

ЕЛЕНА БОГДАНОВИЧ:

Когда-нибудь у меня затанцуют облака!

Мы так привыкли к разговорам о легендарном сны современной отечественной хореографической мысли, что людям молодым даже трудно себе представить, что ситуация в самом-самом начале 90-х годов была иной. Тогда на конкурсах появлялись любопытные номера целой команды молодых хореографов, среди которых лидировали Евгений Панфилов и Елена Богданович, а были еще Наталья Фиксель, Светлана Воскресенская, Михаил Кисляров. Панфилов и Богданович создали свои труппы: в Перми и Москве, их спектакли привлекали интерес. А потом, через несколько лет, Елена Богданович исчезла. К тому времени она уже была лауреатом премии Мориса Бежара, победителем нескольких международных конкурсов современной хореографии и национальных фестивалей. Потом появлялась в России как-то точно: поставила хореографию в опере «Снегурочка» Большого театра, была хореографом-постановщиком мюзикла «Норд-Ост», мюзикла «Школа чудес» на кремлевской сцене, а все остальное время работала за границей. И вот недавно в Ижевске прошла премьера ее эко-балета «Сны бамбука». За это время к ранним наградам хореографа добавились польская премия «Золотая Маска» за постановку бродвейского мюзикла «Регтайм». Сегодня, похоже, Елена Богданович «осела» в Москве – 23 ноября во «Дворце на Яузе» в рамках Фестиваля «Московская осень» состоится премьера поставленного ею на музыку Давида Кривицкого балета «Лаура» по мотивам произведений Владимира Набокова. Это – приятный повод для беседы, но есть еще одна причина – тужбе. Мне хотелось понять, почему поколения, так ярче проявившее себя еще в студенческое время, не реализовалось. Задать вопрос Елене БОГДАНОВИЧ я не успела – она начала рассказывать о своем педагоге Ольге Тарасовой и говорила так тепло и долго, что мне захотелось передать этот рассказ хотя бы фрагментарно...

– Мы все – Женя Панфилов, Света Воскресенская, Миша Кисляров, Лика Шевченко, Марина Никитина, Наташа Фиксель – учились в ГИТИСе у Ольги Георгиевны Тарасовой. У нее была уникальная, придуманная ею система симфонического развития движения. Ведь как учат композиторов писать музыку? Музыкальная тема может перемещаться из мелодии в аккомпанемент, меняться по тональности, превращаться в подложку. Ольга Георгиевна – единственная, кто делал нечто подобное с движением. Так учил только она. Мы делали номера, беря за основу только одно движение – например па де бурре. Например, зная четыре-пять движений национального танца, можно поставить целую танцевальную сюиту. Тарасова научила умениям заглянуть внутрь движения и понимать суть его развития. За это я ее благодарю.

– На вручении премии «Триумф» был показан ваш фильм-посвящение Ольге Георгиевне. Вы снимали его по поводу?

– Это была моя благодарность Учителю. Сложила фрагментыopusов ее учеников, записи наших репетиций. Когда на «Триумфе» фильм показали на большом экране, раздали такие аплодисменты! Об Ольге Георгиевне могу говорить очень долго. Она во многом открыла мне мир танца, что делала акцент на режиссуре (неслучайно же ученица Леонида Лавровского), очень любила и ценила Марию Кнебель, как и я. И еще она отравила меня на уроки Марины Тимофеевны Семеновы, где я увидела тот самый вагановский стиль с забытыми линиями, придыханиями, сменами ритмов внутри одного движения, «пушными отъездами», когда движение проваливается в какую-то вату и вновь возникает. Это не имеет никакого отношения к той классике, которую мы видим сейчас. В институте я познала обаяние классического танца, а не его структуру, и обаяние симфонизма, а не методы его «сложения». Нам дали хорошее образование.

– А почему же тогда в родном Отечестве такой дефицит молодых хореографов?

– Проблема в том, что нарушилась преемственность поколений. Мы были обучены как балетмейстеры для театров оперы и балета, были теоретически подкованы, знали сценарную, музыкальную, балетную драматургию и могли поставить 2 – 3-актный спектакль. Но грянули новые времена: в 1991 году театры пережили трудности. Хореографы хлынули в шоу, чуть позже – в мюзиклы. Туда, где были востребованы и просто-напросто могли работать.

