

Плисецкая Майя Михайловна Майя Плисецкая была солисткой Большого театра. С гастрольями и концертами она объездила почти весь мир: выступала с номерами из балетов, участвовала в постановках зарубежных хореографов и сама ставила спектакли. «Умиравший лебедь» из «Лебединого озера», Китри из «Дон Кихота», Кармен из «Кармен-сюиты» — эти и многие другие роли Майи Плисецкой вошли в историю мирового искусства. На выпускном экзамене в училище она на «отлично» исполнила роль Повелительницы дриад из балета «Дон Кихот». И вскоре ее приняли в труппу Большого театра. Первое время девушке не давали главных ролей: она была артисткой кордебалета и получала минимальную зарплату. Успех пришел к Плисецкой, когда она сыграла в балете «Шопениана». Вскоре балерине стали давать сольные роли. Она исполнила партию Китри в «Дон Кихоте», которая стала одной из самых известных в репертуаре балерины. На этой премьере присутствовал Рудольф Нуриев. Спустя годы он вспоминал: «Я не плакал, я рыдал. Рыдал от счастья. Вы устроили пожар на сцене». Майя: Я за две репетиции с лёта выучила прыжковую мазурку в «Шопениане» и станцевала ее с громовым успехом. <...> Я намеренно старалась в пике каждого прыжка на мгновение задержаться в воздухе, что вызывало у аудитории энтузиазм. Каждый прыжок сопровождался крещендо аплодисментов. Я и сама не предполагала, что этот маленький трюк придется так по душе зрительному залу. Успех был взаправду большой. На следующие «Шопенианы» кое-кто из балетоманов уже шел «на Плисецкую». Она часто гастролировала по СССР и за рубежом. В 1958 году, когда большая часть труппы Большого театра уехала в Лондон, Майя Плисецкая осталась в Москве и решила поставить «Лебединое озеро». В этом спектакле она впервые была балетмейстером и хореографом одновременно. Все билеты на премьеру раскупили: «Что было в конце актов и после последнего закрытия занавеса — описать невозможно. Шквал. Шторм. Извержение Везувия»,

Иветт Шовире Легендарная французская балерина – несравненной «этуаль» (высший статус артистов балета парижской Оперы ) и многолетняя прима Парижской оперы Иветт Шовире... Она начала свою танцевальную карьеру в 1933 году и первую большую известность получила в постановках знаменитой звезды дягилевских сезонов Сержа Лифаря, возглавившего к тому времени балетную труппу «Гранд-Опера». Почувствовав новую пластику, предлагаемую Лифарем, Иветт Шовире заняла место примадонны в его спектаклях. Впоследствии о ней скажут, как о балерине, «сотворенной Лифарем». В 1941 году она достигла высшего звания французского балета, став одной из самых заметных «этуаль» послевоенной эпохи. В своей книге балетный критик Вадим Гаевский пишет: «Как художник, как личность, Иветт Шовире – явление французского театра 40-50-х годов. Она преобразила традиционный исполнительский стиль. Блеск виртуозности она дополнила драматической патетикой жеста. Она внесла в балет интеллектуальную проблематику середины века. И она же вернула балету переживание, придав постановкам Сержа Лифаря сладость и горечь французской мелодрамы». Главной партией и сценическим талисманом в карьере великой балерины стала роль Жизель, где ее Альбертами в разное время были выдающиеся танцовщики балета – Эрик Брун, Мишель Рено, Юрий Алгаров, Рудольф Нуриев, Марис Лиела. Балет Лифаря "Истар". В декорациях и костюмах Льва Бакста ожила древняя легенда об ассирийской богине, освобождающей из ада своего возлюбленного Сына Жизни. Раскрывая одну за другой семь дверей, она отдает каждому стражнику свое украшение или одежду.

Джиллиан Линн Джиллиан Линн получила классическое балетное образование. В возрасте семнадцати лет она обратила на себя внимание Нинетт де Валуа (хореографа). В прошлом одна из солисток дягилевских Русских Сезонов (1923-1926), Нинетт де Валуа сыграла ключевую роль в становлении классического танца в Великобритании — именно на основе балетной труппы театра Сэдлерс Уэллз, созданной ею, был сформирован Лондонский Королевский балет. Довольно скоро Джиллиан стала исполнять в постановках Сэдлерс Уэллз ведущие партии — Фея Сирени («Спящая красавица»), повелительница виллис Мирта («Жизель»), Черная королева («Шах и мат») и др. Джиллиан работала в Королевском балете, когда танцовщик и хореограф Роберт Хелпман пригласил ее перейти в Лондонский Палладиум. Джиллиан согласилась. В это время Джиллиан начала брать уроки вокала и сценической речи, так как одних лишь навыков в области классического балета для ее нового репертуара оказалось недостаточно; танцовщица превратилась в актрису синтетического жанра. Кроме того, Линн не боялась экспериментировать и в хореографии, органично сочетая в своем творчестве самые различные танцевальные направления. В 60-е годы Джиллиан Линн увлеклась джазовым танцем; сплав джазовых мотивов с её 12 классическими приемами и превратился впоследствии в ее визитную карточку. Результатом экспериментов Линн в этом направлении стало танцевальное шоу «Коллажи». Вершиной успеха Джиллиан Линн на этом этапе стала постановка танцев в мюзикле Эндрю Ллойд-Уэббера «Кошки» (CATS). Линн работала над постановкой классического мюзикла Роджерса и Хаммерстайна «Оклахома!» (Oklahoma!).

