

---

## АНТРОПОЛОГИЯ ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВ

УДК 39+78.085.3

DOI: 10.33876/2311-0546/2021-54-2/157-176

© С.И. Рыжакова

### АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА. БЕСЕДЫ С АКРАМОМ КХАНОМ О СУДЬБЕ, ВДОХНОВЕНИИ И СЦЕНИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ

*Современный танец – глобальный феномен, однако национальные и этнические аспекты регулярно проявляются и в содержании, и в форме постановок, и в судьбах артистов. Акрам Кхан – один из самых известных и высокооплачиваемых танцоров и хореографов нашего времени: член Ордена Британской Империи за заслуги в области танца с 2005 г., он – создатель множества балетов, представляемых различными труппами, а также автор и исполнитель сольных представлений. Каждое из его выступлений – событие, предлагающее новое видение как формы, так и содержания современного танца. Настоящая статья написана на основе многолетних исследований южноазиатской танцевальной культуры, а также личных бесед Светланы Рыжаковой с Акрамом Кханом в 2017 и 2019 гг. и анализа особенностей его семейной истории, творческого пути и особенности художественной деятельности. Обсуждение проблем этнокультурной идентичности, отношения к языку и к телу, исторической памяти, социальной напряженности, «своего» и «чужого», понятию родины, а также тех путей и способов, с помощью которых современность можно отражать на сцене легли в основу наших разговоров.*

**Ключевые слова:** *современный танец, Акрам Кхан, этнокультурная идентичность, память, катхак*

**Ссылка при цитировании:** *Рыжакова С.И.* Антропологические аспекты современного танца. Беседы с Акрамом Кханом о судьбе, вдохновении и сценическом повествовании // Вестник антропологии, 2021. № 2. С. 157–176.

В июле 2019 г. в Большом театре в Москве в рамках Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова выступал Лондонский королевский балет – привезли

---

**Рыжакова Светлана Игоревна** – д.и.н., ведущий научный сотрудник, Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН (119991, г. Москва, Ленинский проспект, 32А).  
Эл. почта: SRyzhakova@gmail.com

\*Работа над статьей осуществлена в рамках научно-исследовательской работы С.И. Рыжаковой в ИЭА РАН

постановку «Жизели» Акрама Кхана<sup>1</sup>. Был аншлаг, билеты спрашивали уже за пару километров до театра. Среди зрителей оказалось немало знатоков танца, балетоманов, историков театра. Пришли и обычные зрители, их занесло сюда волной престижа и эксклюзива: тусовка бомонда! После представления шли к метро, передо мной шагала небольшая компания, симпатичные девушки. На ходу они залезли в свои телефоны: пришла пора погуглить и узнать, что же они посмотрели, кто режиссер, поставивший это чудо? Углубившись в текст и прочитав имя, одна девица в изумлении громко воскликнула: «индус?!!!» Компания была потрясена.

Вообще-то говоря, Акрама Кхана едва ли можно назвать «индусом». Он родился в 1974 г. в Уимблдоне и вырос в Лондоне, его родители – мигранты из Бангладеш: мусульманская семья, но весьма вестернизированная и с огромным стремлением к хорошему образованию для детей. Но если на минутку позабыть о разделе Индии, послушать рассказы самого Акрама и подумать о его творчестве, то конечно, он в определенной степени «индус»: за ним стоит культура Южной Азии, и прежде всего Бенгалии, он прекрасно знает великий эпос, *Махабхарату*, и прошел первое танцевальное обучение в индийском классическом танцевальном стиле *катхак* у гуру Пратапа Павара, живущего, так же как и семья Акрама, в Лондоне. В разговорах о своей восточной родине Акрам чаще апеллирует в целом к Индии. Будучи подростком, он подумывал отправиться в Дели для получения более глубокого образования в институте, специализирующемся на *катхак*, *Катхак Кендре*: он бывал в классах Бирджу Махараджа и Раджендры Гангани. Получилось, однако, иначе: он стал исполнителем другого направления, уровня и класса.

