамбля. Эти художники стремились материализовать идею скорости, показать картину, на которой есть движущиеся стада, толпы»¹⁵. Изображения на стенах пещеры, полные изгибов, выпуклостей, освещенные факелом, кажутся живыми. Легкий жест заставляет оживать тени, одно изображение перетекает в другое, чтобы затем вновь погрузиться в темноту. Первобытные художники мыслили уже четвертым измерением – движением времени, «создавая не картину, а своего рода кинокадр»¹⁶.

...В «Paso Double» действие начинается под звуки невидимо струящихся вод. Воздух пропитан запахом сырой глины. Самый незначительный отблеск придает влажной и блестящей стене новые очертания. Она похожа на чистый лист, на котором должна развернуться история мира. Под воздействием невидимой силы картина «оживает», на ее

поверхности набухают и лопаются пузыри. Глиняная стена постепенно превращается в медленно кипящую, тяжело булькающую плоть. Напоминает вяло дышащее болото, которое всхлипывает и выпускает пары. В этой стене есть что-то одновременно притягивающее, манящее и отталкивающее, пугающее. Барсело тут ни много, ни мало отсылает нас к одной из самых известных шекспировских метафор. «Пузыри земли – вещей сон художника, условный знак, его указание свыше»¹⁷.

Стена изнывает безмолвно, но настойчиво требует картины, графического изображения. В томлении ее «поры» раскрываются, как рты голодных рыб. Превращения материала в абсолютно пустом пространстве за какие-то несколько минут рождают у зрителя множество тревожных припоминаний, реминисценций (драматизм безмолвия). Срабатывает эффект бесконечных «намеков» и «спусковых крючков», когда вид, запах или звук в мгновение ока вызывают в вас воспоминания прошлого. Здесь «смысл не брезжит как нечто осязательное, омертвевшее, формулируемое. Это есть результат постоянного становления, развития, роста»¹⁸. Каждый визуальный поэтический образ пробуждает зрителя к сотворчеству, приближает к «опыту переживания языка»¹⁹ (поэтического языка).

Инструменты художников – пальцы, руки, тела, тямки или лопатки. Ими Барсело и Надж протыкают, бьют, царапают нежную поверхность стены. Из земли вдруг «вырастают» каменные глыбы, на стене с каждым их прикосновением остается все больше следов лап невидимых животных, скелетов рыб,

¹⁵ Ibid. P. 30.

¹⁶ Брук П. Пустое пространство. М., 2003. С. 148.

¹⁷ Буткевич М. К игровому театру. М., 2002. С. 322.

¹⁸ Ямпольский М. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 109.

¹⁹ Башляр Г. Указ. соч. С. 16.

Pro настоящее

остатков растительности. Кажется, что это шедевр самой природы. Ничто не замирает в недопроявленности, скелеты вымерших хищников легко оборачиваются очертаниями высохших папоротников. Как будто «Метаморфозы» Овидия получают визуальное и теперь уже динамическое воплощение. В спектакле срабатывает принцип «реальности ассоциативных форм». Художники создают одно изображение из другого, вступая в состязание с самой жизнью. В этом творческом акте присутствуют одновременно и эфемерность, и монументальность. Постоянные метаморфозы, собственно, и порождают ощущение динамики действия. Художники творят в рамках определенной структуры, но вольны импровизировать (что и увлекает зрителя). Спектакль рождается именно в тот момент, когда они над ним работают.