Жозефина Бейкер 1970-е, по сцене лондонского «Палладиума» в тюрбане из страусиных перьев ураганом носится грациозная темнокожая женщина, излучая энергию, купаясь в аплодисментах. Вдруг, остановившись посреди представления, она произносит в зал: «О, мадам, вы смущаете меня. Да, да, вы, с этим маленьким биноклем. Пожалуйста, не смотрите в него. Не лишайтесь ваших иллюзий». Она

начала выступать еще в школе, поражая своей гибкостью. «Сначала я танцевала, чтобы согреться, а после этого поняла, что рождена для танца». Выучив все стили своего времени, она попала в шоу и стала ездить по стране. Талант отличает новаторство и в её номерах были заметны элементы хастла, степа, хип-хопа, брейка, которые появятся только годы спустя. Сверхмодный чарльстон публики Парижа впервые увидела тоже в ее исполнении. Счастливым билет выпал, когда девушка попала в труппу на Бродвее. Жозефин была «завершающей представлением» (end-girl) в одном из мюзиклов — сложная роль в которой она пародировала коллег и ходила по сцене колесом. Акробатика была ее коньком. На одном из гастролей её заметил французский театр и принял к себе. В парижском театре «Фоли Бержер» она произвела фурор, когда выскочила из-за кулис, прикрытая только юбочкой из бананов. Из-за обнаженных танцев Жозефине Бейкер было запрещено выступать во многих столицах, что лишь увеличивало интерес публики. Знаменитые художники создавали ей безумные костюмы из перьев и блесток. Иногда платья кроились из полотна, расписанного модными кубистами. В 1926 году Эрнест Хемингуэй весь вечер танцевал с Жозефин: «Было знойно, но она куталась в мантию и ни разу его не сняла. Только когда клуб закрылся и мы вышли, Жозефин призналась мне, что под мехами у нее не было никакой одежды». Комедийное дарование, голос и экзотические танцы, все это открыло Жозефине дорогу в кино. И она снова совершила прорыв, став первой афро-американкой на главных ролях.

