

DOI: 10.70202/2949-074X-2025-4-1-37-47
EDN: GSYIRGБАК: 5.10.1
ГРНТИ: 13.15.53
УДК: 793.3:792.8(470.54-25)

ТЕАТР «ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ»: ОТ ЛОКАЛЬНОГО ПРОЕКТА К ФЛАГМАНУ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ ЗА 35 ЛЕТ

Курюмова Н. В.¹¹ Гуманитарный университет (Екатеринбург, Россия)

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению феномена отечественного танц-театра, который появляется в России в начале 1990-х гг., и одним из знаковых представителей которого является Екатеринбургская труппа «Провинциальные танцы». Цель – попытка периодизации 35-летнего творчества труппы и неразрывно связанного с ней творчества хореографа Татьяны Багановой. В основе периодизации – смешанные критерии. С одной стороны, связь каждого хронологического периода с определенными организационными изменениями, с другой – их связь с определенными художественно-стилевыми сдвигами творчества труппы и хореографа. Использованы следующие методы: эмпирическое наблюдение (автор знакома с творчеством труппы практически с момента ее основания); работа с научной литературой и прессой о театре; интервью; семантический анализ спектаклей.

В истории развития «Провинциальных танцев» выделены 5 хронологических периодов: 1) начальный, связанный с эстетикой модернистского театра и неоавангардного искусства, с руководством театром режиссером Львом Шульманом; 2) период самоопределения и движения в сторону постмодернистского танц-спектакля; двойного творческого лидерства; 3) признание труппы в России и за рубежом как флагмана российского танц-театра, создание Татьяной Багановой «золотого» репертуара «Провинциальных танцев»; 4) муниципализация театра, формирование новых, более стабильных условий работы, приход в театр нового руководства в лице опытных менеджеров шоу-бизнеса; 5) период, продолжающийся до сих пор (впрочем, может быть, с течением времени здесь возникнет понимание, что уже сформировался новый), взаимодействия с новыми поколениями артистов, осуществление в труппе ярких постановок отечественных хореографов, расширяющих границы понимания танц-театра, использование актуальных форм работы с психофизикой артистов. Нераскрытым в статье остался вопрос вхождения театра в эпоху и художественное мироощущение метамодерна, которое, возможно, произошло уже достаточно давно. Но это станет темой дальнейшего исследования.

Статья предназначена для читателей, интересующихся развитием современного танц-театра в России. Она будет полезна профессионалам в области хореографии, театроведения и культурологии, всем, кто интересуется эволюцией художественных стилей и организационными изменениями в творческих коллективах. Статья актуальна для менеджеров и организаторов культурных мероприятий, поскольку затрагивает вопросы муниципализации театров и взаимодействия с новыми поколениями артистов, что важно для развития культурной индустрии в регионах.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Курюмова Наталия Валерьевна – кандидат культурологии; Гуманитарный университет (620041, Россия, Екатеринбург, ул. Железнодорожников, д. 3) — *доцент кафедры хореографического искусства и художественной культуры*; currently63@yandex.ru. SPIN-код: 2780-3858.

Статья поступила 04.02.2025; рецензии получены 09.03.2025, 10.03.2025; принята к публикации 12.03.2025.

© Курюмова Н. В., 2025

Open Access This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format for any purpose, even commercially, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.



КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Постсоветская культура, пластический театр, танц-театр, модерн, неоавангард, постмодерн, телесность

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Курюмова, Н. В. (2025). Театр «Провинциальные танцы»: от локального проекта к флагману современной хореографии за 35 лет. *Управление культурой*, 4(1), 37–47. <https://doi.org/10.70202/2949-074X-2025-4-1-37-47>

PROVINCIAL DANCES THEATRE: FROM A LOCAL PROJECT TO A FLAGSHIP OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY IN 35 YEARS

Kuryumova, N. V.¹

¹ Humanitarian University (Ekaterinburg, Russia)

ABSTRACT

The article is devoted to the consideration of the phenomenon of the domestic dance theater, which appeared in Russia in the early 1990s, and one of the iconic representatives of which is the Yekaterinburg troupe "Provincial Dances". The goal is an attempt to periodize the 35-year creativity of the troupe and the inextricably linked creativity of the choreographer Tatyana Baganova. The periodization is based on mixed criteria. On the one hand, the connection of each chronological period with certain organizational changes, on the other - their connection with certain artistic and stylistic shifts in the creativity of the troupe and choreographer. The following methods were used: empirical observation (the author is familiar with the work of the troupe almost from the moment of its foundation); work with scientific literature and the press about the theater; interviews; semantic analysis of performances. In the history of the development of "Provincial Dances" 5 chronological periods are distinguished: 1) the initial, associated with the aesthetics of modernist theater and neo-avant-garde art, with the management of the theater by director Lev Shulman; 2) the period of self-determination and movement towards a postmodern dance performance and dual creative leadership; 3) recognition of the troupe in Russia and abroad as the flagship of Russian dance theater, the creation of the "golden" repertoire of "Provincial Dances" by Tatyana Baganova; 4) municipalization of the theater, the formation of new, more stable working conditions, the arrival of new management to the theater in the person of experienced show business managers; 5) a period that continues to this day (however, perhaps, with time there will be an understanding that a new one has already been formed), interaction with new generations of artists, the implementation of bright productions by domestic choreographers in the troupe, expanding the boundaries of understanding dance theater, the use of current forms of work with the psychophysics of artists. The article left undisclosed the issue of the theater's entry into the era and artistic worldview of metamodernism, which may have happened quite a long time ago. But this will be the topic of further research.

The article is intended for readers interested in the development of modern dance theater in Russia. It will be useful for professionals in the field of choreography, theater studies and cultural studies, everyone interested in the evolution of artistic styles and organizational changes in creative teams. The article is relevant for managers and organizers of cultural events, since it touches upon issues of municipalization of theaters and interaction with new generations of artists, which is important for the development of the cultural industry in the regions.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Natalia V. Kuryumova – Cand. Sci. (Culture); Humanitarian University (3, Zheleznodorozhnikov St., Ekaterinburg, 620041, Russia) — *associate professor of the Department of Choreographic Art and Artistic Culture*; currently63@yandex.ru. SPIN: 5532-7755.

The article was submitted 02/04/2025; reviewed 03/09/2025, 03/10/2025; accepted for publication 03/12/2025.

Танц-театр как жанр перформативного искусства в современном его понимании возникает в Германии, в период после бурных социальных катаклизмов конца 1960-х – начала 1970-х гг. Молодежный бунт этих лет оборачивается бунтом эстетическим, который «в корне меняет понимание и театра, и танца: никакой повествовательной драматургии, никаких сюжетных линий,

сцены, привычных хореографических правил... никакой правильной танцевальной техники, классических декораций, либретто»¹. Главной фигурой, в чьем творчестве сложилась модель танц-театра как театра пост-

¹ Кляйн Г. Танц-театр Пины Бауш: искусство перевода; перевод с немецкого Н.А. Бакши – М.: Индивидуум, 2021. – С. 14.

