

«Работник» - Гессе 1927. №3

Ваграм Папазян.

МОЙ ТВОРЧЕСКИЙ АТТЕСТАТ

Народный артист Республики Ваграм Папазян только что закончил свою творческую автобиографию.

Ваграм Папазян (род. в 1888 г.), уроженец Константинополя, армянин по национальности, в юношеские годы попадает в учение в т. н. Армянский Лицей в Венеции (Lycée Arménien Morosini Raphael à Venise), существующий при Венецианской конгрегации мхитаристов в целях воспитания особо одаренных детей армянской национальности. Рано определившееся влечение к театру побуждает руководство Лицея перевести своего воспитанника в миланскую Академию искусств, где он проходит курс на факультете драмы. В порядке прохождения практики сцены Ваграм Папазян работает под руководством известного итальянского трагика Эрмето Новелли, служит один сезон в труппе актеров *commedia dell'arte* под руководством Джироламо Годзи, в дальнейшем попадает на практику к Элеоноре Дузе и, наконец, к Сарре Бернар (Париж). Описываемые в публикуемом отрывке события относятся к 1906—1908 году.

Записки Ваграма Папазяна в ближайшее время выходят в свет в Лен. отд. изд-ва „Искусство“.

Миланская Академия искусств представляла собой своеобразное учебное заведение, несколько отличавшееся от обычных театральных школ, институтов и студий.

В течение зимы (с октября по апрель) мы занимались предметами теоретического характера. Нас знакомили с историей и теорией литературы, театра, музыки, танца, живописи и архитектуры, давая нам весьма основательные знания в каждой отрасли искусства. Нас водили по музеям и выставкам, по библиотекам и архивам. Из практических дисциплин в это время мы проходили только постановку голоса, артикуляцию речи и сценическую пластику.

С наступлением весенних дней студенты Академии (начиная с первого курса) откомандировывались на практику: всех студентов пристраивали в труппу того или иного выдающегося мастера театрального искусства. Каждый ученик Академии, прикомандированный к труппе, должен был ежедневно присутствовать на репетициях, а по вечерам выполнять по ходу спектакля те или иные обязанности: помогать актерам одеваться и гримироваться, участвовать совместно с рабочими сцены в перестановке декораций, выходить на сцену в качестве статиста или исполнителя небольшой эпизодической роли и т. д. Глава труппы занимался с находившимися у него молодыми практикантами, давал им свои указания и советы по тем или иным вопросам.

Я вынужден несколько отклониться в сторону и сказать об особенностях структуры драматического театра в Италии в годы, предшествовавшие мировой войне (впрочем, структура эта в большой степени сохранилась и в послевоенную эпоху).

В то время в Италии не было государственных драматических театров, т. е. театров, руководимых и, в случае необходимости, субсидируемых государством. И более того: в Италии вообще почти не было стационарных театров. То есть театры как здания имелись, и притом в весьма обильном количестве, но в них не было постоянных, стабильных трупп: театры эти сдавались в аренду на более или менее короткий срок передвижным труппам и ансамблям, которые возглавлялись выдающимися мастерами драматического искусства.

Театры в Италии вырастают и формируются вокруг того или иного крупного актера, артистическая индивидуальность и сценическое мастерство которого достаточно сильны, чтобы обеспечить внимание зрителя и, таким образом, «держат афишу». Такой актер, такой в подлинном смысле слова премьер входит в контакт с тем или иным антрепренером — импрессарио, как их именуют в Италии, — и набирает труппу, по своей численности обыкновенно не слишком большую. Глава труппы, глава артистического персонала, именуемый в повседневном обиходе *saro comico* (что значит «глава комедантов»), устанавливает репертуар, распределяет роли и т. д., т. е. фактически выполняет обязанности художественного руководителя предстоящей гастрольной поездки. При труппе имеются декоратор, несколько рабочих сцены, свои билетеры, контро-

леры и кассиры. Декорации везутся самые скромные и в очень ограниченном количестве; костюмы принадлежат самим артистам, которым надлежит иметь достаточно разнообразный собственный гардероб.

Импрессарио совместно с *saro comico* разрабатывает маршрут гастрольной поездки, затем арендуются театры в различных городах на различное время, и таким образом складывается довольно сложный график гастрольного тура, которое обычно охватывает не только Италию, но также Францию, Испанию, Турцию, балканские страны, Австрию, а иногда переносится и в Египет.