Марта Грэм Марта Грэм родилась в 1894 году. Многие историки сравнивают её вклад в искусство 20 века, с тем, что сделали для него Пикассо, Нижинский или Стравинский. Марта - жгучая брюнетка с ярко накрашенными губами и густо подведенными глазами. Простых работ у неё, что кажется невозможным, ведь на её счету сотни работ. В танец Марта пришла довольно поздно - в 20 лет, возраст, когда карьера классической балерины набирает обороты, но классика её не привлекала, она считала её миром полных запретов и условностей, ей был интереснее более свободный и настоящий танец. Когда ей было 17 лет она увидела выступление дивы нового танца - Рут Сен-Дени, но только спустя 5 лет поступила в её школу, где абсолютно не имела успеха. Довольно пухлая, небольшого роста, к тому же брюнетка, это не было похоже на идеал того времени, так еще и без опыта в хореографии. Она сбросила вес, но все же оставалась слишком массивной для утонченных движений. Педагоги ждали от неё лиричности, которую она не смогла дать. Зато муж Сен-Дени Тед Шоун увидел некую харизму, энергию и искру в этой чарующей брюнетке, что ему так не хватало, как хореографу. Он придумывает для нее танец - Хоситл, где позволяет ей продемонстрировать свою экзотическую личность и свирепость пантеры. - «Когда я начинала в Денишоун, я преподавала танец детям. Меня не воспринимали всерьез, как танцовщицу, так как я не была красива: идеалы школы на тот момент подразумевали кудрявых блондинок. В 22 года меня готовили к профессии педагога, но никому не приходило в голову, что я могу выступать на сцене. Но я была фотогенична, поэтому моя фотография фигурировала на всех буклетах школы. Мы жили все вместе в доме Денишоун и поскольку мне нельзя было танцевать, то я делала это секретно. По ночам, я спускалась в студию мисс Рут. Было около 2 часов ночи, в доме уже было тихо и темно. Я творила свои собственные движения, странные и прекрасные. До самого рассвета я работала в полной темноте. Но я знала: когда момент придет, я буду готова» Марта Грэм полностью отдала себя танцу модерн, который был созвучен и ее взглядам. С детства Марта слышала рассуждения отца, который был профессиональным психотерапевтом, мысли о том, что движения могут передавать внутреннее, эмоциональное состояние человека. Именно эта идея привела ее к созданию собственной техники. В разрез стереотипным представлениям о танце, когда женщина должна было воплощать только плавные линии, она стремилась дать женщине право выражать сильные чувства при помощи резких, рваных движений. Танцовщица и хореограф Марта Грэм сделала чувство главной идеей танца, и это стало ее основной заслугой. «Движение никогда не лжет, тело передает температуру души» – Марта Грэм. Она создала свою собственную труппу, которая первое время состояла только из женщин, в танце она размышляла о роли женщины в социуме, в жизни мужчины и в судьбе своей страны. Постановка «Еретичка» рассказывает о борьбе женщин с толерантностью и закрытостью масс. Но одной из её самых популярных работ является плач, который побудил многих людей на создание своего прочтения образа танцовщицы. В этом танце сама Грэм, которая пытается вылезти из своей кожи, из роли женщины, навязанной обществом. Она почти не танцует, а двигается, сидя на скамейке, но взгляд оторвать невозможно. За свою творческую жизнь Марта Грэм создала собственную труппу, сочинила 180 спектаклей, которые отличало не только потрясающая, волнующая хореография, но и продуманность мелочей – она выбирала костюмы, музыку, принимала пространственные решения, участвовала в создании декораций.

Анна Павлова Современники говорили, что, глядя на нее, они видели не танцы, а воплощение своей мечты о танцах. А для нее самой танец был всем – и реальностью, и мечтой, и жизнью, и тем, что ждет за пределами жизни. Анна Павлова родилась 31 января (12 февраля) 1881 года В пятилетнем возрасте Павлова увидела в Мариинском театре балет «Спящая красавица», который и решил ее судьбу. В 1891 году поступила на балетное отделение Петербургского театрального училища. Она участвовала в балете, поставленном Мариусом Петипа для молодых студентов - «Сказка». Анне Павлове было трудно, она была не как все, изгиб ступни, чересчур тонкие щиколотки, длинные руки и ноги - всё это совсем не

совпадало со стандартами красоты того времени. Её постоянно дразнили. Талант пробил себе дорогу - она стала любимицей Мариуса Петипа, её способности и амбиции заслужили ей репутацию. Она постоянно изучала новую технику. Она быстро продвигалась по профессиональной лестнице и вскоре стала прима-балериной. Зрители во всем мире обожали её за трогательность, хрупкость и страсть. Михаил Фокин создал для неё самую известную её роль - умирающего лебедя, в ней не было трудных технических пируэтов, в неё были движения, которые сравнивали с ниткой жемчуга и элегантных взмахов руками, заканчивающийся смертью лебедя. Анне предложили работу в Париже, но она не хотела соглашаться со всеми условиями, вскоре переехала в Лондон и создала свою танцевальную труппу, никакая танцова не путешествовала столько, сколько она. Она привезла балет в те части мира, которые даже не знали что это такое. В честь неё назван воздушный десерт - "Павлова". В 1926 году Анна Павлова — к тому времени уже легендарная балерина — побывала с гастролями в Австралии и Новой Зеландии. Именно тогда началась история десерта, который назвали в ее честь.

По новозеландской версии, пирожное на основе безе с фруктами придумал в том же 1926 году повар одного из отелей Веллингтона — столицы государства. Считается, что его вдохновили воздушные наряды балерины и он решил воплотить это впечатление в нежном, воздушном десерте. В Австралии же считают, что торт «Павлова» появился гораздо позже, в 1935 году. По этой версии, его приготовил повар отеля «Esplanade» Берт Саше. Когда десерт подали к столу, Саше воскликнул: «Он такой же воздушный, как балерина Павлова!»