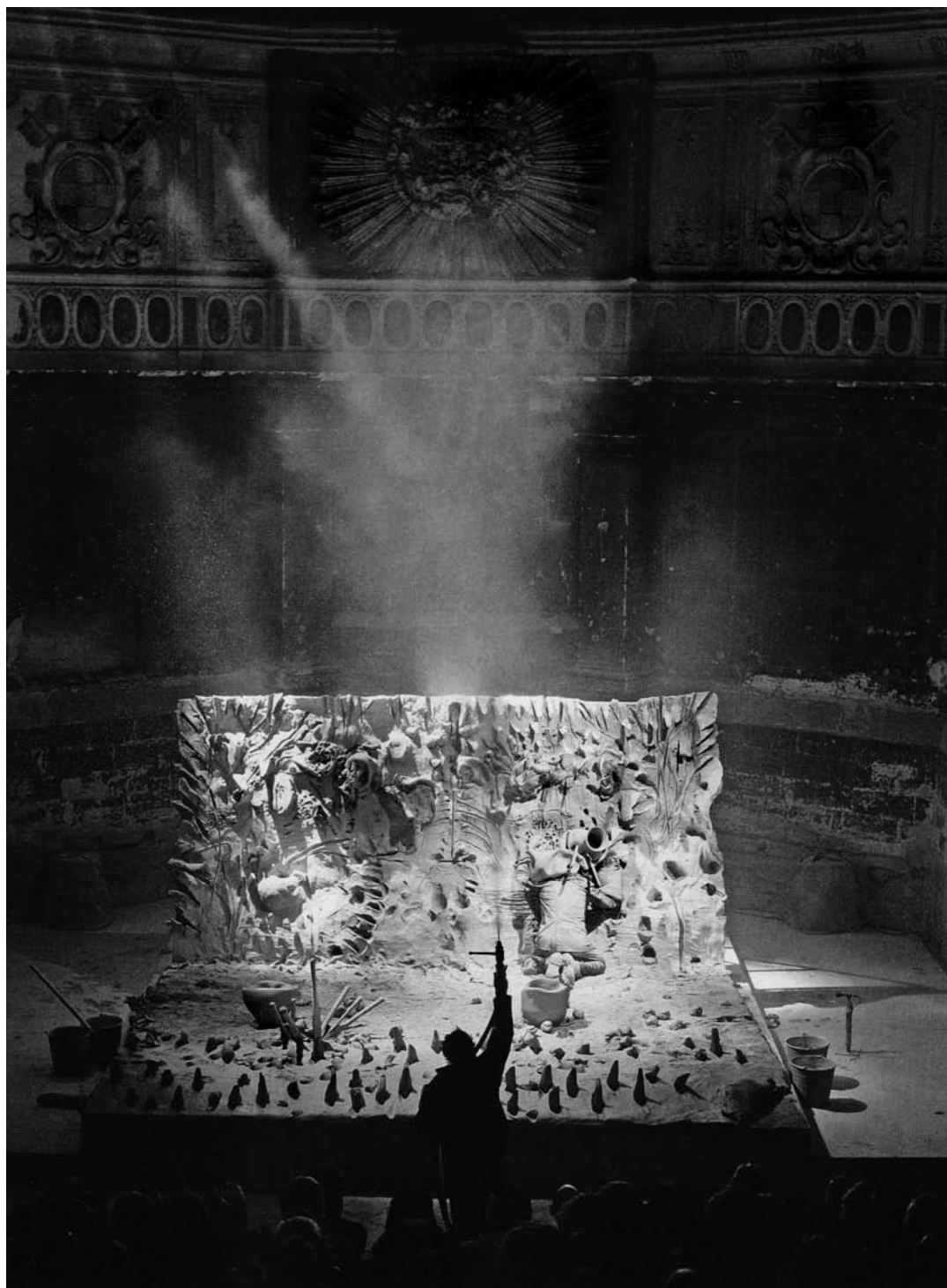
Палимпсест Барсело и Наджа состоит из трех слоев. Они закрашивают предыдущий слой белой краской из распылителя, создавая эффект окаменевшего изображения. «Глина, как чувствительная кожа, удерживает и аккумулирует воспоминания»²⁰. Архаическая память отражается в визуальных символах, в них запечатлен процесс эволюции, хранятся следы катастроф. Мы оказываемся свидетелями сакрального, ритуала. В «Paso Double» художники возвращают зрителей к пра-памяти, миру подсознания (символ пещеры, лежащая за пределами сознания темнота Юнга, здесь крайне важны). Два главных символа спектакля – пещера и церковь – находятся в столкновении. Первобытная дикая стихия постоянно укрощается мощью духовного созидания.

