



Н. Шереметьевская

# ТАНЕЦ

НА ЭСТРАДЕ



И наиболее яркая работа — «Проститутка», в которой сильнее всего сказалось влияние Валески Герт. Но образ, созданный Друцкой, был менее вульгарным: хрупкое изящество облика ее героини вызывало щемящую боль за поруганную красоту.

По мнению Эрвина Пискатора, каждый номер Друцкой был пронизан мыслью. Он предсказал, что со временем она превзойдет таких западноевропейских танцовщиц, как Валеска Герт, Мэри Вигман, Грета Палукка.

От Друцкой ждали очень многого как от исполнительницы и балетмейстера\*, но танцовщица неожиданно остановилась в творческом росте: ее танцы, высоко оцененные московской критикой, не были приняты широким зрителем, перед которым она выступала в 1935 году во время гастролей по Советскому Союзу. Строя свои номера на сложных ассоциациях, на тонкой психологической нюансировке образов, Друцкая игнорировала подчас неприменные требования эстрадного искусства — доходчивость выразительных средств, особую броскость формы, — в результате чего ее концерты имели успех лишь среди узкого круга зрителей.

Неудачи творческие и личные пагубно отразились на здоровье Веры Друцкой, и она рано ушла из жизни.

В этот же период с самостоятельными тематическими концертами начала выступать в Киеве Галина Александровна Лерхе (1905—1980). В отличие от Спокойской и Друцкой ее интересовали не столько поиски социальных характеристик танцевальных образов, сколько показ их психологии. Лерхе училась в Ростове-на-Дону, а затем в Москве, в школе М. М. Мордкина, и в Ленинграде у А. И. Чекрыгина, А. М. Монахова и М. Ф. Романовой, но наиболее интенсивная ее деятельность связана с Украиной: Харьковом и Киевом, — где она работала с 1929 по 1935 год.

Лерхе обладала незаурядными и своеобразными данными: была высокой, крупной и красивой брюнеткой с большими черными глазами, унаследованными от матери-гречанки. В жизни — веселая, простая, приятная в общении. На сцене к внешней красоте Лерхе прибавлялся своеобразный шарм не до конца раскрытых чувств. В выражении ее лица, во взгляде из-под опущенных ресниц иногда проскальзывала затаенная чувственность.

Это свойство придавало героиням Лерхе особую неотразимость. Актриса редкой одаренности, она никогда не бывала однообразной в приемах и могла исполнять разноплановые образы, владея искусством перевоплощения, умела говорить каждым своим движением. Своеобразие дарования Лерхе как бы предназначило ее для эстрады, хотя ей довелось интересно работать и в балетном театре.

Балетную труппу Харьковского театра оперы и балета имени

\* Она сделала интересную постановку в Ленинградском мюзик-холле «Женевская мирная конференция», в которой ощущалось влияние работы К. Йооса «Зеленый стол».

«Испанский танец».  
Г. Лерхе



Н. В. Лысенко начиная с 1929 года возглавил Николай Фореггер. Хотя он уже и отошел от позиций полного отрицания академического балета, но не отказался от идеи его обновления путем прививки элементов эстрадного и циркового искусства. Он пригласил в театр Галину Лерхе и Михаила Мономахова, с которым она выступала на ленинградской эстраде, уговорил уйти из цирка Петра Кретьова, в ту пору жонглера.

Фореггер увлек Лерхе перспективой создания интересных ролей в балетном театре. Предложение неожиданное, поскольку она не была классической танцовщицей. Но балетмейстеру в первую очередь нужна была актерская выразительность. В поставленных Фореггером и его ассистентом Кретьовым балетах «Ференджи» В. Яновского (на революционную тему) и «Дон Кихоте» главные роли, характерно-игровые, были рассчитаны на сценические возможности Лерхе.

Очевидцы вспоминают, с какой выразительностью она исполнила «Песенку Альдонсы-Дульциней» в сцене «Кабачка» из вто-



рого акта «Дон Кихота». Озорная, разбитная деревенская девочка занималась пересудами со своими подружками, перебирая струны гитары и залиvisto смеясь\*.