драматического, то есть идущего не от слова, но от телесности, чувствительности, бессознательного, разумеется, является Пина Бауш [1-4]. В России танц-театр появляется на двадцать лет позже, но тоже на фоне серьезных социально-политических перемен. Одним из первых городов, где зарождается своя модель актуального жанра, становится Екатеринбург (тогда в 1990-м ещё был Свердловском: историческое имя городу вернут годом позже). Сам по себе этот факт и случаен (как встреча основателя компании «Провинциальные танцы» режиссера Льва Шульмана и хореографа Татьяны Багановой), и неслучаен. Екатеринбург всегда был городом с собственной инициативой и стремлением к самостоятельности [5-7].

Вспомним свердловский «новый ренессанс» 1960-х – 1980-х гг. Появление мощной школы графики и живописи вне рамок соцреализма (Г. С. Мосин, Г. С. Метелев, М. Ш. Брусиловский, В. М. Волович). Подъем сценических искусств: так, на сцене Академического театра оперы и балета идут постановки балетмейстеров-новаторов, модернизирующих классические образы, структуры и лексику (в том числе – постановки И. Чернышева, Н. Касаткиной-В. Василева; Н. Боярчикова; А. Деметьева; М. Плисецкой) с музыкой современных композиторов. С начала 1980-х гг. организуются подпольные концерты первых свердловских рокеров. При Уральском политехническом институте² действует студенческий театр пантомимы – театр-студия «МИМ». Повсеместное увлечение пантомимой началось в период «оттепели»: после VI-го Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве и гастролей известного французского мима Марселя Марсо по городам СССР в 1961 г. К концу 1980-х, по данным исследователя Е. В. Марковой, «пантомимой постоянно занимались коллективы более чем в 80 городах Советского Союза» [8]. Безмолвное искусство жеста стало возможностью ускользания от идеологического прессинга и, одновременно, возможностью инновационных открытий в области театра и телесного движения. Культурным героем интеллигенции был Гедрюс Мацкявичюс и его легендарный «Театр пластической драмы». Тогдашние представления о современном танце были весьма расплывчаты. Что-то вроде танца эстрадного: именно так (ещё со времени отмены ритмо-пластических студий в начале 1930-х гг.) именовались все направления сценического танца, не относящиеся к легитимному балету и народно-сценическому танцу.

Острая потребность в новых формах и открывшаяся в эпоху перемен долгожданная свобода творчества создали почву для появления нового вида искусства. Эмансипированного от текста, тесно связанного с телесностью и личным опытом, что обеспечивало полную вовлеченность исполнителей в то, что они исполняют на сцене. Идеи нового танца «носились» в воздухе: возникали люди, способные их воплотить, другие «притягивались» к ним. Еще очень осязаемый

советский идеализм (это когда «деньги не главное» и сильна еще тяга к высокому) соединялся с упоением свободой и возможностями, которые мерещились в наступающей постсоветской реальности.

Многое для будущих «Провинциальных танцев» определилось тем, что человек, создавший коллектив, имел профессию не хореографа, а режиссера. Базовые для второй половины XX века театральные концепции были известны и осваивались у нас гораздо лучше и активнее, чем не менее базовые для танца того же времени техники – модерн, постмодерн, *contemporary*. Молодому режиссеру Льву Шульману, обладавшему широтой кругозора, художественной интуицией, амбициями и волей к реализации идей, имевшему «в портфеле» несколько оригинальных театральных постановок и не менее авторски решенных культмассовых проектов (вроде двух рок-фестивалей «Металлопластика»), чтобы «перевернуть землю», была необходима точка приложения сил. Любая. И он взялся за студию (на базе Дворца культуры «Уралмаш»), объединявшую девушек-швей, модельеров и манекенщиц, мечтающих о фэшн-индустрии. Да, театру танца предшествовал «Театр моды», возникший благодаря Льву Шульману. В каждом образе придуманного им для самостоятельных манекенщиков театрализованного дефиле «Скованные...» (на бешено популярный тогда альбом «Разлука» екатеринбургского «Наутилуса Помпилиуса») был осязаем некий вызов, ирония, стремление к новой визуальности и недосказанности. Успех и живой интерес самых разных людей к необычному шоу дал понять: надо двигаться и далее по пути антинарративности, наращивая качество движения и танца. Новое имя театра, пустившегося в неведомое никому путешествие, столь же ироничное, сколь и амбициозное, родилось в результате мозгового штурма: «Провинциальные танцы».

А на самом последнем представлении «Скованных», в феврале 1990 г., появилась студентка выпускного курса хореографического факультета Московского института культуры Татьяна Баганова. По окончании учебы она собиралась переехать в Екатеринбург, но пока, для защиты в вузе, ей было необходимо поставить дипломную работу в любом профессиональном коллективе. Постановки Багановой – два концертных номера (в т.ч. – запомнившееся первым поклонникам театра «Танго #1» на музыку Астора Пьяццолли), вошли в самую первую программу «Провинциальных танцев» – «От Баха до...».

Направление и круг интересов труппы окончательно определились во второй программе миниатюр: «Искусство импровизации» (1991 г.), где воплотилась идея Шульмана, что все сотрудники и артисты театра без исключения имеют равные возможности для творчества. Изменение статуса – от самостоятельной студии к профессиональному театру – потребовало обновления состава участников. Самодеятельных манекенщиков постепенно вытесняли приходившие по кастингу танцовщицы. Спецдипломы не требовались (в тот момент получить профессиональное образование танцовщика

² В настоящее время – Уральский федеральный университет им. Первого президента РФ Б.Н. Ельцина

современного танца было невозможно, да и таковым, появившись они вдруг, молодая труппа вряд ли могла бы предложить соответствующие условия): у кого-то за плечами были детские хореографические студии-ансамбли, у кого-то – художественная гимнастика, легкая атлетика, фигурное катание или цирковая студия.