– Неужели шоу был единственный

путь? Может, стоило ставить просто современные спектакли?

– Мы и ставили номера для конкурсов и фестивалей. А спектакли? В России в 90-х годах не была принята любовь к современной хореографии. Уверена, что для русского человека спектакль в стиле модерн может быть таким, как у Матса Экка и Иржи Килиана, где есть драматургия и где привилегия отдана классическому танцу (хотя он, конечно, переосмыслен). То есть, где есть форма, которая сама по себе уже выстраивает образцом.

По менталитету мы, российские зрители, не можем оставаться равнодушными к чужому внутреннему миру. В большинстве своем не станем смотреть современную хореографию, которая предлагает результаты достаточно абстрактного мышления. Нам надо понять, о чем сказали, увидеть страсть, переживать эмоции. А европейский зритель этого не требует, он терпим к тому, что люди в общении (разве театр – не общение?) могут не обмениваться внутренней информацией, только – фактами.

– У вас и у Евгения Панфилова все складывалось вроде бы гладко – вы создали труппу современного танца в Русском камерном балете «Москва», Женя – свой театр в Перми. Почему уехали из России?

– В начале 90-х меня пригласил солист оперы Большого театра Станислав Богданович Сулейманов (мы много шутили над созвучием моей фамилии и его отчества) – создать первый частный балетный театр. Тогда мы сделали балет «Образы» на музыку Скрябина – спектакль для Потсдамского международно-музыкального фестиваля. Думала, мы станем труппой Саввы Мамонтова новейшего времени, но – ситуация не позволила...

– Потом был Международный фестиваль современного танца в Витебске, и ваш номер «Тотем» принес вам звание лауреата...

– После Витебска на меня обратил внимание Николай Басин, руководитель балета «Москва», и пригласил к себе. Собрала команду хореографов, в которую входили Ваня Фадеев, Марина Никитина, Лика Шевченко, Лена Фокина, и начала с ними работать. Конечно, мы были семьей: заканчивали репетицию и потом еще полночи разговаривали по телефону. Дальше я поняла, что мне нужна какая-то подпитка, увлеклась дзен-буддизмом, ушу, кришнамурти – это, впрочем, не оригинально, но его прохладит этот путь. Один из моих номеров увидел импресарио легендарной японской певицы Юмий Мацудо, она не менее популярна в своей стране, чем у нас Алла Пугачева, и пригласил для постановки его шоу в Японии. Появился соблазн познать что-то новое. И я сказала: «Ребята, каждый из вас хореограф, станьте лучше, чем я, развивайтесь». К тому времени я привлекла в Балет «Москва» хореографов Наташу Фиксель и китаянку Вань Су, а сама уехала на восемь месяцев ставить шоу с бюджетом 25 миллионов долларов – тогда это было неслыханно! В программе было много пластики – и движения самой певицы, и ледовые номера, и воздушные гимнасты. Я видела, как на шнурках летают предметы – как у Коперфильда. Все представлялось фантастикой, а Япония – страной чудес!

От погружения в восточную культуру мои представления о мире сдвинулись. Я наслаждалась созерцательной «пищей», которая оказалась интеллектуальной, поняла, что граница между сознанием и подсознанием просто выдуманна. В Саду камней сидела часами. Трансляция спортивных единоборств – это такое потрясение, сумо по-японски нужно смотреть только в Японии. Мои мозги перевернулись, поняла, что движение может растворяться, менять напряжение, в какой-то момент закончиться, а в какой-то момент опять сформироваться.

Потом последовали постановки в разных странах: Германия, Англия, Польша – заканчивался один проект, я тут же получала заказ на другое шоу. Самой интересной для меня работой стал балет Игоря Стравинского «История солдата» в Краковской Опере.

– Как появился «Норд-Ост» с залихватским степом летчиков и задорными плясками немцев?

