

На правах рукописи

РЫЖАНКОВА Ольга Владимировна

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
ТЕАТРА ТАНЦА ПОСТМОДЕРНА В XX ВЕКЕ**

24.00.01 – теория и история культуры

Автореферат  
диссертация на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Краснодар  
2022

Работа выполнена на кафедре истории, культурологии и музееведения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Краснодарский государственный институт культуры» Министерства культуры Российской Федерации

**Научный руководитель:**

**АКОЕВА Наталья Борисовна,**  
доктор исторических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», профессор кафедры истории, культурологии и музееведения

**Официальные оппоненты:**

**БУКСИКОВА Ольга Борисовна,**  
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры», заведующий кафедрой хореографического творчества

**МЕЛОВАТСКАЯ Анна Евгеньевна,**  
кандидат искусствоведения, доцент, АНО ВО «Институт современного искусства», заведующий кафедрой искусства балетмейстера

**Ведущая организация:**

**ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»**

Защита состоится 09 апреля 2022 г. в 13.30 часов на заседании объединенного диссертационного совета Д 999.224.03 на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва», ГБОУ ВО РК «Крымский университет, культуры, искусств и туризма» по адресу: 350063, г. Краснодар, ул. Красная, д. 28, каб. 28.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1. Электронная версия полного текста диссертации размещена 01 декабря 2021 г. на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: [http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2021/12/Rizhankova\\_diss.pdf](http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2021/12/Rizhankova_diss.pdf).

Объявление о защите и электронная версия автореферата размещены 09 февраля 2022 г. на официальном сайте Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации: <https://vak.minobrnauki.gov.ru> и на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: <http://dissovet.heritage-institute.ru>.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета

Т. В. Коваленко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы** обусловлена тем, что театр танца является культурной универсалией и важной формой художественной и культурной практики в мире. Появление феномена современного театра танца в той или иной культуре свидетельствует о модернизации этой культуры. Он тесно связан с социальным и культурным контекстом страны. С другой стороны, его корни кроются в культурантропологических особенностях и традициях того или иного народа, в его телесных, психических и духовных практиках.

Актуальность обращения к танцу определяется наличием различных аспектов его сущности – кодовый, коммуникационный, выразительный, познавательный, что позволяет личности познавать себя, выразить свои чувства и состояния, вступать в интимно-личностную коммуникацию, становиться средством социальной коммуникации и выражения мировоззренческих позиций.

Отечественные искусствоведы при описании хореографических представлений преимущественно зарубежных хореографов использовали по различным причинам неоднозначные понятия: «постмодерн танец», «танцевальный театр», «современный танец», «постмодернистский балет», «пластический театр» и пр. На этапе возникновения этих понятий они могли быть даже синонимичными. С точки зрения автора понятие современный танец можно рассматривать как родовое, более широкое, поскольку современный танец может существовать как в стиле постмодерн, так и в другом стиле. Постмодерн имеет свои стилистические характеристики – полистилистику, множественность, иронию, игру, уход от элитарности в повседневность и др. Поэтому в исследовании будет использовано понятие танца постмодерн именно для подчеркивания этих характеристик, а понятие «театр танца» («танцтеатр») – для обозначения хореографии, пошедшей по пути синтетического искусства, по пути синтеза хореографии и визуальных видов искусств – театра, кино.

Актуальность работы определяется отсутствием комплексного исследования по осмыслению языка современного театра танца как синтетического вида искусства, его телесно-антропологических оснований и роли в модернизации современной культуры и обществ в различных странах мира.

Наше исследование будет способствовать более глубокому и всестороннему раскрытию творческой природы человека, расшифровке языков современного искусства и культуры, раскрытию кодов современной культуры, механизмов трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, обнаружению каналов взаимодействия социокультурного контекста, идеологии и телесной фигуративности личности, познанию роли отдельных видов искусства в модернизации культуры и социума.

**Анализ современного** состояния исследований по научной проблеме. Театр танца являет собой часть культуры, характерной для эпохи

постмодерна, философским осмыслением которой занимались Ж. Бодрийяр, М. Фуко, У. Эко и др. По мнению Б. П. Борисова «Постмодерн – это фундаментальная историческая эпоха, главным содержанием которой является разочарование человечества во всемирно-историческом идеале»<sup>1</sup>.

Театр танца, представлявший собой массовые сложные постановки, основанные на синтезе разных форм искусства характерен для России на протяжении всего XX века. Диссертант изучил исследования, сделанные отечественными корифеями театра и хореографии (К. С. Станиславский, М. М. Фокин, Ю. Н. Григорович, Б. С. Санкин). Автор также опирается на труды и опыт советских искусствоведов, практиков хореографии Б. А. Львова-Анохина, В. В. Ванслова, В. М. Красовской, П. М. Карп, Н. И. Эльяш, И. В. Смирнова, А. А. Соколова-Каминского, Э. И. Шумиловой. Важную роль сыграли исследования В. Ю. Никитина, Р. Г. Володченкова, М. А. Алякринской.

В ходе изучения русскоязычных научных работ о постмодернистском проявлении танцевального театра, обнаруживается, что этот феномен стал изучаться в России относительно недавно, и не все его аспекты охвачены вниманием ученых. Например, приходится констатировать, что с научной точки зрения почти не исследован танец буто, не изучен театр танца на Тайване, его сущность и история. Отсутствует компетентная биография Лина Хвай Мина.

В тоже время, ряд современных исследователей обращались к данной проблеме. Среди них Н. Ф. Бабич, О. А. Ермакова, Н. В. Атитанова, Б. А. Илларионов, Н. В. Курюмова, К. К. Чухрукидзе, И. В. Карелина и другие.

Более детально постмодернистское проявление танцевального театра изучено на Западе. На английском языке можно встретить диссертации Т. Касаи, К. Парсонс, работы Бойсе-Уилкинсона, Джоанны Бергмарк.

Есть исследования отдельных аспектов творчества Пины Бауш и ее театра, деятельности компании «Батшева» и новых танцевальных форм, придуманных и поставленных Охадом Нахарином, о феномене гага, о творчестве Акрам Хана, о классическом индийском танце, его традиции и языке. Ряд работ посвящены творчеству тайваньского хореографа Лин Хвай Мина. Некоторые важные издания осуществлены лишь на китайском языке<sup>2</sup>.