Молодая труппа была поставлена перед необходимостью осваивать *terra incognita* – территорию нового, неклассического танца. В первую очередь, под руководством единственного на тот момент дипломированного специалиста – Татьяны Багановой. Кроме того, Львом Шульманом были приглашены с мастер-классами Евгений Панфилов (создавший собственную труппу ещё в 1978 г., а с 1987 г. преподавал танец-модерн учащимся Пермского хореографического училища) и Владимир Пона (в начале 1990-х гг. он преобразовал студенческий ансамбль хореографических миниатюр «Движение» в танцевальную компанию «Русский вариант», сегодня известный как «Челябинский муниципальный театр современного танца»). На фестивале в Новосибирске, организованном Натальей Фиксель, мастер-классы можно было получить у представителей Лондонской школы современного танца: приезд столь «дальних» гостей был одной из первых ласточек открывающегося интенсивного культурного и информационного обмена. Встреча с «прямыми носителями» американского танца модерн и джаз-танца произошла летом 1992 г. в Москве: экс-солист ГААНТ им. Моисеева, мечтавший о возрождении современного танца в нашей стране, – Николай Огрызков – организовал первый выездной семинар ADF³. Благодаря инициативе Льва Шульмана, несколько месяцев спустя подобный семинар прошел в Екатеринбурге, на базе «Провинциальных танцев», в ДК «Уралмаш». А уже летом следующего года труппа выехала на шестинедельную стажировку в резиденцию знаменитого фестиваля в Дарем (Северная Каролина).

Первым спектаклем крупной формы стала постановка Багановой «Версии. Часть 1» на музыку 5-й симфонии выдающегося армянского композитора Авета Тертеряна (1929-1994 гг.). Авангардная музыка (композитор работал в «сонорной технике»⁴), обладавшая при этом особой, восточной ментальностью, сопровождала лаконичные медитативные жесты двойного дуэта танцовщиков (Т. Баганова – Р. Галимов; Н. Васильева – Р. Хасбатов), одетых в бандаж. Из черноты сцены тела танцовщиков выхватывались лучами следящего прожектора; металлическая конструкция, вращаясь, чертила и заматывала на песке бесконечные круги (парафраз на кинетический объект представителя немецкого художественного неоавангарда Гюнтера Юнкера «Песчаная мельница»). «Современное» искусство

мыслилось в тот момент как нечто непрофанно-эзотеричное, требующее от искусства усложненной абстрагированной формы, а от зрителя – пиетета перед этой формой. И если в то время на Западе излет модернизма – (нео) авангард (а это был он) – стремительно отступал перед натиском нового, постмодернистского мироощущения, то в странах СНГ, только-только возникших в результате распада СССР, он только теперь был признан легитимной художественной стратегией.

Спектакль «Версии. Часть 1» был показан в гостевой программе VI-го Международного фестиваля современной хореографии в Витебске – первом значительном форуме «Провинциалов». Екатеринбургская труппа произвела впечатление новой для отечественного хореографического искусства эстетикой. Отсутствие фабульной линейности, погружение в телесность и визуальность, замена известных танцевальных формул минималистскими структурами – все это было, действительно, ново. К музыке Тертеряна Баганова вновь вернется спустя много лет – в спектакле «Серия», где музыка композитора органично соединится с поэтикой романа Кобо Абэ «Женщина в песках», а потрясающим визуально-сценическим воплощением этого музыкально-притчевого синтеза станет медленный, лаконичный, но предельно экспрессивный и красивый танец девяти полубоженных мужчин и женщин, силуэты которых словно плавают в тусклых лучах прожекторов и зыбкого облака медленно сыплющегося песка.

В эстетике неоавангарда был выдержан ещё ряд постановок «Провинциалов» этого периода: два дуэта, поставленные Татьяной Багановой и Натальей Широковой для V-го Международного конкурса танца в Париже (занявшие призовые места), а также первый в истории труппы спектакль зарубежного хореографа, «ZOAR». Представительница немецкой ветви танца модерн – *Ausdruckstanz*⁵ – Кристин Брунелль обратилась к библейской истории, создав на ее основе экспрессивно-абстрактный танцевальный опус.

В начале четвертого сезона Лев Шульман покинул труппу. Оставшимся без отца-основателя артистам в наследство достался амбициозный бренд; высокая художественная планка, которая уже была взята и ниже которой спуститься было невозможно. И необходимость все начинать сначала. Самим.

Время с 1994 по 1999 гг. – следующий (второй) период в жизни театра. Труппа выступала камерным составом (довольно быстро к знаковому «квартету» Т. Баганова, Н. Широкова, Р. Галимов, Р. Хасбатов) присоединилась челябинская танцовщица Мария Козева. Труппа становится желанным участником многочисленных международных хореографических и театральных проектов, выступает в городах России, Европы, США, проходит многочисленные учебы и стажировки, осваивает и творчески переосмысливает немецкие и американские техники современного танца,

³ American Dance Festival – существующий с 1933 г. в США фестиваль, посвященный развитию современного танца и поддержки его деятелей.

⁴ Соноризм, сонорика, сонористика, сонорная техника (от лат. *sonorus* – звонкий, звучный, шумный) – вид современной техники композиции, использующий главным образом красочные звучания, воспринимаемые как высотно недифференцированные.

⁵ «Экспрессионистский танец», зародившийся ещё до первой Мировой войны, ставший немецкой версией танца-модерн (и во многом, повлиявший на развитие данного направления в США в 1930-е гг.)

постановочные приемы. Татьяна Баганова и танцовщицы «Провинциальных танцев» становятся носителями уникальных современных техник тела и танца, начинают преподавать.

Особый фактор второго периода – двойное художественное лидерство. Наталью Широкову привлекала новая визуальность, эзотеричность происходящего на сцене. Она создавала свои постановки («Моя любовь ходит за мной в черных ботинках», «Четыре сезона déjà vu» и др.), получая вдохновение от индивидуальной психофизики каждого артиста, его внутреннего мира. Образы ее постановок складывались в причудливые пазлы и сюрреалистические ситуации-видения. Танец, тем не менее, не был здесь главным: он был одним из элементов визуально-пластически-музыкального целого и каждый раз словно «изобретался» заново. Через несколько лет Наталья переехала в Москву и стала заниматься самостоятельными авторскими проектами.

В то же время Татьяна Баганова постепенно шла к собственному авторскому почерку: виртуозное исполнение хореографии, возникающей не ради танцевания, но как телесная симптоматика закладываемых хореографом смыслов и импульсов, становилась непременным ее условием. Определяются основные темы хореографа: проблематичность отношений мужчин и женщин; тонкие наблюдения за человеческой инфантильностью и несоответствием желаемого-действительному («Из жизни бабочек...», «Мужчина в ожидании»). Мощной кульминацией этого периода и началом нового, третьего в истории театра, стала поставленная Татьяной Багановой «Свадебка» на музыку И. Стравинского. М. Л. Мугинштейн, крупнейший отечественный

критик музыкального театра, назвал⁶ эту работу «классикой российского современного танца». Спектакль был удостоен первых премий на VII-х Международных хореографических встречах (Франция) и XII-м Международном фестивале современной хореографии в Витебске; сама Татьяна получила Национальную театральную премию «Золотая маска»⁷ в номинации «Лучшая работа хореографа». Он стал свидетельством завершения периода ученичества и выхода труппы на высокий уровень профессионализма и мастерства.

