

М О Я Ю Н О С Т Ъ

Е. В. ГЕЛЬЦЕР

Народная артистка республики



Хорошо помню французскую феерию с танцами, пением и речитативом «Волшебные пилюли», где Л. Н. Гейтен танцевала «Волчка». На ней была пышная пачка и красненькие и желтенькие ленточки на голове. Когда она начинала кружиться, с ее головы спадали сотни ярких лент. Она кружилась все быстрее и быстрее, и под конец нелзя было различить ни ее, ни лент, все сливалось в один блестящий круг. Мы, дети, изображали в этом балете лото-домино. У меня были номера «2» и «1».

В эти годы шли такие балеты, как «Сатанилла» с Л. Н. Гейтен в роли дочери дьявола, «Роксана» и «Сандрильона». В последнем балете были «танцы вин» — шампанское, малата, мадера. Шампанское танцевала Рославлева. В памяти остался также приезд М. Н. Горшенковой и ее танцы в «Дон-Кихоте». Тореадоров изображали воспитанницы Театрального училища. Я удачно управляла плащом, и меня за это хвалил дирижер Албани. Он сказал, что из меня «выйдет толк».

Классическим танцам я начала учиться у Никитина. Так как у меня в голове была «Пчелка», я была уверена, что мне сразу дадут танцевать, а меня поставили к станку. Я быстро «разочаровалась» в балете и так как в нашей семье в это время много говорили о Сарре Бернар, Дузе, Ермоловой и других, я решила сделаться драматической актрисой. Я даже пыталась склонить к этому своих подруг, среди которых была внучка знаменитого комика Живокина.

Ночью я надевала простыню вместо римской тоги и крахмальное полотенце вместо жабо (нам полотенца давали крахмальными, чтобы они меньше пачкались и дольше сохранялись), взбивала на лбу волосы à-la Сарра Бернар и декламировала французские стихи.

На следующую ночь, ставив у няни щетку, я превратила ее в змею, накрутив на нее платок. Надев бумажный шлем, я декламировала из «Орлеанской девы»:

Простите вы, холмы, поля родные,
 Приятно-мирный, ясный дол,
 Прости... прости...

С Иоанной вам уж боле
 не видаться,
 Навек она вам говорит: прости.

Это был день Ермоловой. В день Дузе я надевала халат, распускала волосы, садилась в кресло, принимала соответствующую позу и умирающим голосом декламировала монолог из последнего акта «Дамы с камелиями». Надо сказать, что я училась драматическому искусству у Невского, а на экзамене нас проверял знаменитый Садовский.

Начальству Театрального училища надоело это озорство. В училище позвали моего отца и предложили ему внушить мне, чтобы я серьезно начала заниматься танцами, иначе меня исключат. На это я решительно заявила отцу, что «балетчицей-плясуньей» (выражение, заимствованное мною из какого-то романа о крепостном балете) я не буду, а буду драматической актрисой.

Как раз в это время в Москву приехал испанский балетмейстер Мендес, и отец повел меня к нему, чтобы посоветоваться, стоит ли мне заниматься хореографическим искусством. Мендес решительно ответил, что стоит, что я очень способна, и я начала у него заниматься.

Мне очень понравился класс Мендеса, построенный на принципах итальянской школы. Насколько для французской школы характерным является изящество формы и грация, легкость, настолько сущность итальянской школы сводится к силе, стремительности, точности и четкости.

Мендес первый заставил нас делать пируэты во всех направлениях, скакать на пальцах и вообще очень сильно развивал пальцы. На выпускном экзамене, когда мне шел уже шестнадцатый год, я свободно кружилась во всех направлениях и получила пять с крестом. Меня выпустили из школы, дали сто рублей и сочинения Пушкина и зачислили в балетную труппу Большого театра.

Первый раз я выступала на сцене Большого театра с самостоятельной вариацией в «Коврах» «Конька-Горбунка». Мендес поставил мне вариацию с двумя пируэтами, в которой я имела большой успех. Потом я танцевала вариацию Фрины из «Вальпургиевой ночи», которую по требованию зрительного зала даже бисировала. Тут я уже стала получать цветы и совсем возгордилась, — думала, что мне учиться больше нечему.

