



Русская  
советская  
эстрада  
1930-1945

явления: «церковь», «капиталист»... Она берет в образе только типичное, пренебрегая деталями и строго, почти графически вычертывая психологический контур роли. Но привлекательнее всего в ее искусстве та большая внутренняя правдивость, которая не допускает в ее танце ни нарочитости, ни фальшивой надуманности... Ее танцем не только наслаждаешься — его понимаешь. В нашем богатом театре Друцкая — одно из первых явлений актрисы танца<sup>1</sup>.

Танцевальные образы, сыгранные Друцкой, разнообразны. Трагическая «Уличная танцовщица» — пародия «Итальянского нищего» М. Мордкина. Трагический «Китайский кули», «Жар-птица» на музыку Ф. Пулена — стилизация под русскую деревянную игрушку. Целая серия сатирических образов: «Капиталист», «Чемпион мира», «Церковь». Шуточная «Мультипликация» — еще один танцевальный вариант «Чаплиниады». Пародия на Е. Гельцер, смешно и едко намекающая на солидный возраст знаменитой балерины Большого театра. Большая танцевальная сцена «Цирковая семья», в решении которой угадывалось влияние полотен Пикассо. И наиболее яркая работа — «Проститутка». В ней сильнее всего сказалось влияние Валески Герт.

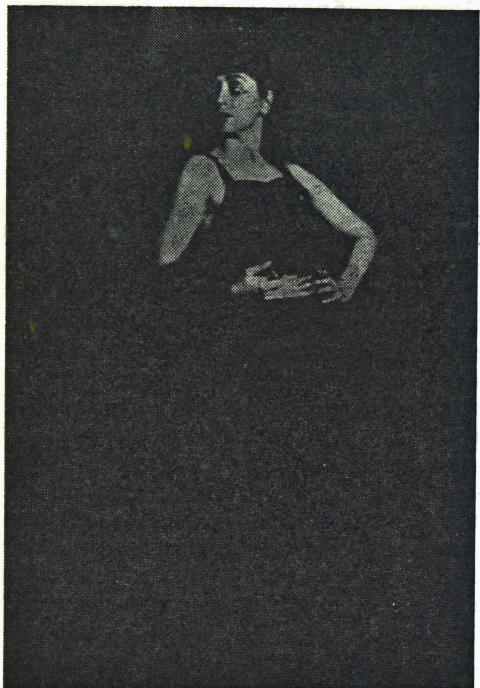
Каждый номер Друцкой был пронизан мыслью, как отметил Эрвин Пискатор и предсказал, что со временем она превзойдет таких западноевропейских танцовщиц, как Герт, Вигман, Палукка. От Друцкой ждали очень многое как от исполнительницы и балетмейстера<sup>2</sup>, но танцовщица неожиданно остановилась в творческом росте. Танцы Друцкой, высоко оцененные московской критикой, не были приняты широким зрителем, перед которым она выступала во время гастролей по Советскому Союзу в 1935 году. Строя свои номера на сложных ассоциациях, на тонкой психологической нюансировке образов, Друцкая игнорировала подчас неизменные 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 судьбе Веры Друцкой, и она рано ушла из жизни.

В этот же период с самостоятельными тематическими концертами начала выступать Галина Лерхе (род. 1905). Но в отличие от Спокойской и Друцкой ее интересовали не столько поиски социальных характеристик танцевальных образов, сколько их психологическая разработка. Лерхе училась в Ростове-на-Дону, а затем в Москве в школе М. Мордкина и в Ленинграде у А. Чекрыгина, А. Монахова и М. Романовой. Она обладала незаурядными и своеобразными данными: была высокой, крупной и красивой брюнеткой с большими черными глазами, унаследованными от матери гречанки. Своеобразный шарм Лерхе, взгляд, сверкавший из-под опущенных ресниц, придавали особуюplenительность ее героям. Актриса редкой одаренности, она никогда не бывала однообразной в приемах,

<sup>1</sup> П. А. Марков, О театре, стр. 466—467.

<sup>2</sup> Она сделала интересную постановку в Ленинградском мюзик-холле «Женевская мирная конференция» в исполнении женского ансамбля мюзик-холла.



Г. Лерхе. ✓  
«Профессиональная  
танцовщица»

что позволяло ей создавать разноплановые образы. Владея искусством перевоплощения, она умела «говорить» каждым своим движением.

Своеобразие дарования Лерхе как бы предназначало ее для эстрады. Но ей довелось интересно работать и в балетных театрах Харькова, Киева и Москвы. Немалое влияние оказал на нее Н. Фореггер, уже отказавшийся к началу 30-х годов от полного отрицания академического балета, но продолжавший искать пути его обновления «прививкой» элементов эстрадного и циркового искусства. В его постановках на сцене Харьковского театра (в балете на революционную тему «Ференджи» и «Дон Кихоте») Лерхе исполняла главные роли.

В 1934 году Лерхе стала готовить свой творческий вечер. Уже давно ее занимала мысль о том, что, выступая на концертной эстраде, танцоры должны были бы отказываться от специфически театральных костюмов и грима, в которых они выглядят чрезвычайно неправдоподобно без декорационного фона и соответствующего освещения. Ограничив себя костюмом-униформой, Лерхе поставила перед собой сложнейшую задачу — добиться выразительности танца за счет движений и эмоциональной насыщенности.

