

С. СЕРОВА,



Анна
РЕДЕЛЬ
и
Михаил
ХРУСТАЛЕВ

Мастера советской эстрады





С. СЕРОВА

Анна
РЕДЕЛЬ

и

Михаил
ХРУСТАЛЕВ

Москва
«Искусство»
1981

ББК 85.364.2
С 32

Серова С. А.

С 32 Анна Редель и Михаил Хрусталев.—М.:
Искусство, 1981.—200 с., 15 л. ил.—(Ма-
стера советской эстрады).

В книге прослеживается творческий путь известных эстрадных танцовщиков Анны Редель и Михаила Хрусталева. Их танцевальный дуэт является классикой русской советской эстрады. Они сочетали в своем творчестве высокое профессиональное мастерство, виртуозность исполнения с глубоким проникновением в сущность номера. Последние годы танцоры вели педагогическую работу, передавая свое мастерство молодым танцовщикам.

С 80108-167 94-81 4908000000
025(01)-81

ББК 85.364.2
792.7

ОТ АВТОРА

Не раз, открывая книгу, посвященную танцу, встречаешь сожаление автора о бессилии слова передать поэзию искусства балета. И, берясь за перо, не могу не разделить этого чувства. Танец, стихией своей предназначенный выразить самые тонкие, а подчас едва уловимые нюансы человеческой мысли и чувства, остановленный словом, неизбежно утрачивает присущий ему «душой исполненный полет». Утешает лишь, что даже кинематограф — этот всемогущий кудесник современного искусства — не так уж часто радует нас глубоким проникновением в тайны балетного мастерства.

Заранее предчувствуя всю сложность и многотрудность дела, на которое себя обрекаю, все же не могу отступить от задуманного — так велико восхищение искусством удивительных танцовщиков А. Редель и М. Хрусталева.

Анна Редель и Михаил Хрусталев... Созвучие их имен воскрешает в памяти балетные вечера и концерты, трепетную тишину зала и гром аплодисментов, ощущение праздничности и радости от встречи с чудом, рожденным их талантом и мастерством. Когда-нибудь скажут: «эстрадный танец времен Редель и Хрусталева», подразумевая под этим особый, присущий лишь им стиль

исполнения, неповторимую индивидуальность, своеобразный репертуар, галерею созданных ими образов, высокое профессиональное мастерство, фанатичную преданность делу, удивительную — до самоотречения — работоспособность, доброту и открытость души, искусство танца, овеянное состоявшейся творческой и человеческой личностью каждого.

Итак...

НАЧАЛО ПУТИ

Анна Редель и Михаил Хрусталев начали совместный путь на сцене лишь в 1928 году. К тому времени в творческую биографию каждого уже были вписаны первые страницы, обратившие на себя внимание любителей балета и рецензентов.

Артисты балета вообще очень рано начинают свою сценическую карьеру. Дебют юной Нюрочки Редель состоялся, когда ей едва исполнилось одиннадцать. Сначала родители и не помышляли о театральном будущем своей дочери, стремясь дать ей «приличное» образование. Девочка с утра до вечера зубрила французские, немецкие и английские глаголы, радуя преподавателей своими успехами. Позже прекрасное знание языков не раз выручало Анну Редель во время многочисленных гастрольных поездок за границу, где ей нередко приходилось выступать в роли добровольного гида-переводчика. Да и теперь любимым занятием Анны Аркадьевны в короткие часы ее досуга служит чтение в оригинале французских, немецких и английских авторов.

Однако все эти занятия не задевали глубоко детскую душу. Импульсивная, легко возбудимая по натуре, Нюра очень чутко откликалась на музыку. Стоило ей услышать мелодию, как она, ничуть не смущаясь окружающих, начинала дви-

гаться в такт музыке, привлекая внимание удивительной пластичностью и согласованностью движений. Природная музыкальность буквально ошеломляла в этой грациозной девочке с пышными, рассыпанными по плечам волосами, обворожительной улыбкой и живыми карими глазами. Знакомые и незнакомые люди в один голос советовали Марии Михайловне — матери Нюры — отдать девочку в балетную школу. Но отец и слышать не желал об этом.

Мария Михайловна, несмотря на свое предубеждение против балета, конечно, не могла не признать справедливости советов окружающих: дома она видела, что девочку не интересовали никакие детские забавы, кроме игры в театр. Дочь собирала своих подруг и исполняла придуманные ею сюжеты, перемежая драматические пассажи балетной импровизацией. Но Марии Михайловне было не до артистических склонностей дочери. Время было нелегкое. Шел восемнадцатый год. Нюрочка часто болела. Слабые легкие девочки требовали солнца и усиленного питания. Поколебавшись, Мария Михайловна по совету врачей приняла решение и двинулась с дочерью в Ялту.

Путь в Крым по тем временам был долгий и трудный. Ехали они через Украину, кишашую бандами всех мастей и оттенков. Поезда шли без всякого расписания, то надолго застревая где-то на полустанке, остановленные беспорядочной перестрелкой, то стремительно проскакивая места, где была надежда пополнить запасы провизии. Кое-как добрались до Харькова. Здесь пришлось задержаться, как потом оказалось, почти на год.

Они остановились у старшей сестры Марии Михайловны, и Мария Михайловна старалась, как могла, наладить быт, придумать занятия, чтобы

дочь не слонялась без дела. Судьбу Нюры решил случай, чуть было не обернувшийся для нее трагически. Где-то она отыскала «балеринскую туфлю» и с утра до вечера крутилась на одной ноге, придумывая замысловатые пируэты и прыжки. Через день-другой девочка стерла пальцы, но не придала этому никакого значения, пока Мария Михайловна с ужасом не обнаружила потемневшую стопу. Срочно сделали операцию, которая, к счастью, окончилась благополучно. Лежа в бреду после наркоза, девочка повторяла одни и те же слова: «Почему я не Наполеон, а просто Нюра!» Когда она выздоровела, мама полушутя-полусерьезно сказала ей однажды: «Ну, Наполеон, видно, настала и твоя пора покорить мир, но только уж, прошу тебя, если можно, в двух туфлях!»

Однажды Мария Михайловна услышала о частных классах танцовщицы Елены Анатольевны Вульф. Уступив на этот раз настояниям дочери, Мария Михайловна повела ее в «балетную школу». Мечта Нюры сбылась: она впервые в жизни встала у балетного станка, впервые осознала, что танец — не только игра, но и утомительная каждодневная работа. Здесь, на занятиях, Анна Редель познакомилась с молодой исполнительницей Аллой Чернай, которая поразила юную ученицу своей танцевальной пластикой, особой манерой и жгучим сценическим темпераментом. Впервые в жизни Аня работала рядом с настоящей балериной! Она гордилась тем, что вставала с ней на равных к станку, что следила за ее репетициями «по эту сторону рампы». Позже, уже в Ялте, Нюрочка, отдавая дань своему детскому восхищению мастерством балерины, взяла псевдонимом ее фамилию. Судьба свела ее с Аллой Чернай

еще раз, более десяти лет спустя, когда к Анне Редель уже пришел прочный успех и харьковские впечатления подернулись дымкой времени.

Недалеко от дома, где остановились Нюра с Марией Михайловной, проживала семья известного в городе архитектора Ржепишевского. Иногда Нюра встречала на улице двух его дочерей, Наташу и Галю, высоких, стройных девочек, несмотря на трудное время, хорошо и со вкусом одетых. С их именами (старшей из сестер — Натальи Глан и младшей — Галины Шаховской) будут связаны многие творческие удачи Анны Редель и Михаила Хрусталева. Но это будет еще далеко впереди...

Из харьковских театральных впечатлений у девочки остались воспоминания о детских концертах балетной школы Тальори, в которых танцевала маленькая дочь Тальори — Наталия Дудинская, и талантливая игра известного артиста Виктора Мариусовича Петипа, запомнившегося исполнением главной роли в популярной тогда комедии «Тетка Чарлея».

Наконец Мария Михайловна с дочерью приехали в Ялту. Солнце и море действовали на девочку целительно, но матери стоило немалого труда наладить более или менее сносное существование. Вихрем событий в Ялту занесло немало людей театра, писателей, художников. Выбитые из привычной колеи, они искали возврата к прежней жизни, к свету рампы, аплодисментам, цветам после спектакля... А что происходило в Советской России, многие просто не знали. Направляясь в Ялту, большинство надеялось, переждав «события», вернуться обратно. А пока стремились обрести здесь равновесие, создать иллюзию интеллектуальной жизни столицы. Актриса Найденова-

Мальская — жена автора модных тогда пьес «Дети Ванюшина» и «Авдотьяна жизнь» — открыла театральные курсы. Тоскуя по театру, она иногда устраивала спектакли, привлекая к участию в них блуждавших без работы актеров. В Ялте проводилось много танцевальных утренников и вечеров. Порой создавалось впечатление, что танцует весь город. На детских утренниках в мужской гимназии танцевала и Нюрочка. Исполняя самую придуманные и, конечно, неумело поставленные номера, она пленяла зрителей грацией и естественностью поз и движений. Местная пресса отмечала в Нюре Черной задатки будущей большой балерины. Когда Мария Михайловна увидела объявление об организации балетной студии известной балериной Большого театра Маргаритой Петровной Фроман, приехавшей сюда со своим партнером Михаилом Мордкиным, она повела к ней свою дочь уже без малейшего колебания.

Настал день и час, который определил всю дальнейшую жизнь маленькой Нюры. Судьба свела ее с педагогом, о котором можно было только мечтать! Одна из любимых учениц известного танцовщика, «лучшего кавалера русского балета» В. Д. Тихомирова, Фроман восприняла методы его балетной школы. В Москву Тихомиров принес стиль петербургской школы с ее незыблемыми законами академизма, стараясь при этом развить в своих ученицах свойственные русскому танцу выразительность тела и одухотворенность. Учитель хорошо знал потенциальные возможности своих воспитанников и, репетируя партии, постоянно усложнял ранее предложенный рисунок танца. В 1909 году М. Фроман в числе лучших выпускниц Тихомирова была зачислена в труппу Большого театра.

Начало ее творческой карьеры не прошло незамеченным. Один из балетных критиков, И. И. Шнейдер, вспоминал: «Теперь на московском балетном небосклоне сверкала Екатерина Васильевна Гельцер — звезда первой величины... и робко начинали мерцать четыре молодые звездочки — Викторина Кригер, Маргарита Кандаурова, Маргарита Фроман и Елизавета Андерсон, только что появившиеся на московском балетном горизонте и еще недавно вылупившиеся из недр балетной школы»¹. Рутинная императорских балетных театров могла сулить лишь печальное увядание их еще не окрепшим талантам, если бы не живительное влияние «Русских сезонов» в Париже, организованных Дягилевым. Сначала оперные и балетные спектакли в 1909 году, а на следующий год — только балетные гастроли воскресили русский балет у себя на родине, помогли расцвету многих талантливых танцовщиц и балерин. В 1916 году уже прогремевший в Европе дягилевский балет едет в Америку. В его составе выехала и молодая солистка Маргарита Фроман. Здесь в классических балетах «Видение Розы» и «Сильфиды» («Шопениана») в постановке М. Фокина Фроман с успехом танцевала с блестящим партнером Вацлавом Нижинским. Она возвратилась в Москву уже прославленной балериной, где продолжила театральную и концертную деятельность.

В апреле 1918 года в цирке Никитина Фроман танцевала свою знаменитую «Азиада» («Арабские ночи») на музыку Л. Бурго-Дюкудре в паре с постановщиком балета М. Мордкиным. Она бы-

¹ Шнейдер И. Записки старого москвича. М., «Сов. Россия», 1970, с. 68—69.

ла второй исполнительницей этой партии после Анны Павловой, включившей балет в свои американские гастролы. Московский спектакль прошел с огромным успехом. Печать сообщала, что А. В. Луначарский, присутствовавший на спектакле, поддержал идею его постановки в одном из петроградских цирков. Однако в мае того же года М. Фроман танцевала с М. Мордкиным в Петрограде лишь «Тщетную предосторожность», но в сентябре на экран вышел фильм «Азиаде» с их участием. К. Я. Голейзовский, учившийся в классе В. Д. Тихомирова вместе с Маргаритой Фроман, вспоминая об искусстве известных балетных артистов той поры, рядом с именами А. Павловой, М. Фокина называет М. Фроман: «Изящная, высокая, сверкающая жизненной силой, Маргарита Фроман. У нее очень большие глаза. Они так впечатляют, что сначала не замечаешь ни пластичных, как ленты, рук, ни большого шага, составляющего гордость каждой балерины. Фроман всегда весела, улыбка ее радует сердце»¹.

Такой и увидела ее маленькая Анна Редель в Ялте на одном из концертов, где Фроман танцевала вместе со своим партнером Мордкиным. Затаив дыхание, девочка следила за плавным, свободным полетом балерины, скульптурной четкостью каждой позы. Для нее это была первая встреча с большим искусством. И эта удивительная балерина — ее педагог!

Маргарита Фроман сразу же обратила внимание на свою ученицу: природная «растянутость», высокий, «павловский» подъем и, конечно, музыкальность — все это предвещало незаурядную

¹ Голейзовский К. Моим современникам.— «Театр», 1976, № 3, с. 58.

балетную судьбу. В упорстве же девочки угадывалось не просто обычное прилежание, но призвание будущей танцовщицы. Каждый день занятий в классе приносил Анне Редель что-нибудь новое: сегодня ей удались батманы, а завтра ее похвалили за высокий прыжок... Маргарита Петровна стремилась передать своей ученице все, что знала сама, что было заложено в ней ее педагогом В. Д. Тихомировым. «Стремись к танцу осмысленному, наполненному, не выходи на сцену пустой изнутри», — часто слышала на уроках Редель. «Не люблю пустых балерин, не вникающих в суть творческих задач всего номера или отрывка», — говорит теперь Анна Аркадьевна своим ученицам....

Нюра делала заметные успехи, и в 1920 году в Ялте состоялся ее дебют. Вместе с другими учениками она танцевала вальс из «Спящей красавицы» в паре со своей подругой Вале́й Гуревич, вариацию маленьких лебедей из «Лебединого озера», польку «Пьеретт» на музыку Дриго, танец «Кошечки» на музыку Делиба и «Бёрнский танец». Накануне концерта девочка не сомкнула глаз, представляя, как она выйдет на сцену рядом с прославленными мастерами танца.

У кровати висел ее первый концертный костюм, а на стуле покоились балетные туфли, подаренные Маргаритой Петровной. Фроман, как и многие балетные артисты той поры, предпочитала танцевать в итальянской балетной обуви: пуанты были удобны, красиво сделаны и могли служить не один спектакль. Нюрочка танцевала в них несколько месяцев, ежедневно латая дырки. Правда, твердый носок туфель изнашивался уже через несколько выступлений, но крепкие пальцы юной балерины вполне справлялись с нагрузкой.

Программа вечера состояла из произведений балетной классики, дававшей возможность блеснуть русской школой танца на пуантах. И дебютантка старательно тянула ногу в арабеске, открывая изогнутую линию подъема, пленяя глаз медленным кружением вальса. Особенно хорош был прыжок, высокий и легкий, успевающий раскрыть почти прямую стрелу шпагата. Свободнее всего юная балерина чувствовала себя не в адажио, а в острохарактерном рисунке танца, в шаловливых сменах настроения, в которых уже угадывался почерк будущей танцовщицы.

Начиная разучивать новый номер, юная танцовщица «заболевала» им, жила его образами, придумывая, прибавляя свое к тому, что было сделано на репетиции. Поэтому нередко на очередном занятии можно было услышать одобрителный, но с оттенком удивления возглас Фроман: «Нюрочка, очень хорошо! Но откуда ты взяла, этого я тебе не показывала?!»

Ялта стала местом рождения юной балерины. Затем в этот город она будет не раз приезжать на концерты со своим партнером Михаилом Хрусталевым. И по сей день память Анны Аркадьевны хранит один из концертов, состоявшихся в Ялте в 30-е годы. Над городом разразилась гроза. Ливень бушевал всю ночь и весь день. Небольшая в обычное время речка вышла из берегов, движение на дорогах замерло. Опустели пляжи, набережная, магазины. Билеты на их концерт были давно проданы, и администрация решила концерта не отменять, а перенести его из летнего театра в закрытое помещение. Несмотря на грозу, в зале яблоку негде было упасть. И шквал дождя, бушевавшего за тонкими стенами, сливался с громом аплодисментов. А потом,

после концерта, Анна Редель и Михаил Хрусталев, даже не пытаясь укрыться от ливня, возвращались в гостиницу. Босиком, взявшись за руки, чтобы не поскользнуться, они словно совершали таинственное паломничество в далекую страну ее детства...

Шло время. Концерты проходили с неизменным успехом, но бесперспективность пребывания в Ялте все более тяготила Маргариту Петровну. Чувствуя ответственность за судьбу своих воспитанниц, она, как и многие другие, думала, что выход отыщется где-то на чужих берегах. Да и успех русских балетных сезонов за границей подогревал эти надежды. К тому же возвращение домой из-за границы казалось более реальным, чем с Крымского побережья. А что если попробовать?..

Решившись на дальние гастроли, Маргарита Фроман восстановила с учениками многие фокинские постановки, которые она прекрасно знала и помнила. Правда, многое пришлось приспособить к размерам своей небольшой труппы.

Выезд в Константинополь был обставлен по всем правилам зарубежных гастролей: всем участникам, в их числе и Марии Михайловне с Нюрой, был предложен контракт на хороших условиях с оплатой проезда и проживания в лучших номерах отелей. Мария Михайловна дала себя уговорить: как знать, может быть, дочь обретала свою судьбу? В театре «Petits Champs» о прибывающей группе заранее оповещал анонс:

«Балетный вечер по новой программе

Балерины быв. императорского

Московского Большого Театра

Маргариты Фроман

Солиста быв. императорского

Московского Большого Театра
Макса Фроман
при участии учениц Маргариты Фроман:
Наталии Миклашевской, Ольги Орловой,
Анны Редель, Валии Гуревич.
Балет «Приглашение к танцам» в одном действии
на муз. Вебера
Большой Дивертисмент».

Итак, костюмы упакованы, нехитрое имущество уложено в чемоданы. В путь!

Морское путешествие прошло благополучно. Неприятности начались по прибытии на место. Когда их судно бросило якорь на рейде, со всех сторон его окружила пестрая, шумная флотилия лодок. Их владельцы занимались доставкой пассажирского багажа на берег. Огромные чемоданы, корзины, проплывая на канатах по воздуху, опускались на дно лодки. Как потом выяснилось, среди лодочников было немало любителей поживиться за чужой счет. Их внимание привлекли огромные кофры мадам, тщательно зашитые в холщовые чехлы. На глазах у всех огромная корзина, в которой хранились тарлатановые балетные пачки трупы, рухнула в воду, но не потонула, как рассчитывали перевозчики, а беспомощно плавала на поверхности. Когда открыли корзины, перед глазами предстали намокшие пачки, заплывшие радужными пятнами всех цветов и оттенков. Маргарита Петровна долго рыдала, не внемля уговорам и советам окружающих. Но выхода не было: гастроли открывались на следующий день. Высушенные и кое-как выглаженные пачки имели плачевный вид, омрачив радость премьеры. Правда, рецензии на первый концерт обнадеживали: о Фроман говорили восторженно, о ее ученицах Редель и Гуревич писали мило и

старомодно, называя их «маленькими грациозными очарованиями». Было дано еще три концерта, после чего сборы стали катастрофически падать. Средства у организаторов быстро иссякли, и вскоре членам труппы пришлось оставить роскошные номера отеля и перебраться в более скромные, а затем и вовсе ютиться по несколько человек в комнате.

В это время в Константинополе находилась значительная группа мхатовцев во главе со Львом Давыдовичем Леонидовым. Здесь были Качалов, Раевская и многие другие. Узнав о бедственном положении Фроман, Леонидов предложил ей совместные гастроли в Европе, на что она охотно согласилась. И вскоре труппа уже прибыла в Болгарию, где в Софии, в Театре оперы и балета, в присутствии царской фамилии был дан большой концерт. После неудач в Константинополе хотелось начать свое турне по Европе как можно лучше. К концерту готовились тщательно, репетировали. Аня Редель помимо других номеров программы должна была танцевать в дуэте со своей партнершей Валей Гуревич. Юный дуэт пользовался неизменным успехом. Так было и на этот раз. Окрыленные аплодисментами девочки вышли для исполнения своего коронного номера — «Кошечки» на музыку Делиба. В одном из па кошечки вдруг зацепились хвостами и от неожиданности замерли на месте. Попробовали расцепиться — не получилось. По залу прошел легкий шорох. Одна из кошечек (это была, конечно, Нюра) рванулась в сторону со всей энергией, на какую была способна, «хвост» ее подруги оторвался и безжизненно повис. Зал весело отозвался на случившееся, и финал номера потонул в громе аплодисментов. Концерт прошел с огромным успехом.

Он сопровождал их и в других городах Болгарии — Габрово, Пловдиве, а затем и в Югославии. Эти поездки положили начало большой дружбе юной Нюрочки Редель с прославленными корифеями русской сцены.

Местом постоянной работы гастролеров был избран Загреб. Загреб. Этот удивительно живописный город, «построенный в окружении гор», как сказал о нем известный югославский режиссер и театральный деятель Бранко Гавела, жил в те годы насыщенной культурной жизнью. Когда к гастролирующим мхатовцам присоединилась большая группа театра во главе с К. С. Станиславским, направляющаяся в Америку, возникла особая атмосфера приподнятости, которая всегда окружает событие исключительно яркое и значительное.

Оперный театр в Загребе считался тогда одним из лучших в Европе, не уступая музыкальным театрам Белграда, Будапешта, не выдерживая конкуренции разве только со знаменитой Венской оперой. Но балетная труппа была значительно слабее оперной. Вот почему приезд известной московской балерины с целым «выводком» учеников был встречен весьма радушно.

День строился по заведенному распорядку: утром занятия в классе с Маргаритой Петровной, днем — небольшой отдых и вечером — спектакль. Со временем дневные часы стали отводить занятиям по общеобразовательным предметам, которые позволили Редель сдать экстерном полный курс средней школы. Каждое утро к станку рядом с юными русскими ученицами вставали загребские танцовщицы. Обосновавшись в Загребе, труппа Фроман наезжала с гастролями в другие города Югославии, в Чехословакию и Австрию.

Фроман старалась, насколько ей позволяли скромные размеры труппы, сохранить репертуар, уже зарекомендовавший себя у Дягилева. Здесь были и знаменитая «Шехеразада» Римского-Корсакова, и «Тамара» Балакирева, и вершина фокинского театра — «Петрушка» Стравинского, и «Вальс-каприс» Рубинштейна, «Папильон» Шумана, «Приглашение к танцу» Вебера, «Вальпургиева ночь» из оперы Гуно «Фауст», балетные номера из «Аиды» и «Травиаты». Отдавая дань русскому академизму, труппа танцевала второй акт «Лебединого озера». В несколько измененном варианте шла фокинская «Шопениана», которую Фроман решила сделать как парафразу собственного номера «Поэт и муза», исполнявшегося ею ранее с Мордкиным. Балет назывался «Видения ночи». Танцовщицы, затянутые в черные бархатные лифы, воплощали поэтические образы, навеянные ночью. Некоторое время спустя Фроман стала постановщицей национальных югославских балетов — «Пряничное сердце» Барановича, «Орихидская легенда» Христича и многих других. В 30-е годы на сцене театра «Ла Скала» она осуществила постановку «Щелкунчика». До конца 40-х годов ее творчество было связано в основном с югославским балетом, сначала Загреба, а затем и Белграда, где в 1949 году она поставила балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Лишь в 1950 году она покинула Европу и переехала в США, где продолжила свою педагогическую деятельность. Фроман прожила долгую жизнь и скончалась в Бостоне 24 марта 1970 года на восьмидесятом году жизни. Таким образом, югославский период жизни Анны Редель, то есть годы становления юной балерины, по счастью, совпали с периодом расцвета творчества ее педагога.

Редель была занята во всех номерах дягилевской программы, так как национальный репертуар загребского театра складывался уже после ее отъезда на родину.

Каждый выход на сцену ставил перед ней иные технические и актерские задачи: уличная танцовщица в «Петрушке» — драматический антипод Балерины по тем задачам, которые каждый из персонажей выполнял в замысле балетмейстера. В этой партии требовалось не только механическое подражание движениям куклы. В ее прыжках и поворотах чувствовалась злая и горькая ирония, а в застывшей мимике — «невидимые миру слезы». Гротеск — основной стилистический прием «Петрушки», положивший начало целому этапу в развитии русской и советской хореографии, стремительно проросший и в эксцентрике эстрадного танца 20-х годов, — оказался близок творческой потенции и темпераменту юной исполнительницы. Она подтвердила это, станцевав небольшой вставной номер мальчика-негритенка в «Аиде», поставленный специально для нее Маргаритой Фроман. Публика бурно аплодировала, когда темнокожий раб с высокого прыжка легко опускался у ног повелительницы, застывая в изначальной позе, словно гуттаперчевая кукла, у которой внезапно кончился завод. Фокинская «Шехеразада» — шедевр балетмейстерской разработки тончайшей балетной мозаики. В этом балете танец уступал первенство пантомиме, заново открытой и переосмысленной балетмейстером. Каждый исполнитель не терялся в общей массе, выполняя свою актерскую задачу. Не потерялась в толпе и исполнительница партии мальчика-невольника. Точный и лаконичный жест, выразительность каждой позы, живое участие в сцени-

ческом действии непроизвольно приковывали внимание к юной балерине. После этой роли друзья и почитатели в шутку стали ее называть «Дубль-темперамент». Л. Леонидов, столкнувшись с танцовщицей после спектакля, на ходу бросил: «Нюрка, вырастешь, — буду тебя возить!» Но жизнь развела их на долгие годы. Новая встреча произошла лишь тридцать лет спустя во время гастролей труппы Дж. Баланчина в Москве, когда в антракте к убеленному сединой иностранцу русского происхождения стремительно подошла темноволосая женщина с особой, балетной статью невысокой фигуры. Ее живые карие глаза напомнили ему утро балетной карьеры Анны Редель, когда он предугадал в ней будущую «звезду» советской эстрадной хореографии.

Дважды видел Анну Редель в «Шехеразаде» К. С. Станиславский. Но более всего он хвалил ее за «Вальс-каприз» Рубинштейна. Легко и непринужденно владея классическим танцем, балерина умела передать мгновенную смену настроений, обнаруживая в общении с воображаемым партнером живой темперамент и незаурядные актерские способности. Позже, когда у Анны Редель появился партнер — младший брат Маргариты Петровны, недавно окончивший школу Большого театра, чувства героини обрели конкретный адресат, но лишили номер обаяния недосказанности, мечты, о чем танцовщица втайне горевала. После одного из спектаклей Константин Сергеевич зашел в ее уборную и два часа проговорил с ней об искусстве театра, о ее будущем. В ту пору он много работал над идеей синтетического актера. И «мала Нюрица», как он ее добродушно окрестил, весьма импонировала его идеалу драматической актрисы. От тех встреч сохранилась

фотография, которую по сей день бережно хранит Анна Редель: «Бог Вас не обидел талантом. Не обижайте и Вы бога. Помните притчу о талантах. Работайте и верьте в будущее. К. Станиславский. Загреб, 1922 г.». Постоянное общение с мхатовцами создало ту атмосферу творчества и взаимного интереса, которая поддерживала непрерывную связь с родными корнями русского искусства и без которой было бы трудно взрасти даже многообещающему таланту.

С одной из фотографий той поры смотрит юная танцовщица в пуантах с лукавым выражением больших карих глаз, шаловливой улыбкой и большим бантом в пышном облаке темных волос — Нюрочка, исполняющая сольный танец «Кошечка», отдаленно напоминающий дивертисмент из «Спящей красавицы». Такой юной очаровательной «Кошечкой» запомнила Анну Редель Викторина Кригер, видевшая ее в Праге. «Наша кошечка», — называли ее мхатовцы. «Прелестной кошечке», «Обаятельной кошечке» адресовали свои фотографии Качалов, Книппер-Чехова, Коренева, Раевская, М. Чехов... «На добрую память. Желая Вам интересной, прекрасной будущности. Верю, что она будет счастливой!» Об этом своем сбывшемся пожелании напомнила более сорока лет спустя Алла Константиновна Тарасова, обращаясь со словами приветствия к юбилярам — Анне Редель и Михаилу Хрусталеву со сцены ЦДРИ. Но до этого момента предстоял еще долгий жизненный и творческий путь, будущее, которое простиралось перед молодой Анной Редель и в которое она все пристальнее и тревожнее старалась заглянуть.

Шел 1922 год. Гастроли в Югославии продолжались своим чередом, но дальнейшие планы

Маргариты Фроман оставались пока неясными: то она собиралась обосноваться в Югославии, то начинала думать о поездке в Соединенные Штаты. Само собой разумеется, что вместе с нею должны были выехать и ее ученики.

Фроман втайне надеялась на брак Нюры со своим братом Валентином, который питал к ней более чем дружеские чувства. Семейные узы, конечно, скрепили бы творческий союз наставницы и ее любимой ученицы. Но предстоящая поездка начинала казаться уже не гастролями, а долгим отлучением от родины, от близких, с которыми Мария Михайловна и Нюра вели постоянную переписку. Чем дальше, тем все больше тяготились они пребыванием за границей. Невеселые мысли тревожили и без того беспокойное материнское сердце. Да и Нюра душою стремилась домой. Ее будоражили известия об интересной и бурной культурной жизни столицы. От Валентина Фромана она впервые услышала о молодом, но уже известном танцовщике Большого театра Асафе Мессерере, новаторские поиски которого захватывали балетную молодежь. Дома ждали друзья, родные, домой влекло смутное стремление к независимости, желание найти самое себя... Мысль о возвращении становилась все настойчивее, пока не созрела окончательно: они едут домой.

Через мужа сестры, часто выезжавшего за границу по делам службы, Мария Михайловна стала хлопотать о визе в Советский Союз. Однако хлопоты свои пришлось держать в тайне: слишком многим они были обязаны Фроман и ученице не хотелось до времени огорчать своего педагога, к которому она была очень привязана, да и мать понимала возможные осложнения. Время текло

в томительном ожидании. Наконец весной 1924 года пришло разрешение. Обе беглянки, так и не осмелившись признаться в своем отъезде, ни с кем не простившись, пустились в дорогу.

До свидания, чужие города и страны. Позади годы учебы, первые самостоятельные шаги в искусстве, когда маленькая хрупкая девочка, казавшаяся на огромной пустой сцене еще меньше, переступала спасительный порог кулис. Когда, оставаясь одна перед темным пространством с тысячами внимательных и взыскательных глаз, она училась владеть собой, постигала секреты удивительной тайны общения со зрительным залом.

Эти несколько лет в труппе Маргариты Фроман принесли Анне Редель первый успех, даже известность. Покидая своих товарищей по сцене, расставаясь со своим педагогом уже навсегда, она увозила с собой ее наставления — трудиться упорно, без усталости, несмотря на восторженные похвалы и лесть; уметь выслушивать правду о себе, пусть даже и неприятную. «Ты поймешь мои слова, когда будешь сама учить других», — говорила Маргарита Петровна, словно предсказывая будущее своей любимице.

Чем ближе граница, тем все радостней и радостней пело внутри. «Домой, домой!» — слышалось в веселом перестуке колес. Но праздник возвращения омрачился пропажей всех документов и денег на латвийской границе. Положение было отчаянным. Им посоветовали обратиться в Советскую миссию в Латвии, что они незамедлительно и сделали. Сотрудники миссии помогли им связаться с Москвой, с известным профессором М. О. Авербахом — родственником Марии Михайловны. Его поручительство и спасло их.

Лето решили отдохнуть у тетки в Таганроге. Вскоре после их приезда в городе узнали, что здесь отдыхает молодая балерина, только что вернувшаяся из заграничных гастролой, и Анну Редель попросили дать хотя бы один концерт. Она дала четыре, включив в них всю свою сольную программу, которую танцевала у Фроман, и добавила несколько номеров, поставленных ею самой. Концерты прошли с большим успехом, который вселял веру в будущее.

Осенью Анна Редель приехала в Москву. Столица захватила ее биением ритма новой жизни, невиданным темпом своих будней. Улицы, дома, люди — все воспринималось как бы впервые. Поражала театральная жизнь города: театр В. Мейерхольда, А. Таирова, концерты и спектакли К. Голейзовского — все хотелось увидеть сейчас же, не откладывая. От множества впечатлений Аня растерялась, и в который раз перед ней встал мучительный вопрос: что делать дальше? Известная за рубежом, со значительным опытом сценической работы, на родине она почти никого не знала и почувствовала себя вновь начинающей артисткой. Она пошла за советом к друзьям-мхатовцам. Здесь ее приняли как родную, в один голос советуя держать экзамен в Большой театр и обещая свою поддержку. Тут же написали письмо, на котором поставили подписи все корифеи театра. Это льстило самолюбию, но оставляло голову ясной: прийти в Большой театр ученицей — поздно, она уже вышла из этого возраста, а войти в труппу мешало неполное балетное образование. Снова учиться? Но где? И Анна Редель решила сначала походить на занятия в Театральный техникум имени А. В. Луначарского, посмотреть, а там и решать судьбу окончательно.

И зимой 1925 года она вновь становится ученицей, пока неофициально посещая балетные классы. Но уже на следующий год ее зачисляют на последний курс хореографического отделения, а еще через год Анна Редель — выпускница Театрального техникума. После выпуска ей было предложено остаться на год в стажерской группе классического балетного отделения, на что она с радостью согласилась.

Три года в жизни балерины — срок значительный, и они не прошли даром. Классический экзерсис в классе В. Смольцова, класс характерных танцев у Е. Долинской, работа с талантливым педагогом А. Мессерером на вечерних курсах при Большом театре, занятия пластикой у Л. Алексеевой, актерским мастерством — у Р. Симонова, биомеханикой — у артиста Театра имени Мейерхольда З. Злобина окончательно сформировали танцовщицу Анну Редель. На уроках, творческих показах, многочисленных концертах, в которых принимали участие студенты, Редель демонстрировала превосходную выучку классической балерины, широкий диапазон танцевального и актерского мастерства. «Уже можно выделить кадры учеников, успехи которых заинтересовывают. Из женской молодежи обращают на себя внимание: изящная Редель...» — писал В. Ивинг в своем обзоре деятельности техникума.

На одном из предвыпускных показов хореографического отделения техникума Редель была отмечена как лучшая по «законченности работы, острой ритмике и яркости танцевальной лепки». На выпускном вечере привлекла внимание ее исключительно чистая линия классического танца в вариации из балета «Коппелия», которая вся соткана из тончайших нюансов танцевальной и

игровой техники. Балерина исполнила ее изящно, с особым блеском и непринужденностью. Экзаменационная комиссия отметила и вариацию из «Павильона Армиды», виртуозность пуантовой техники в миниатюре «Теремок», свободу в стилии народного танца («Русский лубок»), пластические возможности балерины в танцевальном трио «Сказка» на музыку Метнера и еще водной «Сказке» на музыку того же композитора в паре с Э. Меем и, конечно, мастерство эксцентрической танцовщицы, исполнявшей в паре с Я. Теном фокстрот.

Поражала удивительная свобода, раскованность молодой танцовщицы. Без мистического трепета перед заданностью классической позы Редель едва уловимым движением, поворотом или стремительным взлетом руки слегка смещала акценты, заставляя педагогов и зрителей удивляться свежести и новизне ее классических па.

Успех был такой огромный, что К. Голейзовский после показа всего выпуска, устроенного специально для него, предложил Анне Редель первые роли в его балетной труппе, которую он набирал для харьковского театра. Там он решил возобновить «Иосифа Прекрасного», только что прошедшего в Москве. Одно лишь имя маститого балетмейстера действовало завораживающе. И хотя в кругу балетной молодежи со свойственным ей озорством подшучивали: «нет ничего голей Зовского», намекая на стиль его постановок, авторитет мастера был непререкаем. Молодой балерине льстили посулы первых ролей сразу, со школьной скамьи. Но что-то удерживало ее, какое-то смутное предчувствие иного будущего, своей дороги в искусстве... И она решительно отказалась. «Прощайте, милый друг, Ньюра», — написал ей Голей-

зовский, но поразмыслив, добавил на другой стороне фотографии: — «А может быть, до свидания». Он оказался прав. Они встречались еще не раз в совместной работе над номерами, которые ставил балетмейстер уже дуэту — Анне Редель и Михаилу Хрусталеву.

* * *

Семья Хрустальных жила в центре Москвы, недалеко от нынешнего Центрального телеграфа, а позже, когда Миша был уже студентом, — в небольшом деревянном доме с мансардой на тихой Трифоновской улице. Миша был младшим и самым болезненным среди детей, от старших он потом узнал, что во время его затяжных болезней родители в отчаянии несколько раз клали его под образа. Характером Миша пошел в маму — Александру Павловну, мягкую, добрую женщину, согревавшую своим душевным теплом всю семью. Ей часто приходилось скрывать шалости сына от отца — человека сурового и набожного, державшего детей в строгости. От детства у Миши сохранилось светлое воспоминание о подготовке к праздникам. Дед его служил кондитером на кондитерской фабрике, и на пасху весь дом утопал в ароматах роскошной пасхи и невероятных по виду куличей. От деда Миша унаследовал талант кулинара и позже всегда потчевал своих гостей яствами собственного приготовления. Однажды — это было уже в последние годы — кто-то из гостей принес ему в день рождения изящный фардук. Михаил Михайлович обиделся, но так, как мог обижаться только он, всем своим видом стараясь доказать, что он вовсе не умеет обижаться и готов сносить любые подшучивания над его кулинарными склонностями.

Отец, работая мастером на ватной фабрике, ревниво следил за школьными успехами сына: ему хотелось дать Мише «приличное» образование, чтобы тот мог заняться серьезным делом. Но сам Миша мало задумывался об этом: мешали мальчишеские забавы, мечта о дальних странствиях... Миша мог часами путешествовать по карте, рисуя в воображении страны и города, словно не раз бывал там. Его влекла к себе улица с подвижными мальчишескими играми, часто небезопасными. В те годы уже приступили к строительству Центрального телеграфа, но работы были приостановлены, и строительная площадка, к восторгу живущих рядом мальчишек, пустовала. Мише строго-настрого запрещалось приближаться к лесам, но его так и тянуло попрыгать с балки на балку, походить по ним на высоте четвертого этажа. Эти забавы продолжались и после того, как трагически закончились ребячьи шалости для одного из мальчиков.

В годы революции семья Хрустальных жила трудно, но трудности не заслоняли от Миши жизни, которая бурлила вокруг. Все хотелось знать, везде оказаться участником, а не простым наблюдателем. Ему не сиделось дома в дни московского восстания. Хрупкая фигурка мальчика в гимназической форме мелькала то в одном, то в другом переулке, прилегающем к центру города. Александра Павловна уже потом узнавала, что Миша где-то попал в перестрелку, побывал на баррикадах, и тайком от домашних штопала порванную одежду сына. В первые послереволюционные годы, несмотря на тяжелое время, в Москве стали возникать детские общественные организации. Одна из таких групп была создана при участии В. Шнейдерова, впоследствии основателя

популярного телевизионного «Клуба кинопутешествий». Ребята учились владеть оружием, постигали новые законы товарищества и взаимовыручки. Миша был в числе участников этой организации.