Современный танец – глобальный феномен, однако национальные и этнические аспекты регулярно проявляются и в содержании, и в форме постановок, и в историях о судьбах артистов. Однако о национальном и этническом здесь нередко иронизируют, ностальгируют, вспоминают и размышляют. Существуют разные возможные ракурсы исследования казалось бы хорошо известных и кажущихся совершенно «не этнографическими» форм искусства. Об этом, в частности, ярко заявила в 1969 г. на Втором Международном конгрессе исследователей танца американский антрополог и исследовательница танца, Джоан Кеалиинохомоку, урожденная Уиллер (Joann Marie Wheeler Kealiinohomoku (1930–2015)). Она выступила с докладом «Антрополог смотрит на балет как на форму этнического танца», и продемонстрировала, что и балет можно анализировать как своего рода «этнический танец», что «высокое искусство» обладает столь же условным и культурно-специфическим характером, как и то, что долгое время рассматривалось как «народные» или «племенные» танцы (Kealiinohomoku 1983: 533–549). Этот же принцип можно распространить и на современный танец – явление в целом гораздо более разнообразное чем балет. Однако следует несколько уточнить фокус взгляда и методику. Нужно выявить, во-первых,

<sup>1</sup> Фамилия или титул «Кхан», «Хан» широко известны в мусульманском мире от Передней до Южной и Юго-Восточной Азии, первоначально были связаны с кочевыми народами степного ареала Центральной Азии, и вместе с тюркскими династиями распространялась весьма широко. Ныне это одна из самых распространенных фамилий мира, которую носят около 24 миллионов человек. Написание, транскрипция, как и произношение этой фамилии или титула варьируется в разных языках мира и в их письме: так, по-арабски это خان. Фамилия খান в записи бенгальского письма, или в языке хинди в письме деванагари खान образована слогом “kha” и нозализованным долгим гласным “a”. На латинице она всегда транслитерируется как “Khan”, и на русском языке ее следует писать как «Кхан». Аллауддин Кхан, Вилайят Кхан, Салман Кхан, Шах Рух Кхан, Амир Кхан и т.д.

какие конкретные сообщества он представляет (пусть и небольшие в одних случаях и обширные и малосвязанные в других), а во-вторых, какие социальные и культурные функции и как он выполняет.

Исполнители современного танца не столько «принадлежат» определенным нациям, этническим сообществам или культурам, сколько пересекают их, играют с парохильными элементами, размыкают сложившиеся стили и создают нечто новое, часто не стремясь кодифицировать и зафиксировать достигнутое. Это прекрасно демонстрируют судьбы многих основателей современного танца: Мод Эллен (Maud Allan), Айседора Дункан (Isadora Duncan), Луи Фюллер (Loie Fuller), Рут Сен Дени (Ruth St. Denis), Теда Шоуна (Ted Shawn), Марты Грэм (Martha Graham). Это отражено, в частности, в автобиографии великой танцовщицы Марты Грэм (*Грэм 2020*). Само становление современного танца происходило в результате столкновения и взаимодействия различных подходов, моделей и эстетик. Взаимная адаптация американской и немецкой танцевальных практик хорошо видна в творчестве Пины Бауш (*Клименхага 2021*), объединяющем неоэкспрессионистскую эмоциональную трактовку тела и движения и формалистский аналитический подход, особенно развившийся в работах Мерса Каннингема. Опыт 1970-1980-х годов напоминал то, что происходило и в 1930-е гг., когда Ханья Хольм принесла в Нью-Йорк экспрессионистскую эстетику танца Мэри Вигман: «Эмоционально немецкий танец глубоко субъективен, а американский – объективен в своих характерных проявлениях <... > Американская танцовщица стремится наблюдать, изображать свое окружение, комментируя увиденное, интеллектуально осмысливая и глубоко анализируя его. Немецкая танцовщица, напротив, начинает с непосредственного эмоционального опыта как такового и его воздействия на личность» (*Partsch-Bergsohn, Bergsohn 2003: 57*).

На мой взгляд, именно при отстраненной позиции особенную ясность и осмысление получают национальные и этнические черты: они могут оставаться в «репертуаре», но не довлеют над исполнителем.