Нуриев Рудольф Хаметович Нуриев – блистательный артист балета, внесший неоценимый вклад в мировую культуру. Его виртуозные выступления – темперамент, особая пластика, эротизм, экспрессия, динамика, неистовый прыжок – сводили с ума поклонников и становились знаковыми событиями в истории искусства. Рудольф рос серьезным, чувствительным ребенком, любил слушать с сестрами по радио музыку, сидеть на пригорке возле железной дороги и смотреть на стремительно проносящиеся поезда. В 5 лет в жизни мальчика произошло знаковое событие, предопределившее его судьбу. Мама сводила его с сестрами в Уфимский оперный театр на балет «Журавлиная песнь». Увиденное стало для ребенка настоящим потрясением. Он пришел в восторг от атмосферы праздника, красивых хрустальных люстр, сверкавших при свете ламп, золотистого занавеса, представших в ярких нарядах артистов. С этого момента у него появилась мечта – танцевать. Рудольф начал посещать занятия в ансамбле, с удовольствием осваивать азы хореографического искусства, участвовать в концертах. Все соседи и знакомые наперебой его хвалили. Отец мальчика не разделял его увлечений, а сверстники его дразнили. Но вопреки воле отца и издевкам сверстников он продолжал заниматься балетом. Когда мальчику исполнилось 11 лет, его педагогом стала бывшая участница знаменитой труппы Дягилева, Анна Удальцова, обратившая внимание на способности и поразительную целеустремленность молчаливого бедно одетого парнишки. В 15 лет он уже с успехом выступал на сцене уфимской оперы, а в 17 – отправился в город на Неве, чтобы поступить в хореографическое училище и развивать свой талант. Его приняли, несмотря на не совсем подходящий возраст, заверив, что его ждет либо блестящее будущее, либо большое разочарование. В 1958 Рудольф Нуриев окончил обучение и начал работать в одном из ведущих балетных коллективов страны – театре им. Кирова (ныне Мариинский). Его приглашали и на сцену Большого, но он отказался покидать Северную столицу. Дебютировал талантливый выпускник в балете «Лауренсия» в партии отважного Фрондосо. За последующие три года он исполнил 14 партий в спектаклях «Баядерка», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и пр., завоевав сердца многочисленных поклонников высоким мастерством – мягким прыжком ночного хищника, стремительным вращением, драматической игрой, емкостью танца, оригинальным прочтением каждой партии. В 1959, несмотря на независимый характер, Нуриева взяли на гастроли в Вену – австрийцы настояли на его прибытии в составе труппы. Спустя два года очередной выезд за границу стал поворотным в судьбе танцовщика. Кировский балет тогда приехал на гастроли в Париж, после чего должен был отправиться в Лондон и из Парижа, после он должен был вернуться к себе на родину в СССР, но в связи с некоторыми обстоятельствами, этого не смогла произойти, и Нуриев остался жить в Европе. В его жизнь вошла Марго Фонтейн. Прославленная английская прима-балерина позвонила Нуриеву и пригласила станцевать на ее бенефисе в Лондоне. Вскоре руководство Королевского театра в Ковент-Гардене предложило им танцевать «Жизель» вместе. Вначале 42-летняя звезда опасалась, что будет выглядеть смешно рядом с 24-летним молодым человеком, но все же согласилась. Выступление имело грандиозный успех – их вызывали на поклон 23 раза в течение 45 минут. А после того, как Марго вручила партнеру розу из своего букета, а он упал на одно колено, осыпая поцелуями ее руку, публика и вовсе обезумела от невероятных художественных впечатлений. В 1962 Рудольф подписал контракт с Королевским театром и вплоть до 1970 года солировал вместе с Фонтейн на всех известных площадках мира, привнес в выступления чувственный пыл, экспрессию, поражая динамикой, яркостью, сексуальностью, значимостью на сцене – когда он выходил, других танцоров уже не видели. Его притягательность многим казалась просто магической. Чтобы попасть на спектакль с их участием в США, люди по трое суток дежурили у касс «Метрополитен-Опера». За всю свою жизнь он успел многое, даже сняться в кино, где его талант танцора тоже проявлялся. В 1992 на премьеру балета «Баядерка», поставленном им же в Парижской опере, Нуриеву

была вручена высшая награда страны – орден Почетного легиона. Церемония стала прощанием великого артиста со сценой и с жизнью, что для него было одним и тем же.