Программа концерта (над которым Лерхе работала вместе с пианисткой Е. Григорович) сложилась из двух отделений. Для первого, включившего сюиту из испанских танцев, Лерхе придумала черное открытое вечернее платье с широкой удобной в движениях юбкой, спитое из легкого

хорошо обтягивающего фигуру материала. По ходу действия к костюму добавлялись отдельные аксессуары. Танцовщица брала с рояля то, что было ей необходимо: папиросу и спички (тут же и закуривая), шаль, шляпу и т. д. Это вносило еще большую естественность в сценическое поведение актрисы.

В первом номере — «Испанских песнях» — Лерхе не воплощала конкретного сюжета, но передавала настроения музыки М. де Фалья мягкими, «пастельными» тонами движений, смакуя, «выпевая» каждую танцевальную фразу. Во втором номере — «Кармен» (единственный в программе поставленный не танцовщицей, а П. Вирским) — возникал образ испанки, покоренной любовью и покоряющей. Смену эмоций своей героини актриса передавала игрой с папироской, которую она в конце небрежно отбрасывала щелчком. В последнем номере испанской сюиты она едко издевалась над балетными штампами. Водрузив на голову черную широкополую испанскую шляпу, Лерхе преображалась в профессиональную «Танцовщицу» (так назывался номер на музыку Альбениса), которая совершенно механически, бездумно, с «каменным» лицом выполняет труднейший по технике танец, опротивевший ей от бесконечных повторений. Особенно удался ей финал (это отмечали все рецензенты), когда танцовщица кланялась публике. Ее фальшивая улыбка (*«за те же деньги»*) и заученный поклон выносили 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 «Солнечный день» (*«Юмореска»* Э. Грига) эта девушка беззаботно радовалась живительной силе солнца, собственной молодости, восхищалась красотой родной природы. Играла с мячом...

Затем мы ее видели 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. Но он начал дуть не шутя — возникала качка. Девушку бросало из стороны в сторону — ей было уже не до красот моря... Она спешно уходила с палубы.

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

Сами по себе эти номера представляли собой лишь игровые этюды, которые задаются в хореографических училищах на уроках актерского мастерства, чтобы развить у учеников умение сочетать простые бытовые движения с их поэтическим эквивалентом — танцевальными движениями. Однако танцовщице удалось решить намного более сложную задачу: найдя прочный сплав реалистических приемов игры со сложной танцевальной техникой, она создала убедительный образ современной девушки, что в ту пору

было редкостью на балетной сцене. Правда чувств ее наивной и непосредственной героини подчеркивалась естественной пластикой и почти бытовым костюмом (короткая спортивная юбка и вязаная кофточка). Вот почему концерт Лерхе, особенно его второе отделение, произвел сильное впечатление.

После творческого вечера Галины Лерхе, состоявшегося впервые в Киеве, утвердились мнение, что она «говорит языком движений так же заражающее и увлекательно, как драматический актер словом, певец — звуком, живописец — цветом»<sup>1</sup>.

Вечер был повторен в Харькове (май 1935 г.), а затем и в Москве (декабрь 1935 г.), на сцене Камерного театра. Программа оставалась неизменной, лишь менялись аккомпаниаторы, солисты-инструменталисты и читающие вступительное слово. На первом, киевском концерте эту роль взял на себя Н. Фореггер.

В том же году Лерхе была переведена в труппу Большого театра, где она проработала два года<sup>2</sup>. В мессереровской редакции «Спящей красавицы» она воплотила демонически-прекрасный образ феи Карабосс — впервые так трактованный. Удачна была и ее роль второй жены в «Бахчисарайском фонтане». Лерхе владела реалистическим методом игры.

В Москве Лерхе продолжала активно выступать на эстраде. Ее наиболее значительной работой был «Танец, навеянный мыслями о современной испанской женщине» (на музыку Э. Гранадоса).

...Под обстрелом на передовую пробирается испанка. Она должна доставить любимому патроны и еду. Страшно... Хотется втиснуться в землю — стать незаметной... Усилием воли она заставляет себя продолжить путь... Этот номер, впервые исполненный в 1937 году во время шефского концерта на сцене филиала Большого театра, явился одним из первых откликов советского искусства на героическую борьбу испанского народа.

К концу 30-х годов все более и более «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 этих аспектах она нашла выражение и на танцевальной эстраде. Гражданской войне была посвящена танцевальная сценка «Расставание», показанная на сцене Московского театра миниатюр в 1939 году<sup>3</sup>. Этот синтетический эстрадный номер с пением и игрой на гармони талантливо исполняли А. Седлярова и А. Смолко. Идея номера возникла под влиянием фильма Н. Погодина и С. Юткевича «Человек с ружьем», вышедшего на экраны страны в 1938 году. Поставили танец С. Юткевич и П. Кретов.

В том же 1939 году на эстраде появились «Гранатометчики». Сочиненный для учеников Московского хореографического училища, номер долгое время исполнялся на эстраде многими танцовками, в том числе и его автором — Владимиром Бурмейстером. В «Гранатометчиках» — коротком трехминут-

<sup>1</sup> М. Шелюбский, Мастер хореографической миниатюры. Вечер Галины Лерхе.— «Пролетарская правда», 1934, 2 апреля.

<sup>2</sup> В 1937 г. сценический путь Г. А. Лерхе оборвался.

<sup>3</sup> Сценка «Расставание» более подробно описана в главе о театрах миниатюр.