Примечательно, что то, что еще недавно называлось «этническим искусством» постепенно начало переименовываться в «мировое искусство»; так уже в 1960-е гг. появился термин «world music», позднее факультеты народного искусства (Folk Arts) в ряде университетов были переименованы в факультеты мирового искусства (*Foster 2009*). Долгие годы все западные формы танца и театра, в том числе классические формы Индии и Японии, включались в программу «этнического» / «мирового». Однако постепенно, по мере взаимного расширения и углубления знаний об исполнительских традициях в разных странах мира, ситуация начала меняться. Весьма своеобразным пространством взаимодействия стал современный танец (modern dance). Опыт танцоров, происходящих из семей мигрантов первого и второго поколения, оказался здесь особенно важным.

Акрам Хан – известный и успешный танцор и хореограф нашего времени; см. (*Prickett 2011*). Художественные критики пишут о нем в превосходных тонах, восторгаясь его техническим мастерством, хореографическими идеями и их сценическим воплощением, а также и поражаясь той ответной реакцией зрителей, которую вызывают он сам на сцене и его работы. В 2005 г. его, тридцатидвухлетнего танцора, выдвинули в члены Ордена Британской Империи за заслуги в области танца. В его танце ощутимы философская глубина (что уже отмечено в литературе, см.: *Sparshott 1995*), а также и интерес к истории и судьбам народов. В послужном

списке Акрама множество выдающихся постановок, а среди самого знаменитого – выступление на церемонии открытия Олимпийских игр в Лондоне в 2012 г. Сейчас он находится на пике своей карьеры: в 2019 г. в Москве, после «Жизели» прошел также и «Ксенос», – как говорит Акрам, последнее из числа его сольных спектаклей. Периодически происходят гастролы его труппы, представляющей постановки прежних лет. Однако сам Акрам в дальнейшем предполагает в большей степени ставить на «другие тела». Он много путешествовал, гастролировал по всему миру. Бывал он несколько раз и в Москве: его постановки можно было увидеть в Московском академическом Музыкальном театре К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, самую последнюю в первых числах апреля 2021 г.: новое обращение к «Kaash», созданному почти двадцать лет назад.

Мы неоднократно встречались и беседовали с Акрамом Кханом; неизменно мы обсуждали и его индийский танцевальный опыт. Некоторые мысли и фрагменты наших разговоров уже опубликованы в небольшой заметке «Акрам Кхан: о жизни, танце и историях» в газете «Экран и сцена» (Рыжакова 2020). Антропологическое прочтение современного танца в целом и феномен Акрама Кхана требуют более серьезного и детального внимания.

В наших разговорах речь шла далеко не только о танце и театре: постоянно затрагивались темы памяти, этнической идентичности, социальных и гендерных проблем, политики.

### Этнокультурная идентичность в зеркале биографии и искусства

Акрам Кхан действительно в определенной мере «индус», если исходить из изначального употребления этого слова в XIX в.: имеется в виду принадлежность его родителей к цивилизации Южной Азии, Индии в широком смысле этого слова — пространству, разделенному Британским Раджем, Францией и Португалией (несколько крохотных территорий) а также – около двух пятых всей земли – десяткам полунезависимых княжеств. Его родители родились в Восточной Бенгалии, ставшей в 1947 г. частью государства Пакистан, а затем, в 1971 г. отвоевавшей себе независимость как Республика Бангладеш. В какой-то мере Акрам – дитя этой войны, этого раздела Индии и дальнейших трансформаций, спасаясь от бед которой его родители покинули свою родину. Родители уехали оттуда, потому что считали: семья не должна погибнуть ни за что. Все беды, произошедшие до того, были очень свежи в их памяти.

Кажется символичным, что мальчик был зачат в Бангладеш, а родился уже в Англии: пересечение границы, которое он совершил еще в пренатальный период своего существования, стало одним из главных занятий его жизни – личной и профессиональной. Родители пересекли политическую и культурную границу, но навсегда сохранили свою бенгальскую идентичность. Мама обрела свое культурное «прибежище» в бенгальском языке, который почитался в семье и был необходим родителям, словно воздух. Как это часто бывает с бенгальцами, в семье укрепился культ образования.

