

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

ВДОХНОВЕНИЕ НА ВСЮ ЖИЗНЬ

«О, ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если можете». Эти слова страстного призыва принадлежат Белинскому. Двадцать с лишним лет назад, когда юная москвичка Лидия Крупенина переступила порог хореографического училища при Большом театре, она не знала ни имени великого критика, ни его заклинивания на рыцарское служение искусству. Девочка любила и хотела танцевать. И она стала балериной. Но сегодня, спустя годы, солистка Новосибирского академического народного артистка республики Лидия Ивановна Крупенина вправе причислить себя к «ордену» неистовых служителей сцены. Театр для нее — не просто место работы. Он — смысл ее жизни, второй ее дом. Утренний тренаж, репетиция, спектакль. Вот главные вехи ее бытия. Между ними — короткий отдых, чтение, домашние дела, но все это как бы подчинено главному — мыслям о предстоящей работе. Муж (тоже танцовщик, многолетний партнер Лидии Ивановны Юрий Васильевич Гревцов) и сын (учащийся музычлища) — ее единомышленники. Быт этой семьи строится в соответствии с «бытом» театральных обязанностей супругов. Готовность к любым самоограничениям, полная самоотдача, фанатическая преданность профессии...

Да, природа щедро одарила Крупенину. Она будто создала эту маленькую, хрупкую женщину как некий «инструмент» для танца. Полетность прыжка балерины стала почти легендой. Она парит в воздухе, точно птица, и чувствует себя так же привольно. Для нее практически не существует непреодолимых технических трудностей. Когда из зала смотришь на Крупенину, то испытываешь наслаждение от самого совершенства ее техники — от этих протяженных прыжков, блистательных фуэте, от музыкальности ее пластики...

Но чтобы до конца оценить беспечную легкость, с какой балерина творит на сцене свои чудеса, стоит заглянуть за кулисы, в репетиционный зал в часы ежедневного тренажа или репетиции. Здесь идет черная работа — труд в поте лица. Здесь свершаются драмы и открытия, победы и поражения.

Представьте себе такую картину. Репетируется балет Лапутина «Маскарад» (по драме Лермонтова). Сцена драматического объяснения Нины с Арбениным. Лидия Ивановна безукоризненно выполняет эпизод технически, но и она сама, и балетмейстер понимают: все не то. Пробуют еще раз, второй, десятый. Балерина в отчаянии. Она смотрит в лицо мужа, своего партнера, будто ищет в нем ответа на загадку. И вдруг воображение подсказывает ей ситуацию: сейчас он, ее друг, самый близкий человек, уйдет навсегда, уйдет, потому что больше не верит ей. Но ведь именно эти мысли проносятся в голове Нины! Конечно же, так! Ужас пустоты, отчаяние от утраты. Она ощущает это физически... Лидия Ивановна просит повторить эпизод. Теперь ее танец «заговорил». Боль, горечь, тоска — они в каждом ее движении...



На снимке: сцена из спектакля «Дон Кихот». Китри — Л. КРУПЕНИНА, Дон Кихот — А. БЕРДЫШЕВ.

Фото Н. Соничевой.

Значит, техника не ради техники. Просто свободное владение технологией танца позволяет ей с наибольшей полнотой выражать суть образа.

Содержание эпизода и партии в целом Крупениной подсказывает не столько либретто, сюжетная ситуация, сколько музыка. Эта балерина необыкновенно музыкальна. Она не просто слышит музыку, она ее «впитывает», воспроизводя в движении, в танце.

В балете Асафьева «Бахчисарайский фонтан» Лидия Ивановна танцует партию Марии. Ее героиня совсем еще девочка. Резвое, бесхитростное дитя счастья. Ей неведомы глубинные чувства — бездна отчаяния, гнева, боли. Она играет, резвится, полна доверия и любви ко всему и всем на свете. Ее прыжки — это радость бытия, восторг перед жизнью. Даже в сценах у Гирея Мария — Крупенина все так же доверчива. Она искренне хочет утешить, убедить ослепленную ревностью Зарему. Сила этой девочки — в ее беззащитности. Марию можно обидеть, но заставить притворяться — никогда.