О театре танца в эпоху постмодерна в разных странах идет речь в работах исследователей из Израиля, Швеции, США.

В целом, анализируя русскоязычную и англоязычную литературу, следует отметить, что театр танца постмодерна требует дополнительного

---

<sup>1</sup> Борисов Б. П. «Битлз», какими вижу их я. 2015. URL: <https://drive.google.com/open?id=12yTpePd3DU30tCx59fCAEzjeSINCJEth&authuse>.

<sup>2</sup> См., напр.: Kerr G. Formosa betrayed. Second edition. Taiwan publishing co. 1992. P. 514.

изучения его истоков и особенностей проявления в культурных практиках разных стран.

**Проблема исследования** заключается в осмыслении мировоззренческих основ языка театра танца как механизма трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, идеологии и телесной фигуративности личности.

**Объект исследования** – театр танца эпохи постмодерна.

**Предмет исследования** – сущность и формы проявления театра танца как формы искусства и современной культурной практики.

**Цель** – с философско-культурологических позиций рассмотреть сущность и проявления современного театра танца как формы искусства и современной культурной практики.

**Основные задачи** исследования:

- рассмотреть проблему культурной универсалии современного танца в отечественном контексте;
- охарактеризовать появление танцтеатра, его языка и стиля на примере творчества П. Бауш;
- представить театр танца постмодерна как деконструкцию памяти на примере постановки Начо Дуато «Бесконечный сад»;
- проанализировать истоки и особенности аутентичного движения на примере направления буюто (Япония) и гага (Израиль);
- рассмотреть особенности модернизации классического национального танца (на примере творчества Акрам Хана);
- исследовать особенности утверждения национального самосознания с помощью театра танца (на примере творчества Лин Хвай Мина).

**Хронологические рамки** исследования заданы необходимостью показать процесс появления и развития современного театра танца в XX веке.

**Территориальные границы** исследования определяются спецификой современного танца как культурной универсалии и охватывают ряд европейских (Германия, Испания), азиатских (Индия, Япония, Китай), ближневосточных (Израиль) стран, в которых творили яркие представители танца постмодерн.

**Источниками исследования**, прежде всего, стали видеосюжеты с репетиций, спектаклей Акрам Хана, Начо Дуато, Охада Наарина, Тацуми Хидзиката и др., которые позволили осмыслить мировоззренческие основы языка театра танца как механизма трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, идеологии и телесной фигуративности личности.

Важное значение для достижения цели исследования имели телевизионные репортажи и интервью с выдающимися представителями танцтеатра эпохи постмодерна, позволившие понять сущность процесса утверждения национального самосознания с помощью театра танца, проанализировать принципы традиционного (классического) театра танца и танца постмодерна.

**Методология и методы исследования.** Методология научной работы основана на комплексном использовании принципов философии, теории культуры, семиотики, антропологического, исторического, биографического подходов, позволяющих осуществить анализ особенностей возникновения и развития постмодернистских тенденций хореографии в различных странах и регионах мира, выявить истоки и предпосылки этого феномена.

Важнейшими ориентирами методологической плоскости анализа постмодерн хореографии является полипарадигмальность в ассимиляции культур в результате Второй мировой войны. Это позволяет рассмотреть объект научного исследования во всей его многогранной целостности. Также важен принцип междисциплинарного подхода, в силу того, что исследование феномена зарождения постмодерн культуры в тех или иных регионах имеет мировоззренческие, культурно-исторические, антропологические, социальные корни.

Компаративный подход использовался для сравнительного анализа ассимиляции современной западной культуры в различных странах: Японии, Таиланде, Индии, Израиле. Системный подход помогает дать оценку диалогу культур, состоящих из множества подсистем: восточной и западной, классической и современной, аграрной и урбанистической.

Автора интересует язык танца, т.к. хореографическая культура есть культура кодов, зашифрованных в движениях, танцах, балетах. В них, безусловно, содержится посыл, обращение к зрителю, передача информации, закодированной в па и мизансценах. Аспекты семиотического подхода: синтаксический, семантический и прагматический позволяют комплексно изучить исследуемый хореографический материал. Поэтому особая роль принадлежит семиотической методологии как интегративной области гуманитаристики, объединяющей проблемные зоны ряда дисциплинарных областей (философия, культурология, история, антропология, психология, социология, языкознание). Подобное видение создает условия для интеграции методологических установок в контексте комплексного уровня познания, преодолев, таким образом, ограниченность отдельных подходов. Исходя из этого, в исследовании использовались как общенаучные, так и частные методы: моделирование, реконструкция, типологизация, сравнение, интерпретация, структурно-функциональный и системный подходы.

**Научная новизна исследования:**

- рассмотрена проблема культурной универсалии современного танца в отечественном контексте;
- охарактеризовано появление танцтеатра, его языка и стиля на примере творчества П. Бауш;
- театр танца постмодерна представлен как деконструкции памяти на примере постановки Начо Дуато «Бесконечный сад»;
- проанализированы истоки и особенности аутентичного движения на примере направления гага (Израиль) и буто (Япония);
- рассмотрены особенности модернизации классического индийского танца (на примере творчества Акрам Хана);

– исследованы особенности утверждения национального самосознания с помощью театра танца (на примере творчества Лин Хвай Мина);

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Синтез танца (хореографии) с другими видами искусства в России возник и существовал на протяжении XX века. Это была интеграция танца, балета и драмы, танца и гимнастики, танца и симфонии, танца и цирка, танца и спорта, танца и производственных движений. Зачатки танца постмодерна как танца, направленного на самовыражение, возникли в СССР в начале XX века. Интерес к нему возник в 1960 гг., второе пришествие театра танца началось в 1990 гг. и продолжается до сих пор. Но если театр танца в СССР был ангажирован идеей восстания масс и мифологией мирового коммунизма, то современный танцтеатр ангажирован не марксистским, а фрейдистскими мотивами секса, либидозности, комплексами, дискомфортом и поиском проекта строительства персональной утопии.