Учеба в школе продолжалась, но мысли Миши по-прежнему витали в стороне от школьных занятий. Где-то открылись танцевальные классы, и он превратился в заядлого танцора. Дома, когда был уверен, что его никто не видит, непрерывно повторял запомнившиеся движения, пробовал позы, воображая себя героем фантастических историй. Пока это было случайное увлечение. Казалось, что оно и останется лишь эпизодом его детства: слишком пуританской была обстановка в семье, далекой от искусства, тем более танцевального. Да и время было тяжелое, думали больше о хлебе насущном, чем об эстетическом воспитании детей. Но, видно, скрывалось в душе и характере мальчика нечто, о чем не подозревали его родители, да и сам он до поры до времени не догадывался. Это нечто давало о себе знать не только в мягкой задумчивости взгляда, которая вдруг сменялась озорным прищуром больших серых глаз, но и в той страстности, с которой Миша погружался в новый мир гармонии музыки и движения, чем увлек за собой большую часть класса. Черта эта — предаваться любимому делу самозабвенно, до почти деспотической требовательности к себе и окружающим — станет потом его характером и в известной степени объяснит причину поразительных успехов танцовщика, пришедшего в профессиональное искусство только в семнадцать лет.

Вряд ли можно всерьез говорить о призвании у ребенка семи-восьми лет, поступающего в балет-

ную школу по настоянию родителей. В семнадцать — это серьезно, а для Михаила Хрусталева, наверное, было неизбежно. Так же, как немногим раньше это стало неизбежным для шестнадцатилетнего Асафа Мессерера. По правде говоря, в таком возрасте довольно поздно начинать занятия хореографией. Поздно... если не верить, что талант и призвание способны творить чудеса. Теперь балету хорошо известны имена учителя — Асафа Мессерера и его ученика — Михаила Хрусталева. Но встреча их состоится несколько позже.

Пока же Миша продолжал бегать из школы на занятия танцами, а Александра Павловна — тщательно скрывать новую затею сына от отца, надеясь, что сын скоро остынет. Действительно, вскоре танцы, хотя и ненадолго, уступили место спорту. С утра до вечера юноша пропадал на знаменитой Стрелке и вскоре стал одним из чемпионов Москвы по гребле на «шестерке», навсегда полюбив ароматы смоленого дерева. Кроме того, он блестяще освоил кроль и баттерфляй и не оставлял этого увлечения никогда, хотя поплавать всласть удавалось лишь в короткие недели отдыха или гастрольных поездок, если они приводили его на побережье. Постоянной была лишь игра в шахматы, которым Михаил Хрусталев посвящал каждую свободную минуту. Шахматист из него вышел отменный, и, видимо, при серьезных занятиях ими он мог бы оспаривать высокие спортивные титулы. Усиленные занятия греблей и плаванием превратили болезненного и хрупкого мальчика в атлетически сложенного юношу. Спорт во многом помог в дальнейшем молодому танцовщику в обретении своего исполнительского стиля.

Забытые на время занятия хореографией возобновились в частных классах, открытых балериной Большого театра О. Некрасовой. Опытный и чуткий педагог, она обратила внимание на юношу, в котором, как ей показалось, горела искра будущего танцовщика. Она занималась с ним особенно тщательно, стараясь полнее раскрыть возможности его танцевально одаренного тела. Миша прислушивался к советам педагога внимательно, настойчиво тренируя память тела, и с каждым разом все увереннее ощущал в себе звучание каждого мускула.

Тем временем близилось окончание школы. Надо было решать, какому из своих пристрастий отдать предпочтение — спорту, танцам, а может быть, рисованию? Нет, Михаил Хрусталев не станет художником, хотя рука его легко и точно схватывала абрис любой фигуры, передавала стремительность ее движения. Тогда Миша еще не догадывался, какую добрую услугу в будущем окажет ему эта склонность к рисованию. «Тот, кто пренебрегает рисунком, совершает грубейшие ошибки в композиции: головы оказываются повернутыми неудачно и плохо контрастируют с поворотом корпуса, руки движутся неестественно — все выглядит неуклюже, все свидетельствует о напряженности, все оказывается лишенным цельности и гармонии»¹. Пока не подозревая об этих наставлениях великого Ж.-Ж. Новерра (с ним Хрусталев познакомится несколько позднее), но уже словно предчувствуя их, он, тренируя руку художника, интуитивно стремился к тому, чтобы это врожденное чувство линии и формы стало бы

¹ Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Л.— М., «Искусство», 1965, с. 90.

одной из граней его таланта танцовщика, а затем балетмейстера: для него будет привычным, прежде чем переносить номер в пространство, «протанцевать» его на листе бумаги. В семье же все настоятельней требовали от Миши «заняться делом». Уступив отцу, он становится студентом Высшего технического училища имени Баумана. Здесь для юноши все было захватывающе интересно: лекции, семинары — мир математических формул и инженерных идей. Занятия давали возможность «поломать голову» над сложным решением, а главное, самому придумать, изобрести нужное техническое приспособление, деталь и самому найти им практическое применение, что привлекало Мишу чрезвычайно. Позже это пригодится ему при создании хитроумных трюковых приспособлений для своих номеров. Да и в жизни Михаил Михайлович был очень «рукастым». Все знали, что у него «обе руки правые», — дома он многое придумывал и делал сам. Но занятия в институте все же не поглощали его всецело. Уладив отношения с домом, он никак не мог поладить с самим собой, ибо стихия танца, которую он ощущал как некую изначальную и всепоглощающую форму выражения своего естества, не отпускала его ни на минуту, мешала сосредоточиться на чем-либо ином. В его душе поэзия науки померкла перед гением искусства. Не сомневаясь более и не сопротивляясь себе, Миша тайком от отца оставил институт и встал на путь артиста балета.

Шел 1922 год. Москва театральная жила стремительно и насыщено. Только что народившееся искусство нового общества кипело и бурлило идеями и молодых и маститых. Идеи эти складывались в школы и течения, приверженцы которых

высказывали мнения разноречивые, порой дерзкие, бескомпромиссные, часто ниспровергающие. Медленнее других выходили из сонного состояния академические театры. Да и на эстраде не все и не сразу поняли важность поисков нового, а потому некоторые из молодых начинали свой творческий путь по старинке. «На эстраде появился уверенный, стройный красавец в черном, — вспоминает В. А. Каверин о времени своей литературной юности, — и стал то отталкивать, то притягивать к себе, то грубо швырять на пол высокую, стройную красавицу в черном. Это была знаменитая, только что появившаяся пара — Спокойская и Мономахов, исполнявшая танец апашей»¹, весьма модный еще на дореволюционной эстраде. На эстраде продолжала танцевать и целая плеяда блистательных тангистов — приверженцев салонного стиля, чем дальше, тем все более отстающего от ритма времени. И все же именно на эстраде ощущалось заметное оживление. Центром новаторских поисков и экспериментов стали малые формы искусства, связанные со студиями, которых было великое множество на эстраде. Туда и тянуло юношу, полного надежд и жаждающего открытий.

В Москве в то время существовало около двух десятков балетных студий. Наиболее известными среди них были Мастерская искусства движения Людмилы Алексеевой, стремившейся к слиянию пластического танца с элементами физической культуры, студии пластического танца Франчески Беата, Лидии Редега, Инны Чернецкой, Валентины Цветаевой, Инны Быстрениной, Веры Майя.

¹ Каверин В. Освященные окна.— Избр. произв., т. 2. М., «Худож. лит.», 1977, с. 466.

Все они в той или иной мере развивали принципы свободного, естественного танца Айседоры Дункан. Мастерство талантливой танцовщицы, ее оригинальные идеи оказали значительное влияние на развитие русского балетного и драматического искусства начала века. Спустя десятилетия течения последователей Дункан развивались словно бы вне зависимости от самой балерины, искусство которой в 20-е годы клонилось уже к закату. В 1921 году Дункан приехала в Москву и дала ряд концертов. Она по-прежнему привлекала к себе внимание публики, но ее танец уже не производил того ошеломляющего впечатления, как прежде. Наслышанный о знаменитой танцовщице Михаил Хрусталеv постарался попасть на один из ее концертов и был разочарован неэстетичностью зрелища: легкие прозрачные туники облегли уже погрубневшее тело, открывая довольно тяжелые ноги и руки. Он отметил для себя и ограниченный диапазон ее танцевальной техники, отыскав подтверждение своему впечатлению в словах одного из рецензентов: «Она (Дункан.—С.С.) вся в прошлом». Тем не менее юношу не могла не захватить экспрессия дункановского танца, в котором жила мощная, всепобеждающая сила ее творческой индивидуальности. Знакомство с искусством прославленной балерины убедило будущего танцовщика в том, что новаторство не должно порывать связующую нить с традициями классического танца. Он вывел для себя и еще одно правило, которому следовал неукоснительно, не отступая от него никогда: строго, придирчиво относиться к своим внешним данным как основному и главному выразительному средству танцовщика.

Одно из наиболее сильных впечатлений этого времени у него, как и несколько ранее у Анны

Редель, оставило искусство Михаила Мордкина — танцовщика, открывшего «великие тайны выразительности человеческого тела». Он (один из лучших учеников В. Д. Тихомирова) первый среди исполнителей усомнился в исключительности классического танца. Его прежде всего увлекала пластика образа, его драматическое начало. Мордкина нередко называли «первым танцующим актером, утвердившим в балете примат пластической выразительности». Не случайно в молодые годы, будучи уже известным танцовщиком, он увлекался преподаванием пластики в драматической студии актера МХТ А. И. Адашева. Многие драматические актеры брали у Мордкина уроки пластики. Его часто приглашали как постановщика-балетмейстера в драматические театры и студии. Работал он и в Московском Художественном театре вместе с К. С. Станиславским.

Правда, в 20-е годы прыжки и туры Мордкина не отличались легкостью: артист был уже в летах. И тем не менее на концертах танцовщик показывал «молодым и талантливым, как нужно танцевать». Его стремление к естественной пластике часто видоизменяло канонический рисунок жеста и позы, подчиняя их драматическим задачам роли. Быть может, именно в те годы, наблюдая за искусством своего ученика, Тихомиров записал в своем блокноте: «Балет есть мысль, выраженная в танце»¹. Для Хрусталева это стало наглядным примером современной интерпретации классической школы танца, которая расковывала индивидуальность танцовщика, помогала раскрытию его личностного начала, а позже станет и

¹ В. Д. Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог. М., «Искусство», 1971, с. 129.

законом собственного исполнительского стиля. Спустя десятилетия он будет отучать своих питомцев от стремления сохранить школьную незамутненность классических поз, требуя от них своего отношения к каноническому жесту и позе.

На Михаила Хрусталева произвела впечатление и другая сторона творческой индивидуальности Мордкина: танцовщик не был просто галантным кавалером — мужественности его внешних данных и его натуры соответствовал мужественный стиль его танца, ставя героя вровень с героиней и предлагая балетному действию новые эстетические и этические ракурсы танца. Искусство Мордкина сформировало многих танцовщиков нашей эстрады. Хрусталева был в их числе.

Стремясь скорее попробовать себя на сцене, Михаил Хрусталева тем не менее сознавал, насколько необходима ему школа. Среди множества студий, где можно было продолжить прерванные занятия, он остановил свой выбор на частной студии балерины Большого театра Лидии Михайловны Нелидовой, зарекомендовавшей себя как педагог уже с начала века. Артистическая судьба Нелидовой сложилась не очень счастливо. Обладая хорошей техникой, легким и высоким прыжком, она не смогла на сцене вполне развить свои способности, хотя в сезоне 1890/91 года успешно танцевала в Лондоне, где пресса с восторгом отмечала ее «образцовый классический стиль, грацию и изящество». Однако по возвращении в Россию в течение восемнадцати лет она, станцевава большой репертуар в Москве и Петрограде, не получила ни признания у прессы, ни успеха у публики. Тем не менее в истории русской хореографии Нелидовой принадлежит особая роль. В 1893 году в журнале «Артист» она опубликовала статью

«Идеалы хореографии и истинные пути балета», которая позже была издана небольшой книгой — «Письма о балете. Идеалы хореографии и истинные пути балета». Автора книги волновало будущее русского балета. «Танцы в балете необходимо должны заключать в себе драматическую мысль или характер; они должны рука об руку с пантомимой проистекать из действия и выражать данный момент... Балет должен стремиться к правде, простоте, и в этом только залог его значения»¹, — писала Нелидова. Высказываясь в духе идей известного новатора балетного искусства Жан-Жака Новерра, автор несомненно испытывал воздействие его «Писем о танце», признаваясь в этом уже в самом названии своего сочинения. Книга балерины стала значительным явлением в теории русского балетного искусства конца прошлого века. В 1908 году перед открытием своей студии Нелидова выпустила книгу «Искусство движений и балетная гимнастика». Подчеркивая недостаточность тренировки чисто механических движений, не «требующих участия мысли и воображения», она ратовала за необходимость эстетического и нравственного воспитания актера. Первый из четырех разделов книги, «Теория искусства движений», был посвящен описанию типов движений, характеристике выразительных жестов; второй предлагал «краткую историю эстетических и гимнастических движений»; третий — «Механика балетной гимнастики» — служил методическим описанием классического экзерсиса у палки и на середине зала; четвертый был посвящен краткой анатомии движе-

¹ Цит. по кн.: Красовская В. Русский балетный театр. Л., «Искусство», 1963, с. 504.

ний. Нелидова начинала педагогическую деятельность, имея свой взгляд на методику обучения молодого артиста балета, на задачи и цели сценического мастерства, который во многом предвосхищал дальнейшие пути развития балетного искусства. Студия Нелидовой просуществовала почти два десятилетия, не утратив своего значения и после революции.

Сделавшись студийцем, Михаил Хрусталеv в лице Нелидовой встретил опытного и думающего педагога, прекрасно владеющего всем арсеналом классической техники танца. Лидия Михайловна к тому же оказалась чутким человеком, к которому всегда шли за советом и помощью. Ее зоркий глаз сразу заметил технические огрехи нового ученика, но первые же уроки показали, что перед нею юноша, рожденный для танца: высокий рост, лицо и торс античной статуи, высокий подъем, длинные мышцы, создающие обтекаемый, словно из мрамора, абрис фигуры, удивительное чувство позы, скульптурность и масштабность жеста, незаурядные актерские способности. Весь облик невольно воскрешал в памяти знаменитого Михаила Мордкина в его лучшие годы на сцене, когда о нем говорили и писали, что он похож на «греческого бога», а в танце он больше чем танцор, он «художник, поэт, скульптор». В новом ученике подкупало и полное отсутствие тщеславия, стремления к самолюбованию. Все, что он делал, выходило непринужденно, без всякой попытки добиться внешней красоты. Радовала в нем и ненасытная жажда работать. Он без усталости, с величайшим упорством и настойчивостью тренировался у станка, и с каждым разом становилось все заметнее, что движения его обретают уверенность, свободу и завершенность.

В балетных классах Нелидовой Михаил Хрусталев впервые попробовал делать поддержку. Сначала это ученические пробы в партерной поддержке. Усвоить технику поддержки в «падающих» позах, разнообразные обводки, туры — все это не составляло для него особого труда. Он с удовольствием осваивал воздушную поддержку, но вскоре ему показалось тесно в ее классических, выверенных ракурсах, они словно сдерживали силу, таящуюся в нем. Его неумолимо тянуло к усложнению позы, к той самой акробатической поддержке, которая определила в дальнейшем его исполнительский стиль.

На рубеже 20-х годов балетный мир открыл для себя акробатику, словно вспомнив неоднократные высказывания Теофиля Готье о том эффекте, который могут придать танцу акробатические приемы. Но то, что оставалось лишь предвидением в середине и даже в конце XIX века, стало реальностью менее чем столетие спустя. В советском балетном искусстве обращение к акробатике явилось закономерностью. Как справедливо позже заметил Федор Лопухов, рождение танцевальной акробатики не было связано с причудами балетного гения. Ее идея зрела в спортивном ритме будней, в стремительном развороте событий, формировавших человека нового мира. Соединение спорта с танцем казалось естественным выражением дерзновенной мечты человека о будущем, свидетельством совершенства его физических и духовных сил. В 1922 году на сцене петроградского оперного театра Ф. Лопухов одним из первых поставил балет «Красный вихрь», основанный на приемах спортивной акробатики. В Москве в иной манере, но с использованием акробатической поддержки показывал свои

работы К. Голейзовский. К акробатике потянулись многие балетмейстеры и исполнители, искавшие новые пути балетного искусства. Неудивительно, что Михаил Хрусталеv — представитель молодого поколения балетных артистов — неодолимо тянулся к тому, что, казалось, витало в атмосфере балетного искусства тех лет. Но пробуя себя в акробатической поддержке, Михаил Хрусталеv уже понимал, что акробатика не должна порабощать танцевальную технику исполнителя, и очень обрадовался, когда нашел подтверждение своим догадкам в статье К. Голейзовского «О гротеске, чистом танце и балете».

Занятия шли своим чередом, но Михаила Хрусталева начинала тяготить зависимость от родителей. Надо было работать и зарабатывать на жизнь. Как раз в это время в студии появилась Елена Александровна Александрова, в прошлом ученица Нелидовой, занимавшаяся организацией Первого передвижного революционного балетного коллектива. На ее предложение войти в труппу откликнулось несколько студийцев, в их числе Михаил Хрусталеv, Алла Финн — в будущем жена и помощница В. Бурмейстера, Ася Гедройц — в недалеком будущем популярная артистка оперетты; вместе с ними танцевали тогда и студенты Театрального техникума имени А. В. Луначарского — П. Вирский и Н. Холфин. ПЕМБАЮО, как стали сокращенно называть образовавшийся театр, ставил перед собой серьезные задачи — сделать искусство достоянием широкого зрителя. Потребность в деятельности подобных коллективов в те годы была огромная. И артисты ПЕМБАЮО давали балетные концерты, выезжали на гастроли вместе с другими театральными труппами, исполняя в их спектаклях балетные сцены и диверти-

сменты. Здесь Хрусталеv впервые вышел на профессиональную сцену, впервые ощутил напряженный нерв, соединяющий исполнителя со зрительным залом. Пришло и ощущение своей независимости. Выступая в паре с Завьяловой, Хрусталеv вскоре стал одним из ведущих исполнителей коллектива.

Тем не менее работа в ПЕМБАКО не принесла желаемого творческого удовлетворения. Напряженная концертная деятельность, постоянные разъезды не оставляли времени для работы над своей техникой. А молодой танцовщик ощущал потребность в более углубленных занятиях. Поиски самого себя привели Михаила Хрусталева в 1923 году в студию Веры Майя, которая через год влилась в Театральный техникум имени А. В. Луначарского. «...Вспоминаю тот день, — пишет Н. П. Рославлева, — когда к нам в студию Веры Майя, а точнее на пластическое отделение Театрального техникума имени А. В. Луначарского, пришел высокий, стройный, красивый юноша. У нас, как водилось во всех пластических студиях, вообще мужчин было мало — все больше девы, — а тут еще такой красавец и великолепный, сразу себя проявивший мастером в поддержке, танцовщик! И вел он себя скромно, и в студию пришел, потому что интересовался всем, что делалось в области хореографии...»¹.

К тому времени, когда Михаил Хрусталеv оказался студийцем, школа Веры Майя уже отошла от дункановского принципа чистой пластики и обратилась к танцам национальным — восточным, испанским, греческим, а позже — к корням народного танцевального творчества. Занятия в этой

¹ Архив А. Редель и М. Хрусталева.

студии помогли молодому исполнителю развить вкус к работе с серьезной музыкой: студиицы танцевали свои номера на музыку Баха, Римского-Корсакова, Скрябина, Шопена, Прокофьева, что являлось, несомненно, одной из лучших традиций, продолжавших традицию искусства Дункан. Занятия пластикой снимали природную скованность, вырабатывали гибкость и мягкость, эластичность рук и корпуса, готовили тело к умению стилизовать скульптурную или фресковую композицию. Но занятия пластикой таили в себе и опасность для танцовщика, ибо прививали навыки, противоположные классической школе танца. Раскрепощая тело, пластика расслабляла его, тогда как классический экзерсис развивал мускулы и придавал телу собранность, необходимую в технике прыжков и вращений. Поняв, что чистая пластика ведет танцевальную технику в тупик, в студии В. Майя ввели класс акробатики, которой Михаил Хрусталев стал посвящать значительную часть своих занятий. Наблюдая со стороны за акробатическим тренажем своих товарищей, он вновь ощутил необходимость органического слияния танца и спортивной техники.

Хрусталев внимательно вглядывался во все, что его окружало. Он жил атмосферой театрального искусства 20-х годов, когда идея синтетического актера претворялась на практике. Движение, танец, пантомима как выразительные средства актера стали знаком искусства тех лет. Драматический театр учился у балета, нередко открывая танцовщикам новые возможности совершенствования техники танца. Но и балетный артист стремился к преодолению груза хореографического канона и расширению своей драматической техники, ибо новое время и новые герои требовали

отказа от условного балетного жеста, трафаретной мимики. Используя любую возможность для творческого роста, Михаил Хрусталев почти одновременно с вступлением в студию Веры Майя становится студентом Государственного института кинематографии по классу натурщиков (актеров).

«Мне сейчас даже непонятно, — говорил он, вспоминая об этих годах полвека спустя, — как я повсюду попевал, пересекая из конца в конец Москву то на забитых пассажирами до отказа трамваях, а то и просто на своих двоих»¹. Но любовь к искусству, избыток молодых сил, желание больше знать и больше уметь помогало преодолевать все трудности.

В те годы ГИКу было передано сравнительно большое помещение в Третьяковском проезде, и будущие артисты кино получили базу для занятий по разносторонней программе. В нее входили дисциплины: развитие тела, ритмика, пластика, спорт, гимнастика чувств и некоторые другие. Занятия вели талантливые и опытные педагоги, среди которых можно назвать замечательного графика и живописца В. С. Ильина. Большой поклонник пластической системы Дельсарта, Ильин ввел ее в класс пластики и сценического движения. Тогда многие студии Москвы и Ленинграда увлекались тренажем по системе Дельсарта, которая помогала исполнителю полнее раскрыть выразительные возможности тела. Двести сорок три разновидности жеста и положений тела и девять основных видов движений, согласно системе, связывали человека в его общении с внешним миром. Система Дельсарта учила владеть законами рит-

¹ Редель А., Хрусталев М. Далекое и близкое. — «Сов. эстрада и цирк», 1976, № 9, с. 12.

ма сценического действия, метрически точным и выразительным движением, соответствующим определенной эмоции. Особенно интересной оказалась Михаилу Хрусталеву мысль о жесте как об эмоциональном языке человека. Позже в своем искусстве, а затем работая с учениками, он всегда стремился к жесту содержательному, предельно эмоциональному.

Студентов ГИКа учили биомеханике, получившей большое распространение в актерском тренинге тех лет. В какой-то мере, перекликаясь с системой Дельсарта, биомеханика впитала в себя особенности подготовки актера различных театральных систем, в том числе и театров Востока. Ее популярности помогли опыты В. Э. Мейерхольда, намечавшего пути развития советского театра. «Телесная гибкость! Выразительная речь жеста! Танец! Поклон! Бой на рапирах! Ритм! Ритм! Ритм!»¹ — требовали Мейерхольд и В. Бебутов от современного актера. Гиковцы занимались многими видами спорта — шведской гимнастикой, боксом, акробатикой, конным спортом. И, конечно, хореографией, которую здесь, так же как и в Театральном техникуме, вел А. Мессерер.

В 1923 году ГИК располагал уже пленкой, которую мог использовать в учебных целях. Студенты с жадностью фотографировали друг друга, снимали фотоэтюды. Вот Михаил Хрусталев, изображающий художника в блузе с палитрой в руках, а вот он — Пьеро с печально поникшим лицом; вот — в очках и фетровой шляпе а-ля Гарольд Ллойд... И еще целая серия различных типов. Здесь и снимки в балетном классе, где

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. ч. 2. М., «Искусство», 1968, с. 33.

Хрусталеv делает поддержку с Галиной Кравченко, выпускницей балетной школы Большого театра, а позже актрисой кинематографа. Так же как и другим студентам, ему довелось сниматься в больших, настоящих картинах. Однажды во время съемок эпизода, где он изображал гусара, попалась непокорная лошадь. Стараясь сбросить всадника, она мчалась по полю, потом лесом, не разбирая дороги. Вот тогда-то и пригодилась молодому актеру его спортивная тренированность. Укрощение строптивой едва не стоило Хрусталеvu глаза, зато вернулся он к месту съемки хотя в порванном костюме и израненный сучьями деревьев, но на тихой и покорной лошади.

За три года, проведенных в стенах ГИКа, Хрусталеv развил в себе качества синтетического актера. Он прекрасно владел своим телом, свободно воссоздавая пластический абрис роли, умея распоряжаться актерской эмоцией. Наверное, можно было думать о том, чтобы связать свою судьбу с кинематографом, если бы не... Если бы не все та же любовь к хореографии. Неутолимая жажда познать все, чем может располагать современный актер, привела его в 1926 году в студию Камерного театра, где он успешно прошел туры вступительных экзаменов и был принят на отделение хореопантомимы. Это была задача не из легких: в одной из заметок сообщалось, что на приемные испытания в студию Камерного театра явилось до трехсот человек, из которых экзаменационная комиссия отобрала сорок наилучших. Из них лишь три-четыре человека могли быть приняты в студию.

Вряд ли кому-нибудь из близких к театру тех лет мог показаться странным этот выбор молодого танцовщика. Точно так же, как в свое время

никого не озадачило и намерение Мордкина перейти в студию Таирова, чтобы возглавить хореографическую часть его постановок. Михаил Хрусталев был давним поклонником Камерного театра, интересовался всем, что было с ним связано. В те годы в актерской среде большой популярностью пользовался «Эксцентрион» — клуб, организованный в Камерном театре, где периодически устраивали веселые вечера типа «капустников». На небольшой эстраде разыгрывали скетчи, пантомимы, исполняли танцы, которые часто ставили Голейзовский и Лукин. Здесь давала вечера своих постановок уже известная к тому времени пластическая танцовщица и балетмейстер Наталия Глан. Как балетмейстер она дебютировала на сцене театра в 1924 году. А ее концерт стал событием даже на фоне многочисленных тогда балетных вечеров Москвы. В концерте приняла участие талантливая молодежь — Эмиль Мей, Галина Шаховская, Александр Румнев. В этих вечерах участвовали также и студийцы, пробуя себя в малых, эстрадных жанрах. Это привлекало к театру ищущую творческую молодежь Москвы. Здесь же устраивали диспуты и ожесточенно спорили о путях развития искусства. Бывал на этих вечерах и Михаил Хрусталев, но застенчивость мешала ему вступать в открытые споры. Видел он и спектакли театра, два из которых оставили в его памяти особый след: «Принцесса Брамбилла» и оперетта Леока «Жирофле-Жирофля». В «Принцессе Брамбилле» его захватила динамическая архитектура спектакля, подчиненная ритму тарантеллы. Потрясающим был объемный жест актера. Но еще большее впечатление оставила «Жирофле-Жирофля» своей ритмичностью действия, свободой жеста исполнителей,

умением режиссера и актера выявить пластические возможности обнаженного тела.

Таировское мастерство создания спектакля как единого целого, где ритмы музыки возникали даже в ритмах декорации и где каждая деталь сценического интерьера, актерского костюма говорила единым, живым языком сценического действия, удивительным образом преломилась в дальнейших творческих исканиях Анны Редель и Михаила Хрусталева.

Позже, продумывая оригинальные костюмные конструкции и технические трюки своих номеров, Хрусталев стремился подчинить их задачам художественной выразительности, органичного соединения с сюжетной тканью хореографических миниатюр.

Одну из центральных ролей в оперетте Леока «Жиروفле-Жиروفля» мастерски исполнял профессиональный танцовщик Румнев, один из первых выпускников студии своего театра, в ту пору руководивший отделением хореопантомимы. Его уроками и увлекся молодой танцовщик. Нередко на занятиях можно было увидеть самого Таирова, который придавал огромное значение занятиям актеров и студийцев пантомимой. Он требовал от актеров, чтобы они добивались такого «душевного обнажения», когда «слова умирают и взамен их рождается подлинное сценическое действие». Он находил в искусстве пантомимы кульминацию слияния жеста и ритма, поэтому рекомендовал студийцам наравне с собственно пантомимой посещать уроки пластики, ритмической гимнастики, классического и характерного танца, фехтования, акробатики, жонглирования, ритмики. Занятия пластикой вела известная эксцентрическая танцовщица и одаренный балетмейстер Н. Глан.

Педагоги студии стремились внушить актерам таировскую идею о том, что в актерском мастерстве ряд интеллектуальный рождает ряд эмоциональный, а не наоборот. Поэтому даже на занятиях шведской гимнастикой актеры должны были искать оправдание каждого жеста и движения. Именно здесь, в студии Камерного театра, Хрусталева до конца понял заблуждение некоторых танцовщиков, полагавших, что для их искусства нужны только ноги и не требуется владение всеми тайнами сценического мастерства. Девизом Камерного театра служили слова: «От трагедии до буффонады». Поэтому студия воспитывала актера широкого диапазона, разностороннего, не скованного рамками амплуа. Занятия пантомимой подготовили Михаила Хрусталева для работы в жанре сюжетной хореографической миниатюры, который они в 30-е годы с успехом развивали уже вдвоем с Анной Редель. Весьма важно для танцовщика, что в студии Камерного театра он научился «носить наготу» с тем свободным целомудрием, когда она воспринималась как своеобразное одеяние, сосредоточивая внимание зрителя на образе, настроении, мысли, выраженных движением или позой. Его всесторонний тренаж сформировал в нем танцовщика, владеющего искусством драматического актера, и танцовщика-атлета, готового к виртуозной поддержке акробатического плана.

Уже в 1926 году имя молодого танцовщика-студийца Камерного театра стало постоянным на московских афишах. После вечера хореографических постановок А. Румнева в Камерном театре В. Ивинг писал: «Хорошее впечатление оставил дуэт Хрусталева — Бурова. Хрусталева очень красив и прекрасно «держит». Главное достоинство

Буровой, думается, в ее миниатюрном росте, очень удобном для поддержек всякого рода»¹.

Дуэт Хрусталева — Буровой, исполнявший «Прелюд» на музыку Шопена и «Вальс» Годовского, резко выделялся из общего стиля исполнителей виртуозной танцевальной техникой и по тому времени сложными акробатическими поддержками. Эта пара становится популярной не только в Москве, но пользуется успехом и на юге страны во время летних гастролей столичных артистов. Тогда в концертной афише южных курортов можно было увидеть имена молодых и маститых: В. Кригер, В. Хенкина, С. Лемешева, А. Буровой и М. Хрусталева, А. Румнева. На одной из них, оповещавшей о вечере юмора, под фамилиями Буровой и Хрусталева была напечатана пословица: «В здоровом теле — здоровый дух», которую любил повторять А. Я. Таиров своим ученикам. Нередко студии принимали участие в концертах артистов Камерного театра, после которых всей компанией заходили в Кружок искусства, помещавшийся в Старо-Пименовском переулке. Здесь в подвальчике всегда было шумно, обсуждались последние театральные новости, предстоящие премьеры и концерты...

В том же 1926 году Хрусталев со своей партнершей Буровой начали выступать как артисты Камерного балета под руководством балетмейстера и танцовщика ГАБТ В. Цаплина. На сцене экспериментального театра Цаплиным была поставлена хореопантомима «История одного солдата» на музыку И. Стравинского, в которой Хру-

¹ Ивинг В. Вечер танца Александра Румнева (неаннотированная статья). Архив А. Редель и М. Хрусталева.

сталев исполнял сразу две партии. Пантомима не задержалась в репертуаре коллектива, но сыграла свою роль как проба сил в современном репертуаре. Одноактная хореопантомима открывала вечер, а второе отделение заполнял классический дивертисмент. В нем наряду с артистами ГАБТ Банк-Никитиной, Смольцовым, Мессерером, Цаплиным, Габовичем приняли участие артисты Московского революционного балета, среди которых были Бурова и Хрусталев, тепло принятые зрителями.

Осенью 1926 года они с успехом выступили в Ленинграде, станцевав «Ноктюрн» Шопена на открытии зимнего сезона в Свободном театре. В этой программе участвовали Л. Утесов, А. Гриллъ и Г. Афонин. Работа в Камерном балете была непродолжительной, но весьма плодотворной, ибо вводила молодых исполнителей в круг современных поисков балетмейстеров-новаторов. О постановках В. Цаплина писали, что в них «есть рисунок, планомерное заполнение сцены, красивые группы, поддержки... Постановки Цаплина более динамичны, чем постановки Голейзовского. Это достигается движениями, взятыми у классического балета»¹. Михаил Хрусталев значительно расширил диапазон своей танцевальной техники, стремясь к органическому слиянию акробатической поддержки и классических линий танца. Это было отмечено еще раньше в его выступлении в Консерватории на концерте балетмейстеров различных направлений, где он, представляя студию В. Майя, в паре с Черемушкиной станцевал «Этюд» на музыку Скрябина.

¹ Ивинг В. Неделя танца.— «Жизнь искусства», 1925, № 19, с. 15.

Близилось время окончания учебы в техникуме. На ежегодных показах учащихся хореографических школ Москвы Хрусталева неизменно привлекал к себе внимание блестящими поддержками. На этих концертах, представляя другое отделение техникума, танцевала и Анна Редель. Но ни на занятиях, ни здесь им не довелось видеть друг друга: каждый был занят своим выступлением, да и волнение перед выходом не позволяло отвлекаться. Хотя в то время они уже были достаточно наслышаны друг о друге: оба были заметны в кругу своих сверстников.

Товарищи по техникуму, выпускники классического отделения, пробуя свои силы как балетмейстеры, часто приглашали Хрусталева для своих номеров, построенных на поддержках. Одна из рецензий отмечала «Этюд поддержки», поставленный для Хрусталева и Кувшиновой Н. Холфиным и исполненный ими на «Вечере новых балетмейстеров». Обсуждения и разговоры доходили до Анны Редель, которой были весьма интересны опыты в нарождающемся жанре танцевального искусства.

Первая встреча Анны Редель и Михаила Хрусталева произошла на одном из концертов пластического отделения техникума в Камерном театре. Кажется, это знакомство не произвело на обоих впечатления события исключительного в их жизни. Но когда Хрусталева перешел на классическое отделение, они смогли присмотреться друг к другу более внимательно. Бывая на занятиях стажерской группы, Редель теперь часто встречалась с ним на классическом экзерсисе в классе А. Мессерера. Молодой педагог увлеченно передавал своим ученикам все, чему научили его выдающиеся учителя Горский и Тихомиров. Он показал

им, почти его сверстникам, те черты, которые отличали его собственный исполнительский стиль — чистоту классической линии танца и подлинно техническую виртуозность. Виртуозность, которая не только скрывала усилия, но и была художественным результатом огромного труда. Мессерер раскрыл им и свое, современное прочтение основ хореографического мастерства. Спортивное начало, его новации в области классического, характерного, акробатического и эксцентрического танца раскрыли Михаилу Хрусталеву пути возможного расширения рамок классической традиции. Он внимательно отнесся и к поискам Мессерера в плане гротеска, который, заостря танцевальную образность, вносил в искусство современное, жизнеутверждающее начало. Новаторские поиски Мессерера привели его и как исполнителя на эстраду. Эти поиски Мессерера сыграли важную роль в том, что многие его ученики стали известными мастерами эстрадной хореографии. И вот спустя годы мы сидим с Асафом Михайловичем в удобных больших креслах в его квартире и я с волнением слушаю рассказ о времени его педагогической молодости. Асаф Михайлович расположился напротив огромного зеркала, в которое он по старой балетной привычке то и дело заглядывает, словно выверяя каждый поворот головы или взмах руки.

— В ту пору мой педагогический стаж исчислялся всего несколькими годами, — начал Асаф Михайлович, — поэтому с учениками мне легче было договориться на языке танца. И я танцевал вместе с ними, показывал, как и что от них требуется, меньше говорил. А потом, когда пришел опыт, я уже больше рассказывал, объяснял и меньше показывал. — При этих словах он лукаво

прищурился и слегка развел руками. — В Техникуме имени Луначарского, — продолжал он, — училось тогда много талантливой молодежи — Бурмейстер, Холфин, Сорокина, Мей. И все же Анна Редель и Михаил Хрусталеv были заметны среди других. Редель пришла ко мне в класс уже с хорошей классической выучкой. У нее были прекрасные внешние данные — точеные фигурка и ноги, высокий крепкий подъем, живой темперамент. Улыбчивая и приветливая, она стала любимицей педагогов и однокашников. Мы, педагоги, стремились раскрыть заложенное в ней от природы. Михаил Хрусталеv, конечно, уступал ей в классической подготовке, но занимался с полной отдачей, зато в поддержке он — первый среди всех. Хрусталеv был идеальный партнер: он был очень красив и словно создан для дуэтного танца, сдержан и немногословен. По характеру будущие партнеры как бы дополняли друг друга. Позже родился их танцевальный дуэт, которому и в те годы и по сей день я не вижу равных на эстраде. Надо сказать, что тот выпуск был вообще одним из самых удачных. С именами многих учеников связаны интересные страницы советской хореографии. Но об этом я уже упоминал в своей книге «Уроки классического танца»...

Но и тогда встречи Редель и Хрусталева еще не заронили мысль о более близком знакомстве. Они медлили, словно повинаясь велению судьбы, еще раздумывающей над их будущим. И когда в 1928 году Михаил Хрусталеv успешно окончил классическое отделение техникума, каждый пошел своей дорогой.

Выступления на сцене утвердили за Хрусталевым репутацию талантливого пластического танцовщика. Ее подтвердило и приглашение, которое

он получил от известных мастеров пластико-акробатического жанра — Марии Понны и Александра Каверзина. В 1926—1927 годах на сцене «Кривого зеркала» шла «Скрябиниана» в постановке А. Каверзина, которая состояла из трех самостоятельных этюдов, исполнявшихся тремя парами. В «Скрябиниане» балетмейстер Каверзин едва ли не превзошел Каверзина-исполнителя, добившись внутренней ритмичности и согласованности музыки с танцем. Во время московских гастролей Понна и Каверзин для «Скрябинианы» приглашали москвичей. На концертах в Камерном театре весной 1927 года в паре с Г. Лерхе Михаил Хрусталев танцевал «Квази-вальс», построенный на сложной акробатической поддержке.

Творческое содружество Хрусталева с известными мастерами было непродолжительным, но оставило свой след. Быть может, именно поэтому, интуитивно стремясь уйти от простого копирования, от тиражирования пусть даже прекрасного образца, Хрусталев решил усиленно заняться классическим экзерсисом. Теперь, когда он окончил техникум как классический танцовщик, ему казалось, что он поставил окончательную точку в своем образовании.

Действительно, первый этап был пройден. Позади юность, открывшая Хрусталеву широкую дорогу жизни и учебы. Ступив на нее, он с неутолимой жадностью впитывал все, что могли дать ему учителя. Учителей было немало, и каждый, словно маг или алхимик, стремился добавить свою грань в узор будущего кристалла. Каков он будет — отныне во многом зависело от самого танцовщика. Титаническая работа его мысли и сердца, видимая и невидимая стороннему глазу, должна была в конце концов привести к рожде-

нию феномена искусства. Но этот феномен родился лишь в содружестве с Редель, до начала которого оставалось чуть меньше года.

РОЖДЕНИЕ ДУЭТА

Первым партнером Анны Редель после окончания учебы был Эмиль Мей. Поиски современных образов и новых выразительных средств привели его в стан исполнителей и балетмейстеров, развивавших вслед за Н. Фореггером принципы танцевальной эксцентрики. В 1925 году, еще до окончания техникума, Мей показал на вечере своих хореопостановок этюды, пантомиму, «рекламные танцы типа агиток», в которых приняли участие молодые композиторы, исполнители и художники: О. Тихонова, Л. Книппер, С. Юткевич, Г. Шаховская. Как исполнитель Мей обладал незаурядным актерским дарованием, пластически выразительным телом, что позволило ему создавать разноплановые образы. Его знали как мастера гротеска — комического и трагического.