Так, сохраняя верность музыкальной трактовке, Крупенина создает законченный человеческий характер.

А совсем недавно балерина станцевала партию Китри в балете Минкуса «Дон Кихот». Станцевала с таким блеском, с такой виртуозной легкостью, как будто не существует в балете никаких возрастных рубежей, как будто у нее, Лидии Крупениной, появилось сегодня второе дыхание.

Китри — ровесница Марии. Но это совсем иной характер, иной, национальный тип. И снова путеводителем балерины стала музыка. Китри Крупениной — истинная испанка, озорная, лукавая, темпераментная. Ей нравится быть молодой и прекрасной. Ей приятны восхищенные взгляды мужчин. Она так же, как Мария, влюблена, так же радуется жизни и солнцу, но танец Китри лишен плавных линий. Точно вихрь, врывается она на сцену в своем коротеньком пыльном платьице. Все у нее взмахом, все через край. Полет, полный вдохновения и блеска.

Есть в творческой индивидуальности Крупениной одна особенность: в ее героинях почти всегда угадывается неуспокоенность, потребность во внутреннем драматизме, в душевной экспрессии. Как часто бывает у одаренных людей, черта эта проявляется почти неосознанно и выражает скорее всего какую-то глубинную струну человеческой природы актрисы. В первом акте «Лебединого озера», после встречи девушки-лебедя с принцем, Крупенина, вопреки традиционной трактовке, танцует не песнь пробуждающейся любви, а мечту о невозможном счастье. Что-то бесконечно трогательное, беззащитное в хрупкости ее Одежды, в склоненной к плечу головке, в бессильно поник-

шем на руках принца теле, в том, как испуганно уходит, бежит она от его восхищенного взгляда. Драматическое в этом танце сильнее лирического.

И черный лебедь Крупениной творит свою злую миссию так, будто не испытывает от этого удовольствия. Может быть, Одиллия симпатизирует принцу или вообще не жаждет принести людям беду? Во всяком случае, и здесь мы встречаемся все с той же потребностью актрисы во внутренней конфликтности.

Прекрасная исполнительница «классических» партий (в ее репертуаре и Аврора из «Спящей красавицы» Чайковского, и Жизель из балета Адама, и Раймонда из балета Глазунова, и Маша из «Щелкунчика» Чайковского...), Крупенина с таким же успехом танцует в балетах советских композиторов. Она из тех балерин, кто с особой чуткостью откликается на поиски балетмейстерами — новаторами и современными языками хореографии, новых средств выразительности.

Когда молодой балетмейстер Олег Виноградов создавал хореографию балета Прокофьева «Ромео и Джульетта», он стремился к обобщенной образности, к импровизационности танца, как бы рождающегося прямо на глазах у зрителей. Такая хореография требовала от актеров не только виртуозной, но и принципиально новой техники. Крупенина легко восприняла новации балетмейстера, став превосходной исполнительницей его замысла. Она исполняла сложнейшие по формам вариации, полные драматизма монологии и дуэты с необычными поддержками, исполняла с такой естественностью, будто танцевала так всю жизнь.

Дважды встречалась балерина с одним из интереснейших советских балетмейстеров Юрием Григоровичем. И в балете того же Прокофьева «Каменный цветок» и в «Легенде о любви» Меликова на текст Назыма Хикмета, которые поставил в Новосибирске Григорович, ей приходилось осваивать приемы акробатики, неожиданный, порой изощренный танцевальный рисунок. И всякий раз балерина выходила из испытания победительницей. Танец ее в этих спектаклях, оставаясь бесконечно эстетичным, нес в себе глубокую и точно выраженную мысль.

Были ли у Крупениной неудачи? Вероятно, да. О некоторых партиях ее большого репертуара рецензенты писали, что они технически совершенны, но холодноваты. Что ж, может быть. Но, думается, это были те партии, в которых музыка и хореография не разбудили в балерине личного чувства. Ибо актерский талант Крупениной — в ее самобытности, она не «формулирует» образ, а подслушивает его в музыке, чтобы потом «выплеснуть» из глубины своего сердца.

М. РУБИНА.