2. Постмодернистская форма танца появилась в конце XX века, ее экзистенциальными причинами стала II Мировая война, с ее ужасами и переживаниями. Танцтеатр Пины Бауш стал новой эстетической формой хореографического нарратива, постановки театрально-хореографического искусства обрели статус, аналогичный текстам жизни, мировоззренческим интенционально-экзистенциальным программам. Из этой «философии жизни» («Кафе Мюллер», «Весна священная», «Синяя борода», «Зоны контакта» и другие спектакли) проистекли конstellляции новых культурных практик как концептов постмодерна.

3. Современные танцевальные спектакли используют паттерны, некогда открытые основателями постмодерна. Неоклассические, модернистские, этно-модернистские, и другие, не относящиеся напрямую к постмодерн культуре, несут в себе отголоски и приемы, впервые обнаруженные участниками Театра Танца Джадсона. Ярким примером тому является постановка «Бесконечный сад» хореографа Начо Дуато, деконструирующая чеховский мир не из отдельно взятого произведения «Вишневый сад», а в целом, учитывая дневники, ощущения, смыслы, аллюзии на универсум русского классика. Спектакль использует множество визуальных, смысловых, аудиальных и прочих приемов, сообщающих зрителю о том, что он является по своей сути постмодернистским.

4. В результате поиска новых форм танца, телесных практик, направленных на снятие психофизических блоков человека, в середине XX века появляются движенческие аутентичные практики, возникшие под влиянием множества факторов: мировых катаклизмов, постмодернистских интенций, наработок в области психоанализа и многих других. Танец будто прошел эволюцию от агрессивно-инстинктивной до антропологически-экологичной формы. Язык этого танца коррелятивен этнокультуре японцев, формам телесно-двигательной активности из их жизненного уклада. Танец гага как культурная практика открывает для каждого новые возможности на

пути вербализации невербализуемого. Гага предлагает набор инструментов, который позволяет осуществить сублимацию чувств, воображения, мыслей и переживаний и перевести их на язык телесных форм переживания и изображения.

5. Акрам Хан создает новую идентичность жанра современного индийского танца, искусно осуществляя диалектику национального и интернационального, особенного и общего в культуре постмодерна: на грани классических форм катхак и иных видов традиционного индийского танца и вестернизированной хореографии и телесных практик; он создает медийный микс эпохи мультикультурализма из современного танца, боевых искусств, йоги, театра.

6. Лин Хвай Мин и его компания «Облачные врата» внесли решающий вклад в пробуждение масс и создание новой государственно-национальной идентичности. Язык невербальной семиотики в данном случае сыграл ведущую роль в мировоззренческой революции Тайваня.

**Теоретическая значимость исследования.** Полученные результаты помогли глубже раскрыть механизмы и тенденции развития современной культуры, возникновения современных художественных форм и практик. Углублены знания о языках современной культуры, о роли художественных практик в модернизации культуры и социума.

Итоги исследования имеют значение для прогнозирования тенденций художественной деятельности и реализации современных социокультурных проектов в области хореографии и социокультурных проектов вообще. Полученные результаты дают знания о технологиях целенаправленной модернизации социума через модернизацию культурных практик, через развитие определенных субкультур.

**Практическая значимость исследования.** Обобщения и выводы, полученные в диссертации, лягут в основу методических пособий для руководителей танцевальных коллективов, хореографов; материалы, результаты и выводы будут использованы на семинарах по повышению квалификации хореографов, по искусству балетмейстера и хореографическому мастерству по всей России.

Материалы диссертации, а также сделанные выводы и обобщения могут представлять интерес для СМИ, публицистических изданий, для экспертов и критиков современного искусства. Они также полезны для специалистов, читающих курс по истории танцевального искусства.

**Личный вклад соискателя состоит в:**

- постановке проблемы осмысления мировоззренческих основ языка театра танца как механизма трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, идеологии и телесной фигуративности личности,
- формулировке авторских подходов к методологии исследования театра танца эпохи постмодерна,
- выявлении сущности процесса утверждения национального самосознания с помощью театра танца,

- определении и анализе общего и особенного в принципах традиционного (классического) театра танца и танца постмодерна,
- осмыслении основ театра танца как интеграции разных видов искусства, цирка, спорта, ядром которого выступает хореография.

**Соответствие диссертации паспорту специальности.** Сформулированные в диссертации положения соответствуют специальности 24.00.01 – теория и история культуры, в следующих пунктах: 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.12. Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре; 1.19. Культура и этнос; 1.22. Культура и национальный характер; 1.23. Личность и культура; 1.28. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 2.11. Культурно-исторический процесс.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** Степень достоверности работы обусловлена комплексным изучением проблемы осмысления мировоззренческих основ языка театра танца как механизма трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, идеологии и телесной фигуративности личности.

По теме исследования опубликовано 18 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 8 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, в главе в коллективной монографии и других публикациях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры истории, культурологии и музееведения ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

Положения и выводы диссертации были апробированы на 9 научных конференциях разного уровня, среди которых наиболее значимы: международная научно-практическая конференция «Русская литература в судьбах отечественной культуры» (2015), международная научно-практическая конференция «Музыкальная наука и искусство Востока и Запада: грани взаимодействия» (2015), международная научно-практическая конференция «Культурная жизнь Юга России: прошлое, настоящее, будущее» (2016), III международная научно-практическая конференция «Музыка в пространстве медиакультуры» (2016), II международная научно-практическая конференция «Культурная жизнь Юга России. Социальная память. Актуализация. Модернизация» (2017), IV международная научно-практическая конференция «Культурные и научно-образовательные стратегии по реализации национальных проектов – 2024» (2019) и др.

**Структура работы** обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, приложений. Общий объем диссертации 166 страниц. Список литературы включает 154 наименования, в том числе 67 исследований на иностранных языках. В приложениях представлены портреты танцовщиков и режиссеров и фотографий отдельных сцен из их спектаклей.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

**Во Введении** обосновывается актуальность темы исследования, характеризуется степень ее научной разработанности, формулируются объект, предмет, цель и задачи исследования, научные положения, выносимые на защиту, и научная новизна, дается характеристика теоретико-методологических основ исследования, указывается практическая значимость работы и ее апробация.

В первой главе **«Театр танца и ситуация постмодерн»** рассматривается хореографическое искусство в связи с социально-историческими трансформациями и катаклизмами XX века и ситуацией постмодерна. Автор сосредоточил свое внимание на тех тенденциях и аспектах, которые связаны с возникновением и распространением театра танца.