В «Paso Double» существует и другая, более важная история драматических взаимоотношений – художника и его произведения. Они напоминают изматывающую схватку, корриду, страстный танец. Отсюда и название спектакля. Зритель постепенно ощущает все возрастающее его напряжение. Холст, словно зеркало, отражает внутреннее состояние художника. Это метаморфозы уже не только видимого мира, но и эмоционального состояния художника. Барсело и Наджа участвуют в бесконечном процессе умирания и возрождения. В конце спектакля они

²⁰ Peju P., Mezil E. Op. cit. P. 40

Сцены из спектакля
«Paso Double».
Foto d'Agusti Torres





прорывают дыру в глиняной стене и исчезают в ней, проникая внутрь, как бы умирают в своей картине. Так же, как Пикассо, который уходил в фильме Клузо куда-то в глубины пустого пространства, вдоль галереи созданных им полотен. «Художник скользит к своему будущему произведению. Его мечта – покинуть свет, вернуться назад, в темноту, в мир своих замыслов и идей»²¹. «Существование художника предстает в мифологизированном и героизированном духе, в духе подвига»²². Художник – герой, но и жертва, создатель, но и мученик своего произведения.

...Заключительная сцена спектакля – реминисценция фрагмента оформления художником Барсело часовни Сен Пьер. Сквозь глиняную «картину» колоритного пиршественного морского изобилия еле заметно проступает бледная, но излучающая чистый свет фигура распятого Христа (Барсело дает ей пропорции своего тела). На руках, ногах и груди Христа алеют крошечные кровоточащие порезы. Кажется, что фигура медленно исчезает, растворяется в воздухе, удаляется в глубь стены.

Испанец Барсело не мог упустить и еще одного важного толкования названия спектакля: «paso double» в переводе с испанского – двойной шаг, который часто использовали в религиозно-аллегорических действиях, например, в Autos sacramentales (празднике, прославлявшем Тело Христово).

ПЕРЕЖИВАНИЕ ТЕЛОМ

Для Наджа в спектаклях, как и для Барсело в живописи, важно войти в связь с материалом, начать осязать его всем телом, пережить разные его возможности. И Надж,

и Барсело хотят быть частью своего произведения, ощутить вместе с ним течение времени. Барсело, например, вслед за Пикассо и известным американским художником Джексоном Поллоком даже отказывается от мольберта, дабы максимально приблизиться к картине, оказаться буквально внутри живописи. Слияние со своим произведением, стремление ощутить его материальность – цель многих авангардных художников послевоенной поры, к ним относится и японская группа «Гутай». Один из самых радикальных примеров из истории перформанса – перформанс «Абсолютная картина», один из исполнителей которого бросился на холст, спрыгнув с пятого этажа.

Чем сильнее Барсело и Надж разрушают глиняное полотно, тем более интенсивным они делают восприятие своего «подручного материала», тем больше глина оживает. «В момент разрушения возникает отпечаток и вступает в силу парадоксальное соотношение дематериализации и овеществления, что придает произведению дополнительную ценность»²³.

«Paso Double» – важный спектакль в творчестве Наджа. Если сравнивать его с «Последним пейзажем» и «Воронами» он кажется наиболее удачным, потому что именно в этой постановке Надж (конечно, с помощью и благодаря Барсело) так успешно и точно реализовал многие свои давние замыслы и идеи. Более поздний спектакль «Вороны» можно считать повторением открытий «Paso Double», а последняя работа «Шерри-Бренди» (2010) – в каком-то смысле повторение «Воццека» и «Полуночников». В «Paso Double»

²¹ Ibid. P. 26.

²² Андреева Е. Все и ничто. Символические фигуры второй половины XX века. СПб., 2004. С. 44.

