

# Мотоцикл для меня – искусство жизни

3.02.05



Ж. Бабиле

В Театре "Школа драматического искусства" прошел фестиваль, организованный Французским культурным центром в Москве (при поддержке парижской Синемаатеки танца), посвященный знаменитому танцовщику XX века Жану Бабиле. Программу составили документальный фильм "Загадка Бабиле" (режиссер Патрик Бансар), фильм-балет "Юноша и смерть" Ролана Пети (либретто: Жан Кокто, исполнители: Жан Бабиле и Клер Сомбер). По какой-то нелепой логике в фестиваль включили невыразительный моноспектакль "Конференция птиц" по персидской поэзии. Его поставил и исполнил Пьер Ламурё, мимикой и словом передавая нравы и повадки 32 персонажей этой сказки. В фойе театра работала выставка "Жан Бабиле в фотографиях Зало", а в зале присутствовал сам виновник торжества – 82-летний Жан Бабиле, который охотно общался с поклонниками.

Окончив школу при Парижской Опере, Жан Бабиле танцевал в Каннском балете, в Парижской Опере, в Ла Скала, Американском балетном театре. Несколько лет возглавлял свою собственную компанию. С ним охотно работали хореографы, режиссеры театра и кино. Лукино Висконти дважды приглашал его в свои постановки ("Волшебник Марио" в миланской Ла Скала и "Танцевальный марафон" в берлинской "Staatsoper"). Он играл с Арлетти в пьесе "Орфей спускается в ад" в постановке Раймона Руло, с Мари Белль в "Балконе" у Питера Брука, с Марией Казарес в "Зеленой королеве", поставленной Бежаром. Для Бабиле Морис Бежар создал и балет "Life" ("Жизнь"), где партнершей опытного танцовщика стала звезда французского балета Мари-Клод Пьетрагалла. В его послужном списке участие в нескольких фильмах. Но главным созданием Бабиле стал Юноша – герой балета "Юноша и смерть". Эта роль 1946 года принесла ему головокружительную славу.

Бабиле замечателен не только своим прошлым. Сегодня он выходит на сцену (в возрасте 80 лет он станцевал и сыграл одну из ролей в спектакле Жозефа Наджа), снимается в кино, встречается со зрителями, путешествует, гуляет на мотоцикле и получает удовольствие от каждого прожитого дня. Его невозможно назвать стариком. Легендой стала не только его "жизнь в искусстве", но и независимый и дерзкий характер авантюриста. "Он – мудрец", – говорит П. Бансар. – Его не знающая усталости любознательность, его тончайшее понимание сценических ситуаций и реплик, интуиция, с которой он входит в контакт с людьми и вещами или, наоборот, резко обрывает общение, его манера поведения, присущая абсолютно свободному и талантливому человеку". Жан Бабиле, похоже, всегда берет инициативу в свои руки – первый вопрос я задать не успела.

– Мне приятно, что вы не опоздали, несмотря на московскую метель. При всех странностях характера, которые у меня есть и которые мне приписывают, имею достоинство – никогда не опаздываю, и мое вечное состояние – ждать других, которые всегда задерживаются.

– В чем секрет вашей активности?

– Живу с ощущением, что судьба подарила удовольствие быть на этой земле и мне лишь необходимо сделать так, чтобы жизнь была приятной. Есть столько замечательного в каждом миге. Но есть и немало способств, чтобы чувствовать себя несчастным. Человек в одних и тех же обстоятельствах может парить в облаках, а может ощущать себя самым несчастным. Я отношусь к первым.

– Как родилась ваша любовь к танцу?

– Я был ребенком, когда почувствовал, что у меня есть тело и оно способно передавать великопленные движения. Не мог остановиться, усидеть на месте. Мать, заметив мою страсть к движению, поставила в моей комнате турник, трапецию, кольца – то, что сегодня называется спортивным комплексом. Все свободное время я проводил на этих снарядах, в конце концов трапеция проделала дыру в стене.