Театр танца рождается в XX веке в творческом дуэте К. Йосса и Р. Лаббана. Но оформление танцтеатра как вида искусства происходит в конце XX века благодаря усилиям Пины Бауш. Диссертант отвечает на вопрос: «Является ли танцтеатр специфическим проявлением одаренной танцовщицы или же есть самостоятельная форма искусства?».

Затем диссертантом рассматривается трактовка испанским хореографом Начо Дуато творчества А.П. Чехова и обосновывается тезис о том, что балет «Бесконечный сад» по своим стилистическим принципам является сугубо постмодернистским произведением.

В параграфе 1.1. **«Танец как культурная универсалия и научная проблема: отечественный контекст»** рассматривается проблематика хореографии с точки зрения отечественных исследователей XX века.

Для объяснения танца как определенной языковой формы автор привлекает семиотическую методологию, о которой идет речь в параграфе.

Балет в XIX веке символизировал канон танца и был связан с придворным искусством. Уход придворной культуры означал, что балет и бальный танец теряют связь с реалиями и перестают отвечать новым запросам времени.

Распад сословной иерархии в России и протест против всяческого угнетения и насилия нашли выражение в появлении новых форм чувственно-телесной эстетики. Айседора Дункан рассматривала язык свободного танца как средство достижения гармонии души, тела, природы. Свободное и счастливое человечество должно было воспитываться на античных идеалах в школах новой жизни.

Интеллектуалы Серебряного века увидели в пляске экспрессивную форму свободы, спонтанности, утверждения новой эстетики и социальности: «Я» и Космоса, «Я» и социума, души и тела. Эллинизм, дионисийство, нищезанство были творческой подоплекой этой интенции духа.

В 1920-е гг. возникают новые революционные формы телесной двигательной фигуративности: «физкульт-танец» (Н. С. Филитис и Б. Л. Яворский), «производственное движение», «народная пляска». В годы

«культурной революции» пляску в любом ее виде раскритиковали за «отсутствие идеологической установки».

Советские государственные и партийные органы видели в развитии художественной самодеятельности мощный рычаг повышения культуры народа, воспитания его в духе коммунистических идеалов. Огромную роль в развитии народной хореографии сыграл первый Всесоюзный фестиваль народного танца, который проходил в Москве в 1936 г. На заключительном этапе в нем принимали участие 800 человек – 40 национальных и этнических групп со всех уголков СССР. Фестиваль стимулировал появление многих профессиональных коллективов: Дагестанский ансамбль песни и танца, Карельский государственный ансамбль «Кантеле», Таджикский, Северо-Осетинский ансамбли песни и танца и многие другие. В 1937 г. И. А. Моисеевым был организован Ансамбль народного танца Союза ССР. Аналогичный путь прошел ансамбль «Березка», созданный Н. С. Надеждиной в 1948 г. Происходило взаимообогащение профессионального и самодеятельного хореографического искусства, участники чувствовали себя визионерами нового человечества.

В 1930-е гг. советский балет активно осваивает современную и историко-революционную темы. На сцене появляются спектакли, сюжет которых почерпнут из народной жизни, из истории борьбы за свободу, против эксплуататоров и тиранов. В балете «Пламя Парижа» Б. А. Асафьев ввел в партитуру народные темы, мелодии революционных песен. Наступает расцвет «драмбалета» (советская хореодрама), происходит сближение балета с драматическим театром (В. И. Вайнонен, Л. М. Лавровский, Р. В. Захаров, В. М. Чабукиани).

Ф. В. Лопухов был лидером хореографов шестидесятников, его новаторством стало воплощение на сцене синтетического искусства – балет с пением («Пульчинелла» И. Ф. Стравинского). Опыт Лопухова был продолжен и развит за пределами Советской России его соотечественником, хореографом Дж. Баланчиным. Балеты-симфонии или танцсимфонии ставили И. Чернышев, Бельский.

В период оттепели 1960-х гг., когда рамки официального соцреализма были бюрократическим препятствием на пути творчества, балет стал каналом культурных и даже политических связей между СССР и зарубежьем.

В 1990-е гг. в Россию стали проникать новые веяния, в основном, российские хореографы черпали свои знания благодаря телевидению. Затем появилась возможность ездить за границу на мастер-классы, в Россию стали приезжать мастера. Современная хореография допускает самый разнообразный микс Запада и Востока, джаза и фолка, классики и диско и пр.

Теперь танцевальное действие стало включать в себя элементы театральной игры, танцевальные элементы в виде стоп-кадров в кино и построенные по принципу крупных планов, хэппенинги (перфомансы, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью).

Итак, синтез танца (хореографии) с другими видами искусства в России возник еще в начале XX века. В советскую эпоху возник синтез танца, балета и драмы, танца и гимнастики, танца и симфонии, танца и цирка, танца и спорта, танца и производственных движений. Танец был частью идеологии, технологией нового мироустройства и воспитания нового человека. Современный театр танца в большей мере интегрирован в ценности индивидуализма и технократизма – экранной культуры. В отличие от массового театра танца советской эпохи современный театр танца индивидуалистичен, неподотчетен государству, абсолютно раскрепощен, ризоматичен по характеру движения, детерминирован бессознательным импульсом.

В параграфе 1.2. «Театр танца Пины Бауш и утверждение языка и стиля постмодерна» уточняется понятие «театр танца» методом реконструкции творчества Пины Бауш в танцтеатре «Вупперталь».

Автор исходит из того, что постмодернизм – это направление в культуре во второй половине XX века, деконструирующее основные принципы модернизма и рекомбинирующее элементы разных стилей и направлений прошлого, нередко с ироническим эффектом. К основным чертам этого стиля относятся полистилистика, множественность, неоднозначность, игра, пародийность, ирония, что прослеживается в современном танцевальном искусстве. Танец постмодернистского стиля как форма хореографии альтернативен как танцу модерна, так и академическому балету. Словосочетание «танец постмодерна» впервые употребил Ивонн Райнер в 1962 г., обозначив им новый стиль американской хореографической культуры, впервые продемонстрированный зрителю на концерте Театра Джадсоновской церкви (Judson Dance Theater) в Нью-Йорке.