При подобной организации театрального производства дирекции миланской Академии искусств не представляло особого труда размещать своих питомцев на практическую работу, поскольку каждой весной формировались новые труппы.

Мне посчастливилось: в первую же весну я попал на практику в труппу, во главе которой стоял один из лучших мастеров европейского театра того времени — Эрмето Новелли.

Хотя я рос и формировался под воздействием различных — подчас противоречивых — влияний европейского драматического театра предвоенных лет, тем не менее я считаю себя прямым учеником Новелли, и не только потому, что это был первый мой учитель, но и потому еще, что он очень импонировал мне всей своей исполнительской манерой, своей сценической техникой. Как артист я всецело обязан Новелли всем своим мастерством и я был бы по-настоящему счастлив, если бы, применяя русскую поговорку, мог бы сказать про себя и про свою творческую связь с Новелли, что «яблоко от яблони недалеко падает»...

Эрмето Новелли воплощал в себе яркое, эмоционально сильное, весьма живописное по внешним средствам выражения и притом крайне индивидуальное мастерство драматического актера-лицедея.

В годы своей юности Новелли некоторое время служил в театре суфлером, что, по его словам, дало ему отличную школу и научило его практически видеть и понимать технику актерского мастерства. Проявив повышенный интерес к вопросам мимики и сценической пластики, Новелли постепенно специализировался в этой области и, расставшись с суфлерской будкой, стал выступать в различных маленьких сценках без слов, пользуясь исключительно мимическими средствами.

Мне удалось неоднократно видеть одну из таких мимических сценок, носившую название «Буря», и должен сказать, что Новелли достигал поразительного эффекта в этом маленьком, но совершенно виртуозно исполнявшемся мимическом этюде. Новелли надевал черный костюм с широким вырезом у шеи, позволявшим видеть движение и игру шейных мускулов, объявлял голову простой белой перевязью, кончавшейся над линией лба, и без всякого грима, исключительно средствами виртуоз-

но разработанной мимики изображал (да, именно изображал!) на своем лице наступление бури и последующее прояснение. Сперва лицо его выражало величайшее по своей безмятежности спокойствие — оно улыбалось, оно растекалось в широкой благодушной улыбке, которую, казалось, ничто не было в состоянии омрачить; затем внезапно «налетал шквал», сперва по лбу, затем близ глаз, наконец по всему лицу пробежали злобные признаки смятения, все лицо — от верхней линии лба до шейных мускулов — покрывалось резкими, отчетливыми, молниеносно меняющимися конвульсивными линиями; глаза смыкались; совершенно недвижимое лицо переживало величайшее физическое смятение, которое, достигнув кульминации, постепенно замирало; позже наступало «прояснение»: лицо действительно прояснилось — его еще время от времени передергивали какие-то слабые, едва заметные судороги, но тень сходила с его чела и освобождала просветленное лицо актера, как будто озаренное ярким лучом солнца, внезапно выглянувшего из-за разошедшихся грозных туч. Подобная мимическая сцена могла бы прозвучать экстравагантно и, врозь, даже надуманно и вульгарно, если бы она не была проведена с тем артистическим тактом и блеском, с той эмоциональной осмысленностью и силой, которые были так характерны для дарования и мастерства Эрмето Новелли.

Разрабатывая технику своего актерского мастерства, Новелли между прочим прошел через стадию увлечения... техникой чревовещания. Он настолько овладел внутренними, незаметными для глаза зрителя, движениями диафрагмы, что мог совершенно свободно — и притом с громадным по диапазону интонационным разнообразием — говорить, пользуясь техникой чревовещания. Новелли иногда любил показывать нам, ученикам труппы, небольшую сценку без слов, действие которой происходило в трамвае в жаркий летний день: в этой сценке «участвовали» кондукторша и два пассажира — аббат с молитвенником в руках и нянька с грудным ребенком. Новелли, если он был в хорошем настроении, мог занять и удержать внимание зрителя этой сценкой в течение едва ли не получаса. Сперва он вводил зрителя в курс дела, знакомил его с расстановкой действующих лиц: кондукторша подсчитывала выручку, давая сигналы к отправлению и покачиваясь из стороны в сторону на неудобных поворотах пути, тогда как аббат, уткнувшись в молитвенник, бормотал про себя слова священного писания, а нянька укачивала плачущего грудного младенца и напевала ему детскую песенку. Затем в окно влетала муха; вы слышали ее назойливое жужжание, то приближающееся, то отдаляющееся; вы видели, как она настойчиво кружит вокруг аббата, как она мешает ему читать молитвы слов, как он неловко отмахивается от нее, бормоча слова молитвы, как муха перелетает к младенцу, как младенец принимается орать во все горло (хотя при этом Новелли даже не раскрывает рта), как нянька отгоняет муху и т. п. Это была цельная, сюжетно осмысленная жанровая сценка, воплощенная средствами мимики, пластики и чревовещания и передававшая самые разнообразные детали психологического и бытового характера.