Мама очень рано стала водить меня в театр. Я видел много опер, оперетт, драматических спектаклей прежде, чем оказался на балете. Это было в Театре Елисейских Полей, где выступал Балет Монте-Карло. В тот вечер показывали балеты Михаила Фокина: "Шопениану" ("Сильфиды"), "Испытание любви" и "Шехерезаду". Я был в таком восхищении, что, выходя из театра, сказал: "Хочу быть танцовщиком". Мне было почти 12 лет, и я принял решение.

– В книге, написанной вашей сестрой, говорится, что в детстве вы перенесли немало тяжелых травм...

– Когда я был совсем маленьким, то упал на палку, которая давила мне один позвонок между двумя друзьями, и они почти сомкнулись. Ночью я не спал и услышал разговор родителей: "Если он шлохнется, то может быть парализован на всю жизнь". Это было первое волнение. В тот самый миг я решил: что бы ни произошло, не шлохнусь, и пролежал два месяца абсолютно без движений. Потом быстро воостановился и, став еще более подвижным. Кстати, именно тогда и пришло новое ощущение своего тела. Все время экспериментировал с трюками. Помню, как "изобрел" опасное сальто. На пляже залез на крышу купальной кабинки и вижу – идет невероятно красивая девочка, держа мать за руку. Я под-

прыгнул, перевернулся в воздухе и упал перед ней.

Я жил в замечательной семье, но ощущал себя несчастным потому, что бесконечно болел, а когда был здоров, появлялась самая тяжелая обязанность – ходить в школу. В лице имени Монтеня мне было скучно, я ощущал себя мухой, попавшей в паутину. Мать была мне совершенно предана, я ее обожал и считал своим вторым я. Отец, врач, постоянно работал. Утром он ходил в больницу, полдень принимал пациентов на дому. Отец был человек удивительно образованный, писал картины, сочинял стихи. Он привил мне вкус к поэзии: я перепечатывал его стихи на машинке и так научился понимать поэзию. Папа дружил с Пикассо, который приходил к нам на воскресные обеды. Они вели себя, как мальчишки, смеялись, шутили.

– Как вы попали в балетную школу?

– Отец, слушая мои восторженные впечатления от балетов и постоянные просьбы отдать меня в танцевальную школу, в конце концов понял, что это желание преодолеть невозможно. Он сказал: "Хорошо, но я тебя должен предупредить, что эта профессия не терпит посредственностей. Давай договоримся так: ты вступишь в балетную школу при Парижской Опере и прорушишься там год. Если твои учителя скажут, что ты действительно одарен, и ты будешь по-прежнему мечтать о сцене, то твоя учеба продолжится. Но если педагоги скажут, что ты неплохой танцовщик, но яркого таланта нет, то ты брошишь". Я согласился.

Когда я пришел на первый балетный урок, то ничего не знал, а одноклассники занимались уже год-два. После урока ребята стали надо мной смеяться: "Ты же ничего не умеешь". Наша гимназическая была на шестом этаже, на первом располагалась коммисариат полиции. Я открыл окно и сделал стойку на карнизе. Постоял секунд 15 и спустился. Ребята застыли от ужаса и уже никогда надо мной не потешались.

После первого года я оказался лучшим учеником и перенал Ролана Пети, который учился со мной и постигал балет уже три года. Мне казалось, что Опера – это рай и в нем обитают певцы, танцовщики – все такие красивые. Мы играли среди декораций, лазали на крышу театра и любовались Парижем.

– Вы учились у замечательных педагогов, среди них были и русские танцовщики-эмигранты.