²³ Глазер Л. Международная конференция «Фактура и фактура – нарушенное присутствие эстетического в авангарде и позднем авангарде» // НЛО, 2006, № 78. С. 452.

Барсело и Надж установили свой полный драматизма пластический диалог с независимой, теперь уже подвижной материей, обеспечив бесконечную циркуляцию жизни между материалом и собственной душевной динамикой.

Такой тотальный контакт с вещественной средой позволяет исполнителю и собственное тело воспринимать совершенно иначе. Зримое в живописи воспринимается теперь не только глазами. Тело здесь, согласно рассуждениям М. Мерло-Понти, можно сравнить уже не только с физическим объектом, но и с произведением искусства, в котором видимое, воображаемое и мыслимое стали едины. Исполнитель начинает отождествлять себя с персонажем не с помощью психологического перевоплощения, а по мере того, как его тело трансформируется под физическим воздействием внешних эффектов, от соприкосновения с чужеродным материалом. Тело диктует человеку поведение. В отличие от большей части спектаклей Наджа, где сохраняются элементы эксцентрики, клоунады и пантомимы, у Барсело в «Paso Double» важно отсутствие актерской игры, существенна чистота естественного переживания, которое становится возможным именно через переживание телесное. В течение всего действия исполнители абсолютно незмоциональны и даже отстранены. Барсело объяснял: «Перед тем, как выйти на сцену, я очень смущался, для меня это было большим испытанием. Однако позднее находиться на сцене перестало быть проблемой. Потому что мое пребывание было оправдано – я рисовал, лепил, творил. Сложнее было Наджу. Он

постоянно хотел что-нибудь сыграть. Ведь он – актер, танцор. А я категорически настаивал на том, чтобы он не играл, так же, как и я»²⁴.

В «Paso Double» Надж превращается в часть творения Барсело. На этот раз он выполняет функцию скульптуры для другого художника, которую тот лепит на глазах у зрителей. Он постепенно теряет человеческий облик. Барсело надевает себе на голову и на голову Наджа мягкие, но тяжелые глиняные горшки. Под его руками они тут же трансформируются в морды доисторических зверей – минотавров, вепрей, бизонов (отдаленно напоминающих оживших чудищ «Герники» Пикассо). Горшки тут

²⁴ Peju P., Mezil E. Op. cit. P. 64.

Сцена из спектакля «Paso Double». Фото d'Agusti Torres



Pro настоящее

выполняют функцию масок, но не столько театральных (игровых), сколько ритуальных. Лепя из глины маски животных, художники как бы освобождаются от темной стороны своей личности, ассоциаций, которые исходят из подсознания и одновременно перенимают черты, свойственные тому или иному животному: их спины горбятся, походка тяжелеет... Потом, уже в спектакле «Вороны», Надж с головой погрузится в бочку с черной краской, что будет восприниматься как знак окончательного и одновременного превращения в собственную кисть и в броню. Это превращение станет возможным именно через деформацию тела – густая краска постепенно как будто стянет его, слепит вместе пальцы. В этом превращении не будет легкости, свободы, невесомости, но будет мучительное (подлинное) телесное переживание.

В «Paso Double» тело Наджа постоянно находится в процессе становления, но идет не по пути совершенствования, а по пути регресса, де-сакрализации, постепенно превращается в часть доисторической фрески, словно возвращается к рудиментарным, изначальным формам эволюции. Барсело надевает на голову Наджа горшки из мягкой глины до тех пор, пока тело окончательно не осядет под их тяжестью и не замрет в неподвижности, слившись с глиняной стеной. Тело-вещь (среди вещественного мира, как было в ранних спектаклях Наджа) в данном случае превращается в тело-знак, очередной отпечаток и след на огромной картине художника. Подобное превращение тела человека – функция, характерная для ритуала смерти. Вместе с тем и маска приобретает еще одно

значение, важное для всего творчества Наджа. Лицо исполнителя маской замещается, символизируя отсутствие субъекта. Этот мотив встречался и в «Воццеке», когда персонажи лепили собственные подобия, свои посмертные маски из глины. В «Последнем пейзаже» Надж надевал на голову белый мешок. В «Философах» герои перетягивали лица резинками – обезображивая их, как бы стирая с них человеческие черты. Наджу важно «стереть» свое лицо, освободиться от чего-либо индивидуального, личного, чтобы раствориться и погрузиться в «самое жерло отсутствия», это и значит – дать почувствовать «возможность образа и бытия»²⁵.