Дебют с Анной Редель состоялся на маленькой сцене подвальчика на Тверской в доме булочной Филиппова, где собиралась театральная молодежь. Здесь они станцевали «Вальс-бостон», поставленный для них Н. Глан. Выступление прошло с успехом, о дуэте Редель — Мей заговорили. Вскоре Театр современной буффонады, открывшийся в Фанерном театре сада «Эрмитаж», дал интригующий анонс: «Театром закончены переговоры с вернувшейся недавно из гастрольной поездки за границу танцовщицей Анной Редель о выступлении ее с партнером Эмилем Меем в

начале июля». Фанерный театр привлекал к своим спектаклям немало известных и популярных артистов. Там выступали В. Хенкин, А. Алексеев, Б. Борисов, Л. Утесов, М. Гаркави, Л. Мирон и Е. Дарский. Были среди них и начинающие, «подающие надежды» актеры — Б. Тенин, К. Коренева, М. Миронова. Теперь к ним присоединилась и Анна Редель. 12 июля 1928 года состоялось их первое выступление. Редель и Мей показали эксцентрический номер «Похищение Европы» на музыку В. Кочетова, поставленный Н. Глав.

Они прекрасно выглядели в партерных линиях танца, в которых вполне раскрывались технические возможности партнера. Его щуплой, а оттого казавшейся немного нескладной фигуре нагота не могла служить одеянием в танце, поэтому спортивный танцевальный стиль был танцовщику противопоказан. Требовательный, понимающий художник, Мей и не стремился к этому. На первых порах и Редель не ощущала потребности танцевать иначе: эксцентрикой увлекались тогда очень многие. Некоторым она казалась чуть ли не единственным всеобъемлющим стилем эпохи.

К 1927 году жанр балетной эксцентрики уже имел свою историю, в которой значились имена К. Голейзовского, Н. Фореггера, Л. Лукина. Их многообразные талантливые постановки зажигали молодежь желанием идти в ногу со временем. Не охлаждали и ядовитые подчас реплики острых на язык рецензентов. Одну из них обронил остроумный В. Ардов. Говоря о знаменитом «Танце машин» Н. Фореггера, он утверждал, что совершенная балетмейстером «революция балетного искусства» привела к тому, что из Гельцер «получилась хорошо сработанная паровая турбина, прав-

да, сильно пыхтящая», а все «балетные кавалеры были переделаны по специальности — в подъемные краны»¹. Тем не менее эксцентрика явилась естественным и необходимым детищем первых лет революционного искусства. Революция, освободив человека от старого мира, позволила взглянуть на прошлое иными глазами. Старое вызывало улыбку, смех, иногда непочтительный, иногда исполненный горечи. Освобождаясь от пут воззрений и привычек прошлого, человек шел в будущее свободно и раскованно, осмеивая все, что казалось ему заслуживающим осмеяния, и разрешая смеяться и подшучивать над своими недостатками. «Всегда смешным останется смешное» — не так ли? Смех служил доказательством нравственного здоровья нового общества. Плакатный броский стиль эксцентрического танцовщика, подающего крупным планом отдельные черты, детали образа, развивался в общем русле искусства тех лет. В статье «Будем смеяться» А. В. Луначарский, приветствуя сатириков и юмористов, восклицал: «Да здравствуют шуты его величества пролетариата!»² Через своеобразное отрицание старого со временем должен был родиться положительный идеал. Он был необходим, его нетерпеливо ждали и торопили.

Еще не заглядывая далеко вперед, Анна Редель прекрасно освоила этот стиль. Протанцевав до конца июля с Меем, Редель продолжила выступления в Фанерном театре одна, без партнера. Она танцевала «Испанский танец» Альбениса, постав-

¹ См.: Ардов В. Танец машин.— «Зрелища», 1923. № 20.

² Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., «Худож. лит.», 1964, с. 78.

ленный Меем, сама заново поставила «Фокстрот» на музыку Раухвергера и с успехом исполняла их до конца сезона. Здесь же она станцевала забавный номер «Танец с неграми», поставленный для нее Н. Фореггером. Кажется, это был единственный случай их сотрудничества. Фореггер был художником весьма разносторонним, и работа с ним приносила пользу и драматическому артисту и артисту балета. Он подобно многим театральным деятелям и режиссерам 20-х годов проявлял большой интерес к народным видам театра: комедии дель арте, фарсу, русскому балагану. Сам был неистощим на выдумки, импровизации, радуясь каждый раз, когда находил отклик в исполнителе. Работа с Редель была непродолжительной, но доставила удовольствие обоим. Репетиции проходили так: сидя в зале, Николай Михайлович командовал: «Левая нога — в сторону, рука — вверх, меняете позицию. Поворот, еще поворот, прыжок вперед», — и т. д. Редель, приученная к детальной отделке каждого жеста и позы, была поначалу обескуражена, как ей показалось, небрежностью постановщика, но постепенно она с благодарностью осознала, что казавшееся ей странностью на самом деле выражало доверие балетмейстера к исполнителю. Он предоставлял танцовщице полную свободу фантазии. Всегда склонная к импровизации, Редель включилась в это сотворчество с готовностью, радостно ощущая нескованность в присутствии известного режиссера. На сцене «появлялись» два огромных фанерных негра, один — с коробкой конфет, другой — с цветами. На фоне гигантов танцовщица казалась совсем малюткой, что уже выглядело весьма комично. Ничуть не смущаясь, она вела себя как прима-балерина, кокетничая с ними и

принимая как должное восхищение ее талантом (фанерные партнеры могли двигать руками и кивать головой). Нехитрый сюжет строился на игровом общении танцовщицы со своими поклонниками, что делалось актрисой легко и непринужденно. Номер проходил под дружный смех и аплодисменты зрителей. Спектакли в Фанерном театре давали вечером, два раза один за другим. Нагрузка была немалая, если учесть при этом, что Редель приходилось частенько бисировать свои номера. Как-то, не успев перевести дух между выходами, она высказала неохоту бисировать Алексею Григорьевичу Алексееву, который тогда конферировал. «Девчонка! — прикрикнул на нее мэтр. — Должна радоваться, что тебя вызывают! А ну, марш на сцену!» С тех пор Анна Редель считает его своим крестным отцом, преподавшим ей урок актерской этики.

В рецензии на спектакли в Театре современной буффонады Эм. Бескин писал: «А вот истинная улыбка культурной эксцентрики, подлинного хореографического мастерства — танец талантливой А. Редель... Поневоле ставишь вопрос балетмейстерам нашим, так любящим говорить о «смене» и «молодняке», — почему Редель в Фанерном театре «Эрмитажа», а не на балетных подмостках Большого?»¹ Рецензент весьма точно подметил основную особенность почерка дебютантки: острый современный рисунок ее танца на базе виртуозной классической техники. Между тем многие исполнители тех лет считали эксцентрику отрицанием классических устоев старого балетного языка. У молодой эстрадной исполнительницы, на-

¹ Бескин Эм. Театр современной буффонады. — «Веч. Москва», 1927, 27 июля.

против, ощущалась преимущество традиций, отчего ее эксцентрика воспринималась закономерным развитием классики. Сегодня мы бы уже не стали так сокрушаться о том, что Редель связала свою судьбу с эстрадой, а не с Большим театром. Случись так, как хотелось рецензенту, эстрадная хореография утратила бы нечто главное, определяющее в своем развитии. Прочитав рецензию, Редель в душе улыбнулась: ее горечь от того, что в свое время не получилось с Большим театром, уже прошла. Она почувствовала вкус к работе на эстраде, где ключом была живая, новаторская мысль.

Иногда в Фанерный театр заходил Михаил Хрусталев. Уже несколько лет, как он числился в балете Театра оперетты, спектакли которого летом проходили тут же, в Зеркальном театре сада «Эрмитаж». Вернувшись из гастролей по Крыму, он забежал в Фанерный театр. Редель вышла к нему как была — в костюме и гриме, лишь набросив на плечи халат. В тусклом освещении зала он показался ей почти черным от загара, который так шел к его лицу. Они заговорили, и Хрусталев, смущаясь, попросил говорить чуть громче, так как он застудил ухо, купаясь в море. Обменявшись последними новостями, они поделились планами на будущее, и Хрусталев предложил попробовать сделать совместный номер. Редель охотно согласилась.

Но и после этого разговора жизнь каждого потекла по своему руслу. Хрусталев продолжал выступать в концертах, совмещая их с работой в оперетте, которая, увы, служила ему прозаическим средством заработка. Кому не известно, что оперетта тех лет не могла отогреть не только сердце танцовщика, но и душу сколько-нибудь

взыскательного артиста. Требования режиссера к артисту балета оперетты были почти везде трафаретны: «Зубы! Зубы! Улыбайтесь, черт побери, улыбайтесь! А руки держите веночком над головой!!!»¹. Концерты — другое дело. Здесь был «передний край» балетных поисков, самостоятельных экспериментов.

Случай показать совместную работу представился на творческом вечере Ирины Дубовской, который состоялся 29 мая 1928 года. Исполнители, приглашенные для участия в вечере, танцевали главным образом ею же поставленные номера. Под свежим впечатлением от парижского варьете после своей поездки во Францию Ирина Дубовская «принесла в Камерный театр, — как писал рецензент, — номера парижских кабаре»². Редель танцевала соло «Портрет Жозефины Бекер» на музыку Бошера, копируя известную зарубежную исполнительницу танцев стиля модерн, и эксцентрический номер «Французская кукла» на музыку М. Равеля «Чашка чая». Хрусталева танцевала с другой партнершей эксцентрический танец «Парижское танго». Тот же рецензент не без основания заключал, что «такие танцовщики и танцовщицы, как Анна Редель, Тар. Грузова, Хрусталева и Моисеев, не были, к сожалению, показаны так, как это позволяют их данные и техника. Особенно обидно за Редель, первоклассную танцовщицу эстрады»³, — добавлял он. Присутствовал в этой рецензии и легкий упрек исполнителям, к которому теперь нельзя отнести без

¹ Цит. по: Алексеев А. Г. Серьезное и смешное. М., «Искусство», 1972, с. 222.

² Черкасский А. Вечера танцевальной эстрады. — «Цирк и эстрада», 1928, № 9, 10, с. 8.

³ Там же.

улыбки: «Вообще, связь с традициями старого балета еще слишком сильна у этого молодняка», — утверждал автор, отмечая тем самым отличительное свойство будущего исполнительского стиля Редель и Хрусталева.

Не все выглядело на этом вечере так однозначно, как писал рецензент. Были и номера, заслуживающие внимания. Среди них — исполненные новым дуэтом Анны Редель и Михаила Хрусталева «Теннис», «Конькобежцы» на музыку Р. Брандсбурга и «Акробатический вальс» на музыку Г. Стотгардта и Р. Фримля. Нельзя сказать, что они пришли к Ирине Дубовской с готовым замыслом номеров. Но в каждом из них уже зрел образ будущего танца, пробуждавший тут же, на репетиции их фантазию, в которой возникали разнообразные танцевальные комбинации и связки. Редель и Хрусталева стали соавторами балетмейстера, в процессе работы все пристальнее вглядываясь друг в друга. Она почувствовала балетмейстерскую логику в его подержках и то, как умело он расставил их, словно восклицательные знаки, согласуя с грамматикой танца. Поддержки, которые он предлагал, не вызывали протеста. Напротив, почувствовав в нем идеального партнера, она доверилась его чутью и бесстрашно взлетала вверх. Он был поражен, что эта маленькая, хрупкая девушка обладала крепкой и гибкой спиной. Она словно была создана для поддержки. Он ощутил и ее превосходство в классической школе танца и беспрекословно подчинился безупречному чувству классической линии и позы.

Репетировалось им легко: оба оказались одержимы своей работой. Все три номера были готовы очень быстро. «Теннис» и «Конькобежцы» открывали тему спорта, которая потом станет одной

из главных в их творчестве. Сюжеты обоих номеров были слегка прочерчены пунктиром и служили, скорее, предлогом для пробы нового танцевального жанра. Спортивность, легкость и изящество стиля, ясное, радостное мироощущение, передаваемое исполнителями, — все говорило о рождении эстетического идеала современного танца.

Особая роль в творческой судьбе дуэта принадлежит «Акробатическому вальсу». В нем Редель и Хрусталеву удалось все — от медленной экспозиции, когда они выходили на середину сцены, до финальной позы: силуэт миниатюрной Редель на мгновение, как статуэтка, застыл на фоне монументальной фигуры Хрусталева; идеальная параллель устремленных вперед-вверх рук; измененная линия арабеска, подчеркивая гибкую пластику партнерши медленно замыкалась в кольцо, которое партнер поднимал вверх; плавный овал, слегка разомкнувшись, вновь возвращал танцовщицу к изначальной позе. Танец раскрывал прозрачное утро любви: нежную доверчивость — в танце Редель, мужественность и бережность — в танце Хрусталева. Для «Акробатического вальса» Хрусталев придумал головокружительные поддержки, следующие каскадом одна за другой, в которых словно звучало нарастание музыкальной экспрессии: нежное, едва достигающее слуха *piano* вначале, через *forte* к *crescendo* в финале. В одной из сложнейших поддержек партнерша с перекидного жете наверху делала «горжетку» и по спирали молниеносно спускалась вниз. Хрусталев переходил от поддержки к поддержке эластично, без видимого напряжения, что придавало исполнению уверенную легкость. Костюмы — розовое трико у партнерши и черное трико у парт-

нера — обнажали линии танца, скульптурную завершенность каждой позы. Танец воспринимался как гимн физической и духовной красоте человека.

На вечере Ирины Дубовской состоялось второе исполнение «Акробатического вальса». Впервые артисты решили попробовать этот номер за месяц до концерта на одном из благотворительных вечеров, который состоялся в Театре имени Вс. Мейерхольда. Выступление осталось в памяти исполнителей на всю жизнь. Когда первые звуки мелодии вывели их на середину сцены, Редель с ужасом осознала, что напрочь забыла весь номер. Не помня себя, она шарахнулась в сторону, но партнер успел перехватить ее и повернуть вокруг оси. Она снова вырвалась и бросилась от него. Тогда он, уже готовый к неожиданности, поймал беглянку и отправил ее на верхнюю поддержку, чтобы прервать паническое настроение и дать возможность опомниться. Редель казалось, что ей снится кошмарный сон, которому не будет конца. К счастью, звуки финала совпали с завершающей поддержкой. После номера были аплодисменты, их заставили танцевать на бис, но за кулисы вернулись совсем разбитые. Как потом выяснилось, волнение Редель тут же передалось Хрусталеву, который хотя и старался спасти положение, но импровизировал на ходу, совершенно забыв отрепетированный рисунок номера. Когда успокоились, вспоминали об этом своем дебюте уже с юмором. Смеялись словам администратора, бросившего на ходу Редель после их выступления: «А знаете, ваш первый партнер (он имел в виду Э. Мея) был все-таки лучше».

В тот первый вечер, конечно, многое было еще несовершенным, как несовершенны были и их

костюмы. Если бы не изобретательность самой Редель, которая, порывшись в домашнем гардеробе, нашла подходящие вещи и сотворила трико, хорошо подогнанное к ее изящной фигурке и очень мило выглядевшее из зала, то костюма для номера, возможно, вообще не было бы: с материалами было трудно, а об эластичном трико тогда никто и понятия не имел. Но первые трудности не обескуражили исполнителей — они уже ощущали в себе достаточный запас прочности.

На вечере Ирины Дубовской Редель и Хрусталеv станцевали «Акробатический вальс» на одном дыхании, так, словно им было привычно выходить вместе на эстраду. Зал гремел аплодисментами, возвещавшими о рождении нового дуэта.

Вечер прошел, а перспектива совместной работы оставалась все еще неясной. Хрусталеv вернулся в оперетту, а Редель приняла предложение Л. Лукина на участие в его постановке «Две эпохи», где вместе с ней должны были танцевать З. Белоусова, Н. Холфин и П. Вирский. Премьера намечалась в театре сада «Эрмитаж». Редель согласилась, рассчитывая, что соседство с опереттой облегчит совместные репетиции с Хрусталевым. Одновременно она попыталась поговорить с Лукиным о возможности пригласить Хрусталева одним из исполнителей, но получила отказ. И к репетициям она приступила уже без всякого энтузиазма, на который не вдохновлял и сам замысел постановки.

Присутствуя на одном из первых спектаклей, Хрусталеv, глядя на сцену, неосторожно бросил соседу: «Боже, какой бред!» — и лишь тогда заметил впереди сидящего постановщика. Отношения с Лукиным совсем разладились. Более того, когда друзья Редель и Хрусталева узнали об их

намерении работать вместе, посыпались советы одуматься. «Что ты будешь с ним делать? Ведь он не чистый «классик», к тому же увлекается акробатической поддержкой!» — отговаривали Редель. «Зачем тебе такая партнерша? Ведь она чистая «классичка», она же не делает поддержку!» — увещевали Хрусталева. Но оба проявили завидную твердость характера, которую питало занимавшееся чувство. Они выкраивали время для совместных репетиций, уже не упуская друг друга из виду. Однажды Хрусталев прибежал утром на репетицию и передал просьбу Наталии Глан заменить в премьерe «Роз-Мари» заболевшую исполнительницу. Редель тотчас же отрепетировала номер и вечером с успехом станцевала его в спектакле.

В середине июля закончилась работа у Лукина. Совершенно неожиданно в это время Редель и Хрусталев, обратившие на себя внимание на вечере Дубовской, получили приглашение начать выступления на маленькой эстраде-раковине в садике кинотеатра на Малой Дмитровке. Это был счастливый случай, который решили не упускать. Они приняли участие в концертной программе и были горячо приняты публикой. Эти выступления положили начало постоянной совместной работе Редель и Хрусталева и оказались замеченными рецензентами: «Отлично построены акробатические танцы Редель и Хрусталева»¹, — писал десять дней спустя после начала их выступлений в своем обзоре В. Ивинг, признавая балетмейстерское и исполнительское мастерство нового дуэта.

¹ Ивинг В. Эстрадный танец (неаннотированная статья). Архив А. Редель и М. Хрусталева.

К осени Редель и Хрусталеv были завалены предложениями! Концерт в Саду имени Баумана, в театре на Сокольническом кругу, в Театре оперетты, где состоялся вечер вальса, в концерте кинотеатра «Уран», в концерте для рабочих Иваново-Вознесенска... Для начинающего дуэта Редель и Хрусталеv располагали достаточным репертуаром. Помимо уже названных номеров они танцевали поставленный Хрусталевым «Вальс» на музыку Годовского. Насыщенный сложными подержками, пронизанный лирическим настроением, он развивал тему «Акробатического вальса». Часто исполняли номер «Страна лотоса» на музыку Скотта — стилизацию египетских фресковых мотивов: два неподвижных сфинкса постепенно оживали под звуки томной мелодии. Поддержки и позы неторопливо сменяли друг друга и были исполнены величавого достоинства восточного ритуала. С этим номером была связана забавная история. В одной из первых гастрольных поездок по югу они исполняли его с незнакомым аккомпаниатором без единой репетиции. При первых звуках вступления Редель и Хрусталеv насторожились: ни одного «живого», правильного звука. Первой улыбнулась Редель, а за ней не выдержал и партнер. Оба невозмутимых «сфинкса» хохотали от души, заразив весельем публику. Номер, исполненный ими озорно и весело, превратился в дружеский шарж на самих себя.

Осенью они получили приглашение на участие в концертах Л. А. Руслановой, дружба с которой протянется затем через всю их дальнейшую жизнь. И хотя звездой вечера стала, несомненно, певица, в рецензии на ее концерт нашлось место и выступлению дуэта: «Интересна балетная пара Анна Редель и Михаил Хрусталеv, уверенно, с

чисто акробатической легкостью исполнявшая технически трудные танцы»¹.

Окунувшись в суету концертных будней, Редель и Хрусталева, возможно, сами того не сознавая в полной мере, находились во власти глубинных процессов, которые свершались в балетном искусстве. К концу 20-х годов, то есть ко времени рождения дуэта, почти отгремели грозы, разразившиеся над классическим балетом. Прошла пора дискуссий — быть или не быть классике. Многие уже понимали, что без нее нет пути в будущее. Однако потребности балетного искусства намного опережали возможности балетного театра тех лет. Контрасты театральных афиш, где спокойно соседствовали «Земля дыбом» В. Мейерхольда и балет XVIII века «Тщетная предосторожность», сразу бросались в глаза. Ощущали ее и балетные артисты, особенно молодежь. В 1925 году на страницах журнала «Жизнь искусства» развернулась дискуссия «Что делать с балетом?». Очевидно, несколько сгущая краски, но верно передавая суть дискуссии, балетный критик Эм. Бескин писал: «74 человека молодняка из балетной труппы Большого театра завопили...: Хотим свежего воздуха! Задыхаемся от «Жизелей», «Горбунков» и прочих мертвых ликов балетного кладбища. Так дальше жить нельзя. Не можем. Нам ближе другой танец. Танец от физкультуры. От радости здорового человеческого тела». Чтобы достичь этой цели, надо было «совлечь этот классический танец с «высот спонских», «снять с него ризы неприкосновенности, хорошенько промыть, разобрать по частям, отобрать те части, кои еще

¹ С—ч. Концерт Руслановой. — «Рабочий путь», 1928, 4 дек.

к употреблению годятся, связать их с новыми ритмами, новыми организующими навыками и смонтировать танец сегодняшнего дня... Конечно, для этого нужно открыть двери, нужен приток свежего воздуха, нужно разрешить кому-нибудь войти»¹.

Однако в середине 20-х годов легче было выйти из стен академических театров, чем войти в них с намерением впустить живительную струю свежего воздуха. «Изгнанием из рая» закончилась постановка К. Голейзовским на сцене Большого театра балетов «Иосиф Прекрасный» и «Теоплинда». После критики балета «Красный вихрь», поставленного в Ленинграде Ф. Лопуховым, эксперименты заглохли и там. Молодые балетмейстеры и исполнители охотнее пробовали свои силы на эстраде, которая стала теперь средоточием новаторских поисков. «У эстрадного танца есть интересные работы, интересные люди. Почему Большой театр высокомерно чурается их? Разве такая танцовщица, как Анна Редель, не поднимает виртуозной эксцентрики до классики и не сдвигает с застывших осей академические профили классического танца? Несомненно»²,— писал тогда же Э. Бескин, вспоминая недавние работы молодой исполнительницы. Работы Голейзовского, Лопухова, выступления на эстраде классических дуэтов Люком и Шаврова, Мунгаловой и Гусева задавали тон в появлении нового танцевального стиля. Для него стали характерными динамика, острый, выразительный рисунок танца и акробатическая поддержка, которая подчеркивала его

¹ Бескин Э. М. Размышления у балетного подъезда.— «Жизнь искусства», 1925, № 25, с. 9—10.

² Бескин Э. М. Вдали от жизни (неаннотированная статья). Архив А. Редель и М. Хрусталева.

спортивное начало. Привнесение спортивных элементов требовало от исполнителей особой строгости и чистоты стиля, освобождения от лишних, ненужных украшений в движениях рук, исчезновения манерных улыбок и заученных поз, требовало экспрессивных и более свободных движений корпуса и ног. Выступления классических танцовщиков на эстраде сыграли важную роль в развитии эстрадной хореографии: они привнесли в нее классическую школу танца, утверждая ее как основу новаций эстрадных исполнителей.

Но как бы ни была значительна роль классических дуэтов в формировании нового танцевального стиля, они, будучи все же гостями на концертных подмостках, не могли посвятить себя всецело развитию нового жанра. Для этого нужны были свои, эстрадные кадры. На эстраде же лишь очень немногие смогли поддержать их начинание, ибо почти полностью отсутствовали исполнители, обладавшие виртуозной техникой классического танца. В одной из статей об эстрадном танце в Петрограде упоминалось всего лишь три-четыре эстрадных дуэта, владеющих техникой классического танца. Однако и выпускники хореографического училища и танцовщики оперного или опереточного кордебалета, пополнявшие эстрадные кадры, тоже не вполне отвечали требованиям жанра, так как не имели акробатической подготовки¹. Значительная часть эстрадных исполнителей была вообще малоквалифицированной. «Состояние эстрадного дела в Республике... находится в хаотическом состоянии», — констатировала резо-

¹ См.: Воскресенский С. и Падво М. Вступит. статья к сборнику «Эстрада». М.—Л., Кинопечать, 1928, с. 29.

люция совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 года. Комментируя резолюцию, автор одной из статей добавлял, что большой спрос на эстрадных артистов в «нарпитные предприятия разлагает кадры, заражает их вульгарно-кабацкими чертами», препятствует росту их мастерства¹. Статьи об эстраде тех лет пестрели бранными эпитетами в адрес большинства исполнителей. Не случайно в 1927 году были созданы кружки для поднятия квалификации эстрадных танцоров.

В год десятилетия Октября, оглядываясь на пройденный путь, авторы сборника «Эстрада» отмечали многие негативные стороны эстрадного искусства, особенно проявившиеся в годы нэпа. Они объясняли это «некультурностью, политической и простой неграмотностью большинства исполнителей. Однако уже и тогда были ощутимы здоровые тенденции эстрадного искусства, в частности танцевального, которые давали основание надеяться, что эстрада «сумеет сыграть роль на фронте «культурной революции» и внесет свою лепту в дело строительства социализма»². С середины 20-х годов в эстрадном танце зрели зерна нового, современного хореографического стиля. Среди тех, чье искусство еще оставалось тесно связанным со старым исполнительством, но в котором уже присутствовали известные черты нового, были Л. Ивер и А. Нельсон.

Их называли «технически блестящим» дуэтом, который исповедовал принципы салонного танца прежних лет, обогащенного акробатической тех-

¹ См.: Данкман А. Цирк и эстрада. — «Цирк и эстрада», 1927, № 13.

² Воскресенский С. и Падво М. Вступит. статья к сборнику «Эстрада».

ницей. По замечанию критика С. Воскресенского, «первая часть их танца представляла собой «чистый салон», а дальше шли «акробатические трюки, отделенные друг от друга кусками того же салона»¹. Вечерние туалеты, в которых они танцевали, плохо вязались с акробатикой, подчеркивая эклектичность их танцевального стиля.

В 1924 году на сцене петроградского театра «Кривое зеркало» родился новый дуэт Марии Понны и Александра Каверзина. Созданная Каверзиным сюита «Скрябиниана» была построена на элементах классического танца и пластических движений. Она и знаменовала появление нового эстрадного танцевального жанра. Как пишет исследователь, «их номера представляли собой цепь завершенных в своей гармоничности и удивительных по сложности акробатических поз. И все же они с полным правом могли называться танцевальными. Постановки А. Каверзина отличались особым внутренним ритмом, певучими и мягкими переходами одного движения в другое, согласованностью с содержанием музыкального произведения»². Понна и Каверзин преодолели механическое соединение салонного танца и акробатики и создали органическое единство пластики и акробатики. Понна, хотя и не получившая профессиональной балетной подготовки, но от природы одаренная феноменальной гибкостью и музыкальностью, создала пластический абрис их дуэта. Знакомство Каверзина с классической школой

¹ Воскресенский С. Эстрадные жанры. М., Театронпечатъ, 1930, с. 112.

² Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде.— В кн.: Русская советская эстрада. 1917—1929. М., «Искусство», 1976, с. 274.

танца придавало его балетмейстерскому и исполнительскому стилю строгие и четкие контуры балетного академизма. Талантливому дуэту принадлежала важная роль не только в создании исполнительского стиля эстрадного танца 20-х годов, их творчество оказало влияние и на развитие классического балета, отозвавшись в постановке Ф. Лопуховым балета «Ледяная дева», в котором ему удалось соединить «изобразительность балетов Фокина и обобщенность танцевальных композиций Петипа» с элементами новой балетной стилистики, открытых эстрадными танцовщиками и балетмейстерами¹.

На гребне новой балетной волны родилась эстрадная пара — Анна Редель и Михаил Хрусталев. «Впервые я увидел маленькую изящную девушку, — вспоминает народный артист СССР Б. Петкер, — с эфирной легкостью движений и жеста рядом с великолепным мужчиной, во всем блеске выразительной скульптурности. Казалось, что это сочетание — только дар природы, но за кулисами знали, что это трудом выкованная легкость.

На эстраде они не только принимали всякие эффектные позы и сплетали свои тела в изящные скульптурные композиции — они создавали новый, свой эстрадный танец. Отринув модную тогда салонность, ...они в четкость и строгость академического балета внесли женскую искрометность, порывистость, пленительное очарование. Мужская партия их танца не просто состояла из по-новому выполненных поддержек, — нет, прекрасный мужественный рыцарь благоговейно поднимал на пьедестал истинную женскую красо-

¹ См.: Суриц Е. Начало пути. — В кн.: Советский балетный театр. М., «Искусство», 1976, с. 97.

ту»¹. Зоркий глаз драматического актера подметил главную черту исполнительского стиля нового эстрадного дуэта — органическое слияние традиций классического балета со спортивно-акробатическим танцем, открытым эстрадой 20-х годов. Рождение дуэта стало блестящим подтверждением неисчерпаемости творческих потенций школы классического балета. Редель и Хрусталева не смутили голоса скептиков, раздававшиеся в адрес танцевальной акробатики. «Напрашивается лишь упрек (а может быть, и не упрек, а вопрос), — обращался критик Борисов к М. Понне и А. Каверзину, — не слишком ли акробатичны их танцы?»². Редель и Хрусталева были с теми, кто чувствовал и понимал перспективу: «Вероятно, именно последней (акробатической гимнастике. — С. С.), а не дилетантской ритмопластике, суждено обновить элементы танца»³, — писал И. Соллертинский. Не случайно в 1928 году преподавание акробатики, хотя и не связанное с классическим экзерсисом, было введено в школе Большого театра.

Дуэт Анны Редель и Михаила Хрусталева был построен на сочетании весьма различных творческих индивидуальностей: искрометный, как неожиданная вспышка молнии, темперамент Редель и кантиленный, склонный к мечтательности характер Хрусталева. Но каждый из них открыл в партнере гибкость и глубину, которые, как эхо, рождали отклик одного на душевный порыв дру-

¹ Петкер Б. Это мой мир. М., «Искусство», 1968, с. 151.

² Борисов А. В Московском мюзик-холле. — «Жизнь искусства», 1927, № 49, с. 9.

³ Соллертинский И. На путях современного танца. — «Жизнь искусства», 1928, № 2, с. 7.

гого. Взаимно дополняя и обогащая друг друга, они создали дуэт редкой пластической гармонии, необычайно широкого эмоционального диапазона, не исчерпавший свои возможности за более чем тридцать лет своей жизни в танце. Танцевальная гармония дуэта строилась на зрительном контрасте: легкая, изящная партнерша и скульптурная монументальность партнера. Внешний контраст акцентировал внутреннюю их согласованность. Единое понимание современной танцевальной лексики базировалось на высоком профессионализме и разносторонней культуре исполнителей. Это были танцовщики нового, современного типа. С рождением их дуэта на эстраде утвердился эталон, по которому и поныне сверяют свое мастерство поколения эстрадных танцовщиков.

С развитием эстрадного искусства все более назревала необходимость в создании единого центра руководства им. Первые шаги, казалось, были сделаны. Летом в 1927 году в Москве возникла группа в составе артистов и балетмейстеров академического театра Л. Жукова, Л. Лащилина, А. Мессерера, М. Рейзен и инициативной группы эстрадников, в которую помимо Н. Глан, В. Друцкой, И. Чернецкой, художника Б. Эрдмана входила и молодая А. Редель. Группа предложила созвать организационное собрание для утверждения проекта устава и правления Ассоциации современного танца. Но дальше этого дело не пошло. Эстрада ощущала острую необходимость и в творческой лаборатории, где рядом с известными мастерами пробовала бы свои силы и мужала талантливая творческая молодежь. Открытие мюзик-холлов в Ленинграде и Москве должно было отвечать этой цели. В концертных программах и театрализованных спектаклях мюзик-холла в пол-

ную силу звучали имена В. Дурова и Э. Кио, Л. Руслановой и К. Шульженко, Н. Смирнова-Скольского и В. Хенкина, М. Гаркави и Г. Ярона, Б. Тенина и В. Володина, В. Лепко и Ю. Глизер, Н. Черкасова.

Главным балетмейстером Московского мюзик-холла был назначен К. Голейзовский — новатор, уже зарекомендовавший себя возмутителем спокойствия в «застойных водах академического балета». Здесь, на эстраде, он предложил новые формы массового эстрадного танца, из которого значительно позже выросли наши физкультурные парады. Тогда его танцы гёрлс смутили не одного рецензента, многие усматривали в них лишь простое заимствование зарубежных образцов. Между тем эти новации Голейзовского напоминали о целой полосе, оставившей заметный след в истории русского искусства десятых годов нашего столетия.

Я имею в виду художников и балетмейстеров тех лет, которые, воссоздавали целостную картину бытия путем использования деталей и отдельных фигур, пронизанных единым ритмом движения и общей цветовой гаммой, поражая глаз и сердце интенсивностью восприятия окружающего мира. К. Голейзовский стихийно возродил традицию с иными целями и на ином идейном уровне.

Работать рядом с таким балетмейстером было ответственно и интересно. Уже в середине первого сезона в мюзик-холл была приглашена, и, очевидно, не без участия его главного балетмейстера, молодая пара танцоров — Анна Редель и Михаил Хрусталеv. «Вот мы и встретились», — напомнил Голейзовский Анне Редель о надписи на фотографии, подаренной ей в день выпускного концерта. Наблюдая за дуэтом во время репетиций

и вечерних выступлений, он не мог не отметить танцевальную гармонию партнеров и идеальный для него как для балетмейстера материал — прекрасное обнаженное тело, которое, по его словам, «дает людям понять через движение всю красоту и простоту того неуловимого и недоступного, что ханжи и «мещане» с ужасом и презрением изгоняли из жизни».

Для Анны Редель дебют в мюзик-холле имел особый смысл: здесь, в этом здании, перестроенном из бывшего цирка Никитина, более десяти лет тому назад танцевала ее первый педагог М. Фроман. Для Фроман это было почти завершение балетной карьеры на родине, для Редель — самое начало блестящей сценической судьбы. Редель и Хрусталева предъявили свою визитную карточку — «Акробатический вальс», к тому времени значительно ими переработанный. Просторная сцена позволила расширить амплитуду движения. Поддержки стали виртуознее и одновременно легче, воздушнее. Танцовщики мастерски использовали пространство: варьируя ракурсы, они добивались впечатления движущейся скульптуры. «Акробатический вальс», который затем долгие годы сопровождал их по дорогам концертных выступлений, менялся еще не однажды, как, впрочем, и все последующие номера. Сегодня они танцевали его чуть иначе, чем вчера, а завтра другая сцена, освещение, другой зритель рождали новые нюансы, иные линии в рисунке движений. Редель и Хрусталева приняли участие в первой Неделе русской эстрады в мюзик-холле, до того отдававшего предпочтение известным зарубежным гастролерам. Успех их и программы в целом превзошел ожидания. В рецензиях отмечали, что удавшийся опыт ставит вопрос о пересмотре ориентировки на за-

граничные номера и более внимательном отношении к советской эстраде.

Одновременно с выступлениями в программе мюзик-холла Редель и Хрусталев участвуют в многочисленных концертах. В ту весну 1929 года их видели зрители ленинградского Дома печати, домов культуры, кинотеатров «Гигант», «Титан», «Молния». После успешного завершения ленинградских гастролей они приняли участие в премьерах Московского мюзик-холла. Известность росла со скоростью снежной лавины. Предложения сыпались одно за другим. Круговерть концертных будней лишила артистов привычного школьного и студийного ритма жизни. Оба слегка приуныли оттого, что никто не ждал их более у станка, заниматься же дома не позволяли условия. Бывая в Ленинграде, они посещали занятия Марии Федоровны Романовой — матери Галины Улановой. Отличительная особенность класса Марии Федоровны состояла в исключительном внимании к прыжкам и заноскам, к различным движениям на пальцах, дающим танцовщику ощущение технической свободы и естественности. Добрый и ровный по натуре человек, Мария Федоровна очень тепло относилась к москвичам Анне Редель и Михаилу Хрусталеву, всегда внимательным и прилежным на ее уроках. Когда в 1929 году появилась возможность посещать уроки классического экзерсиса, которые вел В. Козлов в полуподвальчике на Мясницкой, а затем на Сретенке, они, хотя и с большим трудом, выкраивали время для этих занятий.

С еще большим усердием они стали посещать классы старейшего педагога М. Н. Горшенковой (1857 — 1938), где можно было встретить и балерин Большого театра — Н. Подгорецкую, Е. Илью-

щенко, В. Галецкую и других. Ученица знаменитого педагога и балетмейстера Л. Иванова, Горшенкова воплощала лучшие черты русской балетной школы — строгость рисунка и певучесть балетной пластики. Современники считали ее одной из лучших исполнительниц в балетах своего учителя на сцене Мариинского театра. Она обладала легким высоким и удивительно длинным по своей протяженности прыжком. «Воздушная наша солистка», — называли ее рецензенты. Однако наибольший успех балерины пришелся на гастроли в Москве в конце 80-х годов. Спустя неполные десять лет она оставила сцену и посвятила себя педагогике. Закат ее балетной карьеры совпал с появлением в Петербурге известных итальянских танцовщиц, принесших на русскую сцену увлечение виртуозной балетной техникой. Этот новый идеал танцовщицы, сочетающей традиции русской балетной классики и виртуозного танца, Мария Николаевна старалась воспитать в своих учениках.

Балетный класс издавна строится по устоявшимся канонам: экзерсис у палки, адажио, упражнения на середине. И тем не менее класс каждого педагога несет в себе черты его исполнительского и педагогического опыта, его эстетического идеала. Не случайно принято говорить о классе А. Я. Вагановой, А. М. Мессерера, кстати, внимательно изучившего постановку класса М. Н. Горшенковой. И в 30-е годы, когда ее уроки стали посещать Редель и Хрусталева, она продолжала давать класс в традициях ленинградской балетной школы. Мария Николаевна давала класс, насыщенный элементами большой технической трудности. До сих пор Анна Редель вспоминает «трудные пятницы», которые педагог посвящала чет-

вертным батманам. Они вырабатывали стальной апломб корпуса, давали естественную грацию, раскованность движения. Эти уроки заложили еще один камешек в фундамент не только исполнителей, но и будущих педагогов А. Редель и М. Хрусталева, более всего Редель, потому что она питала и питает к классу особое пристрастие.

В середине 30-х годов Редель и Хрусталев брали уроки у педагога М. М. Леонтьевой — ученицы М. Фокина, которая запомнилась зрителям в двух последних постановках своего педагога — в «Арагонской хоте» на музыку Глинки и в «Ученике чародея» на симфоническое скерцо Дюка. Ни первый, ни второй, ни последующий, уже постоянный успех их выступлений не вскружил им голову. Занятия классическим экзерсисом вошли в их жизнь навсегда.