Новый стиль означал радикальное отрицание таких принципов модерна в хореографии как сюжетность, драматическая напряжённость, привязанность к образам, постановочность. Следующий радикальный шаг лежал на пути интеграции хореографии, театра, кино. Радикальный шаг был сделан в языке танца и танцевальном мышлении: допускалось сочетание совершенно различных техник и стилей в одном танце, использование бытовых движений, как элементов танца; узаконивание внетанцевальных поз и жестов, импровизации и спонтанности, использование как балетной, так и не балетной музыки. Радикализм новаций в ментальной сфере связан с возрастанием семантического значения метафоры, ассоциативного мышления артиста и зрителя. Значительно были изменены антропологические основания танца, акцент смещен с сознательного на бессознательное, основное внимание обращено к проявлениям и конфликтам психосоматики, к игре сил телесной человеческой субстанции. Наконец, это активное использование иронии как эстетического средства нивелирования авторитетов, снижения пафоса и критики социальной ангажированности.

На мировоззрение Пины Бауш, ее мироощущение и миропереживание повлияла Вторая Мировая война, сформировавшая представление о непрочности бытия. Совместное творчество с Х. Лимоном и Э. Тюдором,

состояние культурного и творческого шока от пребывания в Нью-Йорке (на Бродвее, в Метрополитен опера), дали ей не только психологическую стабильность, но и осознание, что границы между жанрами условны: так возникла идея «Танцтеатра». Это был уже постмодернизм и текст искусства трансформировался в текст жизни, язык хореографии проповедовал иную, чем ранее, «философию жизни».

Как следует из рассмотренного материала, возникновение танцтеатра является результатом общих закономерностей культуры XX – XXI веков – повышение удельного веса игрового начала в культуре, театрализация общественной жизни, переход от модерна к постмодерну. Создание танцтеатра стало результатом синтеза искусств и жанров, характерного для второй половины XX века. В то же время, возникли вульгарные формы проявления этого вида искусства, что вполне закономерно. Но это не отменяет общей тенденции, результатом которой стало утверждение и распространение этого вида жанра, имеющего характерные особенности культуры постмодерна.

Параграф 1.3. **«Постмодерн как деконструкция памяти: Начо Дуато и его постановка «Бесконечный сад».** В параграфе рассматривается авторская трактовка испанским хореографом Начо Дуато творчества А. П. Чехова как бесконечного текста, своеобразной текстопорождающей машины по имени «Бесконечный сад».

Для автора важен в этом аспекте семиотический подход, так как философия, культурология и гуманитарная наука эпохи постмодерна пришли к материализации библейской метафоры о том, что Универсум является мегатекстовым лабиринтом и в свою очередь результатом экстраполяции компьютерной метафоры о гипертексте на мир.

Согласно классическим представлениям, с помощью выразительных элементов танцевального образа повествуется история. Выразительность образа, создаваемого с помощью телесной пластики танцора, служит источником художественной информации. В классическом балетном танце кодификация эстетического содержания с помощью эмоциональных и ментальных состояний имеет вид устойчивой кодовой системы. Тем более, что язык классического танца достаточно консервативен.

Приоритетными компонентами в языке современного танца выступают стиль танца, одежда и аксессуары, выбираемое музыкальное сопровождение и различные социальные элементы – речь, статус. Такая система кодировки выразительных средств, поражающая разнообразием способов передачи мыслей, эмоций и чувств зрителю, сложилась в период постмодерна. Она снимает вопрос об обусловленности произведений искусства этническими ценностями, так как искусство здесь выступает не выражением духовности, а отражением фрагментарности, неопределённости бытия личности. Разрыв с традицией усложняет человеку задачу обретения целостности, самоидентификации, идентификации. Поэтому проблема этничности в постмодерне снимается, так как индивид мыслится кочевником в мире глобальной коммуникации.

Чеховский сюжет уместается у Дуато в шестьдесят пять минут. Начо хотел назвать постановку «Сад слов», но потом понял, что слов в чеховском саду бесконечно много и, наверное, поэтому это произведение называется «Бесконечный сад». Если перевести это на язык метафизики, то название могло быть таким «Чеховский Универсум» или «Вселенная Чехова». Заметим, что такое решение находится вполне в рамках библейской парадигмы мироздания. Диссертант констатирует, что согласно замыслу Дуато в чеховском действе слово и танец стремятся к взаимопревращению, образуя текстографию «Вселенной Чехова».

Трудно поверить, но постановка Н. Дуато есть балетное, хореографическое распредмечивание «Записных книжек» русского писателя. Поэтому в главном персонаже легко угадывается сам Антон Павлович. Над все господствует символизация текста: костюм главного героя покрыт текстографией. Вместе с музыкой Шнитке звучит в качестве контекста хореографического исполнения живое русское слово: диктор произносит русские слова и их звучание играет роль музыкального сопровождения и контекста.

Часть публики не поняла новаторства Н. Дуато. Нам же кажется, что погружение в творчество Чехова сделано очень тщательно, глубоко, серьезно и тонко. Поэтому традиционная оценка в стиле непонятности русской души иностранцу для нас неприемлема.

Не случайно и название спектакля «Jardin infinito», что в буквальном переводе означает «Бесконечный сад» и что метафизически можно перевести как «Универсум Чехова». Используемые автором слова и оборот «Бесконечный сад» являются метафорами для обозначения семиотического универсума Чехова и вечности обсуждаемой тематики. Результатом этого погружения становится действие по законам нашего времени. Мы имеем дуатовского Чехова, констатируем «смерть автора» или торжество «читателя». Мы считаем, что трактовка Чехова на языке современного испанского балета является сугубо испанской: Чехов выражен языком темпераментных движений и жестов. Начо Дуато говорит о Чехове с испанским темпераментом и это вполне естественно. Спектакль, с нашей точки зрения, поставлен очень рационально.

Во второй главе «Танцтеатр как культурная практика» особое внимание уделяется связи с традицией, социальной памятью, способам деконструкции корневой традиции и модернизации культуры. Теоретическое осмысление опирается на анализ конкретных форм танцевальной практики в определенных конкретно-исторических условиях. Уделяется внимание взаимодействию глобального и регионального контекста.