Мерс Каннингем Мерс Каннингем — легендарный нью-йоркский хореограф, новатор, во многом определивший эстетику современного танца. Он прошел путь от рядового танцовщика до руководителя собственной труппы и изобретателя новой техники движения. «Танец — это физическая форма духовного упражнения», — сказал однажды Мерс Каннингем. И действительно, в его исполнении танцевальное искусство зачастую воплощалось в особенно возвышенных формах. Более 60 лет Каннингем творил в авангарде танца модерн и современной хореографии, разрабатывал новые техники и сотрудничал с самыми значительными и выдающимися мастерами, обеспечив себе вечную славу. Каннингем изменил танец и его восприятие так же, как Пикассо и кубисты изменили живопись и её восприятие. Он разобрал танец на составные части, а затем собрал заново, оставив только самое необходимое. Каннингем стал первопроходцем в сфере объективного танца, танца, культивирующего чистую пластику – движение ради движения. Его считают одним из лидеров авангардного искусства. В своих работах Каннингем не опирается ни на драматический сюжет, ни на литературные аллюзии, ни на социальные темы, ни на эмоциональный подтекст; он не стремится выражать в танце музыкальное содержание. Смысл и суть танца, по Каннингему, – эксперимент с разными возможностями движения во времени и пространстве. Мальчиком он занимался степом, народным и бальным танцем, потом посещал университет и Школу искусств. Когда он изучал танец «модерн», его пригласила в свою труппу Марта Грэхем. В 1940–1945 он работал в этой труппе, занимался классическим танцем в Школе американского балета и начал выступать с собственными постановками, при сотрудничестве пианиста и композитора Джона Кейджа. В 1952 он организовал собственную танцевальную труппу, для которой впоследствии создал около 100 постановок. Как и для музыки Кейджа, с которым Каннингем работал вплоть до смерти композитора, для хореографии Каннингема типична кажущаяся бессвязность, отсутствие единой линии развития. Хотя эта хореография, как и музыка Кейджа, характеризуется внезапными «всплесками» движения и внезапными остановками (в музыке – «всплески» звуков и моменты молчания), она не следует за музыкой. В постановках Каннингема танцоры часто продолжают двигаться, не останавливаясь и не меняя ритм, хотя музыка в это время уже остановилась, или наоборот, танцоры застывают в неподвижности, когда звучит музыка. Каннингем применяет и другие контрасты: например, противопоставление одного неподвижного или медленно вращающегося танцора – группе танцовщиков, двигающихся с яростной одержимостью. При этом танцовщики в группе одновременно исполняют разные движения. Например, в постановке Кризисы (Crises, музыка Конлона Нанкэрроу) движения исполнительницы главной роли – резкие, судорожные, в то время как окружающие ее танцовщики движутся медленно, плавно, как бы обтекая ее. Создавая этот и многие другие танцы, Каннингем оставляет на волю случая соотношение отдельных исполнителей между собой – кто с кем и когда будет взаимодействовать. Каннингем работал в тесном контакте со многими художниками и музыкантами с целью создания уникального художественного пространства, составной частью которого, наряду с цветом, оформлением и звуком, являются танцы. В постановке Шаги (Tread) на рампе устанавливается ряд повернутых к залу больших вентиляторов, которые производят сильный ветер, как бы отделяющий публику от танцоров, – это проект Брюса Науманна, который сопровождается электронной музыкой Кристиана де Вольфа.

Боб Фосс Хореограф, артист, режиссер, сценарист — во всех ипостасях проявился его неутомимый талант. Обладатель множества наград, в том числе — Tony Awards за достижения в области хореографии, по количеству бродвейских «Тони» (восемь) Фосс занимает второе место в истории премии. Четырежды номинант на премию «Оскар», он удостоился на пике карьеры и этого приза — за мюзикл «Cabaret». Один из величайших хореографов минувшего века, чуть ли не половина главных мюзиклов мира и лучшие танцевальные сцены в кино — дело рук мастера, лучшим определением которого будет слово «неудержимый». Боб жил и творил, как рок звезда, с энергией и невоздержанностью. Однажды Фосси решил, что недостатки можно превратить в достоинства, и создал собственный хореографический стиль, для своего времени абсолютно новаторский. Его узнаешь сразу: опущенные, плечи, сигарета во рту, текучие движения, прищелкивающие пальцы, лихо сдвинутый на ухо котелок и отдельные резкие жесты. Энергетика водевильного исполнителя и великолепное чувство юмора становятся его визитной карточкой. Фосс не стремился быть лучшим, он стремился быть особенным. Он учился в небольшой танцевальной школе по соседству, вскоре поступил в балетную школу, где был единственным мальчиком. В тринадцатые лет Фосси нашел себе сценического партнера — Чарльза Грасса, они начали выступать под псевдонимом «Братья Рифф». Его дебют на Бродвее состоялся в ревю «Станцуй мне песню». Затем был контракт с гигантом «Мэтро Голден Майер» и старт в Голливуде. Он танцевал и пел в трех мюзиклах, играл в кино, ставил хореографию. Роберт стал учиться актёрскому мастерству и современной хореографии. Когда же интересные роли закончились в Голливуде, Фосс не сложил рук, а вернулся в Нью-Йорк, где легендарный бродвейский продюсер Джордж Аббот пригласил его в постановку «Пижамные игры». Там Фосси и нашел идеальную площадку для развития своей хореографии. Вероятно, самым запоминающимся в постановке был номер «Steam