Проблема мужского-женского в обращении к культовой партитуре приобрела эпически-хроникальный характер ритуала, объектами-жертвами которого становятся Жених и Невеста. Впрочем, в этой первой версии «Свадебки», хореограф, создавая уникальный постфольклорный текст, все же не лишает героев полностью душевной жизни. Любопытно, что происходит это в тишине, между музыкальными фрагментами, как бы в моменты освобождения от диссонансов и ритмов объективно-беспристрастной музыки Стравинского⁸. Здесь у зрителя появляется возможность увидеть скрытую от общины, личную, домашнюю сторону жизни персонажей: их простыми и человеческими действиями. В «прологе» мать сбивает пуховую подушку – будущее приданое Невесты; мы видим люльку, подвешенную на крюке – намек на вечные реалии семейной жизни, что ждет молодых; в одном из таких эпизодов мы видим предсвадебное омовение Невесты. Да и в ситуации публичного взаимодействия и Жених, и Невеста противопоставляют суровому действию пробуждающую теплоту и нежность друг к другу. Двадцать лет спустя Баганова вернется к «Свадебке». Надличностный характер ритуала доведен здесь до гротеска. Лица всех участников действия кроме Невесты – лица родителей, гостей, сватов и самого Жениха «стерты», затянуты тканью. Сама виновница драматических перипетий жертвенно лежит, словно на распятии, на большом дощатом помосте. Позже он становится местом для свадебного пира, напоминающего, скорее, ритмизованную оргию. По словам Татьяны Багановой: «В версии 2019 года мне захотелось создать такую героиню, которая идет и становится невестой без оглядки, ведь в ней кричит голос даже не предков, а клетки»⁹. Новая версия воспроизводит бесчеловечность отношений современного мегаполиса, где обезличенная толпа действует, подчиняясь бессознательным импульсам к наслаждению и насилию.



© Фото: Коммерсантъ / Глеб Щелкунов

Рис. 1. Хореограф и художественный руководитель театра Татьяна Баганова получает «Золотую маску» в номинации «Современный танец/спектакль» за балет «Имаго ловушка». 2018 год

⁶ В интервью автору статьи.

⁷ Это был первый год (2000-й), когда были учреждены «Маски» в номинациях, относящихся именно к современному танцу: «лучший хореограф спектакля современного танца» и «лучший спектакль современного танца».

⁸ Своего рода «бунт» против тоталитарной композиторской «власти» происходит в спектакле Багановой «Весна священная», созданном позже, в 2013 г, где обезумевшие от жажды женские персонажи буквально рвут в клочки огромный карикатурный портрет Стравинского.

⁹ Нимельштейн С. «Провинциальные танцы» Татьяны Багановой: интервью с хореографом // IsraeliCulture.Info - URL: <https://www.israelculture.info/provincialnye-tancy-tatyany-baganovoj/> (дата обращения: 21.04.2023).

Присуждение «Золотой маски» «Свадебке» Т. Багановой в 2000 г. можно считать началом третьего периода в становлении театра.

Тяготы организационного обеспечения работы театра берет на себя Алексей Пеньков (с 2000 по 2007 г. административный директор театра¹⁰). Филолог по образованию, Алексей достаточно быстро стал одним из самых сильных менеджеров в сфере отечественного современного танца, эмпирически осваивая технологии организации театрального процесса и управления труппой, не имеющей в этот период никакой бюджетной поддержки.

Всё новые отечественные танцовщики, получающие теперь образование в процессе систематизированного обучения¹¹, а также зарубежные артисты (Эстония, Нидерланды, Санкт-Петербург, Челябинск и др.) стремятся войти в состав звездной команды. Расширилась география и количество гастрольных поездок, побед в знаковых отечественных и зарубежных фестивалях.

С труппой все более активно сотрудничают знаковые зарубежные хореографы. Нидерландская хореограф Анук ван Дайк в «Am I out» разрабатывала с труппой особые методы работы с энергией и расширения пространства вокруг движущегося тела. Йоахим Шлемер, наследник идей немецкого экспрессионистского танца, создал спектакль «На дороге» про «угнетенность будничным существованием заштатного городка и его обитателей». В 2009 г. театр принял участие в уникальном проекте: Елена Тупысева, главный contemporary-dance менеджер (один из основателей «Объединения российских танцтеатров и фестиваля «Цех», проводимого в Москве), заручившись поддержкой нескольких европейских культурных центров в Москве, организовала проект «Интраданс». В результате этой инициативы в семь российских театров танца приехали на постановку семь европейских хореографов. Проект оказался удачным – три спектакля программы (из семи) оказались в шорт-листе «Золотой

¹⁰ В 2017 г. А. Пеньков вернется в театр в качестве заместителя директора, на посту которого останется до несвоевременной кончины в феврале 2021 г.

¹¹ Преподавание современного танца постепенно вводится в программы Институтов культуры и некоторых других профильных учебных заведений; в 2001 г., в Гуманитарном университете г. Екатеринбурга и на базе «Школы современного танца», организованной Л. Шульманом после ухода из театра, появляется первый в стране факультет современного танца.



© Фото: Елена Резвова

Рис. 2. Спектакль «Свадебка», хореограф Татьяна Баганова. 1999 год

маски». Победителем стал спектакль голландского дуэта хореографов Ури Ивги и Йохана Гребена для «Провинциалов»: «Песня не про любовь».

Но, конечно, и здесь в приоритете авторские спектакли Татьяны Багановой: в первое десятилетие 2000-х один за другим появляются спектакли высокой художественной пробы. Как правило, в специфично-багановском, узнаваемом уже жанре завораживающей своими сюрреалистичными образами ироничной сказки¹².

Окончательно сформировалась постмодернистская эстетика ее спектаклей¹³ [9], в которых происходит деконструкция привычных образов и состояний; деформация художественного хронотопа; изложение материала происходит нелинейно, фрагментированно; в восприятии зрителя делается акцент не столько на логичное, смысловое – сколько хаптическое, чувственное восприятие происходящего. Танц-театр Багановой окончательно определяется как междисциплинарный: симбиоз танца и пластики, звукового коллажа, алогичных речевых реплик, арт-объектов, оформляющих пространство и взаимодействующих с телами танцовщиков, «становится самой плотью искусства, непреднамеренным, но обязательным принципом творчества как деятельности, встраивая его в эволюционную парадигму искусства «синкретизм – синтез искусств – тотальность»¹⁴. Поначалу все это озадачивало поклонников театра. По словам самой Багановой: «У меня часто спрашивают после спектакля: а что же все-таки происходит? Какова причинно-следственная связь увиденного? Да, последовательность событий нарушается, переворачивается, иногда – синхронизируется; все усложняется, наполняется оттенками эмоций, какими-то ассоциациями... Вот танцовщики точно знают: есть фрагменты, где они – люди, персонажи, и они действуют по законам театра, а есть места, где они являются выражением эмоциональных состояний тех же персонажей внутри данной истории... Но, в конечном счете, нет ничего возникшего просто так. Каждый спектакль можно по «клеточкам», как мультимедиа, разложить и увидеть, откуда что взялось»¹⁵. Многие спектакли задумывались и возникали сначала в рамках программы «Интернациональные хореографы» ADF (участницей которой хореограф была несколько раз). Российские версии двух из них – «Кленовый сад» и «После вовлечённости. Диптих. Часть II» – также были удостоены «Золотых масок» (2001, 2008).