В параграфе 2.1. «Аутентичное движение как характеристика танца **буто и гага**» основной задачей является проникновение в язык и эстетику танцев Буто и Гага.

Классический и современный балет проникли в культуру Японии синхронно («Жизель», «Лебединое озеро»). Создателями новой

отечественной формы танца стали Тацуми Хидзиката, Кадзуо Оно и Акира Касай.

Особенно сильное влияние на японских танцоров оказывали танцевальные формы довоенной Германии, а также сюрреализм, американский авангардизм.

Атомные бомбардировки США на территорию Японии 6 августа в Хиросиме и 9 августа в Нагасаки, оказали сильное эмоциональное воздействие на личность хореографа. Хидзиката начал двигаться в двух направлениях: он участвовал в постановках авангардных трупп и, в тоже самое время, вырабатывал свой стиль, который именовался «Анкоку-Буто» – «Танец тьмы».

Мировоззренчески-эмоциональный хаос японцев того периода обусловлен разочарованием в пути, по которому они фанатично следовали. Взрывы атомных бомб стали вестниками нового этапа цивилизации, осознания трагичности прошлого и неизбежности интеграции их страны в современность. Одним из прямых подтверждений этой связи, с нашей точки зрения, служит участие хореографа в кино и его главная роль в фильме «Пуп и атомная бомба» (1960), в котором обнаруживается корреляция нового языка телесности и последствий войны. Ведь человек – это мыслящее тело, он не может остаться равнодушным к факту ядерной катастрофы.

В течение 1960-х гг., в период великих культурных изменений, этот новый жанр освободил себя от всяческих рамок: классического западного танца и традиционного японского. Только в самом начале Буто расценивался как революционный стиль танца, но позже он был переоценен и утвердился в своей самодостаточности. Импровизация стала одним из важнейших аспектов Буто и тем самым отделила его от других хореографических стилей. Иногда в Буто целый спектакль мог быть построен исключительно на импровизации. Вдохновением для танца могла послужить музыка, литература, рисунок, скульптура и т.п. В тоже время, танцор мог совсем не опираться на музыку, которая остается лишь фоном к его выступлению. Как и в джазовом танце, импровизация в Буто не есть движения, спонтанно выхватываемые телом из сознания здесь и сейчас во время перформанса. Это есть результат долгих тренировок, обучения, воспитания тела, заучивания поз и движений.

При оценке танца Буто мы не должны рассматривать понятие импровизации как хореографический антитезис, мы можем полагать эти две концепции как два различных метода композиции танца, которые сосуществуют на сцене. Импровизация в перформансе должна быть исполнена с не меньшим мастерством, как и выученный, отрепетированный и отрежиссированный фрагмент хореографии. Импровизация в Буто – это аспект, трудно поддающийся характеристикам и систематизации.

При обучении Буто важно правильное взаимоотношение учителя и ученика. В чем-то оно напоминает отношения психоаналитика и пациента. Импровизация – есть проявление бессознательного ученика и учитель должен помочь высвободиться ему. Впоследствии ученик самостоятельно

сможет использовать полученные навыки в практике. Высвобождение бессознательного есть поиск сублимации, а его сублимация есть средство достижения гармонии с миром. Импровизация в Бутто есть связь между свободой движения и правилами, скованностью и изобретательностью, традиционностью и трансгрессией.

Близость Бутто к буддийской философии следует признать, учитывая корневую связь с японской этнокультурой. Но как явление постмодерна, оно открыто на пути интеграции буддизма и христианства.

Искусство Бутто было рождено в период, когда необходимость обновления и в тоже время сохранения культурных ценностей ощущалась наиболее сильно. Эти нужды обнаружили внезапные изменения общества, заданный порядок, правила и законы жанров искусства, а также борьбу социума с целью утвердить индивидуальность, свободу выражения, личную культуру и традиции вместе с важностью их обновления.

Создать новый язык и стиль танца стремилась Марта Грэм, что выражалось в следующих интенциях: отправляться от самого простого – ходьбы, бега, двигаться к осмысленному движению в танце, не обязательно эстетически изящному. Акцент смещался с эстетики на внутренний смысл танца, с текста на подтекст.

Ведущей израильской компанией, внесшей основной вклад в модернизацию танцевальной культуры страны, стала «Батшева». Француженка, баронесса де Ротшильд была всерьез увлечена танцем, став близким человеком для труппы и самой Грэм. Она оказывала серьезную финансовую поддержку и была искренне предана искусству танца.

В 1990 г. труппу возглавил ученик Грэм Охад Нахарин. Своей деятельностью он продемонстрировал, что пионерские шаги в создании танцтеатра в Израиле имеют отсылку к американскому танцтеатру модерна, косвенно обусловившему дальнейшее движение в направлении постмодерна. Но сам по себе этот феномен имеет корни в этносознании и является своеобразной формой сублимации этой энергии.

Его главное новаторство заключается в использовании техники Гага, которая стала основой доктрины движения как продукта телесного мышления. Это объясняется тем, что телесное движение возникает как следствие движения образами.

Нахарин начал изобретать Гага в 1990-х гг., когда сотрудники компании, не танцоры, изъявили желание двигаться в этой странной и свободной манере, а в 2003 г. он отказался полностью от классической техники в танце и обучении. В настоящее время Гага является основой подготовки участников «Батшева».

Через сорок лет после создания, в середине 2000-х гг., «Батшева» прекратила сотрудничество с приглашенными хореографами, и перестала быть репертуарной труппой. Гага имел сверхзадачу в том, чтобы открыть для себя новые возможности в движении. Для Нахарина язык Гага и танец сам по себе – это способ наблюдения и осмысления мира. Нахарин использовал в разработке Гага метод Фельденкрайза. Через проговариваемые метафоры,

развивающие воображение, танцоры формируют более глубокое понимание физических ощущений, расширяют спектр вариантов движений и узнают свою энергию, используя и применяя ее. Каждая инструкция Гага основывается на предыдущей, так что простое движение становится многослойным и более сложным. Как и Фрейд, Нахарин использует архетипы еврейского сознания в контексте определенного вида культурной практики – в хореографической практике. Эта хореография является одновременно и психотехнической практикой, как и вся хореография в какой-то степени.