В спектаклях Наджа всегда особенно остро звучат вопросы экзистенциального характера, связанные с отчуждением и свободой, тягой к небытию, неизменным колебанием между прошлым и будущим. В «Paso Double» «картина» начинает восприниматься как преграда, которую необходимо преодолеть, попытаться пройти насквозь, чтобы достичь настоящей реальности, Абсолюта.

Художник хочет стать частью мира. Но для этого ему нужно почувствовать себя чуждым собственной жизни. В этом и кроется принцип освобождения. Смерть становится единственной реальностью.

ВИЗУАЛЬНОЕ ПИСЬМО

В своих спектаклях Надж наследует традиции французского информального искусства²⁶, лирической абстракции, ташизма, американского абстрактного экспрессионизма, живописи действия, заставляя вспомнить творчество Жоржа

²⁵ Андреева Е. Указ. соч. С. 60.

²⁶ Искусство без формы, родоначальником которого стал Мишель Тапи.

Европа и Россия

Матьё, Джеймса Поллока, Барнетта Ньюмэна, Джона Грэхэма, Ива Кляйна. Несмотря на многочисленность этих направлений, объединяет их общее стремление – превратить живопись «в новый вид картины-скорописи, новую художественную форму, оригинальное письмо, связанное с изначальным строением личности»²⁷. Поколение западных художников, пришедших в искусство после Второй мировой войны, считало, что картину или графический рисунок надо воспринимать как текст (различие между визуальным и вербальным текстом снималось). Такой подход – против холодного рационализма геометрической абстракции. Через мгновенность творческого акта художнику было важно выразить на полотне свое внутреннее состояние, свои страсти, переживания и видения.

Харольд Розенберг, автор термина «живопись действия», отметил, что сам процесс и есть объект искусства, а картина остается призраком, только следом того, что совершалось.

Поллок говорил о своем методе так: «Когда я в картине, я точно знаю, что я делаю. Но это понимание в каждом конкретном случае возникает не сразу, а через некоторое время»²⁸. По мнению Поллока, живопись – это и есть процесс самопознания. Изобретенный им прием «дриппинга» (разбрызгивание краски по холсту) позволил ему установить связь между внутренним еще неосознанным импульсом и действием.

Другой представитель лирической абстракции Жорж Матьё считал, что само создание картины столь значительно, что заслуживает быть вынесенным на обозрение публики.

И живой художник сам предстал перед публикой вместо готового произведения искусства. Подобно искусному фехтовальщику, Матьё все свое тело задействовал в процессе рисования. Его движения, жесты были столь эффектны, что имели сходство с цирковыми номерами, в них уже заключался элемент театральности. Символично, что именно на Международном фестивале драматических искусств, проходившем в Париже 28 мая 1956 года, Матьё было предложено создать перед зрителями картину на внушительных размерах холсте (4 на 15 метров) за полчаса. Действие происходило в Театре Сары Бернар в рамках Ночи поэзии (Nuit de la Poésie). Матьё создавал свое произведение, огромную «лирическую абстракцию» под названием «Оммаж поэтам всего мира», пока со сцены поэты читали стихи. Это тоже существенно, что между поэзией и живописью поэты и художники ощущают большое родство, в них преобладает мышление визуальными образами. Это мышление образами коллажно, монтажно, оно загадывает зрителю ребусы. Известный поэт Анри Мишо впоследствии стал художником-самоучкой, живопись дала ему возможность преодолеть «немоту слов». Он говорил, что рисование помогает ему избавиться от законов логики. Живопись и визуальный образ мыслились им, как письмо, рукописный текст, тождественный поэзии. Только в живописи поэзия избавлена от необходимости облекать свои образы в слова. Так что не случайно Надж свой спектакль «Асобу» по произведениям Мишо назвал оммажем великому поэту. Нечто похожее говорил и Барсело: «неуклюжесть слов испугивает живописца, эта начальная форма письма»²⁹. А Надж в одном