В «Кленовом саду», визуально отсылающем к миру героев Брейгеля Старшего, прекрасные девушки в сто-

¹² В одном из интервью автору Т. Баганова рассказывала, что «в детстве очень любила сочинять и записывать сказки».

¹³ На наш взгляд, постмодернистская эстетика исподволь соединялась в творчестве Т. Багановой с метамодернистским мироощущением, с его «новой наивностью», постижением, парадоксальным сочетанием аффективности и меланхолии. Пока это только гипотеза и нуждается в дальнейшей разработке.

¹⁴ Меньшиков Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 6 (77), 2021

¹⁵ Курюмова Н. Татьяна Баганова. Искусство слушать тело: интервью с хореографом // Татлин: специализированный журнал. – Екатеринбург. – №4 (40), 2007, с. 114–118.

ящих колом пестрых юбочках «подвешены» к деревьям за волосы: на глазах своих ухажеров оборачиваются таинственными ночными феечками... В «шагаловских» «Полетах во время чаепития» не менее прекрасные дамы под зажигательное танго своими роскошными «гривами» феерично рассеивают брызги воды на своих незадачливых возлюбленных. В «Lazy Susan», отсылающей к безумным чаепитиям Л. Кэролла, элегантные мужчины и женщины в вечерних костюмах и с огромными бокалами в руках, рассеявшиеся вокруг столика с поворотным механизмом, пытаются сохранять светскую любезность, страстно мечтают добиться взаимности... Диптих «После вовлеченности» (часть один и часть два) объединяла тема бессмысленности иллюзий. В первом спектакле, на достаточно сложную музыку струнного квартета французского композитора Эрве Леграна, хореограф обращалась к атмосфере чеховских «Трех сестер», ее волновала «идея вовлеченности в состояние ожидания прекрасного, невероятного будущего, на фоне которого реальная, настоящая жизнь проходит мимо, оставляя опустошенность, печаль»¹⁵. Движение в спектакле было замедленным, как в полусне. Женщины в платьях с корсетами и тренами, мужчины в черных пальто и шляпах с высокими тульями, словно призраки, выскальзывали из старых шкафов. Их меланхоличные па – сольные, групповые, дуэтно-дуэльные – приводили к кульминации: у всех женщин вместо беременных животов – лопнувшие шарики-мечты. Совсем другие скорости во втором спектакле: «Картинка, которая возникла у меня в голове», рассказывала автор¹⁵, «стала отправной точкой спектакля: яркие неоновые рекламные щиты большого города, а на их фоне – жизнь таких обычных людей, в простой, безыскусной одежде, с их повседневными драмами, стычками, любовными поединками, опять же, иллюзиями»¹⁵.

В 2010 г., когда уже отметивший свое 20-летие, объездивший полмира, заработавший, во славу родного города, пять золотых масок, и, как писал журнал «Итоги» в 2008 г.: «единственный в России конкурентоспособный профессионал, полностью попадающий под определение жанра [танц-театра]»¹⁶ получает, наконец, муниципальный статус и бюджетную поддержку. Период большей стабильности и неведомой ранее привязанности к «месту»¹⁷. Теперь же театр не только мог, но был поставлен перед необходимостью существовать если и не в режиме репертуарного театра с ежедневным представлением (у маленькой труппы никогда не было и не будет такой возможности), то в режиме, приближающемся к тому, выполняя определенный план. «Домом» театра и основной площадкой выступлений стал в это время Центр культуры «Урал».

В руководстве появились опытные люди – Светлана Петракова и Владислав Бобрович, уже более

десяти лет – вдохновители, организаторы и кураторы масштабного конкурса «Мисс Екатеринбург». Бобрович – некогда артист балета, хореограф, директор модного ревю – вспомнил артистическое прошлое, создав неповторимые образы Рассказчика и великого русского ученого-химика Дмитрия Менделеева в двух междисциплинарных проектах театра. А именно – саунд-драме «Сказка» (2013), созданном Татьяной Багановой в сотрудничестве с Владимиром Панковым по мотивам пушкинской «Сказки о мертвой царевне»; и, соответственно, спектакле «Мера тел» (2014 г.), посвященном открытию периодической системы элементов, в синтетическом жанре «театра художника». Осуществилось давно задуманное сотрудничество хореографа и ее танцоров со знаменитым питерским «Инженерным театром АХЕ», к тому времени представленным двумя художниками и перформерами Максимом Исаевым, Павлом Семченко и авангардным композитором Николаем Судником.

В их совместном спектакле человеческие тела-молекулы, наблюдаемые мудрым ученым, словно сливаются с окружающей их предметной средой, взаимодействуя с бесконечным количеством вещей и субстанций. Скотч, хрустящая оберточная бумага, березовые полена-человечки, пластиковые стаканчики, стеклянные коблы, круглые люстры-шары, столики для опытов, нитки, трубочки, тросы... Вода, порошки, красители... Все это, кроме того, связывалось с двенадцатью славянскими празднествами-ритуалами. Таким образом, в двенадцати эпизодах «Меры тел» интенсивно и одновременно разворачивалась эволюция становления материи: от неорганических форм через праисторические времена человечества – до человека цифровой эпохи.

Не снижает оборотов и сотрудничество с зарубежными авторами. Вновь приезжают Ури Ивги и Йохан Гребен, их новый спектакль «Забыть любить» стал исследованием того, «почему и как подлинное общение между людьми заменяется его видимостью в цифровую эпоху»¹⁸. Француз Фабрис Ламбер в спектакле «После нас» словно «стер» весь накопленный танцовщиками вокабуляр. Его заменила структурированная импровизация, превратившая пластичные тела в элементарные частицы клубящейся биоплазмы. В спектакле «Макбет: история любви» итальянец Вальтер Маттеини стремился обнажить противоречивую природу шекспировских героев через точные движения танцовщиков. В рамках возникшей при театре школы-лаборатории «Танцкрипция» основатели таллинского «Fine Five» Тиина Оллеск и Рене Ныммик создают спектакль «...and Red». В его основу легли частные истории шести танцовщиков в соединении с медитативными импровизациями контрабасиста Тааво Реввела. «Провинциалы» работали с авторами по методике, разработанной великой Пиной Бауш: художественное целое возникало из вербальных и телесных ответов артистов на поставленные хореографом вопросы. «... and Red» оставляет

¹⁶ Провинциальные танцы. Официальный сайт. URL: https://provincialdances.ru/after_two (дата обращения: 25.02.2024).