– Продюсеры увидели какие-то мои ранние работы и пригласили. «Норд-Ост» – удивительное время, история уникальная, которую «писали» совершенно необыкновенные авторы. Полгода шли утомительные репетиции (сейчас так долго и подробно не работают, любой проект делается за два-три месяца), мы так мучили артистов – но к их же удовольствию! Они пришли за романтикой и при-



Е. Богданович

ключениями, которых было в избытке в самом содержании этого мюзикла. В «Норд-Осте» я первый раз попробовала выстраивать массовые сцены не по принципу развития движения, а по принципу формирования пространства. Потом повторила этот прием в «Снегурочке» Большого театра.

– Сейчас вы работаете над балетом по неоконченному роману Владимира Набокова «Лаура»?

– Знаете, что мне близко в Набокове? Синестезия. Мне с раннего детства предметы казались музыкальными, чувствовала, что человек не только слышит звуки, но и видит их, увлеклась Чюрленисом и поняла, что музыка со светом и цветом точно связаны. Окружающим это казалось странным, и я стеснялась своего восприятия. Набокову было проще – его мать (а позже и жена) были синестетами, и он воспринимал мир в богатстве всех ощущений с младенческих лет. Сейчас в «Лауре» стремлюсь к тому, чтобы стулья «работали» не как стулья, а как плоскости, которые отражают внутреннее состояние героев.

Вот увидите, пройдет время, и я создам свой театр, который будет устроен по принципу единого движения: сценарии, света, пластики, музыки – так, что зритель не будет понимать, что из чего вырастает. Для меня в этом – главное свойство искусства.

– Вы имевте в виду синтетическую природу театра?

– Дело не в синтетической природе. Мне надо, чтобы на сцене двигался предмет и чтобы он был хореографичен сам по себе, в какой-то момент его движения продлевали бы люди: не держали его как падающую вещь, а дополняли, подхватывали, включаясь в комбинацию. И появившийся свет должен рождать движение, и как общее впечатление – когда ты не понимаешь, это голос или это движение, что действовало на тебя. В театре должен быть принцип растворения: пришел – и растворился в восторге. Человеку нужно питаться от искусства. Сейчас я не смотрю хореографию, потому что не получаю от нее энергии...

– А от чего получаете?

– От хороших фильмов, от книг.

– А Начо Дуато, Килиан, Ноймайер – сейчас вы немало видите интересных балетных опусов?

– Понимаю, вас очаровывает письмо-язык, пластические ритмы, а мне на какой-то стадии хочется, чтобы это пре-

вратилось в иное. Помните тот восторг, когда мы впервые увидели «Жизель» Матса Экка с Анной Лагуной – мы же такого никогда не видели? А следующие спектакли воспринимались иначе – возникло ощущение, что ты это уже пробыл, найдены принцип и язык «зависали» драматургию. Хореографический и драматический принципы мышления должны быть в каждом спектакле разными. Мне понравилось «Лебединое озеро» Мэтью Боурна именно из-за драматургии: она так выстроена, что на движения можно не обращать внимания, хотя они замечательны. Что для меня важнее, нежели, скажем, какая-нибудь удивительная пластика.

– Ваш недавний проект «Сны бамбука», который так восхитил Пьера Кардена, приблизил вас к идеалу?



На репетиции балета «Лаура»

– В нем я была свободна в своих экспериментах, моя бывшая ученица, а ныне продюсер Алла Салахова на этот спектакль дала свои собственные деньги. В «Бамбуке» я взяла стихию дерева, потом, надеюсь, будут спектакли с водой, песком, воздухом и пятый – душа человека вместо огня. Импульсом к спектаклю «Сны бамбука» стала методика оздоровления с помощью бамбуковых палочек. Мы их придумали вместе с американским доктором Галиной Теляковой. Длина палочки – 45 сантиметров – оказалась, а я этого не знала, кратной пропорциям тела. Эта величина очень важна для восточных практик. Палочка не только давит на активные точки, но одновременно при выполнении рисунка в пространстве воздействует терапевтически и содержит еще эстетический элемент. Видела, как люди приходят в неограниченный восторг.

Георгий Бурджиев говорил, что в V веке до нашей эры в Иране существовали монастыри, где жрец в течение десяти лет обучал язык движений, который менял их внутреннее состояние и помогал выстроить гармоничные отношения с миром: использовались деревья, сделанные из слоновой кости, с ветвями-шарирами – в качестве своеобразной модели человека. Эта методика утеряна, этих танцев никто не видел, но они были.