Весь 1929 год прошел в постоянных разъездах: после Ленинграда и Москвы концерты в Харькове, Тбилиси, Евпатории, ряде южных курортов — Мисхоре, Саки — и снова в Ленинграде. Поставленный Михаилом Хрусталевым «Вальс» на музыку Брандсбурга «Динго» продолжал расширять их танцевальную лексику, совершенствовать и усложнять технику поддержки. Этот вальс, и первый их «Акробатический вальс» на музыку Стотгардта и Фримля, и «Вальс» на музыку Годовского явились знаком новой тенденции в советской хореографии, возникшей во второй половине 20-х годов. Прошло время, когда искусство служило оружием тех, кто шел на штурм, атакуя старое. Жизнь входила в ритм созидания. Наступала пора более пристального внимания к человеку, к его внутреннему миру. Вальсы Редель и Хрусталева воспевали поэзию чувства и новых отношений. Юноша-спортсмен, живущий в стремительном

ритме трудовых будней, как рыцарь, благоговейно «поднимал на пьедестал истинную женскую красоту», провозглашая свой идеал женщины — товарища и единомышленника. В «Прелюде» на музыку Скрябина в постановке Хрусталева возобладал пластик-акробатический стиль, продолжающий линию «Скрябинианы» М. Понны и А. Каверзина. Номер был бессюжетным, но в острых стремительных вращениях и взлетах, в эмоциональной насыщенности танца ощущался современный пульс жизни и динамичный характер нового человека. Эту линию развивал и поставленный Хрусталевым «Прелюд» Лядова, который трактовался исполнителями как революционный порыв и как героическое преодоление народом трудностей на пути созидания нового общества. Эту идею подчеркивал и костюм, выполненный по эскизам А. Ходасевич: обнаженный торс партнера и облегающий костюм партнерши, словно зигзаги молнии, «описывали» яркие полосы ткани, придавая большую стремительность волевым, порывистым движениям, построенным на сочетании акробатики и классических линий.

В августе в Евпатории Анна Редель и Михаил Хрусталева дали свой первый сольный концерт. Помимо «Акробатического вальса» Стотгардта и Фримля, который завершал программу вечера, они включили «Страну лотоса», «Вальс» Годовского, «Сувенир» на музыку Ф. Дрдла — дуэт на пуантах, где оба партнера блеснули классической школой танца; эксцентрический танец «Лоллита» на музыку Ю. Милютина, талантливо поставленный Н. Глан. В нем, словно возражая самим себе, танцовщики отказались от поддержек, от классически чистых линий танца, на которые лишь намекали большие батманы, одновременно испол-

няемые партнерами. Танец был построен на идеальной синхронности движений, на выразительности танцевальной и игровой пластики исполнителей. Партнеры появлялись спиной к публике. Продвигаясь к середине сцены, они продолжали танцевать не оборачиваясь. Вот в этой части номера на одном из концертов в летнем театре в Тбилиси они вдруг услышали, как по залу прошел сначала легкий смешок, а затем покатился дружный хохот. Смех все усиливался. Когда пришло время обернуться, они увидели причину столь бурной реакции — огромный лохматый пес, встав на задние лапы, лаял изо всех сил. Его лай заглушали звуки оркестра, занимавшего заднюю половину сцены. Продолжая хохотать уже вместе с публикой и наблюдая отчаянные попытки служителя выдворить «хулигана» из зрительного зала, партнеры закончили номер под дружные, долго не утихавшие аплодисменты. Такие детали, пусть и незначительные, редко исчезают из памяти. И из них, в том числе, складывается жизненный и творческий путь артиста эстрады.

К исключительному успеху сольного концерта в Евпатории Анна Редель и Михаил Хрусталеv отнеслись весьма трезво. Неутолимая жажда совершенствования, сила и энергия молодости, в которых они, казалось, не знали предела, наполняли их верой в будущее, позволяли идти вперед без суеты, не обгоняя и без того стремительный бег событий, не поддаваясь соблазну первого крупного успеха. Поэтому прошло еще почти два года, прежде чем они дали согласие на свой концерт в Москве. Два года — значительный срок в жизни артиста. За это время А. Редель и М. Хрусталеv побывали в десятках городов страны. Их знали

и с нетерпением ждали в Москве и Ленинграде, в Одессе и Ростове-на-Дону, Рязани и Туле, Ялте и Киеве, в маленькой Коломне, Подольске и Нижнем Новгороде. Накапливался опыт, росло мастерство, расширялся их репертуар. За два года они подготовили несколько новых номеров: «Летчики» на музыку М. Блантера, «Баланс» на музыку Борхардта, «Восточный» на музыку Римского-Корсакова, эксцентрический фокстрот «Мисс Уген» на музыку Я. Левина.

«Летчики» стали их новой работой над темой и образами современников. Взлеты, вращения, обертасы партнерши в воздухе создавали ощущение стремительности полета. Возросшее профессиональное мастерство исполнителей, их новаторские поиски оригинальных выразительных средств встретили одобрение балетной критики. В дальнейшем артисты не раз возвращались к этой теме, придумывая новые сюжетные ходы и танцевальные комбинации. Так рождались номера «Красные летчики», «Авиа-танец», «Парашютисты».

Тема цирка была одной из самых любимых в творчестве А. Редель и М. Хрусталева. Оба были поклонниками циркового искусства, и если выдавался свободный вечер, непременно заходили на цирковые представления. Понимая и зная цирковое искусство, они всегда увлеченно и с радостью принимались за работу о цирке. Одной из них был «Баланс», поставленный Н. Глан. Говорили, что номер получился, он был хорошо принят публикой, однако исполнители чувствовали, что его можно сделать еще интереснее, и продолжали работать над ним уже без постановщика. Так родился еще один вариант, а затем еще и еще, наверное, не менее десяти вариантов номера, известных под общим названием «Цирк». В дальнейшем

«Цирки» рождались легко, как иным казалось, за одну-две репетиции. «Действительно, за одну-две репетиции, — соглашались исполнители, добавляя: — одну-две репетиции плюс вся жизнь» (от себя скажем: посвященная без остатка любимому делу). Поэтому каждый новый «Цирк» не походил на предыдущий и все они были тщательно, со знанием дела «выписаны». Перед зрителями проходила галерея разных характеров, смешных сюжетных положений, подмеченных острым глазом художника.

Вот один из них, созданный Редель и Хрусталевым в 1932 году и решенный как дружеский шарж на артистов цирка: появлялись два чучела в балахонах, напоминая ярмарочных клоунов старинных русских балаганов. Они неуклюже сели и подталкивали друг друга к середине сцены. Там сбрасывались балахоны (кстати, это первое использование ими приема костюмной трансформации), и артисты оказывались в трико, которое, обтягивая тело, «заостряло» гротескные линии их танца. Имитация характерных цирковых движений и различных трюков была настолько точной, что создавала иллюзию мастерства артистов манежа. Но это не означало, что исполнители покидали пределы своего жанра. Каждое движение было «отанцовано», отдельные эпизоды танцем же были связаны в хореографическую картину.

В этих своих работах исполнители демонстрировали бережное, но не робкое обращение с классической школой танца. В классические линии вторгалась новая изобразительная пластика, отменявшая раз навсегда установленные позы и жесты и заставлявшая «говорить» все тело танцовщика на языке пантомимы. Артисты избрали

для себя путь, ведущий к «правде художественного переживания», и заняли место в одном ряду с теми, кто, подобно их учителю А. Мессереру, прокладывал дорогу к созданию хореографической миниатюры новой формы.

Поставленный Михаилом Хрусталевым «Восточный танец» с использованием пластического речитатива, обогащенного акробатической поддержкой, открывал возможности скульптурной выразительности дуэта. Хрусталев выносил партнершу, делающую на его вытянутой руке «мостик». Акробатический мотив естественно переходил в танец. Редель танцевала на пуантах. Кантилена сложнейших поддержек без диссонансов завершалась финальной позой: партнерша, поднятая вверх, застывала в арабеске. Медленно прогибаясь назад, она превращала его в классически правильный овал.

Обращаясь к ориентальной теме, Редель и Хрусталев отдавали дань той традиции, которая уже с начала века возродила интерес русского балетного искусства к Востоку. Со второй половины 20-х годов национальные танцы стали пользоваться большим успехом на советской эстраде, чему в немалой степени способствовали вечера испанских и славянских танцев Голейзовского. Шумным успехом пользовались выступления пластической танцовщицы Сильвии Чен — полукитайки-полунегритянки, особенно ее концерт в Большом театре в начале 30-х годов, программу которого она готовила с К. Голейзовским. В ее исполнении привлекало сочетание особого восточного колорита с европейской школой танца. Гастроли восточных театров — японского Кабуки, китайского традиционного театра, наконец, негритянской оперетты, где выразительные танцы занимали исключительно важное место, удвоили интерес к

своеобразной пластике. В танце, поставленном М. Хрусталевым, было нечто от фюкинской интерпретации Востока, раскрывавшей не столько пряность ориентальной экзотики, сколько его характер — страстный, импульсивный, скрытый под маской сдержанности. О номере Редель и Хрусталева писали, что в нем «нет той дешевой стилизации с будто бы восточными манерами и приемами...», «восточность» заключается не в придуманных «восточных» движениях, а в темпе, ритме...»¹. «Восточный танец» надолго вошел в репертуар артистов, они исколесили с ним почти всю страну.

Редель и Хрусталева набирали силу, пробуя себя в репертуаре, который позволил бы им раскрыть разностороннюю творческую индивидуальность. Известность их росла. Правда, растущая популярность не избавляла от курьезов. В план гастролей на Украине входили концерты в Гомеле, куда они приехали с концертной бригадой накануне выступления. А вечером узнали из программы об «артистах московского балета Анне Родель и Михаиле Рустаневе», а чуть позднее — о выступлении еще одной пары, «Анны Ридель и Михаила Хрустанева». Спасительное чувство юмора погасило досаду, и они присоединились к дружному смеху товарищей.

В это же время Анна Редель и Михаил Хрусталева вместе с Ирмой Яунзем получили приглашение дать концерт для иностранных туристов на пароходе, который, совершая круиз, заходил в Ялтинский порт. С тех пор гастрольные дороги Яунзем и Редель и Хрусталева часто пересека-

¹ Гинц С. Прекрасные танцоры.— «Звезда», г. Молотов, 1941, 2 апр.

лись. Между ними возникла крепкая дружба, прерванная лишь смертью Ирмы Петровны, Ирмуши, как ее нежно называли. Взаимный интерес подогревала общая любовь к книгам. Каждую свободную от выступлений минуту Аня и Ирма посвящали книжным магазинам, возвращаясь в гостиницу нагруженные покупками, и тщательно скрывали их от мужей — гастрольный груз был и без того немалый, и вся его тяжесть при многочисленных переездах ложилась на плечи мужчин. Но ворчание мужей было притворным. Хрусталеv сам увлекался чтением, и они спорили лишь о том, кто первый будет читать интересную книгу. В дневнике гастролей среди названий городов, концертных программ и дат можно встретить и перечень книг, прочитанных во время поездок: Вольтер, Жорж Санд, Соллогуб, Эразм Роттердамский, Гейне, Войцек и еще около десятка авторов.

ТВОРЧЕСКАЯ ЗРЕЛОСТЬ

Последним экзаменом перед сольным концертом в Москве явились успешные выступления в концертах в Колонном зале Дома Союзов и на сцене Большого театра. В ту пору Колонный зал был центральной и самой ответственной площадкой для артиста эстрады. К концерту в Колонном зале всегда готовились особенно тщательно, продумывая каждую деталь выступления.

Теперь танцоры были готовы к своему первому сольному концерту в столице. Он состоялся 19 июля 1931 года в летнем театре на Сокольническом кругу. Довольно скромная реклама тем не менее привлекла огромное число любителей балета. Ре-

дель и Хрусталева включили в программу семь номеров — лучшие из своего репертуара: «Цирк», «Эксцентрический танец», «Прелюд» на музыку К. Лядова, «Сувенир», «Авиа-танец» и, конечно, «Акробатический вальс» Стотгардта и Фримля. Успех был необычайный. Вызывали бесчисленное количество раз, некоторые номера танцевали на бис. Они провели концерт на едином дыхании, едва успевая подготовиться к следующему номеру. И лишь после заключительного «Вальса» ощутили страшную усталость. Отныне на их плечи ложилось и еще одно бремя — бремя известности.

Они становились явлением искусства, которое вошло в сознание зрителей и историю советской эстрады как единое и неделимое — «дуэт Анны Редель и Михаила Хрусталева». Дуэт становился эталоном балетного мастерства, меркой столичной эстрады. В апреле 1932 года на сцене Центрального Дома работников искусств был устроен вечер «Соревнование Москвы и Ленинграда», где Ленинград представляли М. Понна и А. Каверзин, Москву — А. Редель и М. Хрусталева. Не случайно Ф. Лопухов, один из корифеев русской и советской хореографии, немало способствовавший рождению и становлению «отанцованного акробатизма» в классическом балете и всего многообразия эстрадной танцевальной акробатики, спустя сорок лет вспоминал лишь два эстрадных дуэта, принесших славу этому жанру, — ленинградцев М. Понну и А. Каверзину и москвичей А. Редель и М. Хрусталева¹.

Когда Редель и Хрусталева предложили, — кажется, единственному среди эстрадных танце-

¹ См.: Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., «Искусство», 1972, с. 31.

вальных дуэтов — гастрольные поездки по Союзу с сольными концертами, за организацию гастролей взялся известный тогда администратор Я. М. Толчинский, который славился в артистической среде умением делать рекламу. Он сам любил говорить, что первый концерт гастролеров «делает» его реклама, а дальше все зависит от них самих. Первые два концерта состоялись в Симферополе 21 и 22 мая. Оба прошли при переполненных залах. Ввиду большого успеха администрация просила дать третий концерт. Но график гастролей, составленный очень плотно, позволил артистам согласиться лишь на утренник, который и состоялся 23 мая. Он запомнился не только дружными аплодисментами публики, но и непредвиденной случайностью, которая, к счастью, обошлась благополучно. В середине первого отделения, в момент, когда А. Редель застыла в верхней поддержке, зал неожиданно погрузился в темноту. И лишь молниеносная реакция партнера уберегла ее от тяжелой травмы. Через несколько минут концерт продолжался при свете небольших ламп и даже фонариков, которые удалось разыскать. Июнь прошел в концертах по Украине: четыре вечера подряд в Театре оперы и балета в Харькове, затем — в Краматорске, Таганроге. Здесь, в Таганроге, Анне Редель передали за кулисы букет цветов от тех зрителей, которые помнили ее еще по первому концерту на родине после возвращения из-за границы. Затем были Владикавказ, Сызрань, Самара, Чапаевск, Москва, Ялта, Тверь и снова Москва, где на вечере вальсов Редель и Хрусталев танцевали свои знаменитые вальсы. Успех гастролей был ошеломляющим. Залы, переполненные публикой, гремели от аплодисментов. Особенно запомнился концерт для рабочих Сталинградского

тракторного завода, который давали в городском цирке. Площадка не очень удобная для балета. Пришлось перестраивать номера, по ходу танца «разворачивая» их по кругу, лицом к зрителям, до отказа заполнившим зал. В антракте за кулисы неожиданно пришел отец Ани, оказавшийся здесь в командировке. С самого начала не одобряя балетную карьеру дочери, он не бывал на ее концертах и был удивлен и растроган горячим приемом огромной рабочей аудитории. Поздравив Аню и Мишу с успехом, он признался, что лишь сегодня убедился в необходимости и серьезности искусства, которому они себя посвятили.

Поездки по стране стали проверкой на прочность, потому что в 30-е годы гастроли были обеспечены значительно меньшим комфортом, нежели теперь. В знойное украинское лето на вокзалах небольших городов Донбасса «премьеров московского балета», как возвещали афиши, обычно ждали подводы. Артисты грузили свои чемоданы и отправлялись в гостиницу пешком вслед за подводами, которые неторопливо тащили ленивые лошади. Отмерив по жаре и пыли не один километр, быстро разгружали свой артистический багаж и, немного передохнув, начинали готовиться к вечернему концерту.

Не всегда были и номера в гостиницах. В Чапаевске, например, артистов поместили в свободной во время летних каникул школе. В город приехали поздно и, усталые, улеглись на школьных столах, подложив под голову у кого что было. Едва они задремали, как были разбужены писком и громкой возней мышей, которых, когда зажгли свет, оказалось не менее десятка. Сон как рукой сняло. Все оделись, вышли на улицу и всю ночь бродили по городу. Но ни усталость, ни бессонная

ночь не повлияли на творческое самочувствие исполнителей.

После концерта в Чапаевске и других городах Поволжья они увезли с собой письма, в одном из которых говорилось: «От имени двух многочисленных рабочих аудиторий зрителей, посетивших третьего и четвертого августа сего года концерты Вашего ансамбля с исключительными по своей художественной законченности выступлениями артистов балета А. Редель и М. Хрусталева, приношу благодарность и надеюсь, что в самом ближайшем будущем Вы не откажетесь возобновить гастроли не только в Самаре, но и по всей Средней Волге для показа трудящимся этих двух замечательных артистов.

Зав. Средне-Волжским краевым отделением Управления музыкальных эстрадных предприятий ГОМЭЦ».

В те годы еще не было телевидения, которое способно начинающего исполнителя сделать знаменитым в один вечер. Популярность эстрадного артиста тех лет росла пропорционально гастрольным километрам. И жизнь Анны Редель и Михаила Хрусталева протекала на колесах, в постоянных сборах дорожных вещей, где большую часть составляли многочисленные концертные костюмы, в лихорадочных подготовках к вечернему выступлению, в постоянном физическом и душевном напряжении. По возвращении из поездок напряжение не спадало — наступала пора репетиций, подготовки новых номеров. Как правило, для их постановки приглашали балетмейстера, но еще до начала репетиций артисты нарабатывали материал, служивший фундаментом для работы. Как вспоминает известный режиссер-балетмейстер Е. А. Менес, такую творческую наполненность, с

какой приходили на ее репетиции Редель и Хрусталеv, она встречала всего лишь у нескольких исполнителей за всю ее долгую жизнь. Репетиции требовали немалых усилий, потому что в те годы даже столичные эстрадные танцовщики не были избалованы работой в светлых, специально оборудованных помещениях. Они могли рассчитывать на полуподвалы, которые арендовали эстрадные организации. Постоянным репетиционным «залом» в Москве служило полуподвальное помещение клуба деревообделочников в Милютинском переулке, который, как писал Н. Смирнов-Сокольский, «зимой может служить показательной выставкой воздействия сырости на фундамент каменных помещений»¹. В этом сыром полутемном зальчике Редель и Хрусталеv создали не один из своих известных номеров. Сохранилась старая пожелтевшая фотография тех лет, запечатлевшая «трех граций» — А. Редель, Н. Глан, работавшую тогда с дуэтом над новым номером, и известную Л. Орлову, тоже посещавшую эти репетиции и готовившую с Глан свои концертные номера.

Казалось, что Редель и Хрусталеvu вовсе незнакомо слово «усталость», хотя мышечная боль часто не давала сомкнуть глаз, а наутро требовала усилий, чтобы сбросить тяжесть тела, вернуть ему легкую подвижность. Вот расписание одного, но похожего как две капли воды на все остальные, гастрольного 1933 года:

Январь — февраль — Москва, участие в сборных концертах (по три-четыре в один вечер). Чаще всего они выступают в Колонном зале и Большом зале Консерватории. 25 февраля принимают уча-

¹ Смирнов-Сокольский Н. Эстрада перед конкурсом.— «Сов. культура», 1939, 24 сент.

стие в юбилее известного артиста Театра сатиры — П. Поля.

В начале марта — сольный концерт в Колонном зале; 29 марта — в Театре имени Вахтангова.

Апрель — через день участие в больших торжествах по случаю встречи папанинцев. Тогда же участие в гала-концерте в Михайловском под Ленинградом для участников международной конференции физиков.

Май:

11 мая — сольный концерт в Камерном театре;

14 мая — сольный концерт в Севастополе;

15 мая — повторение концерта в Севастополе, но с измененной программой;

16 мая — сольный концерт в Ялте, после которого они унесли огромную корзину роз от своих неизменных почитателей М. С. Гольдиной и Н. А. Семашко;

17 мая — сольный концерт в Ялтинском городском театре;

19 мая — сольный концерт в Симферополе;

21 мая — сольный концерт в Евпатории;

24 мая — сольный концерт в Севастополе;

26 мая — сольный концерт в Судаке;

28 мая — сольный концерт в Феодосии;

30 мая — концерт в Ялте;

7 июня — Москва, концерт в Колонном зале Дома Союзов;

с 10 июня и до конца месяца — гастроли в Ленинграде. Именно здесь в их номер гостиницы зашел И. Дунаевский и вручил артистам посвященный им «Испанский танец».

Начало июля — концерты в Москве.

С 11 июля — сольные концерты в Сочи и в Ессентуках.

19 июля — сольный концерт в Кисловодске,

после которого им передали за кулисы программку вечера с надписью: «Милой, талантливой балетной паре Анне Редель и Михаилу Хрусталеву от любящих их К. Держинской и В. Барсовой. 19.VII 1933 г. Кисловодск». С В. В. Барсовой сложились теплые дружеские отношения. Изредка им удавалось провести вместе короткие недели отдыха на вилле «Валерия» в Ялте, где знаменитая певица становилась послушной ученицей Хрусталева, разучивая с ним гимнастический комплекс, придуманный им специально для нее. Здесь же, в Ялте, когда совпадало расписание гастролей, Редель и Хрусталев проводили короткие часы досуга с Антоном Шварцем — приятным и интересным собеседником, в искусстве которого их привлекала глубина и изящество речевого рисунка. Очевидно, симпатии были взаимными. В один из таких вечеров они одними из первых услышали его новую программу из произведений Пушкина.

23 июля — сольный концерт в Железноводске.

3 августа — сольный концерт в Сочи.

С 1 сентября — сольные концерты в Новороссийске, Сухуми, Кутаиси, Тбилиси и снова в Сочи.

В октябре — сольные концерты в Поволжье: Костроме, Горьком, Ярославле, Кинешме.

В конце октября — участие в вечере эстрады в Москве.

Участие в предпраздничных и праздничных концертах, в том числе в правительственном концерте в Большом театре.

Весь ноябрь заполнен концертами в Москве.

25 ноября — сольный концерт в Воронеже.

Декабрь — сольный концерт в Бежицах.

Конец декабря — снова концерты в столице.

Артисты жили в напряженном ритме трудовых

будней и праздников советского народа. Они были непреременными участниками торжеств, посвященных пуску новых заводов и предприятий, выступали перед участниками партийных съездов и слетов передовиков производства, конгрессов ученых.

Популярность обязывала, несмотря на напряженный график гастролей, продолжать работу над новыми номерами. И в течение нескольких лет ими был создан такой репертуар, которым вполне можно было бы оснастить не один, а несколько танцевальных дуэтов. Фантастическая работоспособность и разносторонность их дарования — лишь частичное объяснение этого довольно редкого явления в искусстве эстрадного танца. Редель и Хрусталеv обладали счастливым даром пребывать в творческом состоянии постоянно, потому что оба понимали творчество как главную и всеохватывающую стихию их бытия, танец был создан именно для них и в той же мере, в какой они были созданы для танца.

К 1933 году в их репертуаре появились новые номера: «Весна» на музыку Грига в постановке А. Мессерера, адажио и романс из балета «Красный мак», миниатюра «Красные летчики» на музыку Б. Шехтера и А. Давиденко, «Испанский танец» на музыку С. Василенко, танцевальная миниатюра «Каменный век» на музыку Дебюсси, «Статуи» и «Героический» на музыку Шопена, «Полька» Пуни, «Танго» Альбениса, «Танец с мячом» на музыку Провазника. Таков неполный перечень их новых работ в эти годы.

Обращаясь к музыке Р. М. Глиэра, Редель и Хрусталеv не стремились к повторению уже известного балетного образца. Они создали оригинальный по замыслу и исполнению номер, кото-

рый позволил развить черты их танцевального стиля. «Испанский танец», поставленный С. Александровым в классической манере, расцветил их танцевальную палитру новыми красками. Эта работа выявила в исполнителях блестящие игровые и технические возможности характерных танцовщиков. В иной, эстрадной манере было решено «Танго» Альбениса в постановке П. Кротова — балетмейстера изобретательного, хорошо чувствующего природу эстрадного номера.

Танцовщики приходили в класс уже «наполненными», преодолев трудности «застольного» периода. Порой их номер был готов настолько, что недоставало лишь критического взгляда со стороны. Именно поэтому репетиции протекали в творческих спорах, которые нередко завершались в пользу исполнителей. На репетициях «Танго» Редель и Хрусталеv показали постановщику уже готовый номер с привычной, казалось бы, для номеров этого плана завязкой и развитием сюжета: она ждет возлюбленного, который появляется с опозданием. Размолвка влюбленных длилась недолго, после чего шел любовный дуэт. Но суть номера заключалась не в тривиальности сюжета, а в свежести танцевальных ходов, в притягательной силе актерского дарования исполнителей. Удивительная чистота линии, яркость лепки каждой позы, построенной на контрасте ритма и настроений, создавали пластический гимн красоте и юности. Исполнители и постановщик заставили играть даже детали костюма: в резком движении юбка партнерши оборачивалась плащом в руках партнера, обнаруживая изобретательность применения костюмного трюка. «Танго» стало одним из любимых и исполнителями и зрителями. Его краски не поблекли за многие годы сценической жизни.

«Каменный век» — номер совершенно иного плана. Он был поставлен молодым талантливым балетмейстером, сестрой Н. Глан — Г. Шаховской. Наваянный киносюжетом с участием знаменитого Бастера Китона номер был задуман как сатирический гротеск отношений между мужчиной и женщиной. По замыслу постановщика, тема должна была раскрываться в ретроспективе: каменный век, век домостроя, наши дни. Работа над первой частью шла очень легко, а две другие — никак не получались. Первая часть разрасталась, нарушая все каноны балетного времени. Так две последние отпали сами по себе и родилась новелла «Каменный век»: рыжий неуклюжий детина с тупым выражением лица вываливался на сцену, понукая дубинкой юное создание, тащившее огромный камень. Вдруг его внимание привлекал свисающий с дерева экзотический плод, который он приказывал ей достать незамедлительно. Достав плод, она не собиралась с ним расставаться. Завязывалась драка. Юркая особа успевала увернуться от ударов и валила детину на землю, после чего, как белье скалкой, катила его за кулисы. Номер раскрывал яркое комедийное дарование исполнителей, их мастерское владение приемами пластического гротеска. В тщательности отделки сюжетных мизансцен он подчинялся балетной тенденции тех лет.

В 30-е годы хореодрама — балет-пьеса, связанная с опытом драматических театров, — становится ведущим жанром балетного театра. Конкретность сюжетной ситуации требовала конкретизации пластических выразительных средств, которые театру нередко подсказывала эстрадная хореография. Эстрадный же танец, рассчитанный на массового зрителя и кровно заинтересованный

в доходчивости своего искусства, откликнулся на появление хореодрамы возрождением интереса к хореографической миниатюре, особенно сюжетной. Многие в этой новой работе Редель и Хрусталева отвечало стилю современной хореографии — намеренный отказ от поэзии танца, а следовательно, преобладание пантомимы и действенных жестов. Но, сохраняя акробатические поддержки, артисты остались верны своему исполнительскому стилю, словно подчеркивая, что новое направление — еще одна краска в их танцевальной палитре, из сочетания которых возникала многообразная картина человеческих отношений.

Сюжетная хореографическая миниатюра как бы нарочно была создана для Редель и Хрусталева, позволяя полнее раскрыть дарование, щедро отпущенное им природой и отшлифованное годами учебы. Вместе с тем сюжетная миниатюра была не единственной балетной формой, используемой ими в их творчестве 30-х годов. Примером тому стала еще одна работа П. Кретова, поставившего номер «Статуи» («Ожившие статуи») на музыку Ф. Листа. Балетмейстер использовал здесь прием «ожившей скульптуры», предложенный и развитый искусством А. Дункан. В музыке Листа витал аромат роденовских образов, чистоты и графической точности их линий. Переливаясь, музыка создавала тончайший узор, рождавший ассоциацию с раскованной и смелой пластикой обнаженной человеческой фигуры, с игрой ракурсов поз и движений. Танец, поставленный в манере К. Голейзовского, воспевал совершенную красоту человеческого тела, гармонию и поэзию любви. Исполнители предстали перед зрителями в совершенной скульптурной композиции — античный атлет, изваянный из живого мрамора, и парящая в

воздухе нимфа, созданная рукой искусного мастера.

В «Героическом танце», соло исполняемом М. Хрусталевым, были использованы его великолепные пластические данные, так же как в сольной «Польке» А. Редель демонстрировала технику классической танцовщицы. Тогда же Редель ставила соло ею же поставленный номер «Укротительница» на музыку Дуссе, в котором миниатюрная дрессировщица повелевала двумя медведями-гигантами, сделанными из фанеры (прием, найденный еще Фореггером в номере «Танец с неграми», поставленном для А. Редель). Эти сольные номера стали, пожалуй, единственными в сценической жизни исполнителей. Привычной стихией их остался дуэт, который умножал силу творческой индивидуальности каждого, способствуя рождению в искусстве удивительного феномена, который мог и не состояться, не будь этого содружества. Да и в самом танце Редель и Хрусталева не было или почти не было сольных кусков, что служило еще одним отличием от классической формы дуэта. Их номер всегда был гармонией равноправных в танце партнеров во славу танца обоих.

Одной из блестящих работ артистов явилась миниатюра «Танец с мячом» на музыку Провазника в постановке П. Кротова. Замысел ее чрезвычайно прост — юноша и девушка играют в мяч, причем юноша то и дело подзадоривает партнершу своей спортивной ловкостью. Она сердится, не желая уступить ему первенства, но вскоре, увлеченная игрой, забывает обиду. В танце возникали образы молодых людей нашего времени, жизнерадостных, ловких и сильных. Взмывая спиралью вверх с мячом, Редель становилась на оттяжке на

грудь партнера под невероятным углом. Она подкидывала мяч, стремглав соскальзывая в «рыбку», и успевала поймать мяч внизу. Легкость и непринужденность исполнения, редкая «станцованность» партнеров выделяла номер на фоне остальных, не менее интересных работ. Пресса единодушно отмечала его техническую сложность и виртуозность исполнения.

В марте 1934 года в Театре имени Евг. Вахтангова состоялся творческий отчет А. Редель и М. Хрусталева. Они показали почти весь свой репертуар. В рецензиях на концерт, в многочисленных обзорах и статьях авторы не без основания утверждали, что среди исполнителей акробатических танцев дуэт занимает едва ли не первое место. В отличие от большинства акробатических танцовщиков, у которых танец служил лишь незначительным довеском к акробатике, Редель и Хрусталеву удалось найти золотую середину между этими элементами избранного ими танцевального стиля: акробатика в их постановках, как отмечали рецензии, «не заглушает танец, а обогащает его новыми приемами, новыми движениями, не использованными классическим балетом. Не довольствуясь формальной виртуозностью, Редель и Хрусталева ищут для своих танцев содержание. Их путь — от чистого танца к танцу сюжетному»¹. Уже через год об их искусстве писали как о «лучшем из того, что мы имеем сегодня в области эстрадного танца», отмечая в мастерстве помимо «виртуозной техники» мысль, которая пронизывает каждую их работу².

¹ Ивинг В. Бодрое искусство (Танцы Анны Редель и Михаила Хрусталева).— «Сов. искусство», 1933, 26 мая.

² См.: Туркельтауб И. Смотр искусства танца.— «Клуб», 1935, № 8, с. 56—67.

Пожалуй, наиболее существенными в творчестве Редель и Хрусталева этого периода были две особенности, которые счастливо сочетаются лишь у исполнителей редкой одаренности и человеческой глубины: желание и умение выразить мысль и высокое чувство. Артисты принадлежали к той плеяде молодых эстрадных исполнителей, для которых танец становился не просто стихией их сценического бытия, порождением интуиции, но выражением их эстетического и гражданского мировосприятия, определенной концепции, благодаря чему их танец приобретал черты ярко индивидуальные. Танцовщики, сами обладавшие огромным интеллектуальным потенциалом, несли в своем творчестве огромный заряд духовности. Они не стремились и не хотели угодить обывательскому вкусу, признающему лишь бездумную развлекательную эстраду. Они не стремились к успеху любыми средствами. Оба ценили в искусстве умение сказать нечто новое, существенное по мысли и форме выражения, пусть не имеющее сиюминутного успеха. Редель и Хрусталева предназначали свое искусство зрителю, которого отличала эмоциональная восприимчивость и душевная тонкость. Они исповедовали танец, которому чужд мир спокойного и холодного рассудка.

Их герои — лирические, комедийные, гротесковые — говорили языком взволнованных чувств и эмоций в самом ярком, предельном их выражении, побуждая сопереживать увиденному. А потому их танец не мог оставлять никого равнодушным, ибо каждый чувствовал и понимал, что он исходит от горячего сердца, которое во имя искусства не умеет щадить и беречь себя.

Эти черты раскрылись с наибольшей полнотой в последующих работах Редель и Хрусталева.

Творческие пути привели их к К. Я. Голейзовскому: они обратились к балетмейстеру с просьбой поставить им номер на музыку Э. Грига. С первых же репетиций установилась та особая атмосфера, которая окружает художников, близких по своим творческим исканиям. Артисты понимали своего постановщика с полуслова, полужеста, хотя и первые и последующие репетиции напоминали скорее диспут, чем репетиционный зал. Верный себе, Голейзовский тяготел к бессюжетному танцу, подчиняя его свободно льющейся фантазии художника. А Редель и Хрусталеv уже почувствовали вкус к работе над сюжетной миниатюрой, психологической мотивировкой образов. Но «стороны», как правило, приходили к взаимному пониманию.

Романтическая баллада о Сольвейг стала первой работой танцовщиков, которая решала в танце принципы симфонизма, в те годы уже значительно потесненного со сцены академических театров. Естественно, не касаясь философских пластов ибсеновского «Пер Гюнта», «Сольвейг» рассказывала романтическую легенду о юноше и девушке-эльфе. Мелодия Грига раскрывалась в парящих подержках, в которых партнерша то соскальзывала с плеч на колено партнера, то, словно дуновение ветра, обволакивала его плечи. В номере жила сказка зачарованного леса, ожившего в романтических грезах юности.

В 1935 году Редель и Хрусталеv вместе с Голейзовским задумали еще один номер — на музыку «Мефисто-вальса» Листа. В истории балета это произведение лишь однажды привлекло к себе внимание постановщиков: в 1916 году оно было поставлено в Америке В. Нижинским. Голейзовский, знавший эту постановку Нижинского, пред-

ложил свое, созвучное времени, прочтение музыки Листа, создав блестящий образец танцевального симфонизма. Страстный динамизм музыки диктовал балетмейстеру образ сильной, всепокоряющей природы человека и подсказал стилизацию в духе скульптурных композиций Возрождения. Голейзовский, как ваятель, самозабвенно «лепил» свои мизансцены.

Номер лишь слегка был очерчен сюжетом, в центре которого стояла дуэль стрелка и фантастической птицы. Раненая и разъяренная птица вылетала вслед за стрелком. Ее несли огромные крылья, как у гигантского мотылька или летучей мыши, которые, казалось, заполняли все сценическое пространство. Завороженный чарами охотник стремился подчинить ее своей воле, но сказочная птица неудержимо рвалась на свободу. Огромные крылья создавали мощную амплитуду движения, затрудняя поддержки, но одновременно придавали им совершенно особый рисунок. Партнерша с пируэта словно повисала в воздухе, взмывала и парила в пространстве на невидимых руках партнера или будто стремилась вырваться на волю, прогибаясь под невероятным углом на оттяжке. Размах крыльев придавал танцу вселенские масштабы. Вслед за музыкой танец решал извечные вопросы бытия: горизонтали и вертикали движения, прочерченные без обрывов и диссонирующих переходов, словно скрепляли органическую связь между жизнью и смертью. В этой новой работе Редель и Хрусталева ощущалась глубина прозрения исполнителей, претворивших в танце музыкальные образы.

Благодаря великолепным костюмам, сделанным по эскизам Б. Эрдмана, номер обладал огромной зрелищной силой. В нем органично сочеталось

декоративное оформление с изобразительной балетной пластикой, переводившей музыку на язык танца. К сожалению, размеры листовского «Мейфисто-вальса» (он длится 12 минут) нарушали законы времени эстрадного танца. Пришлось пойти на купюры, что, естественно, вызвало нарекания строгих критиков. Номер, показанный в специальной эстрадной программе сада «Эрмитаж», имел огромный успех и занял прочное место в репертуаре исполнителей.

Традиции симфонического танца нашли продолжение в двух других работах артистов — «Ноктюрне» и «Спящей девушке» на музыку Грига. Миниатюра «Спящая девушка» была сделана в содружестве с Л. Якобсоном — балетмейстером, своеобразно трактовавшим принципы танцевального симфонизма в своих концертных номерах. Прозрачность григовской мелодии оживала в грезах сна и пробуждения, в пастельном рисунке танцевальных па, в скольжении поз и движений. Рисунок не нарушали и поддержки, воздушные и легкие, как дуновение. Премьера прошла успешно, но вскоре после нее выяснилось, что номер был ранее поставлен балетмейстером в Ленинградском хореографическом училище. Сожалея о проделанной работе, Редель и Хрусталев все же решили с ней расстаться: повторять других было не в их правилах.

«Ноктюрн» был поставлен Хрусталевым. Постановщик прочитал партитуру музыкального произведения близко к оригиналу, воплотив мысль о неизбежном течении времени, таящем в себе и печаль увядания и светлую радость обновления. Замысел открывался в танце, лишенном бытовой заземленности, рождая раз от разу все новые смысловые и эмоциональные оттенки. Это была

несомненная удача и постановщика и исполнителей.

Газетная молва, закрепившая мнение о дуэте как о «лучшей балетной паре» на эстраде, сделала А. Редель и М. Хрусталева неизменными участниками наиболее значительных событий в культурной и общественной жизни страны. Вместе с ведущими мастерами советского искусства — Г. Нейгаузом, Л. Обориным, В. Барсовой, С. Лемешевым, М. Максаковой, В. Качаловым, О. Лепешинской, А. Ермолаевым, А. Мессерером и другими — они участвовали в постоянных абонементных концертах в Государственной филармонии. В те годы еще не существовало фестивалей искусств «Русская зима», привлекающих ныне огромное число зарубежных гостей: культурные контакты с западными странами только налаживались. Но практика показа лучших образцов советского исполнительского искусства иностранным туристам, которых все чаще можно было видеть в Москве, уже существовала. И зарубежные зрители редко отпускали артистов без повторного исполнения номера.

Но признание было завоевано не только у зрителей, а и среди коллег по искусству. Оно проявлялось в дружеском одобрении, восхищении их мастерством. Большой друг Ани и Миши Владимир Яковлевич Хенкин за кулисами всегда ворчал, если ему приходилось выходить после них на сцену, хотя талант и мастерство известного артиста были абсолютной гарантией его успешного выступления. Впрочем, он не был исключением. Об этом же с улыбкой вспоминал и А. М. Мессерер, нередко встречавшийся с танцовщиками в программах сборных концертов. Е. В. Гельцер, в 30-е годы уже не поражавшая

виртуозной балетной техникой, категорически отказывалась танцевать после Редель и Хрусталева. Она не уступала, даже если они торопились еще на один концерт. Однажды после концерта в Колонном зале Редель и Хрусталев торопились на вечер, где дали твердое обещание выступить. Но, несмотря на просьбы и уговоры, им все же пришлось пропустить вперед прима-балерину, а затем, по правилам концертной программы, еще два-три номера других жанров. В этот вечер они так и не сдержали своего слова, явившись на другой концерт, когда тот уже кончился. Маленькие слабости знаменитой балерины не портили их отношений. Гельцер любили и уважали все. Любили ее за преданность своему искусству. Редель и Хрусталева она выделяла среди других. Встречаясь с ними за кулисами, Екатерина Васильевна покровительственно басила: «Ну, Аня, Миша, как вы живете? Занимаетесь? Занимайтесь, занимайтесь!»