Эти постановки Фореггера еще ждут специального исследования, пока что мнения о них весьма противоречивы. Несомненно лишь то, что в спектаклях были хорошие вставные номера, с которыми впоследствии танцоры выступали и в концертах. Удачен был, например, в «Ференджи» пародийный номер «Колоратурное сопрано», исполнявшийся танцовщицей Людмилой Гай. Она изображала дородную, безголосую певицу, а ее партнер, маленький Аркадий Аркадьев, дирижера, по уши влюбленного в певицу. Фореггер очертил эти персонажи с присущей ему пластической меткостью характеристик приемами эксцентрики и акробатики.

Фореггер создал и две танцевальные концертные программы. В одной из них была танцевальная сцена, поставленная на «Dans macabre» Сен-Санса. В ней Лерхе исполняла роль светской дамы, которая ради сильных ощущений приехала на фронт. Вместе с кюре и лейтенантом она прогуливается по полю боя среди убитых. Центральным эпизодом были галлюцинации дамы, которой чудились оживающие трупы.

Но Лерхе удавались не только подобные реминисценции мистико-декадентской тематики. Фореггер поставил ей вместе с Мономаховым «Танец с мячом» (музыка Перевозника), и этот рядовой по тому времени спортивный вальс в ее исполнении приобрел лирическое звучание, вызывая представление о здоровой молодости. Хороша была Лерхе и в народных танцах. Когда в 1935 году советские танцоры поехали на Международный фестиваль танца в Лондоне, она была включена в группу наиболее сильных украинских танцоров, исполнявших гопаки.

В 1934 году Лерхе перешла работать в Киевский театр оперы и балета и стала готовить свой творческий вечер.

Уже давно ее занимала мысль о том, что, «выступая на концертной эстраде, танцоры должны были отказаться от театральных костюмов и грима, в которых они выглядят чрезвычайно неправдоподобно без декоративного фона и соответствующего освещения. Ограничив себя костюмом-униформой, Лерхе поставила перед собой сложнейшую задачу — добиться выразительности танца только движениями и эмоциональной насыщенностью»\*\*.

Программа концерта, над которым Лерхе работала вместе с пианисткой Е. Григорович, сложилась из двух отделений. Для первого отделения, включавшего сюиту испанских танцев, Лерхе придумала черное открытое вечернее платье с широкой, удобной в движениях юбкой, сшитое из легкого, хорошо облегающего

\* Из беседы с Л. В. Долоховой и Г. В. Штоль (14 сентября 1967 г.).

\*\* Здесь и в дальнейшем многие высказывания Г. А. Лерхе цитируются по записи Г. В. Штоль. Мои беседы с Г. А. Лерхе оговариваются отдельно.



фигуру материала. По ходу действия к костюму добавлялись отдельные аксессуары: подойдя к роялю, танцовщица брала то, что было ей необходимо, — папиросу и спички (тут же и закуривая), шаль, шляпу и т. д. Это вносило большую естественность в сценическое поведение Лерхе.

В первом номере — «Испанских песнях» — не было конкретного сюжета, но Лерхе передавала настроения музыки де Фальби мягкими, «пастельными тонами» движений, как бы выпевая каждую танцевальную фразу. Во втором номере — «Кармен» (единственный в программе поставленный не Лерхе, а П. П. Вирским) — возникал образ Карменситы, покоренной любовью и покоряющей. Смену эмоций своей героини актриса передавала игрой с папироской, которую она в конце номера небрежно отбрасывала щелчком. В последнем номере испанской сюиты — «Танцовщица» (музыка И. Альбениса) — она едко насмеялась над балетными штампами. Водрузив на голову черную широкополую шляпу, Лерхе преображалась в профессиональную танцовщицу, которая совершенно механически, бездумно, с каменным лицом выполняет труднейший по технике танец, опротивевший ей от бесконечных повторений. Каждым движением она давала понять, что это не творчество, а работа, изнурительная работа за деньги. Особенно удавался ей финал номера, что отмечали все рецензенты. Ее фальшивая улыбка («за те же деньги») и заученный поклон воспринимались как приговор холодному ремесленничеству в искусстве.