Я поступил в труппу Новелли, когда он находился в зените своей славы и в полном расцвете своих творческих сил. Он был в полном смысле слова хозяином своего физического и интеллектуального «я» — он владел своим внутренним и внешним миром так, как хороший рабочий владеет своим орудием производства или скрипач-виртуоз своим музыкальным инструментом.

Диапазон его голоса, казалось, не имел пределов. Не было такого звука человеческого голоса или такой интонации, которых он не мог бы воспроизвести, — и он широко пользовался этой особенностью своего мастерства, ведя свои роли в поразительно по богатству и разнообразию оттенков интонационной гамме.

Он был широкоплеч, коренаст, мускулист и силен. И в то же время, когда он играл Гамлета, вы видели перед собой не человека, а какую-то бледную тень, бесплотное создание, призрак. Он был некрасив, — в жизни особенно бросался в глаза его огромный массивный нос, — и в то же время в «Гамлете» вы видели перед собой прекрасного молодого человека с тонкими чертами лица. Техника его перевоплощения казалась неисчерпаемой.

Но главной силой, которой он действовал и завоевывал зрителя, являлась его мимика.

Выступления с немymi сценами представляли собой уже давно пройденный и позабытый этап его артистической деятельности, но влияние их сохранилось в виде тех «немых



Народный артист Республики Ваграм Папазян в роли Отелло

сцен» — *szena muta*, как именуют их в итальянском театре, — которыми он любил пользоваться по ходу развития роли.

Эти «немые сцены» (или, точнее сказать, эти мимические сцены) первоначально вводились им в тех местах шекспировской драматургии, где имеются неначатые или незаконченные фразы, затемняющие смысл происходящего, не дающие ему исчерпывающего словесного раскрытия. Как известно, в шекспировской драматургии немало таких мест.

В подобных случаях незаконченности, незавершенности или отрывочности шекспировского текста Новелли вводил свои *szena muta*, т. е. разыгрывал мимическую сцену, передававшую действие данного эпизода. В дальнейшем Новелли стал широко пользоваться своими *szena muta*, вводя их в самых разнообразных положениях и ситуациях: он делал купюры текста в том или ином месте роли и передавал купюрованные строчки текста немой мимической сценой, насыщенной острой выразительностью и дававшей зрителю ощущение данной драматической ситуации более полно, гибко и богато, чем это способно сделать слово. Эти *szena muta* специально анонсировались в печатных программах: указывалось, что после такой-то реплики Новелли проводит *szena muta*, причем здесь же печатался полный шекспировский текст того эпизода, который Новелли должен был воспроизвести мимико-пластическими средствами. К числу наиболее удачных и наиболее известных *szena muta* исполнявшихся Новелли, следует отнести его немую сцену с флейтой в «Гамлете», где он не произносил диалога с придворным («Попробуйте сыграть что-нибудь на этой флейте» и т. д.), но мастерски проводил и раскрывал всю эту сцену исключительно средствами мимики.

К драматургу Новелли подходил как к отправному материалу и, исходя из общей концепции и определяющего стиля этого материала, создавал свой собственный, глубоко индивидуальный театральный образ, — живой, глубокий, незабываемый, внутренне согретый большим эмоциональным напряжением. Это был актер напряженной эмоциональной выразительности, но эта эмоциональная выразительность контролировалась рассудком и находила свое внешнее выражение через посредство всесторонней изощренной и виртуозной техники. При всем этом Новелли был мастером реалистического направления, хотя самый реализм его творчества подчас принимал легкий, едва заметный «натуралистический» привкус.

В год моего поступления практикантом в труппу Новелли репертуар состоял главным образом из пьес Шекспира, Мольера, Корнеля, Расина и Виктора Гюго. Исполнялось и несколько пьес европейских драматургов, а также пьеса Тургенева «Нахлебник» (по-итальянски «*Pane altrui*»), в которой Новелли играл центральную роль.