Осенью 1945 года шефы-артисты встречались с воинами Советской Армии. Был устроен торжественный вечер в честь Победы. Вечер предполагалось открыть полонезом с Е. В. Гельцер во главе. Она выбрала своим партнером Хрусталева и за несколько месяцев до вечера частенько напминала ему по телефону своим низким грудным голосом: «Миша, вы не забыли, что вы со мной...» «Нет, что вы, Екатерина Васильевна, помню, конечно», — неизменно отвечал он улыбаясь. Но их дебют так и не состоялся из-за болезни балерины.

В начале 30-х годов Хрусталев вошел в состав постоянной комиссии по культурно-шефской работе в армии.

Вместе с Редель они стали участниками одной

из первых бригад артистов, которая во главе со Смирновым-Сокольским выехала на Дальний Восток для обслуживания частей Красной Армии. Артисты выступали в клубах, на открытых платформах, грузовиках. Добираясь от части к части, намерили не одну тысячу километров. За два месяца пребывания на Дальнем Востоке испробовали самые разные транспортные средства — переправлялись на плотах, грузились на тачанки и тройки лошадей, летали вместе с Водопьяновым на гидросамолете. Часто жильем служили железнодорожные вагоны, где спали прямо на полу на соломенных тюфяках. После двух-трех концертов в отдаленных друг от друга местах на ночлег добирались уже за полночь и падали с ног от усталости. А наутро снова в путь. Настроение поднимали шутки, розыгрыши — постоянные спутники концертной бригады, дружеская атмосфера.

На одном из последних концертов во временном клубе с наспех сколоченной сценой за кулисами стояла тишина — все сидели, устало ожидая свой выход. Вдруг распахнулась дверь и вбежавший Смирнов-Сокольский трагическим голосом крикнул: «Товарищи, Вильямс провалился!» Кто-то небрежно бросил: «Подумаешь, провалился! Можно подумать, что здесь Художественный театр!» «Да нет же, он на самом деле провалился, ну, исчез под сцену на глазах у публики!» — волнуясь, продолжал басить Смирнов-Сокольский. Последние слова потонули в дружном хохоте. Как оказалось, во время чечетки Вильямса под ним треснули половицы и исполнитель рухнул вниз, оказавшись по колено в воде, но, к счастью, отделался легким ушибом.

После этой поездки они стали еще теснее связаны с работой шефской комиссии артистов сто-

личной эстрады, которая сделалась особенно необходимой и важной в годы Великой Отечественной войны.

Кому много дано, с того и больше спросится. Это известно всем. Балетные критики и рецензенты по праву предъявляли к дуэту Редель и Хрусталева повышенные требования. Но иногда они несправедливо упрекали их в приверженности к определенной исполнительской манере.

Нередко бывает, что эстрадный танцовщик остается в памяти зрителей лишь как исполнитель одного-двух или нескольких номеров. Создать свой театр, по существу, разработать систему выразительных средств своего жанра удавалось в эстрадном танце немногим. И Редель и Хрусталева были вправе оставаться похожими на самих себя.

В особом, только им присущем почерке танца, в его узнаваемости, скрывалась вся прелесть их исполнительства. Но как бы ни были придирчивы иные рецензенты, сами исполнители относились к себе еще строже. Создавая образ, они не скользили по поверхности, а подолгу всматривались в лицо человека, в то, как меняется выражение его глаз, как зарождается чувство, как движет его энергией окружающая жизнь. Они не торопились расстаться с уже освоенным сюжетом, возвращаясь к нему еще и еще раз, открывая в нем свежесть и новизну.

В эти годы родилась их знаменитая танцевальная миниатюра «На катке» на музыку И. Штрауса в постановке П. Кретьова, костюмы Б. Эрдмана. Тематически она восходила к танцу «Конькобежцы», который был показан еще на вечере Ирины Дубовской. Но все в нем было иначе. В первом номере танцовщики стремились лишь к имитации

скольжения на коньках, демонстрируя ловкость и слаженность спортивного катания. Теперь юмористическая новелла требовала от исполнителей раскрытия в танце сюжетной ситуации: ловкий конькобежец выделяет туры. Вдруг начинающая спортсменка, неуклюже скользящая по льду, с разбега сбивает его с ног. Оба падают. И он, конечно, рассержен, но, сжалившись над девушкой, предлагает ей помощь. Затаив дыхание, она следит за его виртуозным акробатическим движением.

Позже авторы рецензий представляли артистов как настоящих спортсменов, которые одинаково сильны в плавании, и в конькобежном спорте, и в теннисе. Но в этом была значительная доля преувеличения. По словам самой Анны Редель, она уверенно держалась на воде, но плавала всегда одним общеизвестным стилем — «по-собачьи». А Михаил Хрусталеv впервые надел коньки уже тогда, когда оставил сцену.

Со второй половины 30-х годов в их творчество прочно вошла сюжетная миниатюра. Работа над нею доставляла огромную радость артистам. Игровая сторона не сковывала, а лишь помогала расцвести их драматическому дарованию. Они замечали, конечно, что преобладание «драматического танца», самодовлеющая роль сюжета в балетном спектакле тех лет все более похищали у танца его поэтическое, возвышенное начало. Но это не отвращало их от работы над сюжетной миниатюрой, ибо она подчинялась законам эстрадного жанра. Закономерности пустого пространства освобождают исполнителя на эстраде от стесненных рамок достоверного интерьера. Они, эти законы, диктуют артисту и реквизитное голодание, что будит воображение, подталкивает к рас-

четливости выразительных средств. Жест, поза, движение — все четко выверено и сконцентрировано. Каждая деталь бьет в цель. Ничего лишнего. Пересказать сюжет с утомительными подробностями за три — три с половиной минуты нельзя. На описание просто нет времени. Без динамичного, эмоционального, яркого и лаконичного танцевального языка нет и не может быть танца на эстраде. Следуя законам своего жанра, Редель и Хрусталева создали в эти годы целый ряд интересных работ, вошедших теперь в хрестоматию эстрадной хореографии. Среди них хореографические миниатюры «Вальс-бостон» на музыку Г. Ландсберга в постановке Ф. Каверина и «После бала» на музыку М. Прессмана «Каприз балерины» в постановке П. Кротова.

«Вальс-бостон» открывался медленным выходом бальной пары, словно сошедшей с модной рекламы: она — в роскошном белом туалете, он — во фраке с цветком в петлице. За дамой тянулся огромный, нескончаемый шлейф. Эта чрезмерная благочинность выхода, неиссякаемость шлейфа партнерши, которые как бы оттягивали действительное начало сюжета, порождали в зрителе смутное ожидание чего-то, что, наконец, объяснило бы причину появления пары. Словно угадав ожидание публики, он и она делали тур вальса и выходили кланяться. Обычный салон, который еще бытовал на эстраде и продолжал срывать аплодисменты у известной части публики. В этот момент из зала на сцену бросали букет. Он и она на мгновение замирали, взгляды их пересекались на букете, и оба стремглав бросались к цветам. Партнер успевал первым, но партнерша, изловчившись, выхватывала у него букет — завязывалась потасовка. Маска приличия спадала, и в

драке партнерша теряла роскошную юбку, оставаясь в одном купальнике. У кавалера падала хризантема, разлетаясь на лепестки, прическа приходила в полный беспорядок. Заманив зрителей в сети «салона», исполнители беспощадно развенчивали «идеал». Эта часть номера была построена на темповой виртуозной поддержке, поражавшей блеском, легкостью исполнения. «Выяснение отношений» затягивалось, поэтому партнер «сгребал» в охапку партнершу и уносил ее за кулисы. После каждого выступления на исполнителей буквально обрушивался шквал аплодисментов.

Вполне разделяю уже не раз высказанное мнение, что одним из самых пленительных номеров этого периода творчества Редель и Хрусталева была танцевальная новелла «После бала», которую дуэт готовил к своему сольному концерту. «Постановщик был приглашен, но заболел, — вспоминали артисты об истории создания номера, — время шло, а номер все не получался». Сейчас уже трудно сказать, почему они выбрали именно этот сюжет, кажется, он возник непродуманно. Хотелось создать номер, сотканный из контрастов настроений и ритма, мягких лирических образов и предельно виртуозной танцевальной техники. Сюжет номера чрезвычайно прост: «похищение» молодым человеком своей очаровательной партнерши с веселого бала. Но суть номера не в сюжете. Само действие, праздничная неразбериха остались где-то за кулисами, а здесь они — лишь предлог шаловливости влюбленных, легкого опьянения весной, молодостью, поводом для карнавального розыгрыша. «Мы стремились передать в этом номере настроение беззаботного веселья, приятной усталости молодых людей после

карнавала»¹. Этот замысел был блестяще реализован: еще захваченный вихрем танца, на сцену выбежал парижский франт, едва поддерживая дремавшую на его плече юную даму. Неосторожный шаг — и, о ужас, он повисал со своей драгоценной ношей над оркестром. Дама падала в обморок, а кавалер выполнял этот самый сложный трюк легко, а главное, с нескрываемым пренебрежением к грозящей катастрофе. Зал замирал от неожиданности. А вот на твердой почве сохранить равновесие оказалось куда труднее, и, к великому удивлению кавалера, партнерша падала с высоты. «Полет» пробуждал ее от сна, и оба неслись по кругу в блестящей мазурке. Но дама вновь погружалась в дремоту, выскальзывая из объятий кавалера и «растекаясь» в шпагате. «Я люблю вас», — словно начинал свое объяснение кавалер. «Нет, нет, все слишком несерьезно», — сквозь дрему отвечала она и снова оказывалась внизу, совсем не в том месте, где ожидал партнер. «Ах вот как», — обижался он и делал неосторожный шаг прямо в оркестр. Она едва успевала «спасти» своего поклонника. Признательный кавалер желал заключить ее в объятия, но она вновь ускользала, заставляя его терять равновесие. Неожиданно легко, как гуттаперчевый, он падал на спину, приходил в стойку и также эластично принимал вертикальное положение. Трюк, сложный даже для профессионального акробата, выполнялся танцовщиком виртуозно, вызывая аплодисменты зрителей. Дама на этот раз окончательно погружалась в сон, сворачиваясь в комочек у его ног.

¹ Тема разговора — эстрадный танец. Интервью Анны Ределъ и Михаила Хрусталева. — «Сов. эстрада и цирк», 1969, № 10, с. 11.

«Тсс», — прикладывал он палец к губам, бережно поднимал ее на вытянутую руку, где она уютно пристраивалась, подложив под голову ладонь, и на цыпочках уносил.

«За несколько дней до премьеры, — вспоминали танцовщики, — позвали друзей посмотреть новую работу. Мнение было единодушным — сюжет не интересен, номер не получился, его надо снять. Настроение испортилось, но так как иного выхода не было, мы решили вынести свою работу на окончательный суд публики. Перед выходом на сцену волновались страшно. Готовили себя ко всему. Конец номера построен на пианиссимо... Такой финал, конечно, не рассчитан на бурные аплодисменты. Мы покинули сцену при мертвой тишине зрительного зала. Замерли за кулисами. Зал молчит. Да, значит, провал. И вдруг тишина взорвалась громом аплодисментов. Зрители приняли номер, и мы долгие годы танцевали его в концертах»¹.

Блестящий номер, великолепный прием публики, однако, не успокаивали самих танцовщиков. Эта «жадность в искусстве» никогда не приносила им удовлетворения тем, что уже сделано и достигнуто. Она толкала их на неустанные поиски более совершенного исполнения. И те, кому удалось видеть «После бала» не однажды, могли убедиться, как менялся номер, становился более выразительным и точным.

В апреле 1935 года Редель и Хрусталев в числе других эстрадных исполнителей и коллективов приняли участие в первом смотре искусства советского танца, организованном Наркомпросом. Специальная комиссия-жюри, в которую вошли

¹ Тема разговора — эстрадный танец. Интервью Анны Редель и Михаила Хрусталева.

балетмейстеры, критики и искусствоведы, подвела итоги на конференции, состоявшейся после окончания смотра. Это был практически первый серьезный разговор о путях развития советского эстрадного танца. В ходе дискуссии постепенно выростала картина эстрадной хореографии тех лет. Несомненные успехи заставляли еще острее воспринимать все, что служило помехой развитию эстрадного танца, критически отнестись даже к наиболее талантливым и известным работам и исполнителям. По общему признанию, эстрадные исполнители располагали довольно скромными возможностями для творческого роста: почти не было экспериментальных театров, творческих лабораторий эстрадного танца, пресса довольно скудно освещала проблемы эстрадной хореографии. Как никто другой, эстрадные исполнители испытывали потребность в творческом общении, обмене мнениями, которые могли бы происходить в рамках Ассоциации работников советской хореографии. Речь о ее организации шла еще с конца 20-х годов. Острокритический тон дискуссии усугубляли бескомпромиссные суждения приверженцев драмбалета, полагавших, что основной тенденцией советского хореографического искусства станет большая форма балетного спектакля, а потому эстрадные солисты казались им не более чем кустарями-одиночками, чей путь, по их мнению, лежал только в танцевальный коллектив. В своем стремлении абсолютизировать драматическое искусство танцовщика они призывали его «забыть про ноги и вспомнить про голову». Кое-кто даже пытался упрекнуть Редель и Хрусталева в излишне высоком профессионализме, отождествляя его с формализмом. Иные простодушно опасались, что не пройдет и двух-трех лет, как дуэты станут не

по силам виртуозные поддержки, и пока не поздно, не пора ли переориентировать танцовщиков на другой танцевальный жанр. Они искренне считали, что в противном случае талантливому дуэту, увы, не вписать новой страницы в историю эстрадной хореографии.

В отдельных высказываниях проскальзывало и упрощенное понимание характера пролетарского искусства, от которого они по собственному усмотрению отлучали многие танцевальные жанры лишь за то, что они родились и пользовались успехом за рубежом. «Чем быть первоклассным чечеточником, лучше быть бухгалтером», — бросил один из выступавших несправедливый упрек исполнителям этого вида танца. Некоторым казалось, что современность эстрадного танца заключена лишь в сиюминутном сюжетном материале. Они совершенно забывали о внутренних законах развития самого балетного языка, способного не менее, чем сюжет, проложить путь к уму и сердцу своего современника. Конечно, среди выступавших были и те, кто понимал сложный механизм развития танцевального искусства и старался вывести дискуссию из плена упрощенных понятий¹. К их мыслям и прислушивались, как и многие их коллеги, Редель и Хрусталев, потому что они отвечали внутреннему голосу артистов, убежденности в правильности избранного пути.

Год 1939-й был отмечен в жизни эстрады знаменательным событием — проведением Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады. В Условиях и Программе Всесоюзного конкурса эстрады,

¹ См.: Стенограммы Конференции по итогам смотра советского хореографического искусства. Архив А. Редель и М. Хрусталева.

опубликованных Комитетом по делам искусств при СНК СССР, было сказано, что целью конкурса является стимулирование дальнейшего роста советского эстрадного искусства, выдвижение молодых исполнительских сил, расширение и улучшение их репертуара. Член жюри Н. Смирнов-Сокольский в статье, посвященной открытию конкурса, писал, что его задача помимо показа новых талантов состоит в привлечении внимания общественности к нуждам и бедам эстрады, без чего трудно надеяться на повышение художественного уровня эстрадных исполнителей¹. Предварительные туры проходили на местах, а заключительный тур собрал участников его в Москве с 6 по 18 декабря. Уже завоевавшие себе признание на эстраде Редель и Хрусталеv решили не принимать участие в конкурсе. Однако в начале декабря они получили вызов в Комитет по делам искусств, где им объяснили важность участия дуэта в конкурсе: в столицу съезжались молодые исполнители из разных уголков страны. Надо было не только выявить новые артистические силы, но и показать им лучшие образцы советского эстрадного искусства. Обоих охватило волнение: на них возлагалась серьезная миссия, а вдруг... Любое место, кроме первого, было для дуэта равноценно провалу.

По условиям заключительного тура танцоры показывали не менее двух номеров. А. Редель и М. Хрусталеv предложили на суд жюри шесть своих работ: «После бала», «Цирк», «На катке» на музыку Р. Штрауса, совпадающий с прежним номером только по названию, «Танго» на музыку

¹ См.: Смирнов-Сокольский Н. Эстрада перед конкурсом.— «Сов. искусство», 1939, 24 сент.

Альбениса, «Танец с мячом» на музыку Провазника и «Акробатический вальс» на музыку Стотгардта и Фримля. Жюри единодушно присудило им первую премию и звание лауреатов. Член жюри Н. Смирнов-Сокольский посвятил золотому дуэту и другим участникам конкурса статью в «Moscow News».

Стать лауреатом первого конкурса было событием исключительной значимости. Теперь, когда ежегодные эстрадные конкурсы и в нашей стране и за рубежом множат число лауреатов не по дням, а по часам, происходит, увы, девальвация этого звания. Как ни печально, но и сами новые «звезды» иногда блекнут раньше, чем успеют подняться в зенит. Тогда же лауреаты, а среди них Д. Пантофель-Нечецкая, А. Райкин, Н. Мирзоянц и В. Резцов, А. Редель и М. Хрусталеv, стали не просто «звездами» первой величины, а и тем эталоном, который определил дальнейшие пути развития советского эстрадного искусства.

Конкурс показал, что в эстрадном танце сложились свои эстетические каноны, которым свойственна яркая и лаконичная форма, неповторимость творческой индивидуальности, высокий профессионализм и культура исполнения. Родился танец, выражающий мысли и чувства, созвучные времени.

Отчетные выступления лауреатов конкурса на лучших концертных площадках столицы проходили с огромным успехом. На одном из них А. Редель и М. Хрусталеv показали свою новую работу — эксцентрический танец «Мексика» на музыку Аранжа и Зильбербота в постановке Е. Менес. Номер искрился озорным весельем, светлым и радостным мироощущением. После успешной премьеры номер был включен в новую

программу Театра эстрады и миниатюр в Москве, а затем с успехом прошел во многих городах Союза. Следующий конкурс должен был состояться снова в Москве. Была назначена и дата — 23 июня 1941 года. Война отложила его на целых пять лет. Второй конкурс открылся лишь в 1946-м — первом послевоенном году. Таким образом, первый конкурс завершал собою предвоенный период советской эстрадной хореографии. Ему принадлежит особое место и особая роль в ее истории.

Вскоре после концерта Редель и Хрусталева в числе ведущих мастеров советского искусства выехали в Прибалтику на празднества в честь воссоединения Латвии, Литвы и Эстонии с Советским Союзом. Менее чем за месяц было дано двадцать два гала-концерта в Каунасе, Вильнюсе, Паневежисе и других городах Прибалтийских республик. Концерты проходили в огромных спортивных залах, на арене цирка при тысячных аудиториях, встречавших советских артистов громом аплодисментов. «Особенный успех, — писала каунасская газета, — выпал на долю А. Редель и М. Хрусталева, танцы которых поразили виртуозным мастерством»¹.

В гастрольных поездках Редель и Хрусталева продолжали изучать своих зрителей, постигая то особое «ощущение зала», которое диктует, что включить в сегодняшний концерт, и повелевает станцевать номер сегодня только так, а не иначе. Неудивительно, что их танец покорял одинаково и знатоков и массового зрителя. Концертные и

¹ Карлин И. Концерт для депутатов Народного сейма. — «Труженик», 1940, 23 июля.

Филармонические организации старались заполнить на концерты или хотя бы на отдельные выступления лучшую эстрадную пару страны, гастрол которой становились событием в культурной жизни каждого города. Нередко в местных газетах можно было прочесть такое объявление: «Имея большое число заявок на вечер балета и желая ознакомить трудящихся с высоким мастерством лауреатов А. Редель и М. Хрусталева, городской театр переносит назначенный спектакль. В этот день в гортеатре — прощальная гастроль А. Редель и М. Хрусталева. Обновленная программа».

В последние предвоенные годы репертуар артистов пополнился еще двумя номерами — «Физкультурный парад» («Первое мая») на музыку Дунаевского, постановка Шаховской, и «Парашютисты», музыка Милютин и Хайта, постановка Кретьова. Эффектен был танец «Парашютисты»: исполнители спускались из-под колосников на парашютах, а затем «гасили» их трепещущие на ветру разноцветные купола. Плакатный стиль обоих номеров — одна из присущих эстраднему танцу форм, — естественно, не исчерпывал возможностей танцовщиков, владеющих не только «первым планом», но и глубиной сюжетной и психологической мотивировки танца. Номер «Парашютисты», показанный в ноябре—декабре 1940 года в Москве, был воспринят как обращение к молодежи крепить оборонную мощь страны, быть готовыми к предстоящим лишениям и трудностям.

ВОЙНА И ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД

Испытания не заставили себя долго ждать. После начала конфликта на советско-финской границе молодежь поднялась на защиту своих рубежей. Среди первых артистов выехали на фронт и Редель с Хрустальевым. В трескучие морозы, под ледяным шквальным ветром пробирались артисты от блиндажа к блиндажу. Спать приходилось на нарах не раздеваясь. Ложились спиной к спине, веером вокруг жаркой печурки, отчего выданные валенки почти дымились. А чуть дальше от огня было так холодно, что пар клубился изо рта. Но все это не мешало соблюдать точный график «гастролей». Выступали в походных госпиталях, ангарных палатках, армейских столовых. Однажды пришлось танцевать в совершенно особых условиях. «Небольшая, искусно замаскированная землянка. В центре находятся наскоро сооруженные подмости. Они окружены нарами. Это и есть «зрительный зал», — писал военный корреспондент, — бойцы приходят сюда поочередно; идут цепочкой, движутся короткими перебежками. Концерт в разгаре. Внезапно во время одного из номеров гаснет свет. Порядок в зале сохраняется образцовый. Зрители достают карманные фонарики. Десятки «светлячков» вспыхивают одновременно. Выступление при их свете продолжается бесперебойно»¹. Однажды бригада артистов при перелете в одну из передовых частей была «похищена» летчиками эскадрильи знаменитого И. Т. Спирина — «первого штурмана» Советского Союза, как его тогда называли. Самолеты еще

¹ П а н ф и л о в Б. Артисты на фронте.— «Красная звезда», 1940, 27 марта.

старой конструкции, не оснащенные специальными приборами, садились в пургу почти при нулевой видимости, что было не только по тем временам большим риском. Но пилоты Спирина были все мастерами высшего класса — «слепаки», умевшие взлетать и садиться вслепую, при любой погоде. Об изменении маршрута артистам сообщали лишь по прибытии на место, где их очень ждали и встретили как нельзя более радушно. Их расквартировали в «уютном» месте — рядом с пороховыми складами, подшучивая, что одно лишь воспоминание о таком соседстве согревает лучше, чем огонь в печи. Бригада дала несколько концертов и двинулась дальше, к месту назначения.

За время пребывания на финском фронте было дано более ста концертов и бригада возвратилась со множеством благодарственных писем, присланных бойцами в редакцию фронтовой газеты. В одном из них говорилось: «Этот отряд, малочисленный, но смелый и отважный, с четкостью и достоинством выполнил свой долг». За отличное выполнение задания Комитет по художественному обслуживанию частей РККА в условиях боевой обстановки и Комитет по делам искусств СНК СССР отметил благодарностью бригаду артистов, в которую входили М. Гаркави, Л. Русланова, В. Максаков, А. Редель, М. Хрусталеv, И. и Л. Набатовы, И. Голый, В. Спивак, Н. Хромченко, Ю. Юровецкий.

Затем наступила короткая мирная передышка. Страна возвратилась к нормальному ритму жизни. Весна 1941 года была дружная, в начале мая стало совсем тепло. В парках и садах уже распустились листья на деревьях, источая пьянящий аромат молодой зелени. На экранах шла под стать весеннему настроению новая кинокомедия «Антон

Иванович сердится». Москва театральная готовилась, чтобы отметить 100-летие со дня гибели М. Ю. Лермонтова. На концертной эстраде только что состоялась «Весенняя премьера», в которой пресса отмечала удачу эстрадных танцевальных пар — В. Кузнецовой и Б. Лысенко, А. Мозговой и Э. Тараховского и особенно А. Редель и М. Хрусталева, чье выступление вызвало «искреннее восхищение зрителей». Сады и парки готовились к летнему сезону, который обещал быть щедрым на эстрадные концерты. И словно подводя итог сделанному и прожитому в искусстве, Редель и Хрусталева 12 мая 1941 года на сцене филиала МХАТ дали свой отчетный концерт. Среди лучших номеров (а всего к этому времени ими было сделано уже около пятидесяти), включенных в программу вечера, артисты показали свою новую работу — «Вальс» на музыку И. Штрауса в постановке Г. Шаховской, которому суждено было стать одним из знаменитых вальсов в их репертуаре. Его премьера с триумфом прошла незадолго до этого в «Весенней премьере» московской эстрады. Номер родился под впечатлением только что вышедшего на экраны фильма «Большой вальс». Плененные ощущением радости бытия, которым дышал сам фильм, постановщик и исполнители стремились передать аромат штраусовских мелодий, упоение счастьем любви. Лирическое, медленное начало вальса постепенно перерастало в стремительный финал, насыщенный виртуозными поддержками, спиральными вращениями партнерши, которые начинались горизонтально у самого пола и заканчивались высокой вертикалью. «Наивысшей похвалы заслуживает «Вальс», — писал рецензент, — сколько лирики и природного благородства вложено в исполнение

прекрасно поставленного Г. Шаховской классического вальса»¹. «Прекрасен обновленный комический танец «На катке» — быстрый, грациозный и шаловливый. Артисты танцуют уверенно, как бы шутя и так же шутя применяют самые рискованные поддержки и трюки»², — отмечала пресса другие номера программы их вечера.

«Анна Редель и Михаил Хрусталеv — самые яркие представители акробатического танца на нашей эстраде, — писал об этом периоде творчества артистов известный балетный критик В. Ивинг. — Их заслуга в том, что они придали акробатическому танцу столь совершенную, прекрасную форму, какой он раньше не имел»³.

Великая Отечественная война. Она настигла людей внезапно, жестоко оборвав привычный ритм повседневных забот, мирных воскресных занятий. Поэтому война для каждого началась как бы по-своему. В тот день, 22 июня 1941 года, Анна Редель и Михаил Хрусталеv должны были выехать с концертами по городам Поволжья. Поезд отправлялся вечером, и с раннего утра они, не приученные терять ни минуты времени, укрылись на сцене Дома актера, радуясь тишине и пустынности дома, куда едва проникал уличный шум через плотно зашторенные окна. Кроме них на репетиции присутствовали лишь К. Я. Голейзовский, который ставил им новый номер на музыку Листа «Грезы любви», и их концертмейстер. Работалось как-то особенно легко, с подъемом.

¹ Корн Р. Танцы силы и красоты. — «Моск. комсомолец», 1941, 15 мая.

² Талантливая балетная пара. — «Огонек», 1941, № 17, с. 17.

³ Ивинг В. Анна Редель и Михаил Хрусталеv. — «Сов. искусство», 1941, 18 мая.

Когда опомнились, было уже за полдень, и концертмейстер пошел уточнить по телефону время отправления поезда. Он вернулся вскоре словно потерянный. На немой вопрос всех троих едва выдавил: «Война началась».

Смысл сказанного дошел не сразу, и когда поняли, все растерялись. Прежние, мирные занятия теперь казались неважными, да и ненужными. В первые же дни войны, выражая настроение каждого представителя советского искусства, прозвучали слова А. А. Яблочкиной: «Мы, артисты, как и все советские граждане, горим одним желанием — быть достойными нашей великой Родины и, если понадобится, служить нашим доблестным героям своим искусством, быть с ними на фронте, поднимать их дух в борьбе за правое дело»¹.

Хрусталеv для себя решил сразу, без колебаний — идти на фронт. Он записался в ополчение и со дня на день ждал повестки. Но с самого начала войны Всесоюзное гастрольно-концертное объединение приступило к формированию эстрадных бригад для обслуживания частей Красной Армии. И М. Хрусталеv выехал на фронт вместе с А. Редель уже в составе одной из первых концертных бригад, в которую входили П. Лисициан, С. Межинский, Н. Назарова, Н. Плинер, М. Раскатов и Р. Симановская, Н. Нурм и А. Бонди, Э. Арсеньева и Г. Орлик.

Артисты прибыли на фронт осенью 1941 года, в период ожесточенных боев на подступах к столице. Первые концерты дали в только что освобожденной Ельне. Далее начали продвигаться к Смоленску. Чем ближе к передовой, тем сложнее

¹ Яблочкина А. А. Величие советского патриотизма // Театральная неделя, 1941, № 27, с. 1.

становились условия. В районе города Белого — места их выступлений — деревни переходили из рук в руки, и трудно было разобрать, где свои, а где немцы. Противник непрерывно простреливал дороги, стараясь уничтожить все идущие машины. В один из таких переездов переваливали через верхушку холма — наиболее открытую и простреливаемую часть дороги. Первая машина проскочила благополучно, а вторая, где были Редель и Хрусталеv, забуксовала на самой вершине. По этой машине немцы открыли такой огонь, который не давал даже пошевелиться. Когда стемнело, послышался приближающийся цокот копыт — наши или немцы? Из темноты крикнули: «Кто здесь?» От сильного волнения всем почудился нерусский акцент. «Да это же товарищ Батов», — узнал голос Михаил Хрусталеv. «Товарищ Батов, это мы, артисты», — закричали уже все, перебивая друг друга. Это действительно оказался П. И. Батов, впоследствии генерал армии, знаменитый советский военачальник, с которым Редель и Хрусталеvu довелось познакомиться еще на финском фронте. Узнав о постигшей бригаду артистов неудаче, Батов сам решил отправиться на выручку старых знакомых.

Артисты проезжали освобожденные деревушки, сожженные и пустые. Ночевали в случайно уцелевших домах, на полу, не раздеваясь. Однажды во время остановки в деревне Батурино, где бригада расположилась на ночлег в сарае, пришел представитель командования и с радостью сообщил, что неподалеку в школе для женщин найдутся настоящие кровати с постельным бельем. Соблазн был велик, но после трудного дня, в тревожной прифронтовой обстановке разлучаться, хотя и ненадолго, никому не хотелось. Решив

пренебречь комфортом и започевать на сене. Через час всех разбудил страшный грохот, но кутру все стихло. Когда после короткого сна артисты вышли на улицу, то увидели вместо школы развалины. Вероятно, решив, что в школе располагается штаб, противник подверг школьное здание сокрушительному обстрелу.

Концерты давали в самых различных условиях. Сценой служили грузовики, а если и их не было — любой «пяточок» под открытым небом. Однажды пришлось выступать почти на передовой, среди танков и автомашин, захваченных у противника, ощущая мощное и грозное дыхание взрывов. Во время жарких боев под Вязьмой Редель и Хрусталева в составе бригады артистов приехали, чтобы выступить перед зенитчиками, только что отбившими налет противника. «Я смотрю на артистку А. Редель, — описывал этот эпизод С. Межинский, — зенитчики не могут отойти от своих батарей, и мы устраиваем концерт возле них. Сценой служит узенькая проезжая дорога. Трудно, очень трудно танцевать на неровной дороге, мокрой от дождя. Артистка по ходу танца, нисколько не задумываясь, опускается на землю, в грязь. Ее розовое трико и руки покрыты слоем грязи, но зато танец не скомкан. Приложив все свое умение и мастерство, Редель со своим партнером Хрусталевым танцевали с обычным мастерством и не снизили высокого художественного уровня своего выступления. Утомленные, но счастливые и радостные, они раскланиваются с аудиторией»¹.

Летом 1979 года, спустя тридцать пять лет после войны, мы с Анной Аркадьевной в концерт-

¹ Межинский С. Высокое чувство.— Архив А. Редель и М. Хрусталева.

ном зале «Октябрь» увидели пленку, отснятую фронтowym оператором — знаменитый «Акробатический вальс», исполненный под открытым небом на небольшой лесной поляне. Полукругом на пригорке расположились бойцы. Опаленные боем, утомленные лица зрителей. Многие следят за выступлением, опершись на винтовку. Видно, как постепенно теплеет их взгляд, на лице все чаще мелькает улыбка, отчего оно приобретает совсем штатское, мирное выражение. Танцевать неудобно, но свой девиз «танцевать, как в Колонном зале» артисты выдержали до конца. Теперь пленка уже пожелтела. Заметно, что оператор снимал балетный номер не очень умело. Но как дороги эти скупые кадры — весточки из тех уже далеких и суровых лет. Замечаю, как напряженно, подавшись вперед, следит за кадрами Анна Аркадьевна. Потом узнаю, что и она видит эту пленку впервые, и чувствую, что увиденное обжигает ее воспоминанием о пережитом.

Когда бригада ехала на фронт, всех беспокоило сомнение: нужны ли они там, в трудной боевой обстановке? Но после первого же выступления сомнения рассеялись. А в день последнего выступления артистам зачитали приказ: «...бригада московских артистов... приехала к нам в дивизию непосредственно на передовые позиции... Приезд к нам дорогих товарищей является еще одним доказательством заботы партии и правительства о нашей Красной Армии и еще более укрепляет дружбу с работниками искусства. Артисты выступали под проливным дождем, под грохот орудий, в сложной военной обстановке.

Выступления замечательных мастеров всех видов искусства принесли нам огромную радость и удовлетворение, дали нам отдых и боевую заряд-

ку для дальнейшей борьбы с общим врагом — немецким фашизмом»¹. Зрители-бойцы, только что вышедшие из боя или идущие в бой, дарили артистам удивительное человеческое тепло. Как-то бригада выступала в сарае почти на передовой. Солдаты добирались в «зрительный зал» по-пластунски. Но каждый принес с собою цветы. Этот трогательный букетик полевых цветов был артистам дороже цветов самых изысканных и редких. Горячий прием на фронте укреплял веру участников бригады в необходимость и важность их дела, убежденность в том, что музам не пристало спать, когда грохочут пушки Отечественной войны.

Фронтвые дороги свели артистов со знаменитым генералом Доватором, тогда еще полковником, который прославился лихими казачьими рейдами по тылам врага. «В армию нашу в начале сентября, — вспоминает военный корреспондент Илья Кремлев, — приехала из Москвы фронтовая артистическая бригада. Артистов подобрали на совесть, в бригаде были и замечательный певец Лисициан, и великолепный актер Межинский, и изумительная балетная пара Редель и Хрусталеv. И когда Доватор приехал в подзайцевский лес, командующий 30-й армией генерал В. А. Хоменко обещал направить бригаду в казачьи части — конники порядком одичали в лесах и болотах.

Об обещании своем командарм забыл, и бригада после выступления в частях армии собиралась обратно в Москву. Приехав под Белый, я сообщил об этом Доватору.

— Ладно, я их всех перехитрю, — усмехнулся

¹ Межинский С. Верность традиции.— «Известия», 1969, 3 июля.

он и дал радиogramму, в которой, ссылаясь на обещание Хоменко, настаивал на приезде артистов.

Хоменко ничего не оставалось сделать другого, как задержать артистов и направить их в расположение кавалерийской группы Доватора.

— Наша взяла, — обрадованно сообщил мне Лев Михайлович, получив ответную радиogramму командарма... Бригада уже едет, и я буду держать ее здесь до тех пор, пока не обслужит последнего нашего конника, — сказал он и заговорщически подмигнул.

Немного спустя мы с Доватором выехали на встречу артистам. ...Решив расположить к себе фронттовую бригаду и заранее наметив план самого безжалостного использования в кавалерийских частях московских артистов, он притворился этаким Денисом Давыдовым и сделал все это с тем же блеском, с которым шел в атаку в конном строю.

Гости наши, однако, принимали за чистую монету и шумное хлебосольство генерала, и непрерывные дурачества, и весь этот стиль буйного кавалерийского веселья. Столичная скованность была оставлена; Лисициан вызвался за отсутствием парикмахера постричь кого-то из конников и, ловко орудуя ножницами, уверял, что был бы отличным цирюльником, если бы не случайно открывшийся голос. Шутили и дурачились и остальные артисты. Но через день Доватор сам повез их по частям, и они и не заметили, как оказались в нелегких фронттовых условиях»¹.

Потом Редель и Хрусталеv, выезжая на фронт,

¹ Кремлев И. В литературном строю. М., «Моск. рабочий», 1968, с. 299—300.

встречались со многими людьми, но эта встреча осталась в памяти навсегда. За первые месяцы войны бригада дала шестьдесят восемь концертов, из них около половины — на передовых позициях. За активное участие в культурно-массовой и общественно-политической работе в сезоне 1940/41 года Редель и Хрусталеv были награждены почетными грамотами Центрального комитета профсоюза и Совета Дома работников искусств.

Как и многие члены огромной армии искусства, Редель и Хрусталеv жили в годы войны по-походному, все время меняя направления своих гастрольных поездок. В редкие вечера, когда удавалось побыть дома, к ним на огонек спешили друзья, чтобы поделиться новостями, из первых уст узнать про дела на фронте. Среди других заходил и К. Голейзовский, который очень тогда тосковал по настоящей работе. Вместе строили планы, некоторым из них суждено было осуществиться.

Зимой 1942 года известный режиссер М. Калатозов приступил к работе над фильмом «Концерт фронту», в котором принимали участие ведущие мастера театра и эстрады. Редель и Хрусталеv исполняли в нем танец «На катке». Съёмки происходили в гостинице «Метрополь». Топили тогда неважно, поэтому в съёмочном павильоне было ужасно холодно. Чтобы не заоченеть, танцоры старались двигаться не останавливаясь. После нескольких часов работы, когда оба уже порядком устали и думали, что все уже позади, начались сами съёмки. Просмотрев позднее картину, Редель и Хрусталеv были разочарованы. Конечно, техника съёмки в то время была далека от совершенства, да и явно недоставало опыта работы с хореографией. И все же очень жаль, что в свое

время кино уделило так мало внимания творчеству прославленных артистов.

Весной — летом 1943 года Редель и Хрусталеv в составе бригады артистов, в которую входили Ю. Брюшков, А. Орфенов, В. Яхонтов, Е. Кругликова, М. Козолупова, С. Образцов и другие, вылетали в Иран для участия в концертах перед иранской общественностью и представителями союзных войск. Первый концерт (а всего их было 66 за 50 дней пребывания в стране) состоялся для советской колонии. С первых же минут из зрительного зала на сцену устремились потоки тепла и сердечности к артистам, да еще москвичам, только что ступавшим по родным московским улицам. Несколько выступлений в Тегеране завершились большим приемом-концертом для дипломатического корпуса в парке Советского посольства. А наутро началась поездка по стране. Жара доходила до 50 градусов. Все передвигались с трудом, экономя силы для вечернего выхода. Иранская общественность принимала деятельное участие в организации концертов, сборы от которых шли в фонд помощи советским гражданам, пострадавшим от войны.

На одном из них перед аудиторией в 4500 зрителей, среди которых были русские, американцы, англичане, арабы, персы, индусы, артисты бисировали по нескольку раз. Бисировали и Редель с Хрусталевым, хотя на верхней поддержке она буквально выскальзывала из мокрых от пота рук партнера. Танцевать приходилось на скользком ковре из москитов, которые предательски потрескивали при каждом движении. Спускаясь, Редель неудобно пришла на колено партнера, раздался хруст, жгучая боль обожгла ей ногу, которая бесильно повисла в воздухе. Хрусталеv с осторож-

ностью поднял партнершу вверх и, словно так требовал танец, унес ее за кулисы. На гром аплодисментов они даже не смогли выйти раскланяться.

Иранская пресса много и лестно писала о мастерстве всех советских артистов. Об отсутствии в заключительном концерте Редель и Хрусталева не могло быть и речи. Дуэт выбрал для выступления «Вальс» Штрауса, перестроив номер так, чтобы партнерша перенесла всю тяжесть на здоровую ногу. Туры вальса эффектно выглядели на зеленом фоне газонов и бьющих в темноту неба фонтанов. Выступление дуэта вызвало бурю восторгов, а по возвращении на родину Редель была предписана полная неподвижность в течение долгих месяцев.