Heat» (Паровое отопление). На первой его публичной демонстрации, по воспоминаниям участников, они были настолько ошеломлены увиденным, что буквально зажглись идеей хореографа и предугадывали каждое движение ещё до его завершения. Формально являясь первой полностью самостоятельной хореографической постановкой Фосси на Бродвее, в будущем «Steam Heat» будет признан одним из шедевров современного танцевального искусства. Шоу снискало успех, а Фосси получил не только Donaldson Award, но и заветный Tony. Второй он получил уже в следующем году, за мюзикл «Damn Yankees». А в 1959-м он поставил свой первый бродвейский мюзикл — «Redhead». (Рыжий). Как обычно, Фосси начал репетиции со свойственным ему перфекционизмом. Даже после того, как эпизод, казалось, был закончен, и все были уверены, что лучшего не достичь, он продолжал репетировать и до, и после спектакля. Роберт пребывал в высшей степени эмоционального напряжения. Зато «Рыжий» продолжал собирать полные залы, выдержал 452 представления и принёс его создателям пять премий Тони, включая награду за лучший мюзикл. С середины 50-х Фосс становится одним из ведущих хореографов на Бродвее. Следующей его работой был мюзикл «Как преуспеть в бизнесе без особых усилий», шоу получило 7 премий Тони и выдержало почти 1500 представлений. Участие в этом проекте оказало благотворное влияние на Фосси, депрессия отступила. Из одарённого танцора и шоумена вырастает талантливый художник, автор, чьи замыслы обладают новизной и провокативностью. Не только стиль, но и подход в работе отличает Боба от других. Он доверяет индивидуальности танцоров и, позволяя им раскрыться, берет лучшее, что они могут показать. Актеры, в свою очередь, практически поклоняются его дару. Однажды, во время подготовки спектакля «Радости и дворцы», затраты на его постановку продюсеры оценили, как избыточные. С Фосси тогда работали несколько лучших танцоров из предыдущих шоу, они заявили о готовности продолжить репетиции безвозмездно, в надежде сохранить материал. Но настал день, когда режиссер объявил, что мюзикл поставлен не будет. Для хорошего фильма важны сценарий, режиссер, актеры, музыка, спецэффекты. Для потрясающе хорошего фильма нужны танцы, считает Фосс. И даёт танцевальным номерам самостоятельную, полноценную жизнь, пользуясь ими как главным средством развития сюжета и раскрытия характеров.

Синтез драматургии и выразительных средств мюзикла, обогащенных стилистикой современного балета, приводит Фосса к постановке его лучшей картины — «Кабаре» — премия «Оскар» за режиссуру. Следующие его успешные ленты — скандальная биография шоумена Ленни Брюса «Ленни» и, во многом автобиографическая картина, «Весь этот джаз» (All That Jazz, 1979, главный приз на Каннском Кинофестивале и премия «Оскар»). Вот где музыка, танец и современный монтаж позволили Фоссу передать себя — воссоздать поток сознания режиссера с Бродвее, работающего над своей последней постановкой. Таким был он и такими были его работы — о талантливых, но сложных и несовершенных людях искусства. Фосси говорил: «Я люблю — не то, чтобы трагические, но грустные концовки. Они кажутся мне более жизненными».