Я прислуживал на сцене и постепенно, под присмотром и руководством Новелли, стал появляться в эпизодических ролях. Играл я и молодых людей, и старушек, а первое время даже... по-собачьи лаял за кулисами с разными нюансами, как это было нужно по ходу пьесы и... по ходу обучения у такого специфического мастера, как Эрмето Новелли.

Труппа Новелли первоначально гастролировала по Испании, — мы играли в Сарагоссе, Севилье, Эль-Кантари и Мадриде, — а затем переехала на африканский континент, где мы выступали в Египте, Алжире, Триполи и Марокко. Спектакли давались на итальянском языке, на котором я и проходил мои первые роли. Новелли учил меня быть полным хозяином моих движений, — рук, ног, глаз, лица, горла и дыхания, — он учил меня развивать фантазию и давать ей на сцене необходимый простор; в то же время он требовал, чтобы я в течение действия смотрел на зрителей и этим контролировал ход моей игры. Новелли требовал от своих учеников, чтобы во время игры на сцене они никогда не поддавались под безотчетное влияние своей роли и в то же время никогда не освобождались вполне от воздействия роли.

Я был настолько поглощен театром и, в частности, уроками Новелли, что, по существу, прошел как-то мимо тех стран, в которые закинула меня судьба. А в тех случаях, когда я сознательно и намеренно знакомился с какой-либо деталью жизни и быта, — это обычно происходило по прямому настоянию моего учителя. Новелли учил меня присматриваться к народу, среди которого мы находимся, изучать его обычаи и нравы. Он водил нас по большим улицам, где было особеннолюдно, ходил с нами на судебные заседания и процессы, а однажды повел нас даже в дом умалишенных. «Лучшим учебником для актера, — любил говорить Новелли, — является окружающая его жизнь... Только, разумеется, нужно уметь видеть!..»

К концу моего пребывания в труппе Новелли, затянувшегося значительно дольше намеченного срока и продолжавшегося свыше года, я уже играл такую роль, как роль Розенкранца в «Гамлете», подавая реплики «самому» *saro comico*.

После работы у Новелли я был направлен на практику в Сицилию, в передвижную труппу Джироламо Годзи, исповедовавшую принципы *commedia dell'arte*. Этому театру я был обязан моими первыми сценическими успехами, как актер я получил здесь свое «боевое крещение».

Джироламо Годзи ежегодно путешествовал по городам и местечкам Сицилии и Калабрии, летом давая представления под открытым небом — на улицах, базарных площадях и рынках, — а зимой выступал на постоялых дворах или в монастырских столовых.

Все предприятие это вместе со своим *saro comico* представляло собою какой-то исторический пережиток, какой-то своеобразный, почти в неизменном виде сохранившийся осколок того бродячего театра *commedia dell'arte*, который существовал в Ломбардии или Венецианской республике до появления Карло Гольдони.

Джироламо Годзи отправлялся на гастроли без твердого репертуара, без костюмов, париков и декораций, но зато с рядом очень интересных, своеобразных и ярких актеров, специализировавшихся на исполнении тех или иных ампула или, точнее, тех или иных масок. Большинство этих актеров было людьми малограмотными, но зато в течение долгих лет работы в подобного рода театре они выработали себе исключительно выразительные сценические маски.

Так, в составе труппы Годзи выделялся актер Поццо ди Катандзаро — великолепный, неподражаемый исполнитель ролей городского головы. Он выступал исключительно в ролях городского головы (а Джироламо Годзи старался, чтобы в каждой из пьес была бы роль городского головы!) и мастерски передавал самые интересные, характерные и типические черты, присущие данному образу.

Поццо ди Катандзаро — очень толстый человек низенького роста, совершенно лысый, хохливший в длинном, замасленном, лоснящемся сюртуке, с грязным галстуком на шее, — был самым популярным и любимейшим актером труппы. Все его гримировальные принадлежности ограничивались кусочками жженой пробки, при помощи которой он наводил себе брови и усы. Когда наши актрисы не успевали во время вымыть ему белее и приготовить чистую сорочку и воротничок, то Катандзаро быстро мастерил себе манжеты и воротнички, вырезая их из белого картона, и в таком виде выходил играть на публику. Лично мне не раз приходилось кроить ему из разных старых коробок эти предметы туалета.

Вся труппа Годзи состояла из специалистов того или иного ампула, как это практикуется в *commedia dell'arte*. Так, кроме «городского головы», в труппе была любовница, старуха-сваха, старуха-сплетница, любовник, муж (причем мужья имелись разных оттенков: так, был муж добродушный, муж ревнивый, французский муж и особый венецианский муж), были генералы, жандармы, больные, преступники и даже отдельный специальный исполнитель ролей короля Виктора-Эммануила.