– У меня были отличные педагоги. Гюстава Рико интересовала не художественная сторона, а техническая – точность поз, прыжков, вращений, силовая подготовка, развитие коор-

динации. Когда через несколько лет я с вдохновением, легкостью и удовольствием сделал урок, то Рико сказал: "Юбово, теперь ты танцуешь". Потом был потрясающий Виктор Зовский, который раз в неделю бесплатно занимался со мной индивидуально, сам оглачивал студию, пианистку. Был очень сентиментален, как все русские. Великий учитель, он сочинял адажио невероятной красоты. Когда мне удавалось справиться с комбинациями, его глаза становились влажными от слез, и он говорил: "Люблю тебя". Александр Волинин, тот самый, который был партнером Анны Павловой, оказался художником, ценившим утонченный стиль. Он работал над красотой медленных движений, подолгу объяснял, как выдвигать плечо, как сделать каждый жест красивым. А с каким удовольствием он показывал, хотя было ему уже 70 лет.

Еще один мой русский педагог, Борис Князев, был безумец. Говорил о себе в третьем лице, вместо "хочу пить" – "учитель хочет пить". Он был удивительный человек, актер во всем, я бы сказал, тотальный лицедей. Как педагог невероятно требовательный: выжимал из нас все. А если мы делали па недостаточно хорошо, он нас почти уничижал, крича: "Вы – сумасшедшие". Эти невыносимые уроки я не мог выдерживать долго, выбегал из класса, выкрикивая какую-то дерзость. Спустился 10 – 12 дней мы встречались в театре, он, как ни в чем не бывало, спрашивал: "Почему тебя нет с учителем?" Я возвращался. На одну неделю.

– А как попали в труппу Марики Безобразовой?

– Это было во время войны, когда немцы вошли в Париж. Никто не знал, когда и чем закончится это вторжение. Мы с Роланом Пети уехали из Парижа на юг Франции, где у его отца было небольшое имение. Потому мать сказала, что нельзя терять время, нужно танцевать, и написала письмо Рене Блюму с просьбой посоветовать, где мне поработать. Он посоветовал Марику. В ее труппе я остался на три года и приобрел замечательный опыт; танцевал главные партии в разных балетах, в том числе в "Лебедином озере". А потом свободная зона стала оккупированной, я вернулся в Париж, меня взяли в балетную труппу Оперы. Помню, как в первый же день зашел к Ролану, меня принял его отец, вкусно накормил, что по тем временам было редкостью. Жил я в комнате под крышей, страшно голодал, мерз, так как дом не отапливался. Когда объявляли воздушную тревогу, лез на крышу и смотрел, как летят самолеты, следил за трансирующими пулями. Однажды воздушная тревога застала нас с

Роланом на улице, мы увидели в небе подбитый американский самолет, испугались. Самолет упал неподалеку от нас, на Лувр. Началась паника, я шагнул и увидел сноп искр, который пролетел под моей пяткой: если бы я продолжал стоять или поднял бы ногу на долю секунды позже, то ступню несло бы осколком снаряда. Таким же чудом я спасся от газовой камеры и каторжных работ, куда отправляли евреев. Полицейский уже взял мой паспорт, прочитал фамилию Кутман (Бабиле – фамилия моей матери) и сказал, чтобы я спускался, но потом ему помешала паника, во время которой мне удалось скрыться.

– Не вспомните ли, как вы встретились с Жаном Кокто?

– Это случилось в тот момент, когда мне захотелось попробовать себя в качестве хореографа. К тому времени я танцевал в Балете Елисейских Полей и не собирался ставить. В моем хореографическом опыте оказалась виновата музыка – я влюбился в "Психею" Сезара Франка, мелодии обрели в моей фантазии какие-то пластические очертания. Начал в свободное время репетировать с несколькими танцовщицами. Через пару недель директор театра зашел в зал, посмотрел то, что мы сделали, и сказал: "Это уже готовый балет, мы его покажем на сцене". Но где декорации, костюмы, и, вообще, как он будет называться? Директор посоветовал позвонить Кокто, что я и сделал. Он пригласил меня в свой красивый дом под Парижем. Стол сервировали к обеду, подали салат в огромном салатнике, и Кокто начал перемешивать салат руками. Он медленно, артистично перебирал овощи своими красивыми пальцами и, не отрываясь от этого занятия, которое ему явно нравилось, спрашивал: "В чем твоя проблема?" Я говорю, что поставил балет. Он отвечает: "Ну, это не страшно". Он продолжал мешать салат и расспрашивал: "Психея, Эрос, любовь... Назови – "Амур и его любовь". И сразу же придумал декорацию: Земля и сады Эроса. Для Земли нарисовал географическую карту с условными обозначениями рек, озер, гор таким образом, что получился силуэт женщины. Для второй части – небо, где все созвездия соединил прямыми линиями, как на астрономических картах. И так же мгновенно придумал костюмы. К концу обеда были готовы декорации, костюмы, название и даже либретто.