Осенью 1943 года в филиале МХАТ состоялся творческий вечер Анны Редель и Михаила Хрусталева. Среди уже известных номеров дуэт показал две свои новые работы, сделанные в содружестве с К. Голейзовским: «Испанский вальс» на музыку Я. Левина и «Воспоминание» на музыку «Вальса» Шопена.

Казалось, «Воспоминание» было навеяно темой «Жизели», но и балетмейстер и сами исполнители имели в виду строки пушкинского «Заклинания»:

«...Я тень зову, я жду Леилы:
Кто мне, мой друг, сюда, сюда!
...Приди, как дальная звезда,
Как легкий звук иль дуновенье;
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда, сюда!..
...Сомненьем мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!»

Стихи не содержали трагического подтекста вины героя. Скорее, в них ощущалась элегическая грусть об ушедшем и нерастраченном чувстве к возлюбленной. На сцене партнерша возникала из-за плаща партнера, «как легкий звук иль дуновенье», устремляясь вверх, на поддержку. Партнер ни разу не касался ее руками: все поддержки строились на точном опорном балансе, отчего возникали новые, свежие ракурсы движения и полета в воздухе, создававшие в танце образ ускользающей мечты. Музыка Шопена рождала в постановке стиль романтического балета: длительный, бесшумный прыжок, кружевное плетение танца, пуантовую технику исполнительницы. Новая работа добавляла в палитру дуэта еще одну краску, подтверждая мнение о емкой глубине и разносторонности таланта партнеров. Об этом говорил на их сольном вечере в Доме актера в своем вступительном слове В. Ивинг.

Осенью 1944 года впервые после начала войны состоялся второй смотр советской эстрады. Дуэт по традиции должен был показать одну из своих последних работ. В это время они заканчивали вместе с Голейзовским «Жар-Птицу» на музыку И. Стравинского, но предполагали показать ее позднее, в своем сольном концерте. Балетмейстер и исполнители обратились к музыке композитора, основательно забытого в годы расцвета хореодрамы. И в программе концерта-смотра, где Редель и Хрусталева танцевали свой номер, имя композитора не упоминалось.

Впервые блистательная живопись музыки к балету «Жар-Птица» была переложена на язык танца М. Фокиным. Его постановка обновила манеру фольклорной стилизации на основе современного ему видения русской сказки художника-

ми, поэтами, музыкантами. В 1921 году «Жар-Птица» была заново поставлена Ф. Лопуховым, предложившим трактовать ее сюжет как аллерию борьбы добра и зла. Пожертвовав фокинским фейерверком огня, экзотической пестротой оформления, Лопухов сблизил характерный танец с народным и вплотную подошел к разработке принципа танцевального симфонизма. Голейзовский в своей постановке «Жар-Птицы» был ограничен концертной формой номера. Балетмейстер остановился на русской теме па-де-де Ивана-Царевича и Жар-Птицы, поставив его в духе фокинской стилизации русских сказочных мотивов. Номер шел в оформлении и костюмах П. В. Вильямса, который постарался уравновесить этнографический акцент в костюме Ивана-Царевича сказочным одеянием Жар-Птицы, напоминавшим о стилизаторских традициях художников «Мира искусства». С колосников спускался помост, затянутый черным и сливавшийся с фоном, по которому Жар-Птица эффектно «слетала с небес». Этим прологом художник отдавал дань феерическому принципу орнаментации балетного действия. Иван-Царевич стремился приручить Жар-Птицу, подчинить ее своей воле. Между ними завязывалась борьба — никто не хотел уступать другому. Птица неудержимо рвалась на волю, как вдруг юноша замечал, что перед ним прекрасная дева, и пленялся ее красотой. Адажио развивало тему возникающего и расцветающего чувства. Жар-Птицу покоряла сила его любви, и в финале она застывала в арабеске на его вытянутой руке, и Иван-Царевич медленно покидал сцену. Сам танец строился на виртуозных вращениях, оригинальных поддержках, подчеркивающих таинственную сказочность заморской птицы. В ее костюме

(отливающий золотом и всеми цветами радуги купальник) живописная сторона служила танцевальной стихии образа. Стилистика хореографии «Жар-Птицы» Голейзовского в известной мере предвосхищала стилистику будущих работ советских балетмейстеров, когда узкие каноны хореодрамы сменились новыми тенденциями, предоставив балету свободный выбор приемов и форм, сообразных музыкальным идеям произведения. Фольклор с его широтой и глубиной возможностей несколько позже в таких работах, как «Каменный цветок» и «Легенда о любви» Ю. Григоровича, «Весенняя сказка» Ф. Лопухова, «Шурале» Якобсона, «Лейли и Меджнун» Голейзовского, явился той сокровищницей, из которой советский балет черпал новые силы, возвращая танцу утраченные в прежние годы права.

«Жар-Птица» Редель и Хрусталева с судьбой на сцене не очень-то счастливой отчасти заполнила собою то пространство балетных исканий, которое разделяло нечастые откровения балетмейстеров тех лет.

Появление подобной интерпретации фольклора в 40-е годы оказалось преждевременным, хотя многим номер понравился. После его премьеры на сцене «Эрмитажа» за кулисы к Редель и Хрусталеву заглянул В. В. Небольсин, желая поздравить артистов с новой удачной работой. Он и потом еще не раз заходил на концерт ради этого номера. Тем не менее прямолинейное, упрощенное понимание народности в искусстве привело к вульгарному истолкованию критикой новой работы дуэта: «К чему понадобилось, — недоумевал рецензент, — дублировать тему «Жар-Птицы», да еще в такой псевдонародной манере исполнения, когда имеется готовый, великолепно отработанный

ный балетный номер «Жар-Птица и Иванушка-дурачок...»¹.

Были, конечно, и неизбежные просчеты в новой работе. Взятый вне контекста всего произведения номер терял емкость и целостность своей образной структуры. К тому же, длинный по времени и громоздкий по оформлению для обычного сборного концерта, он был справедливо предназначен самими исполнителями лишь для их сольных вечеров. Не встретив поддержки у критики, Редель и Хрусталеv на заключительном концерте смотря танцевали свой знаменитый «Вальс» Штрауса в сопровождении оркестра Большого театра, который на генеральной репетиции устроил им овацию. К «Жар-Птице» они больше не возвращались. Номер остался лишь частью экспериментов в их творческой лаборатории, позволяющей и нам теперь более полно представить путь, пройденный советской хореографией.

9 мая 1945 года. Победа! В эти майские дни Редель и Хрусталеv, казалось, забыли об отдыхе — праздничные концерты в Кремле после Парада Победы, в Колонном зале, выступления в многочисленных рабочих клубах и домах творческой интеллигенции. Оглядываясь на пройденный путь, они могли быть счастливы сознанием того, что тяжелые испытания, выпавшие на долю народа, они прошли вместе со всеми, помогая людям бороться и жить.

После войны дружба между нашими артистами и советскими воинами, окрепшая в годы Отечественной войны, продолжалась. Редель и Хрусталеv не раз выезжали в Германию, Австрию, Венгрию,

¹ Пятакова Е. Смотр эстрады.— «Моск. большевик», 1944, 25 авг.

Югославию, Чехословакию, Румынию, Польшу, Болгарию, где выступали перед воинами Советской Армии. Эти поездки мало чем напоминали нынешние зарубежные гастроли артистов — тогда их встречали руины городов, только что вышедших из огня войны, усталые лица людей. Но жизнь постепенно налаживалась. В каждом городе, куда приезжали советские артисты, проходили открытые концерты, собиравшие огромную зрительскую аудиторию. Такие концерты стали традицией уже в 50-е годы. За первое послевоенное десятилетие зарубежная пресса уделила немало внимания творчеству артистов, которые получили теперь уже европейскую известность. Белградская газета «Глас» отмечала «большую актрису и техническую танцовщицу Анну Редель и ее великолепного партнера Михаила Хрусталева», исполнивших «Танго» Альбениса и «Вальс» Штрауса. В Белграде после их выступления за кулисы пришла женщина, в которой Анна Редель с трудом узнала Даницу Живанович — солистку балета загребского театра. На мгновение Редель увидела себя девочкой, делающей первые шаги в искусстве в труппе своего педагога М. Фроман. Даница Живанович тоже была воспитанницей Маргариты Петровны, немало сделавшей для развития загребской балетной труппы. Поздравив Редель с успехом, Даница призналась, что нынешнее амплу актрисы ее крайне удивило: зная ее как способную классическую танцовщицу, она не могла себе представить, что та может изменить своему призванию. Но сегодняшнее выступление убедило ее, что перед нею искусство, ради которого стоило жить. Такие минуты, возвращающие к прошлому, даются затем, чтоб острее почувствовать движение жизни, но круговерть

будней не позволяет долго предаваться воспоминаниям... Венская пресса особенно тепло отнеслась к исполнению дуэтом поэтической новеллы «Воспоминание» на музыку Шопена и знаменитого «Вальса» Штрауса, поместив фотографию артистов на обложке одного из своих журналов.

Когда они были приглашены в Сталинград для участия в концертах по случаю годовщины его освобождения, город предстал перед артистами в сплошных руинах. Картина разрушений рождала настроение далеко не праздничное. Артистов разместили в гостинице при знаменитом Сталинградском тракторном заводе, расположенной в наименее пострадавшей части города. Вечером, когда большой клуб завода загудел тысячью голосов зрителей и раздались первые аплодисменты, праздничное, приподнятое настроение охватило и зал и исполнителей. Этот вечер остался в памяти Анны Редель и Михаила Хрусталева как символ возрождения города. Они дарили свое искусство собравшимся с признательностью за их мужество и стойкость.

Короткие недели «оседлой» жизни артисты целиком посвящали работе над новыми номерами. В послевоенные годы, когда у всех еще были свежи в памяти испытания прошлых лет, у них возникла идея создать героическую поэму «Памятник краснодонцам» на музыку А. Спадавеккиа. Работа увлекла их, и номер, по мнению друзей-балетмейстеров, забегавших на репетиции, получался интересным: юноша и девушка в изодранной и окровавленной одежде, поддерживая друг друга, водружали знамя. Сраженные в неравной борьбе, они застывали под ним, словно изваянные из бронзы. Однако номеру не суждено было родиться на свет. На одном из концертов Редель

повредила ногу, дававшую о себе знать еще со времени поездки в Иран, и долго не смогла танцевать. А в это время появился очень похожий номер, поставленный В. Варковицким, — тема и образы буквально «носились в воздухе» — и сразу же стал популярен на эстраде. Артисты, хотя и с огорчением, отказались от задуманного. А жаль: образы высокого трагического накала, претворенные в жанре героической поэмы, как нельзя более отвечали творческим возможностям дуэта. Наверняка новая их работа принесла бы нечто свое и в хореографию сюжета и в танцевальную палитру исполнителей.

Пятидесятые годы явились последним периодом сотрудничества дуэта с К. Голейзовским, для которого концертная хореография в те годы стала почти единственным способом самовыражения. Как подмечает исследователь, «после интенсивной деятельности Голейзовский замкнулся от действительности в сокровищнице вымыслов, вдруг ставших запретными... Голейзовский берег идеалы юности, словно отгородясь от гонки событий стремительного XX века. Порой он вытаскивал на свет и начищал до блеска ту или иную драгоценность — концертный номер или хореографическую миниатюру. Вдосталь наслаждаясь собственным ювелирным мастерством, он бывал изящен, утончен, иронически сентиментален, экзотичен»¹. «Лирический вальс» на музыку Е. Кангера, «Мазурка» Глинки из оперы «Иван Сусанин», «Испанский вальс» на музыку Левина, «Гавайская поэма» на музыку Скотта — в каждой из этих

¹ Красовская В. В середине века (1950—1960-е годы). — В кн.: Советский балетный театр. М., «Искусство», 1976, с. 251—252.

хореографических миниатюр, поставленных им для Редель и Хрусталева в послевоенные годы, раскрылись черты его самобытного дарования.

Вальсы... Немало их было в репертуаре дуэта. В двух последних Голейзовский нашел новые краски, еще ярче засверкавшие в исполнении Редель и Хрусталева. В 1946 году в филиале Художественного театра они дали вечер вальса. Событие само по себе весьма примечательное, ибо немногие на концертной эстраде могли бы отважиться на тематический танцевальный вечер. Их вальсы, медлительные и бравурные, ликующие и проникнутые тонким лиризмом, возвращали зрителям удивительное ощущение радости мирной, еще довоенной жизни и отгремевших совсем недавно залпов победного салюта.

В «Гавайской поэме» по воле балетмейстера возникла извечная тема близости человека и природы. Тема, которая при ином ее акценте могла бы стать созвучной времени, а в те годы еще осознавалась как искус экзотики. У моря под сенью прибрежных пальм, положив лук под голову, отдыхал утомленный охотник. Его покой стерегла возлюбленная, задумчиво смотрящая в далекую синь неба. Вдруг она замечала летящую в вышине птицу и будила охотника, указывая на нее. Птица падала, сраженная его меткой стрелой. Радость удачи пробуждала энергию. Оба затевали шаловливую возню. Прыжки, пируэты, поддержки достигали *crescendo*. Наконец, утомленные, они вновь затихали, возвращаясь к первоначальной экспозиции номера. Камерный по своему звучанию номер исполнители предпочитали включать только в свои сольные концерты.

«Мазурка», по замыслу балетмейстера, не держала примет сюжетной миниатюры, невольно

сбиваясь к ее оперному варианту. На этот раз Редель и Хрусталеv отнеслиcь к замыслу балетмейстера более решительно. В их интерпретации возникал мотив первого бала Наташи Ростовоv и ее отчаянной влюбленности в Анатоля Курагина.

Все последние работы с Голейзовским вошли в программу их сольного концерта, который состоялся в мае 1946 года на сцене Театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Программу дополняли лишь два номера в постановке Г. Шаховской — уже известный «Физкультурный парад» и шуточная зарисовка «Нокаут» на музыку А. Цфасмана, идея которого принадлежала А. Редель. Суть почти чеховской ситуации заключалась в неожиданности психологического трюка: могучий спортсмен-боксер оказывался в «нокауте» под натиском назойливой и юркой корреспондентки. Яркое исполнение, в котором артисты проявили незаурядное комедийное дарование, доставило истинное удовольствие зрителям, завершив программу вечера веселым юмористическим аккордом. Впервые в этом номере Михаил Хрусталеv применил технический трюк — крюки у самой рампы, на которые он по ходу номера незаметно для зрителя насаживал ботинки со специальными отверстиями. Когда чемпион, стараясь спастись от несносной гостыи, бежал прямо в оркестр, он бессильно повисал «над пропастью», пойманный на крючок в прямом и переносном смысле. Позже этот трюк был использован в номере «Лиса и бобер».

Говорили, что Голейзовский не любил смотреть свои работы в концерте, но на этот раз он согласился. Тем более, что последние месяцы подготовки концертной программы протекали в его отсутствие. Репетиции шли почками в Зале имени

Чайковского, куда Редель и Хрусталеv приезжали после четырех или пяти очередных концертов. Часто на эти репетиции приходил тогда артист Оперно-драматической студии имени Станиславского Б. Левинсон — актер яркого комедийного дарования, очень музыкальный, пластичный, хорошо понимавший и чувствовавший эстраду. На завершающем этапе работы над номерами такой дружеский глаз был особенно необходим артистам. В день концерта очень волновались, хотя старались не показывать вида. Волнение отпустило лишь с первыми звуками рояля. Исполнителей вызывали по многу раз, приходилось бисировать. Вызывали и Голейзовского. Растроганный приемом, он остался доволен и номерами и исполнением, хотя по поводу «Мазурки» погрозил пальцем и усмехнулся.

В этих новых работах Голейзовского дуэт вслед за балетмейстером словно бы воскрешал в памяти зрителей прекрасные страницы любимой, но уже прочитанной ими книги. И лишь немногие тогда догадывались, что балетмейстер, счастливо нашедший своих исполнителей, по существу, доверял им «воспоминания о будущем», которое начнет пульсировать в хореографии конца 50-х — начала 60-х годов. Тогда же новые работы Голейзовского могли показаться и милым «ретро» и дерзостью одновременно. Даже в первой половине 50-х годов рецензентам, воспитанным эстетикой хореодрамы, еще чудилось кощунство в «акробатических прыжках» и «головокружительных поддержках», введенных Голейзовским в хореографическую миниатюру по лермонтовскому «Маскараду», которая была поставлена для одного из эстрадных дуэтов. Правда, в искусстве манера исполнения и уровень мастерства не менее

важны, чем сам замысел. Редель и Хрусталев видели этот номер Голейзовского, и он им очень понравился. Что же касается их собственной работы с Касьяном Ярославичем, то, во многом соглашаясь с постановщиком, они не принимали его остраненности, словно бы беспристрастия к изображаемому.

В их танце на сцене жили не просто прекрасные мужчина и женщина, но люди, печалью и радостью которых радовались и печалились сами исполнители. Это был танец сегодняшнего дня и более того — сама концепция танца, звучавшая в те годы полемически.

В послевоенные годы родились многие великолепные ансамбли народного танца. Вместе с ними распространилась и мода на массовые танцевальные заставки в эстрадных программах и ревю. Танец в них утрачивал индивидуальное начало, а сам человек, его внутренний, духовный мир отступал на второй план, если не исчезал вовсе. «Окостенение здесь (в эстрадном танце. — С. С.) зашло так далеко, — писал критик, — что робкие попытки вырваться из заколдованного круга привычных движений и пластических комбинаций подчас ведут к явным провалам. Примером может служить вполне аварийный случай с хореографической сценкой на музыку Иоганна Штрауса «Венский лес». Этот номер был показан в первой программе «Эрмитажа» и представлял собой нечто очень похожее на любительские спектакли в провинциальном городе. Только когда среди бесстолково кружащихся на сцене танцовщиц, одетых по моде середины прошлого века, появились А. Редель и М. Хрусталев, все стало на место. Потому что Редель и Хрусталев великолепно станцевали то самое, что они танцуют и без вся-

кого «кордебалета»...»¹. Такое впечатление вполне объяснимо, ибо каждый танец Редель и Хрусталева нес в себе черты их неповторимой творческой индивидуальности и мастерства, сохраняя интерес к человеку и человеческой личности.

5 ноября 1947 года Анне Редель и Михаилу Хрусталеву было присвоено звание заслуженных артистов РСФСР. Оно явилось закономерным, но все же чуть задержавшимся признанием того, что сделано ими в искусстве, хотя для артиста эстрадной хореографии путь к этому званию и сейчас еще слишком долг и труден. Поздравления друзей и близких застали дуэт в гастрольной поездке в Вене.

К концу 40-х — началу 50-х годов артисты располагали огромным репертуаром. И казалось, исполнителям не о чем было беспокоиться. Но именно в этот период родилась идея создания двух номеров, которые стали этапными в их творчестве. Это хореографическая миниатюра «Тайное свидание» и сатирическая картинка «Лиса и Бобер».

Постановщиком «Тайного свидания» (музыка народная в обработке А. Мадеры), так же как позже и «Лирического вальса» на музыку С. Каца, стал известный характерный танцовщик Большого театра Б. Борисов. Это была его первая постановочная работа с дуэтом, но почерк исполнителей был ему хорошо знаком еще по занятиям в классах Монахова, у которого в 30-е годы он работал аккомпаниатором, а Редель и Хрусталева брали уроки классического экзерсиса. В работе над новым номером артисты впервые для себя

¹ Городинский В. Культура эстрады.— «Веч. Москва» (неаннотированная статья). Архив А. Редель и М. Хрусталева.

обратились к народному танцу. Фольклорная традиция была всегда тем родником, который питал многочисленные реки искусства. Именно она привлекала в те годы многих балетмейстеров в театре и на эстраде, стремящихся открыть хореографии новые горизонты танцевальной образности и обогатить ее танцевальную лексику. Замысел нового номера возник как бы случайно. В одной из виденных кинокартин Редель и Хрусталев отметили эффектные кадры, где герой был снят в бурке. Потом не раз мысленно возвращались к бурке, но хореографического решения не находили: кавказские фольклорные танцы были не в их стиле. Но чем больше вырисовывался сюжет тайного свидания влюбленных, тем все настойчивее искали они выхода. «А почему именно кавказский фольклор? Ведь у гуцулов тоже есть бурка» — о ней вспомнили почти одновременно и рассмеялись простоте решения. Но простое решение, как известно, не всегда легко осуществимо. Бурка гуцулов оказалась намного короче кавказской. Хрусталев стал придумывать приспособление, которое, поддерживая партнершу на весу, не мешало бы движению партнера. Так появилась пастушья трайста на ремне через плечо. Можно было приступать к репетициям. Номер имел четкую драматургию: молодой парень «похищал» любимую и, скрывая ее под буркой, приносил на место свидания. Это была экспозиция сюжета, первая часть которой оставалась «за кадром». Зрители видели лишь, как на сцене осторожной походкой появлялся парень в бурке, и не догадывались о задуманной им хитрости до тех пор, пока из-под бурки стремглав вылетала красавица. Любовное свидание начиналось неожиданно — с пощечины. Но парень не

обидчив и смирял поцелуем гнев своей возлюбленной. В знак примирения они исполняли задорный танец. Но вот кто-то спугнул влюбленных. Девушка вмиг, как в шалаш, пряталась под буркой, а парень облакачивался на бурку в задумчивой позе, хитро поглядывая по сторонам. Наступала пора возвращаться. Тем же неторопливым шагом парень скрывался за кулисами, унося под буркой свою драгоценную ношу.

Бурка стала не просто оригинальным костюмным трюком — украшением номера, но главной пружиной развития сюжета.

В понимании трюка как единства смыслового и выразительного начала, которое было свойственно всем работам Редель и Хрусталева, скрывался один из секретов эстрадности их танцев. Но этой теме можно, да, наверное, и должно посвятить отдельную работу.

Сохранив верность своему танцевальному стилю, исполнителям удалось передать и национальный колорит и народный характер образов. Несколько раз им доводилось встречаться на концертах с молдавским ансамблем народного танца «Жок» и услышать от его артистов лестные слова по поводу нового номера. Принцип стилизации, использованный Редель и Хрусталевым в «Тайном свидании», встретил единодушное одобрение и зрителей и рецензентов. В пору бурного развития ансамблей многие эстрадные исполнители, словно бы застеснявшись специфики своего жанра, поступались особенностями эстрадного танца. Новая работа Редель и Хрусталева, как бы полемизируя с ними, возвращала эстраднему танцу утраченные им права. Касаясь проблемы воплощения фольклорных танцев средствами классики, М. Габович заметил тогда, что ее реше-

нием не станет привычный «некий классико-характерный гибрид», ибо «соотношение классики с народным танцем не находится в прямой связи». Ее решение кроется в отыскании пластических русских и вообще фольклорных интонаций, которые зазвучат в классических дуэтах и вариациях. В таком случае и сложные акробатические подержки, использованные балетмейстером, не будут выглядеть «назойливым формотворчеством», а откроют новые пути понимания народности в танцевальном искусстве¹. Своей новой работой, как немногим ранее «Жар-Птицей» в постановке Голейзовского, А. Редель и М. Хрусталева оказались в гуще дискуссии и «высказались» в поддержку новой тенденции советской хореографии, которая во весь голос прозвучала несколько позже в балете Ю. Григоровича «Каменный цветок».

«Лиса и Бобер» — новелла иного, публицистического плана. Основой ее сюжета стала одноименная басня С. Михалкова, остро и злободневно звучавшая с эстрады. Оригинал давал тон всему номеру, однако не стесняя его в деталях: в стремительном прыжке на авансцене возникала ультрамодная Лиса. Всмотриваясь в зрительный зал, она намечала себе «жертву», как вдруг в поле ее зрения попадал Бобер. Уже полинявший, неповоротливый, он привлекал к себе хищницу совсем иными достоинствами. Лиса пускалась на всевозможные ухищрения, чтобы привлечь внимание Бобра: она пристраивалась сзади, шагая с ним в ногу — никакого результата, обгоняла и преграждала ему путь — он вежливо и неуклюже уступал дорогу даме. Она снова бросалась напе-

¹ См.: Михаил Габович. Статьи, воспоминания. М., «Искусство», 1977, с. 103—104.

перез и, наконец, успевала «обронить» перчатку. Получая ее из рук Бобра, Лиса протягивала лапку для поцелуя — левую, затем правую, левую, правую... простите, да это уже, оказывается, божественная лисья пожка! Неотразимые лисьи чары вскружили голову Бобру. Лиса не давала опомниться своему избраннику — она кружила его в стремительном вихре, оказываясь то на плече, то на груди, то возникая из-за спины. Мелькали и исчезали в сумочке хищницы дары, которыми осыпал ее Бобер. Насытившись наконец подарками, она покидала едва живого Бобра, устремляясь к новой жертве. Покинутый жалкий Бобер под звуки мелодии «смейся, паяц, над разбитой любовью» выходил на авансцену, в отчаянии простирая руки к зрителям, зависая над оркестром почти горизонтально полу.

Номер был поставлен Э. Меем — признанным мастером сатирического гротеска. После долгих лет А. Редель второй, и последний раз встрети-лась в работе со своим прежним партнером. К со-жалению, постановщик несколько увлекся вос-произведением внешних примет басенных персо-нажей. Партнерша даже надевала лисью мордоч-ку, а партнера украшали большой бобровый воротник и меховые лапы. Но бытовая достовер-ность, как известно, не стихия танца. Танец ока-зался потесненным пантомимой. Она вводила ис-полнителей к обыгрыванию деталей, смягчая сатирические краски сюжета. Редель и Хрусталев ощутили просчет уже с первых же показов новой работы. Постепенно из номера ушло все несуще-ственное, пантомима пришла в равновесие с пла-стической выразительностью собственно танца.

«Танец или пантомима?» — этот вопрос, об-суждавшийся в печати в 30-е годы, вновь обрел

остроту после публикации статьи В. Кригер «Когда балерина затанцует?». Чуть опережая дискуссию, в этой своей работе Редель и Хрусталева словно предвидели ее итоги: «Пусть балерина побольше танцует! Пусть танец ее будет проникнут ощущением музыки. Пусть пантомима окажется органически слитой с музыкой, и пусть она реже встречается в отдельных сценах, а чаще входит неразрывно в образный танец»¹, — писала Н. Рославлева. И в танце ожили не персонажи басни, а типы мещанства, с которыми полемизировали исполнители. Они обнажали убожество бесцельного, бездумного существования, скрытого под маской внешней привлекательности. Положительным героем новеллы был смех. Адресованный зрительному залу, он целил в мещанство, разъедающее душу ржавчиной стяжательства. При четкой драматургии сюжета номер тем не менее отходил от канонов хореодрамы: его целью была не точная репродукция быта и достоверность деталей, а пристрастный анализ явления с помощью «увеличительного стекла» искусства. Новая работа еще раз подтверждала проницательность общественной и эстетической позиции дуэта.

В конце 1954 года телевидение отметило 25-летие творческой жизни дуэта. Зрители увидели блестящий спектакль двух замечательных танцовщиков и актеров. Перед многомиллионной аудиторией танцевали «академики эстрады», как позже их назовут мастера балета Большого театра. Все было как всегда, и никто не догадывался, что партнер танцевал тяжело больным. Внешне будто бы неожиданно, но исподволь подготовленная го-

¹ Рославлева Н. Природа жанра. — «Сов. культура», 1958, 29 сент.

дами нечеловеческого напряжения сил болезнь поразила, казалось бы, могучий, несокрушимый организм. Вскоре Михаил Хрусталеv впервые надолго вышел из строя. Но уже спустя несколько месяцев имена Редель и Хрусталева снова появились на афишах Москвы и Ленинграда. Оба, соскучившись без любимого дела, словно навертывали упущенное — Белоруссия, Украина, Молдавия, зарубежные гастрольные поездки, сольные концерты, работа над новыми номерами. В эти годы они создали более десяти новых номеров: «На карнавале» на музыку Н. Иллютович, «На международном фестивале» на музыку А. Новикова, «Аргентинский танец» на народную музыку, «Спортивный танец» на музыку Д. Ашкенази, «Финский танец» на народную музыку и др. Д. Ашкенази в этот период был к тому же одним из блестящих концертмейстеров дуэта. А сотрудничество с ним как с композитором не прерывалось и в дальнейшем, когда Редель и Хрусталеv перешли к педагогической и балетмейстерской работе.

Кстати, напомним имена и других концертмейстеров, с которыми сводила дуэт его творческая судьба. Молодой талантливый пианист Б. Хайкин, выпускник консерватории по классам дирижирования и фортепиано, а годы спустя — известный дирижер, профессор Московской и Ленинградской консерваторий, аккомпанировал первым сольным выступлениям А. Редель. А. Макаров — концертмейстер молодого начинающего танцевального дуэта и сольных концертов И. С. Козловского. В. Доната — одаренный пианист, ныне профессор Киевской филармонии. М. Лескес — пианист, тонко чувствующий хореографию. Е. Кангер — композитор и пианист, один из за-

чинателей Краснознаменного ансамбля песни и пляски имени Александрова. Известный композитор Д. Покрасс. Непременные участники всех ответственных сборных концертов С. Стучевский и Н. Вальтер. А. Портер — чуткий, тонкий пианист, погибший в самом начале войны. Прекрасный музыкант, очень скромный, невзыскательный человек А. Беленький, который проявлял, однако, упорство в споре по вопросу надо ли, аккомпанируя, следить за исполнителями. Последнее слово было всегда за ним, когда он полушутя-полусерьезно заканчивал: «Никогда балет не смотрел и смотреть не буду». Известные ныне концертмейстеры А. Мадера, Б. Мандрус, А. Ерохин. Все они делили с дуэтом радости и муки творчества, трудности гастрольных дорог, а когда требовала жизнь, приходили друг другу на помощь.

В жизни артиста когда-нибудь наступает тяжелая минута, когда он расстается со сценой. Бег времени неумолим. Но для того, кто посвятил себя танцу, время во много раз беспощаднее: когда пришла зрелость мысли и чувства, кажется, только начинаешь постигать глубинное понимание своего искусства, надеешься, что и сил достанет на все начатое и задуманное. Остановиться на полном ходу, не повредив тонкого механизма своей души, суждено лишь людям спокойного рассудка. Артист не принадлежит к их числу. Но согласитесь, что уход со сцены артиста балета в театре оставляет в его душе хотя и с привкусом грусти, но все же ощущение праздника, потому что есть и прощальный спектакль, и аплодисменты благодарной публики, и трогательное внимание товарищей по сцене, и цветы, и телефонные звонки, и поздравления. Не так у артиста эстрады. Его рождение и уход со сцены чаще всего

не отмечены радостным днем премьеры или прощального вечера. Просто приходит время, и кто-нибудь из зрителей вдруг замечает, что имя известного артиста давно не появляется на афишах концертов... Но судьба не оставила А. Редель и М. Хрусталеву времени для ностальгии. Болезнь, снова напомнившая о себе Михаилу Михайловичу, теперь уже более серьезно решила эту дилемму вместо них. После 1957 года артисты больше не вышли на эстраду.

Потянулись дни, полные тревог, грусти о том, что невозвратно минуло, смутных волнений о будущем. «Ну, полно, полно, — можно было бы сказать им тогда, — вы можете быть счастливы своей артистической судьбой. Бог не обидел вас талантом, не обманули и вы его ожиданий. Среди своих собратьев вы не стремились к первенству любой ценой, но жили в искусстве на полном дыхании, стараясь отдать людям все, что знаете и можете. А искусство уже само решало, кому из многих отдать предпочтение. Это правда. Ведь «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется», но ваше «слово» уже нашло созвучие в сердцах людей. Слава не просто улыбнулась вам, но была к вам милостива постоянно. Конечно, жаль, что высшие артистические титулы так и не успели прийти. Но вы принадлежите к той счастливой плеяде художников, чьи имена звучат громче титулов, а это самая большая похвала, о которой может только мечтать артист».

Масштаб творчества художника определяется и мерой его таланта, и масштабом личности, и масштабом исторического времени, в которое он живет и творит. Природа одарила А. Редель и М. Хрусталева разносторонним дарованием, сделавшим их дуэт и тем же и вечно новым для

зрительского восприятия. Они не уставали удивлять открытием новых тем и образов, иным, чем прежде, проникновением в уже известное, постижением удивительных тонкостей своего искусства. Их танец дарил радость и грусть, улыбку одобрения и смех отрицания, поэтическое и философское видение мира. Искусство Редель и Хрусталева было отмечено едва ли не самым существенным знаком эстрадного творчества — присутствием яркой и самобытной индивидуальности. Неповторимость, столь дорогая для эстрадного артиста, сделала их содружество уникальным феноменом на советской эстраде: можно было стать лучше или хуже их дуэта, но воспроизвести его было невозможно.

Дуэт привлекал к себе удивительной гармонией — гармонией творческих индивидуальностей, гармонией человеческих характеров, гармонией взглядов на мир, созвучием с тем, что делали и чем жили люди нашего времени. В их искусстве нашла воплощение более чем тридцатилетняя история советского эстрадного танца. Творчеству этих артистов оказались безразличны и поиски советской классической хореографии, точно так же, как они привнесли нечто свое в развитие классического танца.

Артисты не просто прикоснулись к традиции, но стали ее действенным началом — творцами ее. «...Если можно говорить об академизме применительно к эстраде, а я уверена, что можно, — писала О. В. Лепешинская, — то Редель и Хрусталева были представителями академической школы»¹. Такое признание роли и места дуэта в искусстве

¹ Лепешинская О. Работайте и верьте в будущее. — «Сов. культура», 1969, 6 марта.

танца побудит Г. С. Уланову сказать: «Я хочу видеть продолжение традиций и ваших открытий в молодежи сегодняшнего дня»¹. «Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу» — сказано у А. Блока. Для Редель и Хрусталева искусство и просто жизнь не существовали раздельно. Сильные и волевые на всем своем творческом пути, они и эти трудные дни встретили стойко и спокойно, по крайней мере для стороннего глаза. Но каждый из них почувствовал, что, покинув сцену, не может, не должен уйти из искусства. И действительно, время, лишь ненадолго придержав свой бег, открыло перед ними новый, возможно, самый трудный и ответственный этап их жизни.

УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ

«Чтобы что-нибудь создать, надо чем-то быть», — заметил Гете. Чтобы решиться учить других, взять на себя ответственность за судьбу будущего артиста, мало самому быть художником, необходимо быть личностью в самом высоком смысле этого слова. Излишне задавать вопрос, какую ценность представлял сам по себе опыт и мастерство Анны Редель и Михаила Хрусталева для молодого артиста эстрады. Другая сторона — наличие склонности к педагогике. Ведь очень многие наши мастера эстрады так и не почувствовали вкуса к работе с молодежью. Тогда, в конце 50-х годов, внимание Редель и Хрусталева привлекла Наташа Шабшай, обладающая «интересной, яркой творческой индивидуальностью». Обращаясь к ней и дру-

¹ Архив А. Редель и М. Хрусталева.

гим молодым исполнителям, они желали им поисков «своеобразия, которое отличает подлинных мастеров эстрады»¹. Когда Редель и Хрусталеv писали эти строки, их интерес к будущей смене не был праздным. В дальнейшем они не упускали из виду молодую способную танцовщицу, следили за ее успехами. И спустя много лет именно Наташу Шабшай рекомендовала Анна Редель для работы во Всероссийской творческой мастерской эстрадного искусства, где до недавнего времени они вместе передавали свой опыт молодым.

Кому, как не Редель и Хрусталеvu, были хорошо известны все заботы и беды эстрадного артиста? Уже в середине 50-х годов они писали в одной из своих статей, что причиной слабого притока молодых сил служит «недооценка эстрадного искусства, высокомерное отношение к нему. Организации, руководящие искусством, — говорили мастера, — до сих пор не уделяли необходимого внимания подготовке новых кадров артистов эстрадных жанров»². Редель и Хрусталеv мечтали об эстрадном театре-лаборатории, театре — творческом центре, где формировались бы и росли под руководством режиссеров наиболее одаренные молодые артисты. По существу, они рисовали себе будущую Всероссийскую творческую мастерскую, но до ее организации оставалось еще несколько лет. Склонность и знания еще не решают всего дела. Последнее слово принадлежит, конечно, таланту педагога, о котором заранее можно лишь догадываться, но судить о котором имеет право сама жизнь.

¹ Редель А., Хрусталеv М. Наташа Шабшай и другие. — «Веч. Москва», 1959, 9 дек.

² Редель А., Хрусталеv М. Искусство эстрадного танца. — «Веч. Москва», 1955, 12 янв.

Во второй половине 50-х годов Редель и Хрусталев занялись постановочной работой в театре. Пожалуй, это была первая «проба пера», принесшая тем не менее несколько заслуживающих внимания балетмейстерских работ: спектакль «Шестой этаж» в Театре имени Евг. Вахтангова, «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Ученик волшебника» в Московском театре драмы и комедии и опера «Морозко» в Детском музыкальном театре. Спектакль «Вечера на хуторе близ Диканьки», решенный в стиле народных праздничных зрелищ, предоставил балетмейстерам благодатное поле для выдумки. С блеском поставленные номера превратили спектакль почти в мюзикл. И все же работа с драматическими актерами стесняла замыслы постановщиков. Значительно ближе была работа в театре, руководимом Н. Сац. Спектакль с изобретательными танцевальными ансамблями и сольными номерами, тепло встреченный маленькими зрителями, стал ярким событием в жизни Детского музыкального театра.

В конце 1959 года Редель и Хрусталев неожиданно получили приглашение организовать коллектив эстрадного танца при Доме культуры Московского энергетического института. Это была не первая встреча с самодеятельным искусством. На олимпиаде музыки и танца непрофессиональных артистов, которая состоялась еще в 1935 году, они входили в состав жюри. Помните знаменитую кинокомедию Г. Александрова «Волга-Волга»? Открывая удивительное богатство народных талантов, он, пожалуй, единственный в довоенной художественной кинематографии обратился к теме самодеятельного искусства, рассказал о праздничной атмосфере самой олимпиады. После олимпиады А. Редель была избрана членом совета по са-

модельному искусству и стала частым гостем в Доме народного творчества, куда и по сей день ее приглашают для совета и консультации.

К 60-м годам самодеятельное искусство шагнуло далеко вперед. Работа с самодеятельными артистами требовала теперь глубоко профессиональных знаний, чуткого, но требовательного отношения к исполнителю. Нельзя сказать, чтобы артисты вступили на новую стезю без трепета душевного. По правде говоря, они сомневались даже в том, сможет ли их студия собрать достаточное число участников. Но волновались они напрасно: на объявление об организации А. Редель и М. Хрустальевым коллектива эстрадного танца откликнулось около шестидесяти человек, так что пришлось даже устраивать конкурс.

Начались занятия. Еще не вполне ощущая себя «сторонними наблюдателями», кто-нибудь из педагогов подходил к палке или на середину зала, показывая, как делается движение или поддержка. Можно ли остаться равнодушным, если знаменитые танцовщики, для молодых почти уже легенда, вот так совершенно просто, без всякого стремления эпатировать неопытную аудиторию, по многу раз возвращаются к одним и тем же движениям с единственным желанием поделиться тем, чем владеют сами. Учителя и ученики работали столько, сколько хватало сил, одни постигая, другие передавая в поте лица сложную азбуку эстрадной хореографии. Немудрено, что поддержкой увлекались буквально все. Тогда Редель и Хрустальев задумали и осуществили «Спортивную сюиту», построенную на постепенном наращивании сложности партерных и воздушных поддержек. С контрастами горизонтальных и вертикальных линий, ускорениями темпа вращений, сюита — по

существо, одноактный балет — представляла собой блестящее *allegro* поддержек. Балетмейстеры, выражая волю времени, не просто возвращали танцу его права, но в упоении танцем словно растворялись в его стихии, подчиняя рисунок раскованной логике классико-акробатического стиля.