Репертуар труппы Джироламо Годзи живо и гибко откликался на местную злобу дня. Пьесы, разыгрывавшиеся его актерами, представляли собою своеобразные обозрения, носили остро выраженный злободневный, я сказал бы даже, публицистический характер и разыгрывались чисто-импровизационным путем.

Приезжая в тот или иной город, Годзи старательно узнавал все местные новости, и объяснял нам сущность и основные коллизии той пьесы, которую предстояло вечером разыгрывать. И так как у него находились актеры, изображавшие представителей всех сословий маленького итальянского городка, то ему очень легко было в течение нескольких минут распределить роли.

В качестве одной из ведущих тем, неоднократно затрагивавшихся в различных ситуациях и по различным случаям, фигурировала тема неразделенной или обманутой любви, в частности же тема аборта, — того морального и социального зла, которое несет с собою аборт. Другой темой, которую особенно любил Годзи, была тема о войне, о тех неисчислимых бедствиях, которые несет с собою война: да, на призыв нужно идти, свое отечество необходимо защищать, но пусть падет стыд, позор и божий гнев на голову зачинщика войны, которая несет народу одни лишения и бедствия...

Маэстро Годзи был чрезвычайно изобретателен по части отражения злободневных моментов окружающей жизни, и

ему было достаточно пробежать последний выпуск газеты, чтобы тотчас же наметить те или иные злободневные вставки. Помнится, в то время Вильгельм II приехал на остров Корфу, где, если не ошибаюсь, у него была вила, причем у него состоялось свидание с королем Виктором-Эммануилом. Краткого сообщения об этом свидании было достаточно, чтобы Годзи в самый кульминационный момент прервал одну из ансамблевых сцен, приостановил диалоги действующих лиц, под предлогом предстоящего свидания монархов вывел на сцену Вильгельма II и Виктора-Эммануила и заставил их обменяться любезностями и взаимными комплиментами. И все это для того, чтобы после их ухода тотчас же показать зрителю... Гарибальди (как видите, здесь не настаивали на точной исторической хронологии!), который во всех случаях жизни олицетворял собою дух и совесть итальянского народа. Гарибальди появлялся перед зрителями, неодобрительно смотрел вслед разошедшимся монархам, высказывая жестами (мимикой) свое осуждение и порицание. Подобное появление Гарибальди должно было означать, что мало ли что Вильгельм II приехал и обменивался комплиментами с Виктором-Эммануилом, — народ не одобряет этого свидания и еще скажет свое слово по этому поводу... Демократические, в глубоком и лучшем смысле слова, народные тенденции составляли основную идейную движущую силу этой передвижной площадной труппы комедиантов.

Ни реплики, ни диалоги, ни монологи заранее не фиксировались. Мы уславливались только о теме спектакля и об основных сюжетных ситуациях. В течение действия каждый из актеров имел право совершенно неожиданно отвести в сторону намеченную было ситуацию, и, чтобы выйти из подобного положения, актер должен был быть крайне находчив, тем более, что размер его жалования стоял в прямой зависимости от проявленной им находчивости. Актер, умевший наиболее остроумно и во-время, что называется, «к месту» сказать какое-либо «крылатое» словцо, чтобы заставить публику захохотать, актер, который был способен экспромтом симпровизировать какой-либо диалог на злобу дня, — имел право в течение антракта пойти по рядам и собирать у публики сольди в свою шапку. Всю вырученную таким образом сумму он вручал Годзи, который за ужином распределял ее между актерами в зависимости от количества и качества симпровизированных ими диалогов или придуманных ими шуток и злободневных «отсебятин».

Длина актов и самое их количество, — вообще продолжительность самой пьесы, — все это определялось тем, как публика нас принимала и сколько она платила. Наконец, все это зависело также и от погоды, ибо выступали мы чаще всего на городских базарных площадях, среди лотков с капустой, помидорами и тыквой, так что внезапный дождь мог помешать всему предприятию и прервать действие на самом интересном месте. В таком случае публика мгновенно разбегалась, пряталась по близости до окончания дождя, и если дождь был не затяжной, то с прекращением его мы продолжали свой спектакль.

Выступали мы без всяких декораций, с самым минимальным реквизитом и аксессуарами. Какая-либо старая шпага считалась вполне достаточным атрибутом для создания роли генерала, тогда как для изображения какого-либо полицейского Годзи ограничивался старомодной каскеткой, некогда принятой в сельской полиции.