В это время ставился балет «Данта», в котором мне пришлось танцевать вариацию с веером. Такой же танец с веером я исполнила и в ба-



Во Всероссийском театральном обществе состоялась первая беседа из цикла «встреч мастеров театра с молодежью». В центре — Е. В. Гельцер. Слева от нее — О. В. Лепешинская, справа — К. Беницевич и А. Ленина

Фото Регины Лемберг.

лете «Микадо» в Петербурге. Впоследствии в «Красном маке» я удивлялась, что мне так легко удавалось управлять веером. Это, вероятно, явилось отголоском тех танцев, какие я исполняла в детстве.

Когда в Москву приехал петербургский балет, неотразимое впечатление на меня произвела Пьерина Леньяни в «Привале кавалерии» и «Лебедином озере». Я смотрела на нее с галерки и от восторга готова была прыгнуть в партер. Тогда-то я и решила сделаться знаменитой балериной и стала просить отца отправить меня в Петербург к знаменитому профессору того времени Христиану Петровичу Иогансону и к Марусе Ивановичу Петипа, который был другом моего отца и часто бывал у нас в доме.

У отца было мало денег, ему было трудно воспитать троих детей, но все-таки он отправил меня в Петербург, и я стала заниматься у Х. П. Иогансона.

После Мендеса мне было трудно перейти к чисто французской школе, — настолько трудно, что в первое время я стояла у станка, смотрела, ничего не делая. Постепенно я стала втягиваться, начала вести запись комбинаций Иогансона, которые были очень сложны и ежедневно менялись. Такое разнообразие в композиции движений я считала одним из главных условий успешности работы в хореографической школе. Благодаря этому позднее вы сможете легко и свободно преодолевать трудности, какие будет ставить перед вами балетмейстер, сможете всегда сохранить на сцене радость и свежесть чувства. Если я этого добилась в исполнении, этим я обязана Х. П. Иогансону и В. Д. Тихомирову, в класс которого я попала позднее и у которого училась всю жизнь. Я никогда не зубрила и не повторяла без конца одних и тех же движений.

При этом я запомнила указания моего отца, всегда говорившего о внутреннем содержании образа.

Х. П. Иогансон обращал на меня особое внимание, и я с невыразимой радостью вспоминаю этого маленького худенького старичка в светлых носочках на худеньких ножках, который ходил немного пританцовывая, а занимаясь с нами, всегда сам играл на скрипке. Помню, он очень нас мучил темпами, переходя от очень быстрого темпа к медленному и наоборот, — это было очень трудно и в то же время очень полезно, так как после этого танцевать в ровном темпе было уже совсем легко.

Иогансон был очень добр и насмешлив. Посмеивался он над нами образно. Когда я спрашивала его, хорошо ли я кружусь, он отвечал: — Ты не danseuse. Знаешь, что такой гора?

Я молчала.
 — Ты бочка, которая катится.
 Этим самым он подчеркивал, что я, делая пируэт, сгибала спину.

М. И. Петипа, хотя тоже был насмешливым, но в противоположность Иогансону был сердитым. Когда я спрашивала его, как я танцую кошку, он отвечал:

— Ты маленький пантер, а надо быть chat.

Он часто говорил моему отцу: — Твоя дочь сумашд, но очень способная.

М. И. Петипа был величайшим художником хореографического искусства. Француз по происхождению, он обладал колоссальным вкусом. Танцевальная фраза у него была неразрывно слита с музыкой и с образом. Как человек всесторонне образованный, он всегда чувствовал стиль эпохи. М. И. Петипа понимал индивидуальность актера. Он никогда бы не дал такой изумительной танцовщице, как Леньяни, героическую или драматическую роль. Цуки он не за-

ставил бы играть «Спящую красавицу» или «Раймонду», Ольгу Преображенскую — «Фараона», Трефилову — «Эсмеральду» и т. д. Я глубоко чту память М. И. Петипа и очень хочу, чтобы молодежь внимательнее и бережнее отнеслась бы к его ценному художественному наследию.