«Спортивная сюита» была показана на одном из торжественных вечеров в Доме культуры Энергетического института весной 1960 года. Новая работа Редель и Хрусталева, привлекавшая целостностью хореографического замысла, открыла в них черты балетмейстеров большой танцевальной формы. Основой хореографической композиции стали дуэты, отмеченные каждый своим мелодическим и танцевальным лейтмотивом. Поэтому коллективный танец не поглощал индивидуальное начало, а, напротив, позволял выявить своеобразие исполнительской манеры каждого. Правда, исполнение не было столь совершенным, как замысел балетмейстеров, который явился новым словом в эстрадной хореографии.

Найденную мысль хотелось развить дальше. Ее продолжением явилась еще одна спортивная сюита «На катке» на музыку Дунаевского. Тема любимая и знакомая, была решена артистами в сложной полифонии поддержек, в плавном и стремительном унисоне скольжения на шпагатах, выполняемых на специальном покрытии. Дуэтные вариации, словно мороз на стекле, сплетали затейливые узоры танца... Остается лишь пожалеть, что обе оригинальные и талантливые постановки не вышли на более широкую аудиторию.

Работая с молодыми дуэтами, Редель и Хрусталева словно открыли любимую ими книгу и вновь перечитали заветные страницы своей творческой биографии: «Мазурка» на музыку Глинки, Иллю-

тович — «На карнавале», Альбенис — «Танец с цветком», «Лиса и Бобер» И. Космачева.

С присущей им страстностью и упорством педагоги стремились к тому, чтобы неопытные ученики превзошли самих себя. Иногда балетмейстерам приходилось отступать от намеченного, и тогда они огорчались, как дети, а иногда удавалось добиться чего-то сверх ожидаемого, и тогда они ликовали больше, чем сами исполнители. Позже они признают, что эти попытки в начале их педагогического пути передать любимые танцы новым исполнителям приносили им больше разочарований, нежели радости. Они выработали для себя твердое кредо: «раскрывать в людях то, что в них есть самобытного, перспективного, а не пытаться навязывать им то, что, допустим, другим хорошо удавалось». Отныне они старались, «работая с каждым артистом, искать то, в чем он наиболее полно способен раскрыть себя, свою человеческую личность, свой художественный почерк»¹. Свою самоотверженность, с которой Редель и Хрусталеv работали раньше над собственным репертуаром, они перенесли теперь на учеников, среди которых оказалось и немало одаренных.

Редель и Хрусталеv руководили студией эстрадного танца Энергетического института около двух лет и были отмечены почетным дипломом за творческие успехи в Декаде художественной самодеятельности студентов, учителей и научных работников весной 1962 года, что явилось итогом их работы в самодеятельности. Последнее время руководство студией совмещалось с работой в открыв-

¹ Далекое и близкое. Наши интервью. Заслуженные артисты РСФСР Анна Редель и Михаил Хрусталеv.— «Сов. эстрада и цирк», 1976, № 9, с. 12.

шейся в 1961 году ВТМЭИ (Всероссийской творческой мастерской эстрадного искусства). Но и после ухода Хрусталева — в те годы директор и художественный руководитель ВТМЭИ — не раз бывал со своими питомцами среди приглашенных на «устные журналы» или студенческие вечера. После того как Редель и Хрусталева покинули студию эстрадного танца, она прекратила свое существование.

С грустью расставались ученики студии с любимым занятием. Но вот удивительное дело: расстались, каждый занялся своими привычными делами, но вскоре, ощутив беспокойство души, молодежь потянулась к тем, кто отдал им столько тепла и внимания, от которых словно исходили флюиды всего прекрасного, доброго, чистого, что есть в искусстве. Вечерние звонки, телеграммы, привычка «заглядывать на огонек» или справиться о здоровье — знаки, дающие веру в свою нужность людям. И вот спустя уже почти два десятилетия в фойе Дворца съездов на балетном спектакле французской труппы «Гранд-Опера» к нам с Анной Аркадьевной вдруг подходит молодая женщина: «А помните, Анна Аркадьевна, я занималась у вас в МЭИ?» Ну и что из того, что она не стала профессиональной танцовщицей? Главное, что в ее душе родились любовь и понимание балетного искусства, а сердце сохранило признательность своим первым и единственным педагогам-балетмейстерам.

В 1960 году Редель и Хрусталева получили приглашение в Московское хореографическое училище ГАБТ СССР. В течение года они работали с двумя дуэтами учащихся старших классов. На их репетиции сбегалась чуть ли не половина училища — еще бы, событие: мастера эстрады учат тан-

цевать в цитадели классического балета! На отчетных концертах в Зале имени Чайковского их постановка «Вальса» Шопена в исполнении Л. Серовой и В. Желтикова, а затем К. Рябинкиной и Б. Мягкова открывала программу вечера. Выдержанный в строгой классической манере, «Вальс» тем не менее отходил от традиционной трактовки Шопена, начало которой положила фокинская «Шопениана». «Вальс» Редель и Хрусталева дышал «здешними», земными чувствами, земной элегией воспоминаний, подернутых туманом времени.

Второй номер — тоже «Вальс», но на музыку Дунаевского — прямая противоположность первому: в сверкании сложных акробатических поддержек, в острой и четкой графике батманов, в объемной скульптурности поз рождался образ ликующей юности, ее дерзновенных чувств и свершений.

Регулярное содружество с хореографическим училищем на этом закончилось. Но позже руководство училища не раз приглашало Редель и Хрусталева — «высмотреть» для дальнейшей работы на эстраде кого-либо из выпускников. Однако, как правило, возвращались они с пустыми руками, ощущая досаду на то, что и по сей день вопрос о пополнении кадров для эстрады решается по принципу «отсеять», а не «отобрать» по всей строгости эстрадного жанра. С таким же чувством возвращался Михаил Михайлович и из Ленинграда, куда был командирован для ознакомления с работой эстрадного отделения Хореографического училища имени Вагановой. И еще и еще раз приходилось страстно убеждать других в уже давным-давно ставших для них самих азбучными истинами: на эстраде нет спасительного заднего

плана, «воды», у которой может протанцевать и средний, ничем не примечательный исполнитель. Эстрада — искусство крупных планов, танцовщик — весь тут, на виду у публики; поэтому необходим даже не просто солист, но яркая, самобытная индивидуальность, обладающая особым даром творческого дерзания. На эстраду следует не «ссылать», а идти по призванию. Редель и Хрусталеv были убеждены, что «сегодняшней эстраде, в том числе и балетной, как воздух необходим именно институт эстрадных искусств, где опытные мастера передавали бы молодежи секреты жанра, воспитывали бы любовь, уважение к беспокойному, трудному искусству малых форм»¹.

Между тем состояние эстрадного танца начала 60-х годов продолжало оставаться на весьма неудовлетворительном уровне. «К сожалению, сейчас на эстраде в области танца достижений меньше, чем этого можно было ожидать», — констатировал Ю. Дмитриев. Он видел причину болезни, укоренившейся в эстрадном танце уже с начала 50-х годов, в отсутствии поисков своеобразия, в копировании того, что было найдено и опробовано танцевальными ансамблями. В результате эстрадный танец обмелел, из него ушли некогда процветавшие жанры — классико-акробатический, эксцентрический и др. Тревожное положение дел в эстраде заставило созвать в декабре 1959 года в Кремлевском театре 1-е Всероссийское совещание по вопросам эстрадного искусства. Здесь была высказана мысль о необходимости создания специальных учебных заведений для эстрадных артистов и как первый шаг на этом пути — органи-

¹ Редель А., Хрусталеv М. Размышления после конкурса. — «Муз. жизнь», 1967, № 8, с. 7.

зация творческих мастерских в Москве и Ленинграде. Результатом работы совещания явилось решение об улучшении подготовки артистов и режиссеров эстрады.

А немногим позже в Москве родилась Всероссийская творческая мастерская эстрадного искусства (ВТМЭИ).

Дело подготовки эстрадного артиста — задача многотрудная, требующая сугубо индивидуально-го подхода к каждому ученику. Без педагогов, которые хорошо знают эстраду, обладают большим опытом работы в ней, любят эстраду и преданы своему делу, такой задачи не решить. Руководству Мастерской удалось привлечь к работе цвет эстрадного искусства, мастеров, чьи имена сами по себе стали притягательной силой для молодежи. Долгие годы в Мастерской работали И. П. Яунзем, Т. А. Птицына, Г. П. Виноградов, Л. С. Маслюков и многие другие. В 1961 году в ней начали работать А. Редель и М. Хрусталев. Анна Аркадьевна трудится там и по сей день. И не столь важно, какие официальные титулы сменил каждый из них за эти годы: они и теперь, оставаясь верными самим себе, не спешили занять места в первом ряду. По-прежнему главными оставались интересы искусства, заботы о молодых, начинающих путь и доверивших им свою судьбу.

Мастерская получила в свое распоряжение Летний театр, расположенный в тихом тенистом уголке зоны отдыха ВДНХ. Летом туда доставляют посетителей мини-автобусы, лениво курсирующие по кольцевой аллее. Учащиеся Мастерской пользуются этим же видом транспорта или же спешат на занятия от Хованских ворот, ближе других расположенных к театру. Но зато сами

Хованские ворота от остановки троллейбуса отдалены еще на полкилометра. Зимой, когда выставка утопает в пышных сугробах, сюда, в зону отдыха, к Летнему театру, спешат редкие фигурки учащихся, чтобы, преодолевая заснеженное пространство пешком, успеть на занятия вовремя. Этот же путь проделывают и педагоги, если, конечно, не работает специальный автобус, изредка привозящий их на работу и не всегда регулярно развозящий по домам. Но что эти неудобства пути для уже немолодых, но закаленных гастрольными путешествиями энтузиастов?! И они не роптали, как не ропщут и по сей день, а аккуратно каждое утро добираются к месту работы, а вечером через весь город возвращаются домой.

Тыльная сторона театра — небольшое, но прелестное с виду помещение в стиле русского ампира. Две лестницы полукругом ведут к колоннаде портика, скрывающей входную дверь. Ступени лестницы почти на всю ширину выкрашены в красный цвет, создавая иллюзию ковровой дорожки, отчего весь фасад приобретает торжественность старинной усадьбы. Однако со временем краска на ступенях стерлась, и когда вы в грустную дождливую пору поднимаетесь по ним вверх, вас невольно охватывает почти чеховское ощущение забытого и немного запущенного дома. Но, оказываясь внутри, вы попадаете в мир голов и нестройных и стройных звуков и понимаете, что первое ощущение было ошибочным и что дом полон жизни, людей, занятых своим делом. Из небольшого вестибюля — задней стороны сцены театра — ведет опоясывающий сцену коридор с небольшими комнатами, очевидно предназначенными для летних артистических уборных. Теперь это учебные классы Мастерской. На доске — рас-

писание занятий. И тогда окончательно убеждаешься, что в стенах здания с утра до вечера идет напряженная работа.

Два противоположных выхода со сцены ведут в самые большие помещения здания. Это классы для балетных занятий и работы с артистами оригинальных жанров. Балетный класс вытянут в ширину, поэтому Анна Аркадьевна и Михаил Михайлович не сразу приспособились к урокам, на которых ученики располагаются в вытянутую цепочку и за последними можно уследить либо боковым зрением, либо постоянно поворачивая голову. И готовые номера они стремились скорее вывести на сцену, ибо репетиционный зал не давал желаемой перспективы. Но положительной стороной балетного зала является его освещение. Две противоположные стены заняты огромными окнами, одно из них — ангарные двери, которые ведут прямо на сцену. Очевидно, это помещение, именуемое балетным классом, было предназначено для декораций или крупногабаритного реквизита, необходимого в летних концертах. И действительно, летом занятия приходится переносить в ту из комнат, которая окажется свободной. Комнаты небольшие, поэтому балетные вынуждены в них вести скорее словесные диспуты, нежели полноценные репетиции. Летом, когда ангарные двери частенько открыты, балетные уроки проходят почти на пленэре (сцена и зрительный зал расположены под открытым небом). Это доставляет большое удовольствие и ученикам и педагогам, если, конечно, дождь, который нередок в наших широтах, не рождает желания подышать воздухом сухого помещения. Но подготовка к вечерним, а часто и дневным концертам заставляет балетных артистов подчинять свои «вкусы» инте-

ресам зрелищного предприятия. Правда, участники летних концертов доставляют немало радостных минут от общения с ними, особенно если среди них есть артисты цирка зверей — милостивые собачки, медведи, попугаи, живущие во время гастролей за кулисами Летнего театра. Иногда они «вмешиваются» в учебный процесс, но при некотором усилии над собой этого можно не замечать.

Полновластным хозяином театра Мастерская становится лишь с завершением летнего сезона, зимой, когда пустеет выставка, когда наступает тишина и уединение, которые, как известно, благотворно влияют на учебный и творческий процесс. Хозяева крепко-накрепко затворяют огромные двери, отгораживаясь от внешнего мира, и с головой уходят в работу. «Отгораживаются» еще не означает, что им удастся отгородиться окончательно, ибо все те же с множеством щелей и зазоров двери зимой почти беспрепятственно пропускают в помещение морозный воздух и выпускают из него тепло, рождая неистребимое желание сменить пуанты на валенки. Михаил Михайлович долго ломал голову над этой задачей и однажды решил завесить двери огромными шторами. В классе воцарилось благодатное тепло... но не надолго: пожарная охрана категорически воспротивилась изобретению — здание ведь сплошь деревянное. Да, легкое деревянное строение, годное лишь для летних концертов, предоставлено для круглогодичных занятий ВТМЭИ. Но Мастерская, проявив чудеса изобретательности, сумела обжить свой дом, сделать его пригодным для обитания и работы. Более того, за прошедшие без малого два десятилетия ученики и педагоги настолько свыклись со своим домом, что испыты-

вают к нему нечто похожее на нежность. У многих побывавших в нем связано с этим местом немало светлых и грустных воспоминаний. Многих уже «оперившихся» питомцев сюда «влечет неведомая сила», а для режиссеров и педагогов он и по сей день служит местом, где протекают лучшие и не только лучшие часы, дни, недели и годы их жизни. И, очевидно, еще немало предстоит в нем пережить и перечувствовать, ибо прекрасное новое здание для ВТМЭИ существует пока в виде проекта, украшающего кабинет директора, и как далекая неясная мечта творческого коллектива. Хотя, впрочем, совсем недавно «лед тронулся» и Мастерская, кажется, обрела некую перспективу стать новоселом.

Но главные трудности ожидали вновь созданный коллектив, конечно, на творческом пути. Никто не мог подсказать, а тем более дать готовый рецепт, как же готовить эстрадного артиста. Создатели Мастерской, ее ведущие педагоги — мастера эстрады — приложили немало усилий, чтобы наладить учебно-постановочный процесс. Первые два года работы дали Анне Аркадьевне и Михаилу Михайловичу пищу для размышлений о путях и методах подготовки молодого артиста эстрады. Своими мыслями они поделились на страницах «Советской культуры». Накопленный опыт убедил их в невозможности «ограничиваться только выпуском номеров, не прививая воспитанникам хотя бы минимума специальных и общеобразовательных знаний». Они указывали на противоречие между сроком, отведенным на подготовку новой программы (всего девять месяцев) и необходимостью воспитать артиста, мастерски владеющего профессиональными навыками. Это противоречие вынуждало их отказываться в приеме многим та-

лантливым юношам и девушкам. «Нет, без специального учебного заведения не обойтись», — убежденно заключали они. Они были уверены, что конкурс и тщательный отбор в учебное заведение приведут на эстраду молодежь не по недоразумению, а по призванию. Однако серьезным препятствием для ведения систематического курса эстрадных дисциплин, по их мнению, и совершенно обоснованному, являлось отсутствие специальных учебных программ, созданных на базе обширной литературы и учебных пособий. «Слов нет, задача трудная, — признавали они, — ведь до сих пор не написана история эстрадного искусства, не изучена его специфика и тем более методология преподавания». («Очерки русской советской эстрады» появятся лишь более десяти лет спустя после их статьи.) Они считали, что главное направление в подготовке эстрадного артиста «заключается в воспитании синтетического актера, владеющего высоким профессионализмом»¹. И это — дело прославленных мастеров. К идее создания института эстрадных искусств они вновь обратились несколько лет спустя на страницах журнала «Музыкальная жизнь»².

Анна Редель и Михаил Хрусталеv коснулись по крайней мере двух весьма существенных вопросов в методике подготовки эстрадного артиста — требования высокого профессионализма и проблемы традиций в эстрадном искусстве. Последняя приобретает особую сложность и актуальность в формировании эстрадного артиста, искусство которого при всей его индивидуальной самобытности

¹ Редель А., Хрусталеv М. Эстрадное завтра. — «Сов. культура», 1964, 23 янв.

² См.: Редель А., Хрусталеv М. Размышления после конкурса. — «Муз. жизнь», 1967, № 8.

должно нести в себе и традиции своего жанра и эстрадного искусства в целом. Понимание этих важных проблем объясняет и особую озабоченность Редель и Хрусталева созданием специального учебного заведения и заинтересованность в глубоком и научном подходе к истории и специфике эстрады и осознание роли ведущих мастеров эстрады в передаче молодежи секретов своего искусства. Ведь не случайно старшие поколения мхатовцев, вахтанговцев, Малого театра ведут занятия в учебных заведениях при своих театрах, олицетворяя и претворяя на практике живую «связь времен» и поколений.

Два десятилетия жизни Мастерской, с которой все эти годы была сопряжена жизнь и творчество Анны Редель и Михаила Хрусталева, не прошли бесследно для развития советского эстрадного искусства. Уже через год наша эстрада получила первое пополнение — выпускников ВТМЭИ в программе «В жизни раз бывает восемнадцать лет», которой Театр эстрады открывал свой зимний сезон. С той поры на эстраде зазвучали имена А. Стрельченко, Ю. Романченко и А. Гайдарова, Р. Гатиной и М. Негру, Е. Петросяна, братьев Г. и В. Сазоновых, ансамбля «Кавказ», А. Елизарова, Л. Рыжова и многих других. На ближайшем Всероссийском конкурсе эстрады Мастерская представила тринадцать своих выпускников, и одиннадцать из них были удостоены звания дипломантов. Успех окрылял, вселял уверенность. Еще через некоторое время художественный руководитель Мастерской М. Хрусталев при участии В. В. Познанского подготовил программу «В путь-дорогу». В ней впервые зрители услышали имена Е. Камбуровой, В. Дороховой и В. Бирюкова (танцевальный дуэт), Л. Москвиной, ис-

полнительницы русских народных песен Л. Бажиной и многих других.

Прошли годы. И через двенадцать лет, отчитываясь в Центральном Доме работников искусств перед взыскательной аудиторией, директор ВТМЭИ Л. С. Маслюков сказал, что 600 артистов выпустило это уникальное учебно-производственное заведение страны. При этом очень важно, что каждый выпуск готовил специальную эстрадную программу, создание которой на эстраде — задача весьма многотрудная. За годы работы Мастерской можно назвать не менее десяти программ, продолжавшихся в столичном и гастрольном репертуаре не один сезон. Это — «Осторожно, новички!», «На эстраде молодые», «На эстраде омичи», «Нам 20 лет» и многие другие. К участию в их создании помимо режиссеров ВТМЭИ были привлечены известные поэты, актеры, композиторы, художники, режиссеры и балетмейстеры. Среди них — Н. Богословский, Д. Тухманов, С. Туликов, Д. Пономаренко, М. Ладынина, Р. Зеленая, Г. Шаховская, В. Варковицкий, А. Деллан, Н. Акимов, К. Ефимов, Т. Элиава и многие другие. Несомненно заслуга Мастерской в том, что она поняла и сразу взяла курс на стабильные творческие коллективы, объединенные программой, считая, что именно в них складываются наиболее благоприятные условия для роста начинающего артиста. К тому же дебютант — молодой артист эстрады, который вообще не избалован радостью премьеры, — получал право на «выпускной бал» — праздник своего посвящения и вступления в славную армию эстрадных артистов на первых концертных площадках столицы. Думаю, что день своего выпускного концерта артисты — выпускники ВТМЭИ — запомнили на всю жизнь, как запо-

нили и полюбили они своих педагогов, через которых потянулась к ним невидимая, но осязаемая нить традиций.

Кто же они, ученики Анны Редель и Михаила Хрусталева? Первый же конкурсный набор принес удачу. Пока имена будущих танцовщиков Р. Гатиной, М. Негру, Ю. Романенко и А. Гайдарова знали только их педагоги.

Мишу Негру, электромонтера с кишиневской фабрики, Редель и Хрусталев приметили на Всесоюзном смотре коллективов художественной самодеятельности. Зоркий глаз педагогов отметил в юноше, исполнявшем в массовой пляске далеко не первую роль, живой темперамент, самозабвенную погруженность в стихию движения. Они взяли его адрес, а Миша вернулся к себе в Молдавию. Стали искать партнершу. А что значит искать? Просмотрели десятки коллективов, сотни исполнительниц, прежде чем увидели юную Раю Гатину — изящную, черноокою, в которой угадывался своенравный и жгучий темперамент. С Раей уладили дело сразу, а Мишу никак не отпускал самодеятельный коллектив кишиневской фабрики, скрывая от него телеграммы с приглашением в столицу. Но Редель и Хрусталев оказались настойчивее, и Миша Негру приехал в Москву.

Вот здесь и начались главные трудности. Увидев друг друга, Миша и Рая наотрез отказались танцевать в паре. Оба доказывали, что дуэта из них не получится. Но педагоги не отступали. Они, не жалея времени и сил, уговаривали, приводили доводы, настаивали, наконец, брали упирающихся изо всех сил партнеров. Исподволь пробовали их на репетициях. Когда, казалось, все аргументы уже были исчерпаны, партнеры наконец «разглядели» друг друга.

Класс — репетиция. Класс — репетиция. И так ежедневно в течение года. На выпускном концерте в первой программе ВТМЭИ «В жизни разбивается восемнадцать лет» Рая Гатина и Миша Негру исполнили танец молдавских цыган. Они словно не танцевали, а раскрывали душу танца, его необузданную стихию, в которой противоборствовали два темперамента. Но танец их подчинился и гармонии рисунка, очерченного строгой рукой балетмейстеров, на особый лад раскрывших народный танец. Второй номер, «Испанский танец» в постановке Г. Тарабанова, скорее всего, воспроизводил классические приемы народного танца, приближаясь к истинной манере национальных испанских танцоров: сдержанность, таящая взрыв темперамента; холодность, скрывающая жар в крови. Каждое движение — жест руки, стук каблука — словно обжигали снопом искр.

Дуэт Р. Гатиной и М. Негру вовсе не походил на своих учителей, но им исполнители обязаны тем, что обрели собственное лицо, неповторимость, которую угадали их педагоги.

Педагогическое чутье Редель и Хрусталева открыло для эстрады еще одно имя — В. Дороховой. На конкурс в Мастерскую пришла с виду тихая, скромная девочка из самодеятельности, показавшая ничем не примечательный русский танец. Большинство жюри высказалось против ее приема в Мастерскую, но Анна Аркадьевна сумела настоять на своем. В девочке она почувствовала скрытую эмоциональную глубину, стремление работать. И Дорохова не обманула ее ожиданий. Она работала с полной самоотдачей и за два года занятий добилась поразительных успехов. Педагоги занимались с ней с большим удовольствием, день за днем открывая в ученице черты творче-

ского отношения к тому, что старались ей передать. Привлекало в девушке и удивительно трепетное отношение к каждодневной, подчас утомительной работе и жадность, с которой она впитывала все, чему учили ее педагоги. Теперь В. Дорохова — танцовщица самого широкого диапазона: в ее танцевальной палитре лирические, гротесковые, трагические краски, в каждом танце бьется взволнованное сердце исполнительницы. И Анна Аркадьевна с гордостью признает, что Лера — одна из любимых и удавшихся ее учениц.

Ю. Романенко и А. Гайдаров... Это был случай особой творческой радости. Пришли ученики, которым под силу было продолжить стиль своих учителей. Ю. Романенко хорошо владела техникой классического танца, привлекая внимание гибкостью, широким шагом, «объемностью» линии, что придавало ее исполнению особую эстрадность. Путь Альвиана Гайдарова в профессиональное искусство в чем-то повторял путь Михаила Хрусталева. Чемпион страны и Европы в морском многоборье, он обладал атлетическим сложением — развитый торс, сильные руки, отчетливо вырисовывающееся мускульное строение, почти суровые черты лица. Физически очень сильный Гайдаров обладал той интуицией партнера, которая необходима для поддержки. Альвиан пришел в профессиональное искусство из самодеятельности, до этого успев закончить Тимирязевскую академию и получить диплом биофизика. В ВТМЭИ его привели имена А. Редель и М. Хрусталева, которые стали, по его словам, «вторыми матерью и отцом».

Словно принимая эстафету из рук своих учителей, Романенко и Гайдаров танцевали в первой выпускной программе Мастерской «Акробатиче-

ский вальс» на музыку И. Космачева. А вскоре дуэт уже стал лауреатом Всесоюзного конкурса эстрады. На вечере в ЦДРИ, где Р. Симонов, А. Мессерер, Т. Птицына представляли своих учеников, А. Редель и М. Хрусталева познакомили собравшихся со своими. «Кто не помнит имена этих двух человек, — писал о вечере журнал «Театр», — Анна Редель и Михаил Хрусталева — сама история советского эстрадного танца, этого прекрасного и особенного танцевального жанра. Увы, с их уходом он захирел и, казалось, уже не возродится с прежним блеском. Но вот они привели в ЦДРИ своих учеников — Ю. Романенко и А. Гайдарова. Те станцевали вальс — и стало ясно, что жанр не умер. Почерк своих учителей, их обаяние и особый подход к эстраднему танцу — все промелькнуло перед нами...»¹.

Но жизнь вносит свои поправки: вскоре с А. Гайдаровым стала танцевать новая партнерша — Людмила Гайдарова. Выпускница Московского хореографического училища, она продолжила совершенствование своего мастерства под руководством А. Редель и М. Хрусталева. Так же, как в свое время А. Редель, Людмила взяла на себя классическую линию дуэта. Протяженность, текучесть ее арабесков, певучесть рук окрасили их танцы в лирически прозрачные тона, придавая им черты академической строгости. Редель и Хрусталева угадали особенность нового сочетания, добиваясь на репетициях гармоничного партнерства в их дуэте.

Судьба балетмейстера на эстраде зачастую ждет от него дара подвижничества, ибо малые формы эстрадного танца, которым противопоказано ти-

¹ Ученики и учителя. — «Театр», 1964, № 1, с. 114.

ражирование, живут яркой, но недолгой жизнью. Эстрадный балетмейстер в этом смысле может позавидовать более благополучной судьбе балетмейстера балетного, потому что театр все же сулит долголетие его постановкам, хотя и там их подстерегают неизбежные поправки. Сейчас с трудом, но можно восстановить оригинальные замыслы такого, например, большого художника, как А. Горский, хотя течение времени значительно искажило и деформировало первоначальный рисунок его постановок. А вот восстановить постановки известных эстрадных балетмейстеров, таких, как Н. Глан, Н. Фореггер, П. Кретов, Э. Мей, и многих других, боюсь, никто уже не сможет. На эстраде талантливые постановки живут, как правило, в пределах творческой жизни исполнителя или и того короче.

Балетмейстерская судьба Редель и Хрусталева связана с выпускниками ВТМЭИ. Ученики разлетаются по концертным организациям, и судьба постановок попадает в другие руки. Творческий результат многолетних поисков, оригинальные находки, зафиксированные в номере, по различным, часто не связанным с творчеством причинам исчезают из репертуара, и весь балетмейстерский труд уходит словно вода в песок. Поэтому в эстраду всерьез и надолго идут балетмейстеры, лишь до конца преданные ей. Если же номеру выпадает долголетие, то эстрадный балетмейстер принимает его как счастливый знак переменчивой судьбы. Таким даром для Альвиана и Людмилы Гайдаровых суждено было стать «Этюд» на музыку А. Спадавеккиа, который Редель и Хрусталев стали готовить к IV Всесоюзному конкурсу артистов эстрады. В этом содружестве замысел композитора проявлялся под воздействием замысла

балетмейстера и исполнительского стиля учеников. Творческие воли создателей номера счастливо совпали — так родился знаменитый теперь «Хореографический этюд». Времени для репетиций оставалось не так уж много — Люда и Алик были заняты на концертах. Но незадолго до конкурса постановщики и исполнители отставили все дела и с головой ушли в работу. Создавалось впечатление, что все четверо поселились в Мастерской: их можно было застать там и ранним утром и поздно вечером. Утро начинали со станка, а разогревшись, приступали к репетициям. Среди дня выкраивали время для отдыха, ненадолго покидая стены Мастерской, чтобы пройтись по тенистым аллеям выставки. И снова за работу. От непомерных нагрузок у Алика разболелась спина, у Люды «пошаливало» колено, но они старались не раскисать. Вот тогда и стало ясно, что в упорстве ученики под стать своим учителям. Иногда после репетиций расходились с чувством удовлетворения, казалось, что номер почти готов. Но наутро, когда собирались все вместе, постановщики принимались за переделку уже готовых кусков, все усложняя задачу и добиваясь гармонии целого. Алик и Люда, целиком доверившись их чутью, легко преодолевали барьер такой технической сложности, что приводили в восхищение даже самих педагогов. Теперь эти дни вспоминаются как благодатный миг откровения, принесший одним возможность еще раз пережить уже изведенное, другим — радость творческого и человеческого общения.

И вот наконец волнующие дни конкурса. Анна Редель и Михаил Хрусталеv — члены жюри. Перед выходом Люды и Алика они волновались не меньше, чем тогда, тридцать один год назад, когда

Первый Всесоюзный конкурс принес им звание лауреатов. Стоило взглянуть на них со стороны, чтобы тут же увидеть, как каждый словно ведет свою партию вместе с конкурсантами, помогая в трудных местах движением головы.

Драматургия «Хореографического этюда» соответствовала трехчастной форме музыкального произведения: интродукция, выражающая смятение чувств и тревогу, адажио и бурный финал. Пластические образы органически вытекали из музыки, обретая единую поэтическую тональность и напоминая о традиции симфонического танца. Танец, несколько отстранившись от конкретной образности, обнаруживал гибкость и силу почти всеобъемлющую, поднимаясь до раскрытия не только чувства, но движения человеческого духа. Новая работа балетмейстеров, сложная по изобразительной пластике, эмоционально насыщенная, была адресована той части современного зрителя, которая испытывает жажду обостренной и глубокой духовности. Этот номер требовал от них большого эмоционального сотворчества и душевной тонкости.

Раздельный выход партнеров сменялся адажио, которое прерывалось музыкальными паузами, зафиксированными в танце «вертикальным шпагатом» танцовщицы, в который она выходила после четвертого арабеска, и высокой поддержкой «колечко». В финале нарастание темпа сопровождалось усложнением обводок и поддержек. Партнеры выполняли несколько сложнейших сальто-бланшей: партнерша, подкинута вверх, летела, красиво изогнувшись, делала полный оборот и приходила партнеру в руки в так называемой «рыбке». В кульминации партнер вращался вместе с партнершей в позе «шпагат» почти парал-

лельно полу и после нескольких поддержек-вертушек застывал в финальной точке.

Перед судом зрителей и жюри этюд предстал в полной гармонии балетмейстерского замысла и исполнительского мастерства. Но конкурс есть конкурс, и результаты его известны только в самый последний момент. К концу третьего балетного тура выяснилось, что в других жанрах (а там конкурс завершился немного раньше) первая премия не присуждена никому. В последний день секция эстрадного танца жюри заседала в ЦДРИ. Был уже поздний вечер, но Люда и Алик вместе с другими коллегами по конкурсу все еще томились в фойе Центрального Дома искусств, уже не ожидая для себя слишком многого. И вдруг дверь комнаты, где заседало жюри, распахнулась, и они увидели выходящих Анну Аркадьевну и Михаила Михайловича, радостных, смущенно принимающих поздравления окружающих. А. Редель отыскала глазами Люду и Алика, подошла к ним и расцеловала. Так ученики, завоевав первую премию IV Всесоюзного конкурса артистов эстрады, повторили успех своих учителей.

Дуэт Людмилы и Альвиана Гайдаровых стал одним из ведущих на нашей эстраде. Вполне естественно, что критика не упускала его из виду, справедливо считая молодых исполнителей премниками творческого стиля А. Редель и М. Хрусталева. Помнят о своих педагогах и сами ученики, хотя о себе они более скромного мнения, уверяя, что знают на эстраде лишь один прославленный дуэт — дуэт А. Редель и М. Хрусталева — содружество не только ярких индивидуальностей, но личностей художников. Однако в этом искреннем заблуждении учеников кроется преимствен-

ность нравственной позиции учителей, их строгого, придирчивого отношения к себе. Мне было интересно узнать, что, по мнению учеников, самое главное в педагогическом даре Редель и Хрусталева. Немного подумав, Гайдаров ответил: «Чутье, особое чутье художника, которое помогает Анне Аркадьевне и Михаилу Михайловичу безошибочно угадывать творческое «я» исполнителя, понять его призвание, почувствовать его исполнительскую «изюминку». А потом умение это, скрытое даже от глаз самого ученика, «выманить», дать ему раскрыться, расцвести. Обратите внимание, — продолжал он, — они не подгоняют каждого ученика под свой стиль. Сколько из их рук вышло самых разных солистов, танцевальных пар, трио, целых ансамблей! Да, главное, по-моему, в них — отсутствие педагогического деспотизма! И потом — доброта, самая простая человеческая доброта». Ну что ж, пожалуй, лучше не скажешь. Но суть, конечно, не в отсутствии педагогического деспотизма, хотя и это верно. А просто Анне Редель и Михаилу Хрусталеву давно известны секреты эстрадного искусства, тайные пружины эстрадного мастерства. По собственному опыту они знают, что эстрада вообще и эстрадный танец особенно, оставляя исполнителя лицом к лицу со зрителем, требуют от танцовщика дара внутреннего, душевного обнажения. Чтобы найти контакт с аудиторией, мало обладать даже уникальной творческой манерой. На эстраде индивидуальность исполнителя вступает в открытую зависимость от личности актера-человека. В конечном счете более, чем исполнитель других жанров, эстрадный танцовщик выражает самого себя. И масштаб его творчества, его созвучность времени определяют масштаб его личности, его этической и гражд-

данской позицией. Вот почему Редель и Хрусталева стараются пробудить в своих учениках не только интерес к вопросам чисто профессиональным, но и к тому, что происходит вокруг, внушая им, что умение видеть и слышать, стремление знать — все это слагаемые их творческого «я».

Я бы сказала еще об одной отличительной черте Редель и Хрусталева, присущей лишь поистине настоящим большим художникам. В общении с ними начинаешь осознавать, сколь чужды им иные мотивы и побуждения, кроме интересов самого искусства и забот о судьбе тех, кто доверил им свое артистическое будущее. Приходит новый ученик, более или менее, а скорее всего, менее умелый. Не всякий сразу осознает масштабы своих возможностей, и как важно для него прислушаться к голосу педагогов. Для педагогов начинается первый этап совместной работы — «муки характера». Когда удастся его преодолеть, на первый план выходят муки творчества. Но вот выпускной экзамен. Блестящий показ (другие за прошедшие годы случались редко), интересные, порой уникальные номера. Проходит год, другой, а то и меньше, и дуэт нередко разваливается. А с ним исчезает и номер, рожденный в поисках и борениях, ведь он поставлен с прицелом на этих исполнителей. Приносит ли это огорчение Анне Аркадьевне и Михаилу Михайловичу? Конечно, приносит. И настроение бывает плохое, и руки опускаются. Но появляются новые ученики — новые надежды, новые заботы. И все начинается сначала, с тем же горением, тем же упорством, той же любовью. Разговаривая с ними, наблюдая их за работой, ощущаешь их человеческое и художническое подвижничество, пронзительно целомудренное отношение к творчеству, к делу, которому

служат. Рядом с такими людьми и самому хочется стать лучше, чище в своих делах и поступках.

Слава А. Редель и М. Хрусталева как педагогов росла с годами. Нередко к ним приносили письма с адресом на конверте: «Москва. Министерство культуры. А. Редель и М. Хрусталеву», а в письме — одна просьба: «Что нужно сделать, чтобы приехать к вам в Москву учиться?» Но учителей с учениками связывают не только общие интересы искусства, но и заботы о человеческой судьбе каждого из учеников.

Немало тревог и волнений пришлось пережить с Татьяной Будариной, очень способной танцовщицей, но человеком трудного характера и нелегкой судьбы. А трио Катаниченко? Борис и Анатолий были приняты в Мастерскую по жанру ритмических танцев, а Тамара — по жанру «каучук», и все трое понятия не имели об акробатической поддержке. Прошло много дней, заполненных репетициями, тревогами, сомнениями, жаркими спорами, прежде чем трио неожиданно для окружающих буквально расцвело в эксцентрическом пародийном танце «Великолепная двойка», музыка И. Космачева, — номере, который был построен на сочетании пластики, акробатики и чечетки.

Однажды во время гастролей в Грозном к Редель и Хрусталеву за кулисы пришел мальчик. Худенький, болезненный на вид, он робко поздоровался и сказал, что зашел выразить восхищение искусством прославленного дуэта. Опустив глаза, он добавил, что тоже мечтает танцевать на эстраде. Потом долго переписывались. И вот наконец мальчик приехал в Москву, к Анне Аркадьевне и Михаилу Михайловичу, которые взяли на себя устройство его судьбы. Так в ГИТИСе, на

балетмейстерском отделении появился новый студент. Первое время, сдавая вступительные экзамены, а потом посещая занятия, он жил у них в доме. Анна Аркадьевна и Михаил Михайлович внимательно следили за его учебой, бранили за леность. Юноша обнаружил несомненные способности к хореографии, но проявить их в полную силу мешала несобранность, неумение организовать себя.

Прошли годы учебы, и на московской эстраде появилось сначала имя молодого балетмейстера, а затем и исполнителя Валентина Манохина. Первые его работы подтвердили, что на эстраду пришел балетмейстер, которому есть что сказать. Однако молодому балетмейстеру еще не хватало дыхания для достижения цельности в воплощении замысла. На первых порах его работы грешили несобранностью, незавершенностью пластических выразительных средств. Спустя несколько лет, когда «голос» балетмейстера достаточно возмужал, родилась идея создать на телевидении передачу о балетмейстерах разных поколений, о преемственности в искусстве эстрады. Не случайно речь зашла о работах А. Редель и М. Хрусталева и В. Манохина. И хотя замысел воплотить не удалось, думаю, что беседы, раздумья об этом сыграли немалую роль в творческом развитии молодого балетмейстера. Строгая взыскательность, с которой относились Редель и Хрусталева к первым опытам Манохина, влияние их собственной творческой позиции нашли отражение в стремлении молодого балетмейстера не идти проторенным путем, в той жадности к работе, с которой он ищет, пробует себя в различных танцевальных жанрах, избегая самоповторения, которое превращает постановщика в жертву своей популярности. На

первом творческом вечере Валентина Манохина в ЦДРИ в его адрес звучало немало добрых слов. Среди них похвала Анны Аркадьевны была, быть может, самая дорогая, потому что именно она с Михаилом Михайловичем первыми прислушались и поверили в призвание мальчика.