Пина Бауш Она не просто преобразовала современный танец, но и создала новый жанр: танцевальный театр. Пина Бауш была больше, чем хореограф. Она была театр! Пину Бауш трудно назвать хореографом в прямом смысле слова. Ее вещи работали и работают на пересечении жанров. Движение, танец сменяются разговорным повествованием, а иногда главным выразительным средством становится сама сцена, материал декораций или их расположение в сценическом пространстве. Так же сложно обстоит дело и с музыкой. Для Бауш столь же естественно было обращаться к классическим формам и ставить, к примеру, "Весну Священную" Стравинского, как и использовать шлягеры, джазовую импровизацию, оперетту и даже комбинировать детские песни с музыкой парижского авангардиста-электронщика Пьера Анри. Но началось все, как это, впрочем, часто бывает у хореографов, с необыкновенно удачной танцевальной карьеры. Первые увлечения - литература, музыка и танец. Уже ребенком она становится солисткой в детском балете города Вуппертале. Балет этот был частью знаменитой высшей школы, специализирующейся на музыке, живописи и театре. В мрачноватой атмосфере шахтерского региона, где добрую треть населения составляли семьи иностранных рабочих, сама идея подобного учреждения казалась утопией. "Фольквангшуле" и была такой утопией, и атмосфера и идеи ее во многом повлияли на язык и выбор жанровых средств будущего хореографа. От танца к постановке По окончании "Фольквангшуле" Пина Бауш в США, где училась в Джульярдской школе. Казалось бы, карьера в Штатах начинала складываться самым удачным образом. Но тут бывший мэтр, Курт Йоос пригласил ее солисткой в только что основанный "Фолькванг-балет" в Эссене. После нескольких успешных танцевальных сезонов появились первые инсценировки. В 1969 году Пина Бауш завоевала первую премию на международном конкурсе хореографов в Кельне. В 1973 году после появления экспериментального балета "Nachnull" ее назначили главным хореографом в Вуппертале. Настоящий успех пришел в 1974 году, когда в Вуппертале вышла хореографическая версия знаменитой оперы Глюка "Ифигения в Тавриде". Критики писали о лучшем спектакле года, но родная вуппертальская публика не сразу привыкла к странной хореографии: дело доходило даже до анонимных звонков с угрозами. В семидесятые годы страсти успокоились, Бауш постепенно собрала свою уникальную труппу. И поставила несколько спектаклей, прославивших ее на весь мир: "Кафе Мюллер", "Семь смертных грехов" по Брехту и Вайлю. Постепенно ее работа стала такой же визитной карточкой нового немецкого искусства. Газета Frankfurter Allgemeine назвала ее "самой важной статьей немецкого культурного экспорта". Но это не совсем верно. Пина

Бауш не столько экспортировала, сколько вбирала в себя дух места, историю, культуру того места, где она работает.

"Меньше всего я интересуюсь тем, как люди двигаются. Меня интересует, что ими движет", - в этих часто цитируемых словах Пины Бауш - не только ее философия, но и мировоззрение, и манифест многих поколений танцовщиков и хореографов, совершивших революцию в танце.

Джинджер Роджерс + Фред Астер Воздушные, легкие, чувственные Джинджер Роджерс и Фред Астер будоражили воображение зрителей. В 30-е годы прошлого века их пара стала легендой голливудского кино. Когда они появлялись в кадре, не оставалось никаких сомнений: они не просто партнеры по площадке. Ведь невозможно с таким пылом и страстью изображать любовь. Гениальные танцоры, они только движениями могли передать всю гамму чувств и эмоций. При этом Фред давно и прочно был женат, а Джинджер с упоением коллекционировала разбитые мужские сердца. Фред с самого детства увлеченно занимался танцами. Его первой наставницей в хореографии стала старшая сестра Адель, Мальчик вначале отказывался танцевать, однако родители возлагали на своих детей большие надежды. И уже в семь лет Фред отправился вместе с Адель в тур по Америке покорять вершины популярности и зарабатывать первые серьезные деньги для семьи. Повзрослев, набравшись знаний в театральной школе и Академии культуры и искусств, брат и сестра Астер начали свое восхождение к славе и популярности. Они выступали в мюзиклах на Бродвее, с огромным успехом гастролеровали в Лондоне, пользуясь там особым вниманием королевской семьи. Однако в 1932 году Адель выходит замуж, оставляет театральные подмостки, и Фред остается без партнерши. Долгое время молодой человек пытается найти себя. Он ходит на кастинги, пытается подобрать новую партнершу. И очень стремится сменить имидж актера театра на актера кино. И хотя первые работы Фреда в Голливуде были не слишком удачны, он тонко чувствовал камеру и очень скоро смог стать настоящей звездой.

Жизнь маленькой Вирджинии началась с недомолвок её родителей, где в итоге она осталась жить с матерью.