Кокто работал очень быстро и вдохновенно, от него исходило какое-то благотворное влияние. Взгляд, голос, ритм движений – все мы привыкли к нему и манерами он напоминал мне сказочного волшебника. Он относился к той редкой породе людей, которые одаривают талан-

том. На жизненном пути мне встречались люди, которые во многом опередили мою судьбу, к ним я отношу Кокто, Пикассо и Висконти.

– Кокто принадлежала идея балета "Юноша и смерть" благодаря которому вы, 23-летний танцовщик, стали кумиром послевоенной Франции?

– Борис Кохно, бывший секретарь Дятлева и друг Кокто, который в середине 40-х руководил Балетом Елисейских Полей, пригласил меня пообедать с Кокто. Мы встретились в ресторане, где Кокто сказал: "У многих танцовщиков были свои "фирменные" балеты. У Нижинского, например, "Призрак розы", а же подарю тебе твой балет, ты этого заслуживаешь. Так началась работа над "Юношей и смертью".

– У Кокто была весьма дерзкая идея взаимоотношения танца и музыки...

– Да-да, он решил сначала делать балет без музыки, попробовать синхронизировать движения, выражающие определенные настроения и передающие эту историю. Он настаивал на том, что это не просто балет, а мимодрама, где каждый жест имеет значение. Идея Кокто заключалась в том, что сначала поставить хореографию, распределить движения по времени, а потом найти (или сочинить) музыку, которая будет в точности соответствовать этому времени. Перед генеральной репетицией, к которой мы подошли без музыки, прибежал дирижер и с порога закричал: "Я нашел. Пассакалья Баха совпадает по времени". Зазвучала музыка невероятной силы, и по моему телу пробежала дрожь. Казалось, Пассакалья была создана для того, чтобы нас поддержать. Даже жесты попали на самые сильные доли тактов.

Под эту музыку мне так легко было почувствовать себя молодым художником, который ждет девушку, мучается оттого, что она опаздывает, а потом понимает что его возлюбленная – это смерть, и погибает на парижской мостовой. Я держался рукой за веревку, когда вешался, мне было душно, я краснел, и каждый раз нервничал.

– Вы все время говорите о Кокто, но ведь хореографом балета был Ролан Пети? Как распределялись их роли на репетициях?

– Ролан придумывал движения, а Кокто руководил буквально всем – ведь идея принадлежала ему. Ролан показывал, а Кокто говорил, гондится движение или нет, или замечал: "Этот жест хорош, но нужно его сделать три раза: первый раз публика его увидит, во второй раз – заметит, а в третий раз – признает". Что-то я предлагал сам, импровизировал. Это было тесное переплетение наших фантазий.

– "Юношу и смерть" исполнили многие танцовщики, в том числе Рудольф Нуреев и Михаил Барышников, но вы были всегда против... Почему?

– Артисты часто просили меня учиться с ними "Юношу и смерть", но я всегда отказывал. Не из эгоизма, просто считал и считаю, что все они не подходят к этой роли. После смерти Кокто Ролан в тайне от меня поставил заново "Юношу"; изменил костюмы и хореографию. Из нового балета ушло изящное соединение дикости и тонкости, вспышки злости, отчаяния и смятения – все то, на чем основывался образ, придуманный Кокто. Он вдыхал в нас какое-то нежное состояние ума и сердца, это не хореография как танец, а движение, спроводированные роковым ожиданием. Я исполнял эту роль в течение двадцати лет, и каждый раз не танцевал, а проживал ее. Балет исказили, а он этого не заслуживал. И исполнители тут ни при чем, они воспроизводили заученные движения. Уже не было Кокто, чтобы объяснить им особые нервные реакции, манеры и поведение юного художника перед страшным ликом смерти. Я вообще не люблю переживать чужие партии, и мне не нравится, когда кто-то копирует мои. Хотя тоже грешен – танцевал "Призрак розы" Нижинского. Юворт, неплох.