Во второй части концерта танцовщица в миниатюрах-юморесках тонко передавала настроения современной девушки, впечатлительной и простодушной, попадающей в различные житейские ситуации.

В этюде «Солнечный день» (на музыку «Юморески» Э. Грига) девушка беззаботно радовалась живительной силе солнца, собственной молодости, восхищалась красотой родной природы. Играла с мячом. Затем мы видели ее на «Морской прогулке» (на музыку «Яблочко» в обработке Р. Глиэра). С борта парохода она прощалась с провожающими ее друзьями. Пароход выходил в открытое море. Счастливая, она подставляла лицо ветру, разрешая ему играть своим волосами. Но он начинал дуть не шутя, возникла качка. Девушку бросало из стороны в сторону, ей стало плохо и было уже не до красот моря. Она поспешно уходила с палубы.

В следующий раз девушка попадала на праздник («На гулянке», музыка Н. Лысенко). Впервые... Поднявшись на носки, она пыталась через головы людей разглядеть, как танцуют. Пляска завораживала ее. Но, не решаясь присоединиться к танцорам и мучаясь желанием повеселиться, она подтанцовывала «про себя» и, не выдержав, выскакивала в круг. Увидев, что столько людей смотрит на нее, смущалась. И все же начинала плясать («Гопак», музыка Л. Ревуцкого), неумело, смешно, но предельно искренне и радостно.

порывистость южного народа показать в другом свете — через опасность, борьбу, в проявлениях смелости»\*.

...Под обстрелом на передовую пробирается испанка, чтобы принести любимому патроны и еду. Страшно... Хочется втиснуться в землю, стать неразличимой... Усилием воли она заставляет себя продолжить путь...

Впервые исполненный в 1937 году во время шефского концерта на сцене филиала Большого театра, этот номер явился самым ранним откликом советского искусства на героическую борьбу испанского народа.

Пьеса А. Афиногорова «Салют, Испания!» была создана позже, так же как и эстрадный номер «Гранатометчики» В. Бурмейстера. Танцевальная эстрада наиболее оперативно откликнулась на испанские события, ставшие прологом ко всемирной трагедии.

К концу 30-х годов все сильнее пахло грозой. В советском искусстве военная тема стала занимать значительное место и как отражение событий на Дальнем Востоке и в Испании и как напоминание о героическом прошлом страны. В обоих этих аспектах она нашла выражение на танцевальной эстраде.

В 1937 году на экраны вышел фильм Николая Погодина и Сергея Юткевича «Человек с ружьем». В нем был обаятельный образ рабочего паренька с Выборгской стороны, который уходил на гражданскую войну, — первая крупная роль в кино Марка Бернеса, принесящая ему известность не только как актеру, но и как певцу.

В фильме была хорошая песня — «Тучи над городом встали». Образ этого паренька и слова песни подсказали эстрадным танцорам Александру Седяровой и Александру Смолко замысел великолепного номера «Расставание».

Все номера Седяровой и Смолко ставил балетмейстер Петр Кретов — выдающийся эстрадный хореограф-режиссер, о жизни которого остались весьма скудные сведения. В 1924—1925 годах он учился в Москве, в студии Веры Майя. Затем работал в цирке и побывал в заграничной гастрولي. В конце 20-х годов был ассистентом у Фореггера в Харьковском театре оперы и балета. Знакомство с западной эстрадой расширило его представление о границах танцевального жанра, а совместные постановки с Фореггером дали навыки хореорежиссуры. К концу 30-х годов он стал зрелым мастером, отлично чувствовавшим жанр танцевального скетча-новеллы, — умел уложить в трех-четыреминутный номер развернутый сюжет. И хотя хореографом он был довольно слабым — отсутствие серьезной школы давало себя знать малым ассортиментом движений, — эстрадные танцоры охотно работали с ним.

История создания «Расставания» — наглядный пример слож-

\* В 1937 г. сценический путь Г. А. Лерхе оказался оборванным.