¹⁷ До того, все 20 лет, ситуация была абсурдной: знаменитый уже с начала 1990-х гг. театр, в своем городе, Екатеринбурге, вынужден был самостоятельно арендовать ту или иную сценическую площадку, чтобы представить премьеру очередного спектакля хотя бы раз в год.

¹⁸ Сайт театра «Провинциальные танцы». URL: <https://provincialdances.ru>.

простор личным ассоциациям, он переживается каждым зрителем по-своему. Он рассчитан на подсознание. А на сцене – только намёки, «невидимые нити бытия»¹⁹. Итальянка Кьяра Ферралья и голландец Риедон ван ден Берг (выпускники Академии визуальных искусств г. Арнхем, приехавшие в театр в качестве танцовщиков) ставят спектакль «Так долго как это потребуется», стремясь показать «переживание человеком взлетов и падений, способы выхода из трудных жизненных ситуаций»²⁰.

В рамках возникшей при театре школы-лаборатории «Танцкрипция» шло сотрудничество с новым поколением хореографов российского contemporary. В их числе – выпускница Роттердамской академии танца Анна Абалихина (г. Москва); создатели «Диалог-данс» и Арт-площадки «Станция» в Костроме Иван Естигнеев, Евгений Кулагин (г. Кострома), Ольга Цветкова – получившая танцевальное и режиссерское образование также в знаковых учебных заведениях Нидерландов. Спектаклем «Его васиум» заявляет о себе впервые Олег Степанов, тогда – танцовщик труппы²¹.

Важнейшим событием в этот период стала постановка Татьяны Багановой «Весны Священной» на музыку Игоря Стравинского для Большого театра. К столетию премьеры культового балета, которую отмечала вся мировая балетная общественность, БТ решил организовать Международный фестиваль «Век “Весны священной” – век модернизма»²². «Весна» была проектом особенным: необходимо было работать с балетными артистами одной из самых прославленных мировых трупп. И это был проект, чреватый серьезными репутационными рисками. Ведь Баганова получила приглашение за шесть недель до премьеры (заменив известного британского хореографа, который, в связи с непредвиденными обстоятельствами, от постановки отказался)! В Москву с ней приехали пять танцовщиков труппы – наиболее опытные, с которыми появлялся шанс выстоять и сделать необходимого движеческого качества спектакль. В творческом союзе с Александром Шишкиным, художником, работающим не только в театре, но и с перформансом и инсталляцией, был

воплощен постапокалиптический мир «дисциплинарной монотонности» (по выражению М. Фуко), заселенный измученными работой и жаждой существами. Ограниченное пространство, пронумерованные кучи земли и крюки для одежды, тачки, банки, лопаты. Под музыку Стравинского происходило то ли рытье котлована, то ли строительство цементного завода. Женщины-жертвы напоминали вьющихся стайкой дрозофил, над которыми мужчины-пауки совершали какие-то пугающие экзекуции. «Вновь возникал излюбленный багановский мотив: конвейер сбрасывал женские тельца в железный желоб, откуда они выбирались, стряхивая с волос... нет, теперь не столь желанную воду, но песок. Кончалось все вроде бы хорошо: именно женщины совершали некое «сверхусилие», вымолвив долгожданный дождь. Но ощущение, что после закрытия занавеса все вернется на круги своя, не давало покоя»²³. Спектакль вызвал бурные дискуссии и самые противоположные реакции критики: засвидетельствовав, как минимум значительность, неординарность совершенного Татьяной Багановой «сверхусилия». Позже, в «закрывающей» этот период заворачивающей «Имаго-ловушке» хореограф продолжает начатое ею в «Весне» метафорическое сопоставление мира людей с таинственным и биологически-жестоким миром насекомых.

В конце сезона 2016-17 гг. начинается новый, пятый период в жизни театра: его директором становится Ольга Паутова. Выпускница Свердловского архитектурного института²⁴ начинала в «Провинциальных танцах» свою творческую карьеру в качестве художника по костюмам, придя на работу ещё в тот момент, когда театр был «Театром моды»; далее, работая самостоятельно как сценограф и режиссер-постановщик, продолжала сотрудничать с труппой в некоторых спектаклях. Так, за дизайн сцены и костюмы в спектакле «Кленовый сад» вместе с Викторией Мозговой получила «Золотую маску». Теперь, много лет спустя, имея большой опыт творческой и организационной работы не только в России (Екатеринбург, Москва), но и в Германии (Штутгарт, Берлин), она вернулась в труппу опытным арт-менеджером, став не только активным участником, но и инициатором значительных событий и перемен в жизни театра.

В том числе – получение собственного дома. В 2022 г. театр переехал в «Колизей» – историческое здание, построенное 180 лет назад, является колыбелью екатеринбургской театральной жизни. Необходимость обжить новое пространство дало жизнь оригинальному спектаклю-бродилке «Тело театра» на сюжеты разных времен из жизни здания. Вскрывая этот эфемерный «архив», делая его осязаемым в выразительных телесных перформансах и инсталляциях, питерский режиссер Елена Павлова и московский художник Ольга Сулова создали захватывающий художественно-

¹⁹ Куприй Н. Таллинские хореографы провели эксперимент над труппой «Провинциальных танцев» // Областная газета. 2013. 1 апреля. URL: <https://old.oblgazeta.ru/culture/7860/> (дата обращения: 12.02.2024).

²⁰ «Провинциальные танцы» ставят премьеру от хореографов из Италии и Голландии // Портал, посвященный анонсам культурных событий Gorgom. 2016. 24 октября. URL: <https://mag.gorgom.ru/citynews/10387725-provincialnyje-tancy-stavyat-premyeru-ot-khoreografov-iz-italii-i-gollandii/> (дата обращения: 02.02.2024).

²¹ С 2016 г. – артист Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

²² С театром, в том числе Большим, хореограф сотрудничала не раз и до, и после. Так, в содружестве с известными российскими режиссерами она в разные годы была постановщиком движения и хореографией в опере: «Огненный ангел», «Манон Леско» (Большой театр России), «Макбет» (Московский музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко), «Екатерина Великая», «Яма» (Свердловский академический театр музыкальной комедии), «Травиата», «Кармен» (Екатеринбургский театр оперы и балета), «Лулу» (Баварская государственная опера), «Антигона» (Пермский академический Театр-Театр); а также режиссером оперы «Соловей» Стравинского (Пермский театр оперы и балета).