– Какие отношения связывают вас с вашим однокашником и дру-

гом юности Роланом Пети?

– Кто такой Пети? Не знаю.

– Однажды вы признались, что одной из самых интересных работ были репетиции с Висконти.

– И сейчас так считают. Это был спектакль "Волшебник Марио" в миланском Ла Скала. Масштабно и грандиозно: более ста музыкантов, роскошные декорации. На сцене гудел и ехал настоящий поезд, я перепрыгивал перед паровозом, устремлялся под колосники, летал на гоночном велосипеде.

– Ваша жена и помощница Запо утверждает, что для вас не было различия между ремеслом и жизнью. А коллеги считают, что ваш характер – не сахар, странный, капризный, взбалмошный и непредсказуемый. Так ли это?

– Им виднее. Я, конечно, всегда был слишком импульсивен, говорил все, не думая о людях, а только о том, что у меня внутри. Танец для меня – не профессия, только удовольствие и счастье. Да я никогда особо не стремился к тому, чтобы выходить на сцену. Когда случалось ездить на долгие гастроли, например, на шесть месяцев в США, я возвращался в плачевном состоянии: мне нужно было срочно все бросить, взять рюкзаки и отправиться путешествовать. Что я и делал – ехал в Шри-Ланку или Индию, спал в спальниках, ночевал где попало, смотрел, как живут люди, черпал новые впечатления, абсолютно забывая о том, кто я. Потом раздавался телефонный звонок с предложением участвовать в новом проекте. Приходил в зал, потирал руки и... все начиналось сначала.

Однажды я на два года решил заточить себя дома, почти не вставал с постели. В начале 60-х устроил себе семилетние каникулы, из которых меня вывел хореограф Жозеф Лаззини, уговорив танцевать в "Блудном сыне". В 70-х тоже была длительная пауза, за которой последовала работа с Морисом Бежаром.

– Неужели в те годы, когда вы лишили себя сцены, не скучали по танцу?

– Танец – это состояние. Однажды я оказался на совершенно пустынном пляже в Индии, на километре – никого, только чайки. Почувствовал такую радость, что стал танцевать для них, и, поверьте, птицы смотрели на меня. Вообще животные понимают движение или нет, или замечал: "Этот жест хорош, но нужно его сделать три раза: первый раз публика его увидит, во второй раз – заметит, а в третий раз – признает". Что-то я предлагал сам, импровизировал. Это было тесное переплетение наших фантазий.

– Неужели правда, что в свои 82 года вы передвигаетесь по Парижу на мотоцикле?

– Конечно. По дорогам Франции – только на "ямaxe". Мотоцикл для меня – искусство жизни.

– Фворрт, вы подолгу жили в Азии?

– Преувеличивают. Азию я посещал наездами. В Лаосе, например, был несколько раз, и каждый раз, когда я приезжал, непременно что-либо случалось. Первый визит совпал с нашествием коммунистов. И видел удивительное зрелище, когда по улицам шагали люди с автоматами Калашникова и никому не смотрели в глаза – такой им был дан приказ.

На Кубе я оказался в сходных обстоятельствах. После выступлений в Чикаго было около 12 выходных дней. Алисия Алонсо пригласила провести их на Кубе, что я и сделал. Кубинские приятели сказали, что покажут мне настоящую рыбную ловлю, подарили удочку, заказали лодку. Мы были готовы отчаливать от берега, когда объявили, что начинается революция, пути блокированы и всем кораблям запрещено покидать порт.