Гордясь своими актерами, Джироламо Годзи любил говорить: «Никакой сцены, никаких костюмов, никаких декораций, никакого освещения — в настоящем деле нужны только настоящие актеры!»

«Ну вот, наш великий мастер Томмазо Сальвини является очень большим артистом. Неправда ли? — говорил Годзи, бравируя своей концепцией актерского творчества. — Ну конечно, несомненно это очень большой артист... Но, если бы я принял его в наше содружество, я не поручил бы ему даже самой маленькой роли и не заплатил бы ему ни одного сольди, потому что едва ли он смог бы без аксессуаров, без света и без костюмов занимать моих дорогих зрителей».

Сам Джироламо Годзи был прекрасным мимистом и очень

находчивым актером-импровизатором. Он был также виртуозом в чревовещании и нередко пользовался этим своеобразным даром по ходу действия той или иной импровизированной сцены. Он олицетворял собою и концентрировал в себе самые старинные традиции, секреты актерского мастерства, которые в свою очередь он перенял в порядке живой преемственности от выдающихся мастеров бродячего площадного ярмарочного театра *commedia dell'arte*.

На фоне Италии того времени — страны авиационной, автомобильной промышленности, опытов Маркони, футуристических манифестов и колониальной экспансии — труппа Джироламо Годзи и в особенности сам ее саро *comico* представлял собою какой-то наивный анахронизм. Нечто схожее я увидел впоследствии в Турции уже после моего возвращения на родину в Константинополь, а также в Иране, куда я был приглашен в 1933 году Иранским правительством для организации государственного национального театра в Тегеране. В частности, основные кадры организовавшегося иранского национального театра мне пришлось подбирать тогда из выдающихся местных актеров комедии *дель арте*.

Годзи занимался со мною в отдельности, как с учеником труппы. Он учил меня смеяться с различными нюансами плакать настоящими слезами, показывал мне всевозможные манеры ходьбы и ежедневно заставлял меня заниматься гимнастикой лицевых мускулов. В труппе Годзи мне пришлось играть молодых аббатов, влюбленных в монахинь, затем старух, которых я довольно удачно изображал, и очень часто — как вы ни странно! — играл роли молодых девушек.

Мы выступали на маленьком пятачке, спясанные ряды зрителей. В первом «ряду», непосредственно на земле, сидели и старики, а за ними, сидя на корточках и стоя, разбегалась остальная публика. В течение всего представления публике ели, пили, рассуждали по поводу спектакля, подавали реплики, причем в таком случае актерам надо было тогда же выходить из рамок пьесы и роли и парировать подающую из публики реплику.

Актер, не прошедший подобной школы и привыкший бы отделенным от публики сильной световой завесой театральным рампы вряд ли отдал себе достаточный и полный отчет, насколько меняется вся тактика поведения актера, выступающего в подобных условиях. Здесь, у Годзи, нам приходилось ощущать зрителя своими локтями и играть лицом к лицу с публикой, а это совершенно особая и, по-моему, очень полная школа для актера.

В бытовом отношении труппа Годзи также значительно отличалась от обычного театра.

Основу труппы составляла семья Годзи, — самые разнообразные близкие и дальние его родственники. Мы не снимали номеров в гостиницах, но поселялись все вместе в каких-то складах, амбарах, сараях или каких-либо других пустующих помещениях. У нас был общий котел, и мы сами готовили себе обед и ужин, для чего выделялись отдельные члены труппы, ходившие рано утром на базар и покупавшие продукты. Под у нас даже не было отдельных постелей, и нужно было ночевать на огромных общих дыновках, покрываясь собственными пальто.

Труппа Годзи представляла собою как бы огромную семью. Я не помню, чтобы за шесть месяцев моего пребывания у Годзи кто-нибудь кого-нибудь обидел или оскорбил. Актеры относились друг к другу как родные, и если кто-либо заболел, его старательно лечили домашними средствами. Годзи поряжался и в этой области как хозяин и глава предприятия.

... Мои практические занятия подходили к концу, и должен был вернуться в Милан на зимний учебный семестр. «Если ты так уж хочешь быть грамотным человеком, — путешествовал меня Годзи, — то проходи скорее всю эту белобуду, которой учат у вас там в Академии, и возвращайся-ка скорее ко мне...»

Я уезжал от Годзи в Милан сильно возмужавшим в отношении понимания основ актерского мастерства.