Неслучайно, все народные танцы исполняются по кругу, используют принцип «восьмерки» – по такому принципу происходит вибрация внутренних органов в человеческом организме. Все это было когда-то известно, и моя задача это вскрыть.

– А как «Бамбук» попал к Кардену?

– После премьеры в Ижевске, где я начинала в 80-е годы со своей хореографической студией (мне тогда было 20, а артистам по 16 – 17 лет), мы сделали фотографии, которые увидел директор фестиваля Кардена в Лакосте и попросил нас прислать ему запись, – мы отправили небольшой фрагмент. Весь фестивальный лист был закрыт еще в феврале, но Карден все равно попросил нас приехать. Мы рискнули, хотя знали, что на этот фестиваль Карден не приглашал коллективы из России: за десять лет было только «Ленком» с «Юноной» и «Авось».

Показали Пьеру Кардену «Сны бамбука» в декорациях замка маркиза де Сада, в горах Прованса. Это было днем, на ветру, дул мистраль, мы не смогли использовать ни свет, ни видеопроекции. Только артисты и музыка. Когда закончили, Карден тут же подлетел к нам с множеством вопросов: как вы держите палочки, как скручиваются ткани? В своем почтенном возрасте он сохранил непосредственность и способность удивляться как ребенок! Пригласил нас выступить на закрытии фестиваля, но, узнав, что мы должны уезжать, попросил нас выступить на репетиции известной итальянской певицы. Потом к нам обратилась руководитель фестиваля и предложила провести совместную репети-

цию русских артистов и артистов театра Пьера Кардена «Эспас Карден», которые в конце октября приезжают в Москву со спектаклем «Казанова». Так что попробуем провести общую репетицию: француз и мои артисты из «Бамбука» и, конечно, из «Лауры». Директриса Пьера Кардена предложила показать фрагмент следующего спектакля. Оказывается, его тоже интересует экологическая тема, что неудивительно, это носится в пространстве, и многие этим занимаются.

– В «Лауре» тоже есть своя стихия?

– Хороший вопрос. Наверное, вода. Но спектакль о любви, а любовь – это и огонь, и вода, и воздух – все стихии, только не только давит на активные точки, но одновременно при выполнении рисунка в пространстве воздействует терапевтически и содержит еще эстетический элемент. Видела, как люди приходят в неограниченный восторг.

– Балет по набоковскому роману был вашей идеей?

– Совершенно мистическое совпадение. О Набокове много думала и, к счастью, услышала музыку Давида Кривицкого. Благодарна композитору за то, что он мне многое позволил. Я успела подробно поговорить с Давидом Исааковичем до его ухода из жизни. Один телефонный разговор вышел совсем удивительным. Он позвонил мне после нашего знакомства и без всяких преамбул сказал: «Слушай, Ленка, давай ты сделаешь не классический балет, а что-то современное, более похожее на художественную гимнастику. Я увидел, что ты сможешь это сделать. Ты меня услышала?» Я растерялась: «Так примерно себе и представляю...»

У Давида Кривицкого «Лаура» – не единственное произведение по Набокову. Для меня эта музыка – и поэзия Набокова. Я очень люблю набоковские стихотворения, не меньше, чем прозу. В стихотворении «Слава» он все сказал о предназначении художника и о безграничности мира. Давид Исаакович во время разговоров подчеркивал, что балет должен выглядеть очень красиво. Его музыка, во-первых, чарующе живописна: то есть в ней есть мелодизм, и она потрясает динамично внутри себя. Ты можешь смело следовать не логике музыкального пространства, а логике эмоционального пространства. Мелодизм и эти волшебные комплексы сменя эмоций дают несколько слоев пространства, в котором очень удобно работать. Понимаете, если представить, что в музыке были бы только мелодии, то и любовь была бы только горизонтальная, а здесь существует некий разрыв, который и дает мне пищу для творчества. Музыка было много, а надо было оставить всего 1 час 15 минут, приходилось сокращать и компоновать.