Мама девочки пробовала писать сценарии, но в ней все же победил театральный критик. Вирджиния стала часто бывать в театре, и фееричный мир увлек ее. Время от времени она даже играла маленькие роли и мечтала о настоящей славе. Случайно, замечая актрису основного состава, девушка попала в труппу Эдди Фоя. Она закончила с труппой гастрольный тур, еще полтора года работала в театре в Медфорде. Она еще гастролеровала некоторое время, пока не поманили ее огни славы в большой город, на большую сцену. Осев в Нью-Йорке дебютировала на Бродвее. Она шла по жизни легко, для нее самой дорожке всего была возможность играть. После нескольких съемок в кино, к девушке пришла слава. В 1933 году на съемочной площадке фильма «Полет в Рио» они встретились - Джинджер и Фред, юная, своенравная актриса и гениальный танцор. Она восхищалась его талантом. Он был потрясен ее способностью чувствовать ритм и передавать танцем эмоции. Казалось, эти двое действительно созданы друг для друга. Если не для жизни, то для танца уж точно. «Полет в Рио» стал для них испытанием на прочность. Они подстраивались друг под друга, учились улавливать малейшие движения души и тела друг друга. То и дело между ними вспыхивали ссоры. Они могли до хрипоты доказывать друг другу правильность того или иного движения. Фред был недоволен тем, что она бывает слишком чувствена в танце, чем делает его вульгарным. Джинджер доказывала, что только эмоциональным и должен быть танец двух сердец. Когда они появлялись в кадре, зрители замирали, очарованные их игрой. Они любили самозабвенно и страстно, отдаваясь своим ролям без остатка. О взаимоотношениях Джинджер и Фреда Точно известно лишь одно: два человека, насколько бы талантливы они не были, не могли просто играть. Возможно, их персонажи были столь правдоподобны, что играли они душой, а не разумом. Пять лет длился триумфальный полет двух сердец. Они вдохновляли и дополняли друг друга. Их пара вошла в историю мирового кинематографа. Но в 1939 году Джинджер заявила о том, что устала и не желает больше сниматься. Почему успешная молодая актриса приняла такое решение? Может быть, ей надоела быть партнершей Фреда лишь в кино, а он, давно несвободный, не мог предложить ей ничего большего. Через десять лет эта звездная пара снимется в комедии «Семья Баркли с Бродвее». Это будет последняя их совместная песня. Фред, оставшись вдовцом, женится еще раз, а Джинджер, побывав замужем пять раз, так и не обретет семейного счастья.

Айседора Дункан Айседора Дункан в своем творчестве пренебрегла устоявшимися правилами и канонами и создала собственный стиль и пластику. Ее «танцы босоножек» стали основой модернистского направления в танцевальном искусстве. Анжела Айседора Дункан родилась в Сан-Франциско в 1877 году. Её мать часто говорила: «Без хлеба обойтись можно, а без искусства нет». В их доме всегда звучала музыка, в семье много читали, разыгрывали античные трагедии. Маленькая Айседора начала танцевать уже в два года. А в шесть лет она открыла первую «школу танца» для соседских детей: учила их движениям, которые придумывала сама. В 12 лет, давая уроки, юная

танцовщица уже могла подрабатывать. Спустя год она бросила школу и посвятила все свое время танцам, изучению музыки, литературы и философии. В 1895 году семья переехала в Чикаго. Дункан работала в театре, выступала в ночных клубах. Ее видение танца отличалось от классических представлений. Балет, по мнению танцовщицы, был лишь комплексом механических движений тела, не передающих душевных переживаний. В ее танце тело должно было стать проводником ощущений. «Нет такой позы, такого движения или жеста, которые были бы прекрасны сами по себе. Всякое движение будет только тогда прекрасным, когда оно правдиво и искренне выражает чувства и мысли». Айседору вдохновляла античность. Ее идеалом стала танцующая Гетера, изображенная на греческой вазе. Дункан заимствовала ее образ: выступала босиком, в полупрозрачной тунике, с распущенными волосами. Тогда это было ново и необычно, многие восхищались и стилем танцовщицы, и оригинальностью ее пластики. Движения Дункан были довольно простыми. Но она стремилась станцевать всё — музыку, картины и стихотворения. «Айседора танцует всё, что другие говорят, поют, пишут, играют и рисуют, она танцует Седьмую симфонию Бетховена и «Лунную сонату», она танцует «Primavera» Боттичелли и стихи Горация». В начале XX века семья переехала сначала в Лондон, потом в Париж. В 1902 году актриса и танцовщица Лои Фуллер предложила Айседоре отправиться в турне по Европе. Вместе они создавали новые композиции: «Танец серпантин», «Танец огня». «Божественная босоножка» — Дункан стала очень известной в европейской культурной среде. В 1903 году она ездила в Грецию, где обучалась древнегреческому пластическому искусству, а потом переехала жить в Германию. В Грюневальде Дункан купила виллу и набрала воспитанников, которых учила танцевать и фактически содержала. «Я не собираюсь учить вас танцам. Я просто хочу научить вас летать, как птицы, гнуться, как молодые деревца под ветром, радоваться, как радуется под майским утром бабочка, дышать свободно, как облака, прыгать легко и бесшумно, как серая кошка». Айседора Дункан У Дункан появились собственные философские взгляды. Она считала, что учить танцевать нужно всех, чтобы это стало для людей «естественным состоянием». Под влиянием философии Ницше Дункан написала книгу «Танец будущего». Айседора Дункан вдохновляла многих своих современников. Известная балерина Матильда Кшесинская говорила, что у этой танцовщицы не будет последователей, но ее танец станет частью современного балета. В отношении классических танцев она была права: движения рук в балете вскоре стали более свободными под влиянием «дунканизма».