Мы все знали, что Петипа любил смотреть класс Иогансона, у которого он иногда брал комбинации движений. Мы немножко подтрунивали над этим, но надо было видеть, с каким вкусом и умением он пользовался этими комбинациями в своих постановках. Я часто присутствовала на репетициях М. Петипа, нередко он выговаривал танцовщице, что она извредила движения, превратив их в штамп. В вариациях Петипа всегда была сквозная линия, чего нет у некоторых балетмейстеров, лишенных фантазии.

Особенно преклонялась я перед искусством танца Леньяни. Некрасивая, но обаятельная, она производила впечатление, которое нельзя забыть.

Такого фуэте, как у Леньяни, я никогда не видела. Это был смерч, сама стихия. Делала она фуэте, никогда не сходя с одной точки, так называемого «пятячка». В пируэте у нее была абсолютно вертикальная линия, без малейших отклонений. Корпус ее был как бы подвешен. При этом, сколько бы раз она ни повторяла пируэт, всегда это было абсолютно точно.

Бесподобна была она в «Лебедином озере». Ее спина напоминала змею. Повороты ее шеи были действительно поворотами шеи лебедя. Некоторые приемы никто из нас так и не смог уловить. В Петербурге для Леньяни была поставлена в первый раз «Раймонда», где она делала исключительные по своей виртуозности движения. Тир-бушон, т. е. штопор в вальсе, она делала так, что ей аллодировал весь театр. После

нее тир-бушон в «Раймонде» делала я, но это не имело ничего общего со «штопором» Леньяни. Такой устойчивости и плавности движений, как у Леньяни, я не видела ни у кого.

Она не знала усталости, — может быть, потому, что она вела свой, особенный образ жизни, и это давало ей спокойствие и силу. Она ложилась не позднее половины одиннадцатого, вставала в половине седьмого, шла на прогулку до половины девятого, принимала ванну, ела и ложилась спать еще на два часа. Только после этого она уже ехала в класс, где, надо сказать, никогда не делала тех трудных движений, какие делала на сцене. К сожалению, из-за плохих отношений с Матильдой Кшесинской ей пришлось уехать из Петербурга, несмотря на протесты публики.

В это время я получила письмо от отца, который звал меня в Москву, куда приехал Василий Дмитриевич Тихомиров. Ученик замечательного артиста П. А. Гердта, он имел в Москве исключительный успех. Здесь Тихомиров стал преподавать в Театральном училище.

Меня не хотели отпускать из Петербурга, но отец настаивал, чтобы я, как актриса, развивалась дальше под его руководством.

В Москве я играла балет «Привал кавалерии», который в Петербурге танцевала Леньяни, и в первый раз танцевала самостоятельный балет «Наяда и рыбак».

Отчетливо помню, как на одной из репетиций я сидела на краю колодца в костюме рыбака с мандолиной в руках. Поза, видимо, не понравилась моему отцу и он сказал:

— Катя, надо, чтобы на сцене все было естественно и правдиво, но в то же время красиво... Ты еще собиралась быть знаменитой драматической актрисой, а этого не можешь почувствовать... Никогда не открывай рта на сцене, — ты становишься похожей на рыбу, вынутую из воды! она ловит воздух, которого ей не хватает. В балете не хватает слов, поэтому выходит гримаса.

Я заплакала.
 — Не надо плача и истерики, — продолжал отец, — на сцене нужен здоровый человек с большой самодисциплиной. Кроме того, ты забываешь о глазах, а они зеркало твоего внутреннего чувства.

Последнее несколько раз мне говорил и И. М. Москвин.

В юбилей моего дяди я танцевала «Спящую красавицу», а вскоре после этого меня вызвали в Петербург — заменить Леньяни в «Раймонде». Можно представить, как я волновалась. Роль Раймонды со мной разучивал М. И. Петипа. После спектакля меня называли «русской Леньяни», а я получила звание балетмейстера.