Композитор сказал, что я вправе делать и из либретто то, что считаю нужным. Я взяла самое главное, то потрясающее, что может быть только у Набокова. «Лаура» – это история Набокова, то есть история творца, путь его восхождения к своему высшему «я». Через любовь, которая представляет собой не просто женщину, но и бабочку. Сначала кокон – транс, это ничто, небытие; потом гусеница – это материальность, тягучая, нелег-

кая, то, что связано с подростковым нашим периодом. Затем – волшебное, легкое – то, что представляет собой порхающая бабочка. И – переход в этап следующей жизни. Набоков ведь великий мистик, его основная тема, особенно в последних произведениях, – тема униктожения себя через медитацию. То есть самоуничтожение. В конце жизни, когда он болел, состояние транса было у него частым и болезненным.

Дело не в том, что он получил от женщины любовь, просто из любви рождался новый процесс. И когда я это поняла, возникла потрясающая аналогия: вертикаль любви. Ее я и позволила себе построить в спектакле. Показать, как рождается человек – словно на гончарном круге. Придумала вращающийся стулья, при соответствующем освещении создается впечатление, что человек вращается в космосе. Роденное существо формируется, рождает из себя другое существо – женщину. Она придает герою такую элегантность и грациозность, каких он в себе не подозревал. Он формируется под ее влиянием, а она и мучает его, и ранит, и увлечет... Но потом, принимая его мучения, превращается то ли в сестру, то ли в мать. Но если бы она не мучила и не разрушала его, то и не подняла бы его на тот уровень, к которому он пришел.

Я позволила себе рассмотреть всю вертикаль любви в самом широком смысле, когда мужчина любит женщину, женщина любит мужчину, мужчина любит мужчину. Все персонажи спектакля раскрываются через встречи с Любовью, которая путешествует и дает человеку импульс саморазвития.

– Сколько артистов занято в спектакле?

– Одна женщина и четверо мужчин, один из которых – женщина, точнее, соединение мужского и женского начала в одном человеке. Набоков, который литературно расширил границы дозволенного, эстетизировал запретное, позволил мне обратиться к аллегориям. Лаура – это многоликий образ героини Серебряного века, великих женщин в искусстве, и – одновременно – олицетворение жизненного начала.

Набоков же был еще и энтомологом, он же бабочками занимался, а это – детальное рассмотрение усиков, хоботков, крылышек. Как все соединяется в одном человеке? Считаю Набокова великим писателем, который показал, что в эмоциональном начале всегда есть рациональное, а в рациональном – эмоциональное.

– Будет ли в спектакле занята Марина Никитина, которая так потрясла в нашем «Тотеме»?

– Да, она мой талисман. И опять у меня одни хореографы. Роман Андрейкин, лауреат «Золотой Маски», танцовщик с удивительной пластикой. Антон Николаев – тоже выпускник ГИТИСа, уже поставил свой спектакль «Кастальское вино». Саша Могилев заканчивает Университет культуры и тоже хореограф. Юлия Кашкина – педагог и репетитор. Какие у меня исполнители! Каждый – целая планета!

– Как удалось привлечь Пьеба Фильштинского – одного из самых востребованных художников по свету?

– Мы были знакомы по «Норд-Осту». Позвонила и сказала: «Пьеб, я делаю Набокова, давай сочини вертикаль любви, что-то очень солнечное». Он сразу согласился, чем я была, честно говоря, поражена, и ответил: «Хорошо, мне это интересно».

– Вы работали в разных труппах, ставили Стравинского, делали гастрольные программы, шоу, мюзиклы, танцы в кино и драме, танцы для Ансамбля песни и пляски имени Александра и даже номер для цирка «Дю Солей». Вас устраивает такое «ковчезное» творчество?

– Я-то считаю, что сейчас ставить балеты, если у тебя нет театра, невозможно. Нужны площадка, зарплата, какой-то минимальный бюджет, к которому можно что-то подтягивать от спонсоров. Существовать в антрепризной ковчезной истории мне очень тяжело.

– Есть ли какой-то спектакль, который вы готовы поставить после философской «Лауры»?

– Есть задумки. Остались мои стихии, которые стоит воплотить в спектакли. Готова к озорным детским спектаклям. Например, к «Синей птице», где затанцуют облака. Автор этой замечательной музыки – тоже Давид Кривицкий...

Беседу вела Елена ФЕДОРЕНКО