В параграфе 2.2. **«Индийский танец в контексте культурной модернизации»** анализируется культурная модернизация в Индии в аспекте хореографической деятельности, культурный подвиг Акрам Хана.

Отмечается длительность и основательность индийской традиции (более 2000-х лет), негативность британского влияния. Большую роль в оживлении традиции разных регионов сыграли Кришна Айер и танцовщица Рукмини Дэви, особенно в танце Бхаратанатья.

Среди видов традиционного танца особая роль принадлежит Кхатаку. Этот танец нарративен, однако, в нем нет четкой сюжетной линии. Кхатак содержит в себе варианты композиций, а искусство солиста заключается в том, чтобы составить сюжет. Кхатак исполняется в сопровождении ударного инструмента табла и колокольчиков Гхунгра, которые крепятся на ногах. Табла задает ритмический узор, а с ним в диалог вступают колокольчики, ножной ритмикой и голосом. Жест, мимика, шарф также используются танцовщиком, для того, чтобы передать эпическое повествование. Переосмысление традиции проявляется в том, что частично меняют элементы танца, добавляют видео, экспериментируют с цветом. Модернизация Бхаратанатъям и Кхатак происходит через обновление языка: это пересмотр словарей танца, изменения синтаксиса и семантики языковых выражений, так как каждый танец имеет свой словарь – Нритта, Абхиная.

В настоящее время крупнейший признанный авторитет в осовременивании традиционного танца – Акрам Хан – британец Бангладешского происхождения. Он прославился и как танцовщик и как постановщик, нашедший уникальные пути к модернизации кхатака.

Балетное действо Акрам Хана является повествованием о судьбе личности в мире глобализации, тех пограничных ситуациях, которые доставляет пестрый мир мультикультурализма. Вместе с индийским танцем Хан использует общепризнанные формы западного танца – балет, техники Release, приемы Марты Грэм и Хосе Лимона. Необходимо подчеркнуть два важных аспекта в танце Хана: 1) его хореографические зарисовки глубоко социальны, даже политически отточены, направлены на борьбу за самоутверждение человека в мире безличной глобальной коммуникации, 2) его язык крайне мультикультурен и синкретичен, он соединяет несоединимое – реальность и иллюзию, мифологическую символику и науку, язык чисел индийского танца и язык видео эпохи глобализации.

Акрам Хан оказал огромное модернизирующее влияние, как на Британский танец, так и на танцовщиков в Индии и признан ведущими специалистами (Рамон Митра). Язык индийского танца включает в себя несколько идиом на стыке классики и танца и спортивной пластики западных форм – джаза, боевых искусств, театра, как в стиле модерна, так и постмодерна.

Наконец, надо сказать, что Акрам Хан абсолютно современен: сюжеты, нарративы Хана посвящены проблемам существования человека-кочевника эпохи глобализации. Ответы, которые предлагает Хан, также адекватны эпохе глобализма, которая в одном пространстве жизни, как и на сцене, совмещает архаику, древность и постсовременность, традиционность и модернизм, математику и религиозность, дикое варварство и цивилизованность.

В параграфе 2.3. **«Лин Хвай Мин: язык танца как средство утверждения национального самосознания»** демонстрируется публично-политический потенциал языка хореографии в обретении национального самосознания и идентичности народа.

С помощью языка танца человек способен выразить всю свою сущность и противоречивость. И, в тоже время, танец обладает способностью создавать общение и объединение людей, обращение к природе и социальному миру, посредством самовыражения себя на языке тела. Целью параграфа является анализ сущности и интенций тайваньского театра танца как формы самовыражения народа, как средства мировоззренческого самоутверждения и поиска национальной идентичности.

Интересно, что модернизация языка хореографии на Тайване тесно переплетена с этнополитической судьбой народа и острова, когда в 1937 г. началась политика японизации.

Внедрение современного танца на Тайвань началось в 1960-е гг. Лин Хвай Мин прошел школу современного танца в США, в Нью-Йорке. Он посещал курсы под руководством Марсия Тайер, Марты Грэм, Мерса Кеннингема. Общая культурная атмосфера Нью-Йорка также сильно повлияла на него, потому что лучшие представители искусства со всего мира стремились в этот город.

После возвращения домой в 1973 г. Лин Хвай Мин создает первый коллектив и театр современного танца на Тайване – Cloud Gate Dance Theater (Врата Поднебесной). В репертуаре была в основном адаптация китайского репертуара.

В 1983 г. Лин основал танцевальное отделение в Национальном институте искусств, затем организовал школу современного танца. Вначале танец рассматривался в основном как система физического воспитания. Постепенно язык танца превратился в ведущего носителя национальной идентичности, носителя архетипа, как актуальной национальной мифологии. Лин Хван Мин давал 50 спектаклей в год, собирая 20–25 тысяч зрителей каждый сезон. На открытых площадках в разных городах Тайваня Лин собирал по 50 тысяч зрителей.

В мировоззренческой сфере Лин был сторонником как моральной философии конфуцианства, так и натурфилософии Лао Цзы. Он не видел конфликта между буддизмом и конфуцианством и даосизмом.

В период личностного творческого кризиса 1988–1991 гг. он еще глубже погружается в культуру Кореи, Японии, Индонезии, Бали, Непала. Новые впечатления и мировоззренческие поиски проявились в метафизике и символике таких постановок как «Песни странников», «Семейный портрет» и «Лунная вода».

В 1993 г. на премьере «Девяти песен» Лин Хвай Мина присутствовало около двадцати тысяч человек на площади возле Национального театра. Затем спектакль был показан во всех крупных городах мира. Хореограф своей деятельностью осуществлял вклад в формирование культурной и национальной идентичности на Тайване. Парадигма модернизации в общественном сознании интеллигенции постепенно сдвигается от национализма к транснациональному образу мира. Ученые активно разрабатывают идеи культурного многообразия социума и менталитета. В школах, которые Лин открыл по всей стране, преподает он сам и его последователи. Система «Пауза для жизни» учит жить, познавая себя, свое тело, свои возможности, обретая национальную и транснациональную идентичность.

Пример Лин Хвай Мина говорит о том, что этническое сознание проявляется в человеке как в мыслящем теле, а не только в формах вербальной идеологии. Абсолютизация вербальной знаковой системы ведет к принижению роли других культурных кодов, в том числе активно-двигательных, которые существенны с точки зрения технологии культуры, с точки зрения реализации и самореализации человека как деятельного существа.