– Сейчас уже такие дальние путешествия не совершаете?

– Без них я не могу. Да и беседуюм мы с вами в Москве, а не в Париже. Совсем недавно я совершил невероятное путешествие: Париж – Ынконг

– Гавана. Кубинская столица меня потрясла – город мрачный, темный, нет никакой рекламы. Ездят выщипанные бьюики 48 – 49-го года, изредка попадаются "Лады". Люди чрезвычайно бедны и несчастны. Но они все музыканты и в большинстве своем натуры артистические. Это, полагаю, и помогает им выжить.

На этот раз я приезжал тоже по приглашению Алисии на международный балетный фестиваль. Благодаря тому, что Фидель обожает Алисию, балет в стране в невероятном почете. Кордебалет Национального труппы Кубы безупречен, как в Ковент-Гарден послевоенного времени. Среди нищеты – уютный особняк, в котором расположился Музей танца с богатейшими экспонатами по истории не только кубинского, но и европейского балета. Любовь к классическому балету на Кубе невероятна.

Сама Алисия не знает усталости. Она полностью потеряла зрение, но остается неунывающей, сидит на всех спектаклях рядом с мужем, который рассказывает в подробностях все, что происходит на сцене. После спектаклей она устраивала приемы и ужины, разговаривала с гостями до 2 – 3 часов ночи. Никогда не уходила раньше. Удивительная женщина.

Возраст ее несколько не изменил. Алисия осталась такой же требовательной. Помню приезд Кубинского балета на гастроли в Париж, Алисия танцевала Жизель. На репетиции одна из балерин выбивалась из общей линии. Оказалось, что это дочь Алисии, которая повернулась к ней и резко сказала дочери: "Хватит танцевать, ты слишком стара для этого".

– Правда ли, что Михаил Барышников встал перед вами на колени и сказал, что именно вы вдохновили его на новый виток профессионального пути?

– Это было в середине 90-х, после спектакля Бежара "Life". Барышников говорил много теплых слов о том, что никогда ранее не видел, чтобы так станцевали (наверное, учитывал мой солидный возраст).

– Как вы попали к Бежару?

– Он пришел отбирать молодых танцовщиков для своего проекта на урок, который вел я. Потом подошел и сказал: "Из всего класса я хочу взять одного – учителя".

– Еще в прошлом году вы танцевали в спектакле Жозефа Наджа "Нет больше небесного свода". Сейчас вы расстались со сценой?

– Пока несколько месяцев не танцую, но это ничего не значит. Если позовет Жозеф Надж, конечно, откликнусь. Его поступками и поведением руководит какая-то гармония восточной культуры. В спектакле "Нет больше небесного свода" заняты акробаты, китайская танцовщица, японский актер и я.

– Вы давно знакомы с Наджем?

– Я видел его спектакли, но познакомились мы несколько лет назад в Нью-Йорке на Фестивале современного танца, где показывали фильм "Загадка Бабиле". Надж рассказал мне о своем визите к замечательному художнику Балтусу. Они встретились в его роскошном имении в Швейцарии, и Надж оказался под большим впечатлением от картин и личности Балтуса, который рефреном повторял: "Думайте об Антуане Арто". Жозеф и начал думать. Так родился этот балет.

Работа с Наджем – наслаждение. По ночам он рисует те образы, которые появляются на сцене. Надж молчалив, задумчив, репетирует с такой легкостью, непосредственностью и даже небрежностью, словно ничего и не происходит. Ни криков, ни напряжения – все спокойно, и из этого возникают невероятные спектакли.

– Как получились, что вы, заядлый путешественник, в Москву попали впервые?

– Меня никто не приглашал, а сам не очень-то хотел сталкиваться с коммунистическим режимом. Мне хватило Лаоса и Кубы. Хотя моей мечтой долгие годы была Россия, и вот наконец я приехал в Москву. Мне понравилось.

Беседу вела  
Елена ФЕДОРЕНКО  
Фото Михаила ЛЮГВИНОВА