²³ Курюмова Н. «Мера тел»: химия жизни // Журнал Большого театра. – 2016 г. - № 2. – с.34-37

²⁴ В настоящее время – Уральский государственный архитектурно-художественный университет

философский квест, предназначенный для совместно переживания (исполнителями и зрителями) давно канувших в Лету событий.

В целом, текущий период жизни «Провинциальных танцев» можно охарактеризовать как время подведения итогов тридцатилетнего существования театра, преодоления неожиданных вызовов современности (пандемия COVID-19). Это период активного взаимодействия с мастерами и хореографами – «открытием» 2010-х гг. (в том числе – Анна Щеклеина и Саша Фролов; Павел Глухов, Ксения Михеева).

Спектакль «Кожа» (исследование того, как тактильный контакт, прикосновение влияет на наше восприятие другого человека) был поставлен проживающей в Германии кубинкой Маурой Моралес и ее командой. Свой юбилейный 30-й сезон театр «Провинциальные танцы» открыл премьерой проекта «345», объединившем три спектакля пяти приглашенных хореографов из четырех стран – России, Швейцарии, Польши и Израиля, выбранных по кастингу.

Пандемия дала жизнь спектаклю-странствию «Путешествие сапожника Петра», составленному Татьяной Багановой из этюдов на сюжеты народных сказок, потешек, пословиц, которые придумали танцовщики за время изоляции. Кроме того – «спектаклю-телемосту» «Синяя борода», объединившему в режиме онлайн труппу и американского хореографа, танцовщика Чарльза Слендера.

Наиболее значительной работой Багановой этого времени для своего театра стал данс-триллер «Девушка с фарфоровыми глазами» (по Гофману). В сюрреалистичной «Девушке» со светящимися движущимися манекенами, постоянно трансформирующимся пространством, столкновением быта и цепенящей возможностью заглянуть в самые бездны мистической женской сути, женщина, пусть даже и прекрасная внешне, становится злом. С точки зрения мужчины, конечно. Главный герой спектакля, Натаниэль, который в пространстве спектакля может обернуться сразу четверкой танцующих синхронно героев, видит мир словно сквозь волшебные очки Коппелиуса. Но они, в отличие от литературного первоисточника, не уводят его в мир иллюзий. Напротив, заставляют увидеть, словно в кривом зеркале, по-

вседневный кошмар супружества, где «любимая женщина», которая в халате и тапочках на босу ногу жарит олады, вдруг раскрывается в своей «адской» сущности.

Почти в это же время в театре возник ещё один спектакль на великий и многозначный сюжет: «#копелия_бот», созданный для труппы Сашей Пепеляевым. Постмодернистскому мироощущению хореографа, постоянно работающего с литературой особого толка – абсурдом Хармса, постиронией Льва Рубинштейна, Дмитрия Пригова или Саши Соколова – близка и горькая ирония Гофмана. Свою версию Пепеляев представил как проблематику взаимодействия человека и искусственного интеллекта. Вместо механической куклы эпохи романтизма здесь действуют компьютерные боты, которые вторгаются в жизнь людей, ведут с ним странные диалоги, проникают в их жизнь и смешиваются с ними, да так, что разобраться, в конечном счете, кто здесь бот, а кто не бот, весьма непросто.

Запоминающимся междисциплинарным проектом стала site-specific оратория «Огни Урала», представленная в рамках «IV-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства». Участие в столь крупном и актуальном проекте подчеркнуло близость современного танц-театра, представляемого «Провинциалами», и территории современного искусства. «Тотальная инсталляция с живыми актерами», возникшая в творческом союзе Татьяны Багановой, танцовщиков труппы, драматурга Ириной Васильковской, режиссера и художника московского «Liqued theatre» Андрея Смирнова и Елизаветы Дзуцевой, художником по свету Таей Сапуриной, композиторами Дмитрием Ремезовым и Карло Чичери (Швейцария), а также Ансамблем современной музыки «InterText», солистами и хором Уральской государственной консерватории (инициатором и куратором проекта была Ольга Комлева-Коллонтай), была нераздельно связана с архитектурным стилем и смысловыми коннотациями места – Дворца культуры эпохи «сталинского ампира». Сайт-специфик был задуман как переосмысление либретто поэта Николая Харитонова, написанного им для оратории к празднованию 15-летия октябрьской революции, воспевшим сталинскую индустриализацию (и ставшего, в конечном счете, жертвой режима). В новой версии «действие, напоминающее религиозную мистерию, захватывает весь зрительный зал (ряды кресел убраны, зрители рассажены вдоль стен) и даже балкон, куда время от времени выходят Боги – Вожди... В какой-то момент ритм стройки стихает, под декламацию хора, превращаются в устало бредущие пары мужчин и женщин, отчаянно прижимающих к груди, вместо младенцев, единственное, что дала им Великая стройка – камни»²⁵.

Очередным признанием «Провинциальных танцев» как лидера отечественного танц-театра стало участие труппы в первой Dance резиденции в Московском театре Новая Опера имени Е. В. Колобова, по приглашению директора театра, крупнейшего арт-ме-



© Фото: Дарья Сергачева (Попова)

Рис. 3. Спектакль «Девушка с фарфоровыми глазами» – в сегодняшнем репертуаре театра. Хореограф Татьяна Баганова

²⁵ Курюмова Н. В. Огни Урала // Каталог 4-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства (14.09 – 12.11.2017). – Екатеринбург, 2017. С. 321.

Таблица 1. Периодизация деятельности Театра современной хореографии «Провинциальные танцы», 1990–2025 гг.

№	Годы	Период /специфика	Руководство театром
1	1990 – октябрь 1994	Начало. Эстетика неоавангара	Художественный руководитель – Лев Шульман
2	Конец 1994 – 1999	Период завершения «ученичества» и выход труппы на высокий профессиональный уровень. Формирование собственной версии постмодернистского танц-театра.	Двойное художественное руководство: Наталья Широкова и Татьяна Баганова. Административный директор – Ренат Хасбатов
3	2000–2009	Творческий расцвет труппы. Признание театра в России и за рубежом как наиболее значимого представителя отечественного танц-театра. Окончательно сформирована постмодернистская эстетика танц-спектаклей Татьяны Багановой, сложился неповторимый художественно-образный и лексико-структурный стиль постановок «Провинциальных танцев».	Художественный руководитель – Татьяна Баганова. Административный директор – Алексей Пеньков
4	2010 – весна 2017	Признание театра на официальном уровне: получение статуса муниципального учреждения культуры. Осуществление большого количества ко-продукций. Активная работа по передаче опыта, накопленного театром, в рамках организованной в рамках театра школы-лаборатории «Танцкрипция». Вовлеченность театра в знаковые проекты, организуемые муниципальными и областными структурами власти.	Художественный руководитель – Татьяна Баганова. Директор – Светлана Петракова. Замдиректора – Владислав Бобрович
5	Весна 2017 – по сегодняшний день	Достижение стабильности существования, получение театром собственной площадки. Активная поддержка творческой инициативы по постановке спектаклей артистов труппы. Развитие детской школы-студии при театре.	Художественный руководитель – Татьяна Баганова. Директор – Ольга Паутова

недждера страны, Антона Гетьмана. Проект открылся показом восстановленной «Весны священной» и новой версии «Свадебки», кроме того, следующие показы включили в себя наиболее яркие спектакли последних двух периодов: «Синяя борода», «Приключения сапожника Петра», Seria, «Девушка с фарфоровыми глазами» в сезоне 2021–2022 гг.