**В Заключении** делаются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшего исследования. С философско-культурологических позиций была определена сущность современного театра танца, исследована семиотика этого танца, культурно-антропологические основания в телесных практиках этноса, мировоззренческое содержание, а также особенности ассимиляции этой культурной формы в различных странах мира, продемонстрирована роль танцевальных практик и субкультур в трансформации и модернизации современных социумов.

В целом, исследование показало, что танец имеет глубинные корни в культуре народа, его трудовой и социальной практике. В своем генезисе он обнаруживает тесную связь с ментальностью и телесными практиками того или иного народа, утверждая через язык танца свое национальное самосознание и идентичность.

Важно отметить, что различные формы театра танца по-своему связаны с идеологией, антропологией и социальным контекстом развития общества и государства.

Имея различные аспекты – кодовый, коммуникационный, выразительный, познавательный, современный театр танца помогает

личности познавать себя, выражать свои чувства и состояния, вступать в интимно-личностную коммуникацию, становиться средством социальной коммуникации и выражения мировоззренческих позиций.

**Основные положения и выводы исследования представлены в следующих публикациях автора, в том числе:**

*в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:*

1. Рыжанкова, О. В. Бесконечный сад: Встреча литературы и балета. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Культурная жизнь Юга России. – 2015. – № 3. – С. 104–107. (0,4 п.л.).

2. Рыжанкова, О. В. Японский танец Бутто: антропологические основания. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Каспийский регион. – 2015. – № 3. – С. 285–293. (0,8 п.л.).

3. Рыжанкова, О. В. Индийский танец в контексте культурной модернизации. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 2. – С. 120–124. (0,4 п.л.).

4. Рыжанкова, О. В. Лин Хвай Мин и становление театра танца на Тайване. – Текст: непосредственный / В. П. Гриценко, Т. Ю. Данильченко, О. В. Рыжанкова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Сер.: Философия. Социология. Право. – 2016. – Т. 36. – № 10 (231). – С. 70–77. (0,7 п.л., авторство не разделено).

5. Рыжанкова, О. В. Акрам Хан и обретение новой идентичности современного индийского танца. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 3. – С. 116–125. (0,8 п.л.).

6. Рыжанкова, О. В. От Марты Грэм к Охаду Нахарину: от модерна к постмодерну. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2017. – № 5. – С. 35–44. (0,4 п.л.).

7. Рыжанкова, О. В. Традиции и новации в современной интерпретации классического искусства. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова, Н. Б. Акоева, Хуан Цзэхуань // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 2. – С. 104–110. (0,8 п.л., авторство не разделено).

8. Рыжанкова, О. В. Эпистемологический анализ концептуального содержания и референтности понятий «современность» и «постмодерн» в актуальном исследовательском дискурсе. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова, Н. Б. Акоева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. – № 57. – С. 36–45. (1,0 п.л., авторство не разделено).

в коллективной монографии:

18. Рыжанкова, О. В. Семиотика современного танца. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Семиотика культуры и искусства: кол. монография / отв. редактор В. П. Гриценко. – М.: Русайнс, 2017. – С. 241–256. (0,7 п.л.).

в других научных изданиях:

10. Рыжанкова, О. В. А. П. Чехов в постановке Начо Дуато: проблема репрезентации вербального текста языком хореографии. – Текст: электронный / О. В. Рыжанкова // Научная палитра. – 2015. – № 2. – С. 3. – URL: <http://culture.esrae.ru/34-148>. (0,4 п.л.).

11. Рыжанкова, О. В. О свободе самовыражения. Психологические ресурсы хореографической импровизации. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Школьный психолог. – 2016. – № 3. – С. 16–19. (0,4 п.л.).

12. Рыжанкова, О. В. Современный балет и русская классическая литература: А. П. Чехов и Начо Дуато («Вечный сад»). – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Русская литература в судьбах отечественной культуры: матер. междунар. науч.-практ. конфер. (Краснодар, 09–10 апр. 2015 г.). – Краснодар: Краснодарский гос. ин-т культуры, 2015. – С. 316–323. (0,5 п.л.).

13. Рыжанкова, О. В. Буто. Танец, который родился из грязи. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова, В. П. Гриценко // Музыкальная наука и искусство Востока и Запада: грани взаимодействия: сб. матер. I междунар. науч.-практ. конфер. (Краснодар, 05–06 марта 2015 г.). – Краснодар: Краснодарский гос. ин-т культуры, 2015. – С. 149–157. (0,7 п.л., авторство не разделено).

14. Рыжанкова, О. В. Становление театра танца на Тайване как форма культурного национализма и модернизации. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова, В. П. Гриценко // Культурологический журнал. – 2016. – № 1. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/368.html&j\\_id=26](http://cr-journal.ru/rus/journals/368.html&j_id=26). (0,8 п.л., авторство не разделено).

15. Рыжанкова, О. В. Танцтеатр как язык и стиль постмодерна: Пина Бауш. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Национальное здоровье. – 2016. – № 3–4. – С. 211–220. (0,6 п.л.).

16. Рыжанкова, О. В. Театр танца Лин Хвай Мина: философские основания. – Текст: непосредственный / В. П. Гриценко, О. В. Рыжанкова // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по матер. по материалам III междунар. науч.-практ. конфер. (Краснодар, 18 апр. 2016 г.). – Краснодар: Краснодарский гос. ин-т культуры, 2016. – С. 8–12. (0,5 п.л., авторство не разделено).

17. Рыжанкова, О. В. Театр танца в современной культуре и методология его изучения: анализ современного состояния исследований по научной работе. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация: матер.

II междунар. науч.-практ. конфер. (Краснодар, 26–27 октября 2017 г.). – Краснодар: Краснодарский гос. ин-т культуры, 2017. – С. 264–268. (0,4 п.л.).

18. *Рыжанкова, О. В.* Индийский танец в контексте глобализации и постмодернизации. – Текст: непосредственный / О. В. Рыжанкова // Национальное здоровье. – 2017. – № 3–4. – С. 136–148. (0,8 п.л.).

**Общий объем публикаций автора по теме диссертационного исследования – 11,1 п.л.**