²⁷ Андреева Е. Указ. соч. С. 34.

²⁸ O'Connor F.V. Jackson Pollock. N.Y., 1967. P. 40.

²⁹ Peju P., Mezil E. Op. cit. P. 43.

Pro настоящее

из своих интервью признался: «Я пытался записывать свои спектакли словами, и это было похоже на авангардную поэзию»³⁰. Надж – как творец нового театрального языка – в своем творчестве постоянно обращается к классикам XX в., тоже изобретателям и тоже новаторам.

Очевидно, что на театральной сцене картина, творимая Наджем на глазах у публики, является «картинной-скорописью». Она не только документально фиксирует его внутреннее состояние, но и передает смысл, содержание всего сценического действия. Объект искусства, спектакль, представляет собой постепенное создание театрального текста, т.е. визуальной картины. Целиком «текст» возникает в финале всего творческого процесса. Рисование в данном случае становится проявлением режиссуры. Связь между письмом и самоизложением оказывается прямой и непосредственной.

Таким образом, Надж «не описывает готовый мир, а воссоздает на письме акт его конструирования»³¹. В его спектаклях важнейшее значение приобретает сама процессуальность, длительность, которая всегда обусловлена динамикой развития сценического действия. Его спектакль не ограничивается лишь художественным (публичным) жестом художника, только личным опытом, который он переживает в ходе перформанса. Например, в спектакле «Paso Double» ни Надж, ни Барсело специально не доводили себя до крайней степени изнеможения, реально не «самоистязали» себя, как делал это в своем творчестве Поллок, создавая картину. Они специально не ограничивали себя временными рамками, чтобы обострить отношение с создаваемой ими картиной, как это происходило

в фильме Клузо «Тайна Пикассо» (1956). Цель спектаклей Наджа – не в том, чтобы оставить «оттиск» тела на бумаге, как это делали обнаженные модели в живописных акциях Ива Кляйна, «Антропометриях» (первые они были представлены 9 марта 1960 года в Международной галерее современного искусства в Париже). Для Кляйна был важен сам жест художника, который узурпировал божественную власть над человеческим телом³².

Надж выбирает театр, потому что он предоставляет ему возможность превратить отношения между художником и его картиной в законченное и целостное сценическое действие. А эксперименты художника в театре, его далекие от традиционных спектаклей работы привносят в театр новые идеи и видение. Перед нами спектакли, в которых происходит активное скрещение театра с перформансом, пластическим искусством, танцем, музыкой, визуальными медиями с преобладанием визуальной среды и визуального языка, с превалированием свободных зрительских ассоциаций; дедраматизацией, размыванием привычной драматической структуры; новым восприятием антропологии актера, с сопутствующим отказом от антропоцентрических форм, со все возрастающим интересом к взаимоотношениям тела, телесности и духа; с активным проникновением друг в друга искусства и жизни; с ощущением абсолютной тождественности между реальным временем и временем сценическим; соотношением спонтанности импровизации (когда перформативный акт утверждает собственную реальность) и внутренней композиции театральной постановки.

³⁰ Надж Ж. Все суеверия я выбросил в окно // *Известия*, 2008, 10 октября. [Беседа со Светланой Наборщиковой.]

³¹ Дубин Б. В отсутствии опор: автобиография и письмо Жоржа Перека // *НЛО*. 2004, № 68. С. 157.

³² См.: Андреева Е. Указ. соч. С. 100.