История дуэта М. Негру и Р. Гатиной еще раз повторилась в танцевальной паре Л. Майстренко и К. Симонова — выпускников 1976 года. Занятия и репетиции с Любой и Костей напоминали жаркие баталии: партнер и партнерша наотрез отказывались работать вместе. Их ссоры грозили рассыпать дуэт в любую минуту. Анна Аркадьевна и Михаил Михайлович уходили после занятий «разбитые», готовые махнуть на все рукой. Но набравшись терпения, наутро начинали все сначала: педагоги были уверены, что Костя и Люба — отличные партнеры: он — высокого роста, атлетического сложения, она — изящная, легкая в поддержке, оба музыкальны, обладают незаурядными актерскими данными. Их номера — игровой «Цирк», построенный на темповой поддержке, и эксцентрический «Куклы», использующий костюмный трюк, — были великолепно исполнены ими в выпускной программе. Но сами педагоги были уверены, что этот концерт станет и последним в творческой жизни дуэта. Жалели только силы и время, затраченные впустую. Каковы же были удивление и радость педагогов, когда с БАМа, Дальнего Востока и Сахалина стали приходиться их письма о большом успехе у зрителей.

Вот это необъяснимое «шестое чувство», раскрывающее педагогу его ученика прежде, чем тот осознал самого себя, помогает и ученикам и учителям на неизведанных дорогах искусства. Както однажды, еще во время подготовки второго вы-

пуска Мастерской, сюда пришли молодые ребята — инженеры, одержимые своей идеей — проекцией цветовой гаммы на экран. Не все в Мастерской «загорелись» их идеей, но в энтузиазм молодых людей поверил главный режиссер М. Хрусталеv. Было решено испробовать цветовой фон в работе над композицией «Данко». Готовили номер к выпускной программе, и времени, как всегда, не хватало. В пантомиме принимали участие все артисты балетного цеха, что, конечно, отвлекало их от основных репетиций. «Работаем мы как черти, — писала тогда в письме Анна Аркадьевна, — за день приходится решать столько дел, что потом удивляешься, как это на все хватает сил. Миша увлечен «Данко». У номера есть свои постановщики, но он «болеет» и за своих ребят и за тех, молодых инженеров. Первые репетиции приводили в уныние — цветовой туман на экране никак не увязывался с действием. Теперь главное позади. Сомневающиеся наконец поверили в успех». На премьере номер произвел огромное впечатление: герои горьковской поэмы словно ожили в колоссальных цветных силуэтах. Но, кажется, более всех радовался удаче тот, чья вера и небоязнь риска способствовали успешной работе коллектива.

«Служенье муз не терпит суеты». Разные художники понимали эти слова по-своему. Для одних единственной правдой была правда сцены, во имя которой они вели жизнь затворническую, жертвенную, оберегая себя от повседневности. Редель и Хрусталеv не бежали ее, но в повседневности, с ее заботами и тревогами, неизбежной суетой с утра и до поздней ночи, они не опускались до мелочной суетности, не преследуя иных целей, кроме интересов самого искусства. Их душа и

сердце, а нередко и кошельки были открыты для каждого, кто нуждался в совете или помощи. Ученики, и бывшие и настоящие, знали, что у своих учителей они всегда встретят искреннее радушие, понимание, добрый совет. И в доме Анны Аркадьевны и Михаила Михайловича любили бывать многие. Именно в доме, потому что их квартира была не простым местом жительства, а несла отпечаток стиля, особой атмосферы, созданной душой и вкусом хозяев. Старинная мебель красного дерева, с любовью подобранная еще до войны. Каждая вещь знала свое место и не покидала его с тех пор, как хозяева поселились здесь. Огромные старинные люстры, свисающие на цепях, давали не много света, но его восполняли настольные лампы и торшеры, придающие комнатам особый уют. Огромное зеркало в оправе красного дерева создает иллюзию анфилады комнат. Перед ним, когда было необходимо, Анна Редель и Михаил Хрусталеv пробовали свои номера. Одна комната отдана книгам. Много редких, даже уникальных изданий, однако находятся они в этом доме не случайно: все прочитаны, одни нужны для работы, другие — просто для души. Хозяева прекрасно знают свою библиотеку, охотно делятся ею. На стенах фотографии — зримая история их творческой жизни. На всякого, кто приходит впервые, дом производит удивительное впечатление. Он источает аромат глубокой, непоказной интеллигентности. Здесь кажется кощунственным расхожее мнение об артисте эстрады как человеке полу- или недоинтеллектуальном (а такие, к сожалению, действительно встречаются). Для учеников посещение этого дома — большая школа эстетического воспитания. Приобщение к духовному миру своих учителей возвышает не меньше, чем

наставления, выслушанные во время занятий. И учителя не таили секретов своей души, хотя и на этом пути были и тепло понимания, и горечь разочарования, рожденная душевной глухотой. Но огорчения не лишали их веры в доброе человеческое начало.

Учителя давали своим ученикам не только уроки жизни в искусстве, но и уроки общения с ним, учили общению с людьми, умению ценить дружбу и хранить память о ней. В ЦДРИ на вечер памяти Ирмы Петровны Яунзем, их дорогой Ирмуши, с которой последние годы вместе работали в ВТМЭИ, они пришли со своими питомцами. Ведь человек раскрывается и в том, как он слушает музыку (ее много звучало в тот вечер со сцены). Из зрительного зала хорошо было видно, что Анна Аркадьевна слушает музыку с почти детской непосредственностью, расцветая в улыбке, когда исполнение кажется ей особенно удачным. Михаил Михайлович словно причащается к звукам, лицо одухотворено и растрогано мелодией. А потом танцевали ученики, первыми — совсем еще юные, начинающие, а за ними — Л. и А. Гайдаровы, как песню, на одном дыхании исполнившие знаменитый «Хореографический этюд».

Талант сценического дарования учителей соответствовал и огромности человеческого таланта, определяя слова и поступки каждого. В этих словах и поступках желание добра порождало решительное неприятие зла, подобно тому как живой организм отторгает чужеродное сердце. А оттого у них, как у любого человека, выросшего в личность, были и свои верные, давние друзья, товарищи по духу, и враги, которым чужды прямые дороги в жизни и искусстве. Нравственная позиция учителей, которую ученики

ощущали при решении любого вопроса, иногда значит больше, чем десятки заученных сентенций.

В 1969 году в ЦДРИ отмечали юбилей А. Редель и М. Хрусталева, посвященный 45-летию их творческой деятельности. Юбилейные даты невольно рождают двойственное чувство радости-грусти. Быть может, поэтому Анна Аркадьевна и Михаил Михайлович долго противились устройству юбилейного торжества. Когда Редель и Хрусталева вышли на сцену, зал встретил их громом аплодисментов. Память зрителей, трепетно сохранившая образ их танца, словно вернула всех на несколько лет назад, в праздничную атмосферу их концертов. А когда на экране Редель и Хрусталева исполнили свой танец «На катке», а затем «Вальс», зал разразился овацией. Присутствующих охватило чувство восторга, которое рождает творимое на глазах, но все же не постижимое чудо искусства. Затем танцевали ученики. Этот глубокий смысл праздничного вечера и для педагогов и для их учеников раскрывала веселая шутка-посвящение В. Ардова, обращенная к юбилярам:

«Ах, ах, товарищ Хрусталева,
Я просто не имею слов:
Вы молоды, как 20 лет назад,
А вам исполнилось шестьдесят...
Но вы изящны, как танцор,
Весь норов ваш, как прежде, скор.
И с легкой вашей же руки
Танцуют нам ученики.
В учениках цветете вновь
Вы вместе с Редель. И любовь
Аудитории своей
Не потеряли вы, ей-ей!
Желаю вам я много лет
Творить прекрасный ваш балет...»

Уже серьезно о том же сказала В. Кригер: «Не каждый из больших артистов бывает впоследствии педагогом, и не потому, что в своем «хранилище» он хочет спрятать приобретенное им творческое богатство, а потому, что педагог должен владеть особым даром. Анна Редель и Михаил Хрусталев доказывают, что с честью весь накопленный опыт передают своим ученикам»¹.

Учеников у Редель и Хрусталева много, уже более ста пятидесяти. Их имена на афишах Москвы и Ленинграда, городов Украины и Грузии, Урала и Сибири, Средней Азии и Дальнего Востока. Огромна роль всего коллектива педагогов ВТМЭИ, и в их числе Редель и Хрусталева, в подготовке национальных кадров филармоний Удмуртии, Осетии, Якутии, Казани, Чувашии и многих других. Но даже не общее количество учеников, хотя и оно само по себе внушительно, а особый подход к воспитанию эстрадного танцовщика дает право говорить о школе эстрадного танца Анны Редель и Михаила Хрусталева.

Глубокое понимание специфики эстрады основано у них на богатом личном опыте и огромной профессиональной и общечеловеческой эрудиции. Нет такой области в истории или практике балетного искусства, которая была бы неведома им. В этом мне приходилось убеждаться не однажды. И как исполнителей их всегда отличала широта восприятия танцевальных концепций. За годы их творческой жизни отгремело немало дискуссий о путях балетного искусства. Они не стали приверженцами какой-либо одной из спорящих сторон, очевидно, понимая, что крайности лишь ума-

¹ Кригер В. Мастера эстрадного танца.— «Муз. жизнь», 1969, № 8, с. 21.

ляют гармонию истины. Оставаясь верными классико-акробатическому стилю, они обращались в танце и к пластике, и к пантомиме, к действенному танцу, к традициям танцевального симфонизма.

В основе же методики воспитания молодого танцовщика заложена их концепция эстрадного танца как искусства индивидуального. Если будущий молодой артист балета входит в сложившийся, уже заранее известный репертуар, то на эстраде репертуар и манеру исполнения диктует творческая индивидуальность исполнителя. Поэтому выявление творческого «я» танцовщика Редель и Хрусталева считают первым и, пожалуй, определяющим этапом своей работы. В этот период педагоги как бы «растворяются» в ученике, стремясь «развязать» его творческую фантазию, предлагая этюды, импровизации. Думается, именно эта методика дала сегодня эстраде таких отличных друг от друга исполнителей, как Л. и А. Гайдаровы, ансамбль «Кавказ», Л. Дорохова и В. Бирюков, Н. Кирюшкина, Т. Анкудинова и Н. Музыка, трио Катаниченко, А. Евтушенко и другие.

Организирующим началом подготовки танцовщика педагоги считают классический экзерсис. Класс — это конек Анны Аркадьевны. С детства она питает к нему особенное пристрастие. На протяжении всей творческой жизни станок и экзерсис на середине никогда не ассоциировались у нее с понятием «работа». Он всегда рождал у актрисы приподнятое настроение, через него приходило ощущение легкости и свободы движения, он приносил радость преодоления и радость обретения. Класс Редель-педагога воспринят ею у своих непосредственных учителей и у тех, чьи имена вошли в историю отечественной балетной

школы. Ученикам Анны Аркадьевны ведомы и трудные четвертные батманы М. Н. Горшенковой, и адажио А. Я. Вагановой. Специфика класса Анны Аркадьевны определяется ее многолетним опытом. Она считает полезным для эстрадного танцовщика, даже для новичка, наращивать нагрузки в классе весьма интенсивно, чтобы выработать у него большую выносливость. Она ему будет нужна для быстрого восстановления формы в длительных гастрольных поездках, которые часто лишают его хороших условий для тренажа. Анна Аркадьевна насыщает класс большим разнообразием сложных элементов, учитывая, что у вновь пришедшего в запасе не годы учебы. По ее мнению, классический экзерсис, вырабатывая устойчивость, апломб танцовщика, все же «засушивает» верхнюю часть корпуса; поэтому она уравнивает класс упражнениями на гибкость, на растяжку. Большую часть ее урока составляют прыжки и прыжки в сочетании с другими элементами, что способствует расширению балетной лексики исполнителя, подготавливает его к работе с самыми разными балетмейстерами. Для исполнителя поддерживающего плана обязателен класс классической и акробатической поддержки. К сожалению, в Мастерской эта дисциплина не предусмотрена, но если надо было, этому предмету отводились часы и даже целые занятия. Это была уже стихия Михаила Михайловича. Он стремился передать ученикам не только свое умение, но и научить пользоваться тем удивительным «шестым чувством» в мастерстве поддержки, которым обладал сам. Можно сказать, что для Альвиана Гайдарова эти уроки не прошли даром.

Особенность занятий Хрусталева заключалась в том, что они менее всего напоминали уроки. Не

в его натуре было бесконечное повторение одного и того же. В этом он полагался на самостоятельные занятия учеников. На уроке Михаила Михайловича царила атмосфера творчества: он придумывал все новые и новые связи и комбинации и предлагал ученику участвовать в сотворчестве. Казалось, фантазия педагога неистощима. Новых поддержек рождалось так много, что часть из них просто забывалась. А как надо было остановиться, взяться за перо, чтобы зафиксировать придуманное, чтобы оно не рассеялось, не затерялось во времени. Но сегодняшние дела и задачи заслоняли завтрашний день, и выполнение задуманного все откладывалось и откладывалось...

Поддержкой в балетном классе увлекались многие. Это позволило педагогам с выпускниками 1974 года показать «Класс-концерт», продемонстрировавший технику акробатической поддержки во всем ее многообразии.

Педагоги внушают своим ученикам, что индивидуальность без высокого профессионального мастерства еще не делает исполнителя явлением искусства. Беспощадные в свое время к себе, они беспощадны и к ученикам, не прощая лености и вялого безразличия к самому процессу работы. Неудивительно поэтому, что среди их учеников немало лауреатов и дипломантов различных конкурсов, во многом определяющих сегодня лицо эстрадной хореографии.

Исполнительский стиль Редель и Хрусталева был отмечен строгим вкусом, его они стремятся теперь привить своим ученикам. Им претит дешевой вульгарный пошиб, нет-нет да и проскальзывающий у исполнителей на эстраде. Их ученики, как правило, не танцуют под шлягеры, не стараются во что бы то ни стало бежать за модой.

Учителя стараются раскрыть им глубинные тенденции балетного и танцевального искусства, помогают «пропустить» их через себя, чтобы преломить в своем творчестве. В понятие «школа Анны Редель и Михаила Хрусталева» хочется внести как особый художнический, педагогический и человеческий знак — профессиональную гордость и любовь к эстраде. Эту любовь и гордость они стараются привить своим ученикам. А как следствие этого — понимание самооценности эстрадной хореографии, которой нет необходимости вставать на цыпочки, чтобы дотянуться до классического балета.

Как балетмейстеры Редель и Хрусталев не склонны к формалистическим изыскам: «Сила и слава советской школы в глубоком внимании к человеческой личности, в высокой образности искусства»¹, — писали они в одной из своих статей. И в своем творчестве, и теперь, работая с учениками, они искали прежде всего содержательность танца, за которой всегда — интерес к человеку, его духовному миру, к миру его забот и тревог.

С годами окружающее виделось многограннее, ярче и острее. Пришла пора раздумий о пережитом, размышлений о жизни вообще. Так возник, оформился, но не успел отлиться в движение образ роденовского «Мыслителя». Очевидно, таится некая закономерность в том, что и скульптор и балетмейстер пришли к этой теме, уже перешагнув рубеж зрелости. Нет, в «Мыслителе» Хрусталева влекла к себе не внешняя динамика фигуры, более присущая другим творениям мастера.

¹ Редель А., Хрусталев М. Размышления после конкурса. — «Муз. жизнь», 1967, № 8, с. 7.

Вспомним, что, работая с натурой, Роден предпочитал наблюдать ее в движении, что давало ему подлинное ощущение человека в пространстве. Не случаен его интерес и к балетному искусству. Родену позировали Анна Павлова, Айседора Дункан, известная американская танцовщица Фуллер и японская балерина Ханako Сада. В Нижинского Роден назвал идеальным натурщиком, «о котором мечтает каждый скульптор».

Создавая «Мыслителя», он задумал показать самую мысль, рождаемую в тяжких муках. Его Мыслитель, изображен статичным, но он предельно внутренне сосредоточен, и мы ясно видим работу его мысли в физически напряженной позе. Потому скульптор пренебрег совершенной красотой его тела — огромная голова и могучая кисть, как бы поддерживающая эту непомерную тяжесть, нарушая классическую гармонию, приковывали к себе внимание. Понимая идею автора, балетмейстер видел в этой позе лишь исходный мотив будущей танцевальной композиции. Его «Мыслитель» должен был вырасти в творца, человека напряженного интеллекта, чья мысль, вторгаясь в неизведанное, была мощно и властно. Замысел этот владел балетмейстером неотступно. Он то и дело возвращался к нему, надеясь, что исполнителями его, конечно, станут Л. и А. Гайдаровы. Хрусталев видел его воплощение в дуэтом танце четкого, графического рисунка, сложного сплетения поддержек, поз, материализующих движение мысли, творческого дерзания. Но замыслу так и не суждено было осуществиться.

И вот их хореографическая миниатюра «Мгновения» на музыку М. Таривердиева к телевизионному фильму «Семнадцать мгновений весны»... В последние годы нотки грусти нередко проскаль-

зывали у Анны Редель и Михаила Хрусталева. Не понять этого нельзя. Но что удивительно — их творчество, новые номера, по-прежнему светились яркими, жизнеутверждающими красками молодости. И, может быть, только «Мгновения», как исповедь художника, выдавали их сокровенную тайну.

Хореографическая миниатюра не стала иллюстрацией к музыке Таривердиева, но сохранила ее эмоциональный настрой, расширив и углубив ассоциативный ряд музыкального произведения. Память возвращала герою мгновения его жизни — лирические воспоминания, минуты трагического преодоления, минуты глубоких раздумий и элегической грусти. «Мгновения» говорили об общечеловеческом, понятном во все времена, но в них возникали и знаки нашего времени — герои обращались к языку современного танца, пронизанного сегодняшним ритмом движения и жеста. Хореография номера решалась в классической манере, в которую органически входили сложные оригинальные воздушные поддержки, строгие костюмы партнеров.

Номер рождался долго и трудно, хотя оба исполнителя — А. Евтушенко и С. Пестриков — обладали хорошей классической школой. Но именно это (и не только на первых порах) мешало работе над номером. Постановщики требовали от исполнителей большего, чем могло дать робкое, ученическое обращение со «школой». Правда, партнерша «вошла» в номер довольно быстро, наполнив танец одухотворенным пониманием задачи и смысла своей партии. А вот партнер... Сколько раз огорчались постановщики, ощущая, что витающая над исполнителем тень классического балетного принца сковывает его творческую

фантазию и инициативу. Сколько раз повторяли они любимые слова Новерра, что «в действенном танце сухие школьные правила должны исчезнуть, уступив место чувству природы». Наверное, лучшим исполнением этого номера стало его исполнение на выпускном экзамене весной 1976 года. Зимой 1977 года А. Евтушенко и С. Пестриков станцевали его уже на VI Всероссийском конкурсе артистов эстрады и стали его дипломантами. Как это часто случается, погоня за суетным мешает увидеть значительное. Помешала она «разглядеть» и «Мгновения» — последнюю совместную работу Редель и Хрусталева, которая вскоре после конкурса исчезла из репертуара молодых исполнителей.

Ранней осенью 1976 года, как обычно, после летних отпусков Редель и Хрусталев приступили к занятиям в Мастерской. В холодные пасмурные дни конца ноября Анна Редель пришла на занятия уже одна. Не надо много слов, чтобы понять, что передумала и пережила эта хрупкая маленькая женщина, вступая в класс, вдруг показавшийся ей совсем пустым. Но нужно было жить, а жить — всегда значило работать. И Редель давала занятия, вела репетиции, хотя работа, которая всегда была самым естественным и привычным делом, требовала от нее теперь невероятных усилий воли.

Новые ученики — новые заботы. И как становилось тепло на душе, когда вдруг на репетиции появлялся кто-нибудь из «стариков», только что вернувшихся из долгих гастролей. Однажды в Мастерской меня познакомили с Л. Майстренко и К. Симоновым. Они были в отпуске после годичной работы на Сахалине. По возвращении в Москву их потянуло в Мастерскую — к «родному

очагу», чтоб окунуться в привычную атмосферу репетиционных занятий. И вот я вижу, что Костя объясняет что-то новичкам, у которых никак не выходит поддержка «горжетка». Легким, почти неуловимым движением он несколько раз вращает свою партнершу вокруг шеи, поясняя ребятам, как это делается. Анна Аркадьевна боковым зрением следит за своими помощниками и удовлетворенно кивает головой.

И снова выпуск, осенью 1977 года. И снова блестящий дуэт — С. Кваша и С. Шляхова, танцующий в современной, но никого не повторяющей манере — манере, которую создали высокий вкус и требовательность педагога А. Редель.

Зима 1979 года принесла еще одну творческую радость — успешное выступление нового танцевального дуэта, родившегося за год до этого, А. Евтушенко и А. Гайдарова, на VI Всесоюзном конкурсе артистов эстрады в Ленинграде. Кажется, впервые за десять лет конкурс прошел не в Москве, и Анна Аркадьевна узнала о его результатах лишь по возвращении ее питомцев из Ленинграда. Ей было приятно услышать, что Аня Евтушенко стала серебряным лауреатом конкурса (Альвиан участвовал в конкурсе как партнер). Успех дуэту принес неувыдаемый «Этюд» на музыку А. Спадавеккиа. Вот и еще один поворот человеческой судьбы привел к рождению этого дуэта. Кто знает, каким будет его дальнейший творческий путь? Пройдут ли и проходят ли вообще бесследно для творчества разломы человеческих отношений? Думаю, сценическое бытие танцевального дуэта на эстраде, как ни в одном из других жанров, тесно сплетено с человеческой судьбой партнеров. Секрет его сценического успеха во многом зависит от многолетнего содруже-

ства и сотворчества партнеров-единомышленников. Но к этому готов не каждый. Поэтому и не каждому суждено увидеть свою звезду в зените...

Однако вернемся к конкурсу. Успех А. Евтушенко и А. Гайдарова еще раз подтвердил, что избранный ими стиль остается вершиной в эстетике дуэтного танца на эстраде. «Идеалом дуэтного танца» назвал его В. Преображенский в статье, посвященной итогам конкурса. В ней автор вновь касается проблемы преемственности на эстраде: «На примере дуэта видно, как важно для нас содружество с представителями славной старой гвардии эстрады, мастерами, чьи постановки основаны на богатейшем личном исполнительском опыте, выверены десятилетиями концертной практики»¹. Кажется, эта тема всерьез начинает волновать и молодое поколение эстрадных артистов, для которых очень важно понять свое место в общем строю, осознать, что эстрадное искусство — не просто сумма творческих индивидуальностей и сценических судеб, но и большая художественная традиция. Традиция, которая видит в них свое продолжение.

Эта идея звучала в одном из концертов, показанных в зале «Октябрь» в начале лета 1979 года. Режиссер М. Котляр задумал его как своеобразную эстафету эстрадных поколений. На «Нетрадиционный сбор» были приглашены лауреаты всесоюзных конкурсов, начиная с первого. Перед зрителями на экране прошли кадры разных лет: А. Райкин, В. Хенкин, Л. Утесов, Л. Русланова, К. Шульженко, А. Цфасман — имена исполнителей, чье искусство — сама история и живые традиции современной советской эстрады. Но, пожа-

¹ Преображенский В. От финиша к... старту.— «Сов. культура», 1979, 9 мая.

луй, наиболее органично в концертный сюжет вошли кадры, посвященные творчеству Анны Редель и Михаила Хрусталева. Их имена звучали в концерте дважды — в ретроспективе кадров военных лет, когда дуэт исполнял перед бойцами на фронте свой знаменитый «Акробатический вальс», и еще раз, когда зрители увидели их виртуозное исполнение танцевальной новеллы «После бала». Затихающие звуки номера на экране вывели на сцену учеников — А. Евтушенко и А. Гайдарова, исполнивших «Этюд» на музыку Спадавеккиа. Заметно волнуются исполнители, которые знают, что из зала за ними следят строгие глаза педагога. И танец их, естественно продолжая только что виденное на экране, рождал ответную волну зрительного зала. Для молодежи — а ее большинство на таких концертах — события, разделенные десятилетиями, сливались в единую историю советского эстрадного искусства. Трудно сказать, для кого этот нетрадиционный сбор оказался важнее — для зрителей или самих его участников? Кстати сказать, помимо А. Евтушенко и А. Гайдарова в концерте принимали участие и другие ученики Редель и Хрусталева. Это и Наталия и Олег Кирюшкины, ныне заслуженные артисты Якутской АССР, это и лауреат Всесоюзного конкурса конфетрансье С. Дитятев, который признался, что именно Анне Аркадьевне и Михаилу Михайловичу он обязан своим умением пластично «обживать» сценическое пространство.

Хочется верить, что ученики Анны Редель и Михаила Хрусталева прочтут эту книгу и с гордостью осознают свою причастность к замечательной школе эстрадного танца, созданной их учителями, почувствуют и свою ответственность за будущее вверенных им традиций.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



А. Редель
и М. Хрусталиев



А. Редель



М. Хрусталеv



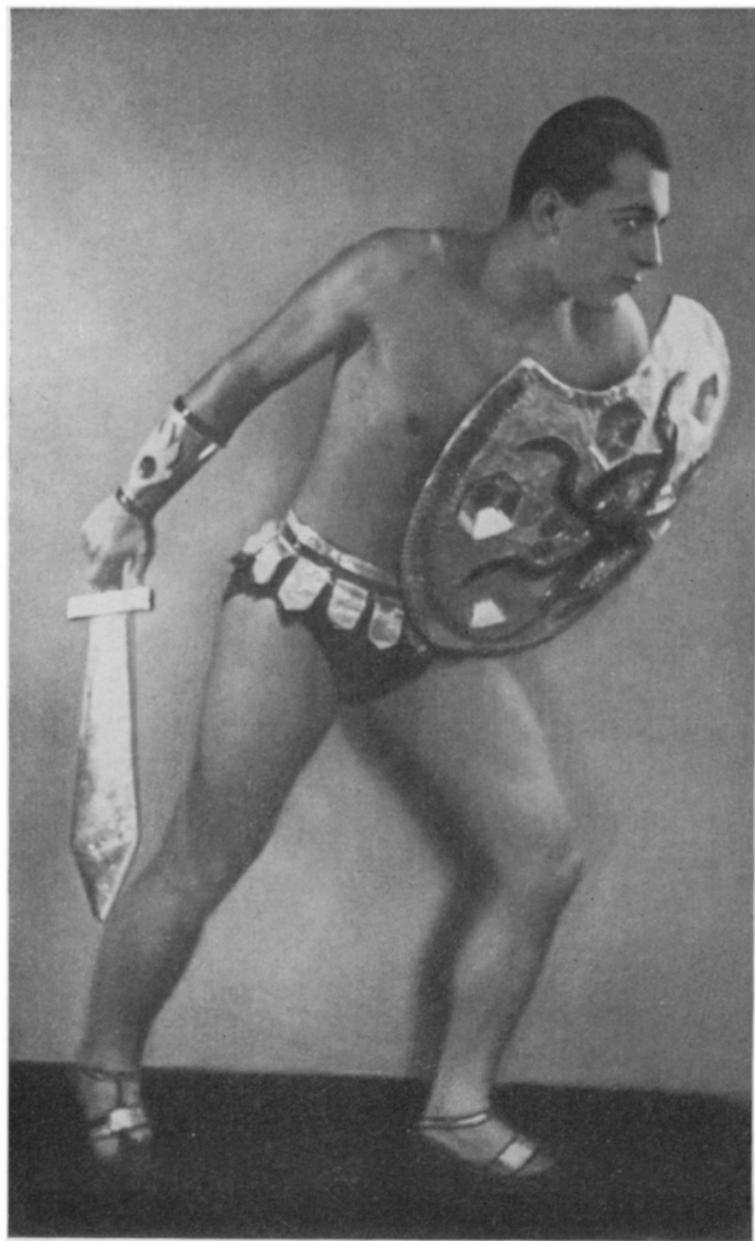
Маргарита Фроман

**А. Редель.
Фанерный театр**

Аня Редель

**А. Редель.
Фанерный театр**







Михаил Хрусталеv



**М. Хрусталеv.
Студия В. Майя**
Михаил Мордкин



«Танец с мячом»



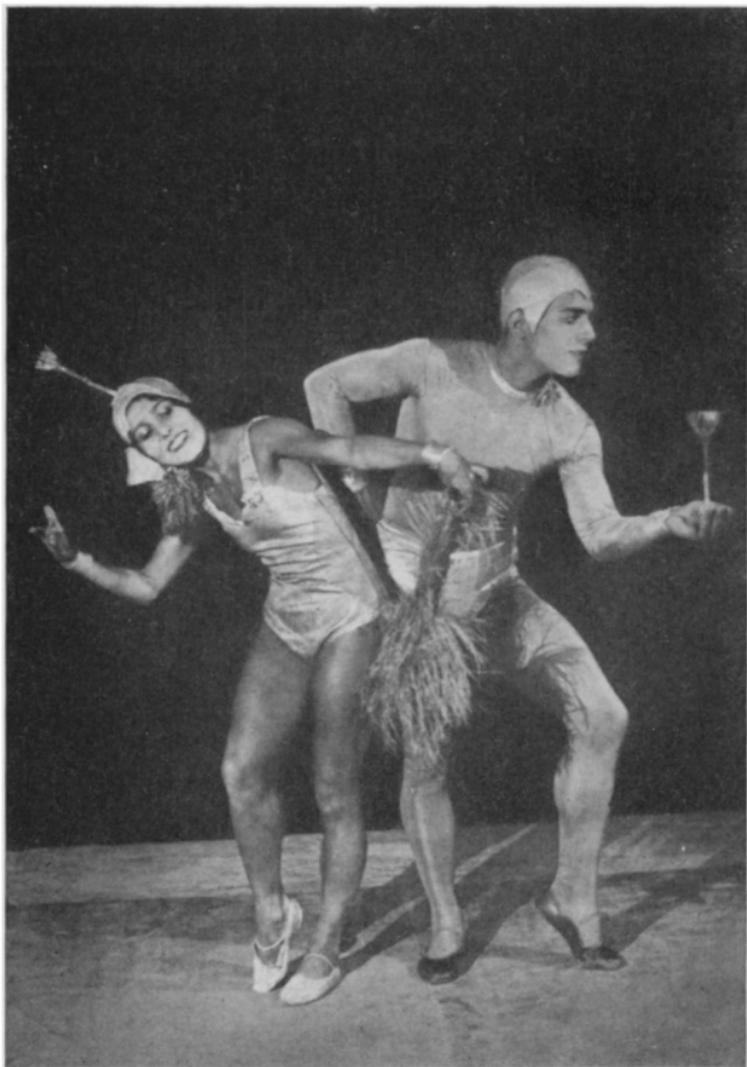
«Летчики»



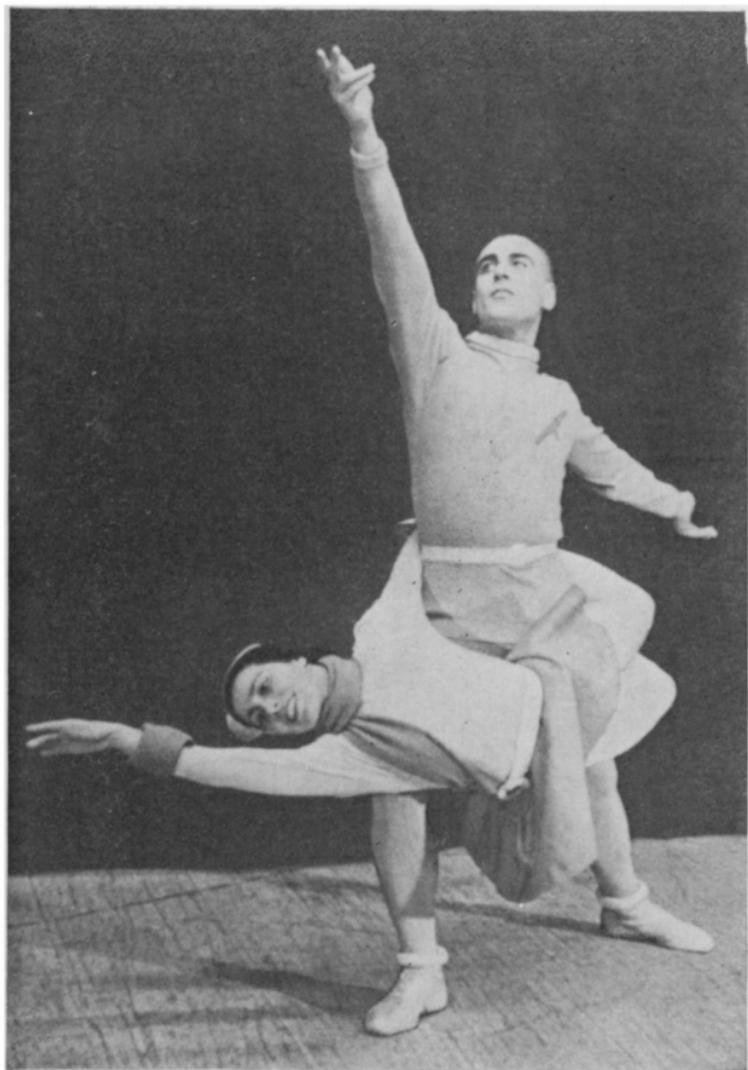
**«Акробатический
вальс»**



«Героический этюд»



**«Эксцентрический
танец с бокалом»**



«На катке»





«На карнавале»



«Мексика»

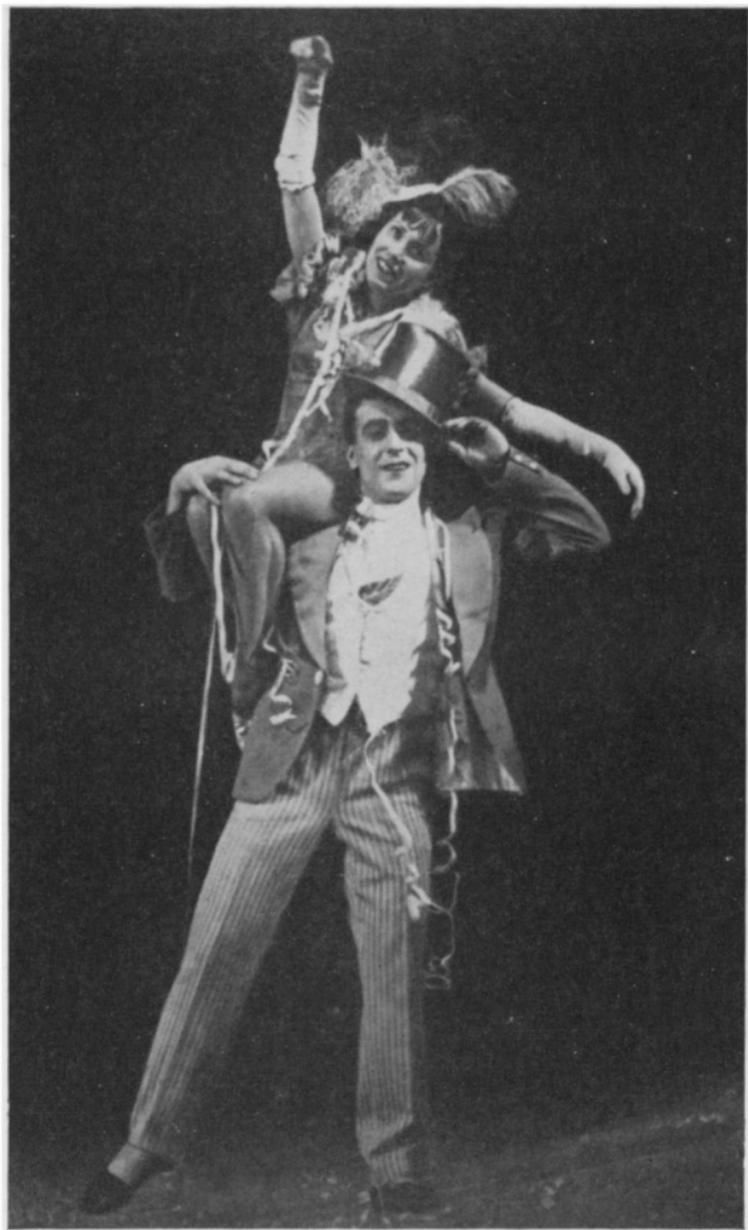




«Мефисто-вальс»



«На «карнавале»»





«После бала»

«Лиса и Бобер»



«Тайное свидание»





Приехали
на гастроли



На фронте

На занятиях
с Гайдаровыми →



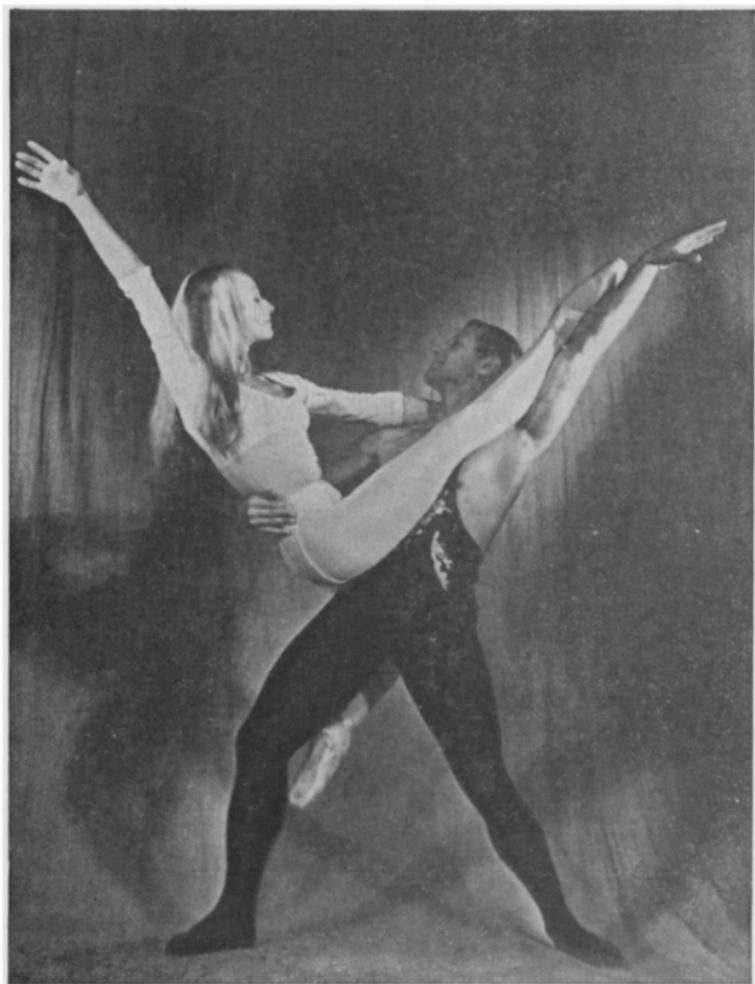






На занятиях
с Гайдаровыми

Людмила и Альвиан
Гайдаровы



Людмила и Альвиан
Гайдаровы

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
НАЧАЛО ПУТИ	5
РОЖДЕНИЕ ДУЭТА	55
ТВОРЧЕСКАЯ ЗРЕЛОСТЬ	87
ВОЙНА И ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД	120
УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ	154



СВЕТЛАНА АНДРЕЕВНА СЕРОВА

Анна
РЕДЕЛЬ
и
Михаил
ХРУСТАЛЕВ

Редактор
Т. П. БАЖЕНОВА

Художник
В. М. ВОВНОВОЙ

Художественный редактор
Л. И. ОРЛОВА

Технические редакторы
Н. В. НОВОЖИЛОВА
и Е. Н. САПОЖНИКОВА

Корректор
Н. Г. ШАХАНОВА

И.Б. № 765

Сдано в набор 09.02.81. Подписано к печ. 24.09.81. А07920.
Формат издания 70×90¹/₃₂. Бумага тип. № 1 и мелованная.
Гарнитура обыкновенная новая. Высокая печать. Усл. п. л.
8.556. Уч.-изд. л. 8,795. Изд. № 14988. Тираж 25 000.
Заказ № 2304. Цена 85 коп.

Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский
пер., 3. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательств, поли-
графии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.