Подводя итоги, необходимо отметить, что «Провинциальные танцы», являясь не только флагманом, но и легендой отечественного contemporary dance и танц-театра, в канун своего тридцатипятилетия продолжают активную творческую жизнь. Опыт труппы, возникшей «с нуля», работающей много лет, не снижая художественной актуальности, жанровой точности и профессионализма, уникален и впечатляет. За время существования труппы создано больше полусотни спектаклей, через нее прошло около ста танцовщиков, география выступлений труппы охватывает около ста городов разных стран и континентов. Театр 21 раз номинировался на Российскую национальную театральную Премию «Золотая Маска» и 6 раз получал ее.

В заключении приведем таблицу, составленную на основе предлагаемой и рассмотренной выше перио-

дизации творчества труппы, и кратко перечислим общие результаты деятельности труппы в течение всех представленных пяти периодов (табл. 1).

«Провинциальные танцы» – явление значительное, знаковое, вписанное в историю российского сценического искусства конца XX – первой четверти XXI вв. Художественное, социокультурное значение знаменитой екатеринбургской труппы ещё предстоит оценить по достоинству. Вот только некоторые итоги интенсивной творческой и организационной деятельности театра за пять периодов тридцатипятилетней деятельности:

- создан неповторимый стиль театра и репертуар танц-спектаклей, обогативших сам жанр. Большинство из них, в силу многих и понятных причин, давно не исполняются. Но, как показывает опыт последних лет, связанный с апгрейдом и возвращением на сцену некоторых работ 2000-х и 2010-х гг., у многих постановок Татьяны Багановой есть большой запас художественной прочности и притягательности. Время летит быстро, сейчас, возможно, как никогда важен вопрос сохранения лучшего из этого репертуара;
- труппа, возглавляемая Татьяной Багановой, имеет собственную методику работы с движением и его глубинной связью с образом, внутренним состоянием персонажа; разработала собственные принципы композиции, отсюда вышло много танцовщиков, педагогов и самостоятельных хореографов, которые покинув театр, продолжают развивать разные формы современного танца и танц-театра;
- труппа дала возможность многим постановщикам, в том числе молодым (хореографам, композиторам, художникам), создавать новые спектакли, развивать собственное мастерство, работая с высокопрофессиональной и дисциплинированной труппой;
- сложился собственный практический опыт выживания в самых сложных условиях и гибкие, современные принципы арт-менеджмента, необходимые для развития и продвижения современной труппы. ■



© Фото: Глеб Махнев

Рис. 4. Спектакль «Синяя борода» – в сегодняшнем репертуаре театра. Хореограф Татьяна Баганова. 2021 год.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Рыжанкова О. В. Танцтеатр как язык и стиль постмодерна: Пина Бауш // Национальное здоровье. 2016. № 3-4. С. 211–220. EDN YNCTAB.
- [2] Войнова З. А. Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем - Пина Бауш - Роберт Уилсон // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 35–46. DOI 10.52173/2079-1100_2022_4_35. EDN OSIZXC.
- [3] Войнова З. А. Жест как синтез музыки и хореографии в танцоперах: Пина Бауш, Саша Вальц, Анна Тереза де Кеерсмакер // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2023. № 6 (89). С. 62–76. EDN CSWFTO.
- [4] Филосян А. Ф. Как город-завод начал производить культуру? Екатеринбург от УОЛЕ до Биеннале // Управление культурой. 2022. № 4 (4). С. 29–41. EDN DZJQOB.
- [5] Барсукова А. О., Ворошилова М. Б. Город храбрых бесов: гражданский код городской идентичности Екатеринбурга // Управление культурой. 2024. № 1 (9). С. 38–45. EDN GTVSRJ.
- [6] Фролова М. С. Екатеринбург. История культуры. Авторские очерки к юбилею столицы Урала // Управление культурой. 2024. № 1 (9). С. 74–80. EDN SAHBII.
- [7] Маркова Е. В. Пути и перепутья отечественной пантомимы // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX-XXI вв. : Материалы II Международной научно-практической конференции. Москва, 2015. С. 110–123.
- [8] Бычков В. В., Маньковская Н. Эстетика постмодернизма как феномен техногенной цивилизации // Искусствознание. 2011. № 1-2. С. 188–210. EDN NXUKWV.

REFERENCES

- [1] Ryzhankova, O. V. (2016). Dance Theatre as a language and style of postmodern: Pina Bausch. *National Health*, (3-4), 211–220. <https://elibrary.ru/ynctab>.
- [2] Voinova, Z. A. (2022). Chaos theory in postmodern choreography: Merce Cunningham - Pina Bausch - Robert Wilson. *International Journal of Cultural Research*, (4), 35–46. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_4_35.
- [3] Voinova, Z. A. (2023). Gesture as a synthesis of music and choreography in danceoperas: Pina Bausch, Sasha Waltz, Anna Teresa de Keersmaeker. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, (6), 62–76. <https://elibrary.ru/cswfto>.
- [4] Filosyan, A. F. (2022). How did the factory town turn into a culture producer? Ekaterinburg from UOLE to Biennale. *Managing of Culture*, (4), 29–41. <https://elibrary.ru/dzjqob>.
- [5] Barsukova, A. O., & Voroshilova, M. B. (2024). City of brave demons: The formation of an urban identity civil code of Ekaterinburg. *Managing of Culture*, (1), 38–45. <https://elibrary.ru/gtvvsrj>.
- [6] Frolova, M. S. (2024). Ekaterinburg. Cultural history. author's essays for the anniversary of the capital of the ural. *Managing of Culture*, (1), 74–80. <https://elibrary.ru/sahbii>.
- [7] Markova, E. V. (2015). Ways and overwhelming pantomime. In *The era of pantomime. Laboratory for the study of Eurasian theater culture of the XX-XXI centuries* (pp. 110–123).
- [8] Bychkov, V. V., & Mankovskaya, N. (2011). Postmodern aesthetics as phenomena of technocratic civilization. *Art Studies Magazine*, (1-2), 188–210. <https://elibrary.ru/nxukwv>.