Беседу 2017 года мы начали с рассказа Акрама о его родителях, с интересной дихотомии в отношениях: большая душевная близость с матерью и некоторая дистанция с отцом. Мама Акрама, Анвара Кхан, в девичестве Рахман, происходила из весьма образованной семьи. Ее отец, Кхалифо Рахман, был математиком, и личность

дедушки оказала большое влияние на внука. Мама же с детства увлекалась литературой и была очень начитанной, особенно хорошо она знала бенгальскую литературу и любила искусство, хотя танцем, пусть даже народным, ей в семье заниматься толком не разрешали. Со временем она стала преподавать языки, обзавелась учениками. Отец, Мошараф Хусейн Кхан, принадлежал семье среднего класса, и по приезде в Англию начал работать в ресторане бухгалтером. Искусства он особенно не понимал и не принимал, зато хотел, чтобы его дети были успешными, желательно, в области науки или предпринимательства.

Кажется важным, что Акрам знает бенгальский язык: по отношению к нему в семье выработался своеобразный пиетет. Надо сказать, что бенгальская культура – и здесь неважно, идет ли речь о мусульманских или индуистских семьях – в очень значительной степени строится на любовном и внимательном отношении к языку. Национально-освободительная борьба и формирование Бангладеш во многом строились на требовании сохранить статус бангла как национального языка. Он сохранялся и в семьях мигрантов, став средоточием исторической и культурной памяти. Мама говорила с Акрамом только по-бенгальски; любопытно, что мальчик в первые годы жизни даже не знал, что мама говорит по-английски. В тот день, когда ему исполнилось десять лет, он вдруг услышал от нее: «Happy birthday!»

*А.К.:* «Эти два слова просто поразили меня, я воскликнул: «Мама, как, ты говоришь по-английски?» Я был просто сражен наповал! – «Конечно, – отвечала она, – я говорю по-английски, я даже преподаю английский язык, как и бенгальский». Но она словно бы утаивала это знание от меня» (FM 2017 Moscow).

Итак, мальчик знал бенгальский язык и много слышал о стране своих предков, позднее много раз бывал в Бангладеш, однако эта принадлежность для него так и осталась весьма формальной. В 2011 г. он создал спектакль «Деш» (буквально «страна», часть названия государства Бангладеш) и посвятил его отцу: пронзительная история связи человека с его родиной, которая живет в памяти, привычках, мыслях, в духах и демонах воспоминаний и надежд. Эта острота понимания происходила, по-видимому, оттого, что в большей степени Акрам принадлежал Англии – ее многоэтничному обществу последней трети XX в. Однако еще значительнее оказалась иная, возвышенная принадлежность юноши – искусству, прежде всего, танцу.

*А.К.:* «Мама любила искусство, народные танцы. Но она хотела, чтобы я учил танец полноценно, выражал в танце, кстати говоря, нашу память, историю, то, что случилось с нами, ведь это все можно выразить посредством хореографии. Что такое народный танец, о чем он? Он же рассказывает о том, чем ты окружен, чем занимаешься, что происходит вокруг. Вот, я танцевал народные танцы. Но вскоре мама поняла, что мне следует позаниматься классикой, чтобы сформировать в теле некоторую дисциплину. Она встретила с моим гуру-джи, Пратапом Паваром, он тоже жил в Лондоне. Увидела его танцующего, ей понравилось, и она подумала: может быть, получится? Хорошо, когда учитель – мужчина. Мне было тогда 7 лет, и я стал ходить на занятия – 2 или 3 раза в неделю. И каждый уик-энд мы где-то выступали. Но сначала я воспринимал это так, несерьезно, пока гуру-джи не поговорил со мной по поводу того, чтобы я по-настоящему стал его учеником. И он вложил в мое сознание идею ответственности. Я понял, что унаследую что-то важное для него. Речь пошла о танце не как о получении удовольствия; я осознал, что мне нужно буквально дышать катхаком, спать и есть в состоянии танца, вообще изменить, возвысить свое

тело» (FM 2017 Moscow).

Итак, занятия танцами – сначала народными, а затем и индийским классическим – тоже были своеобразной формой «закрепления» этнокультурной идентичности, о чем заботилась мама Акрама. Тело и дух юноши пришли в движение. Детство сменялось подростковым периодом.

*С. Р.:* – Как же ты обрел своего учителя? Расскажи о нем.

*А.К.:* «Мой учитель практиковал индуизм, но был очень открытым и к другим религиям, любил и принимал многое в других религиях, в исламе, например. Как и моя мать, кстати, они вообще имеют много общего. Надо было принять решение об ученичестве, и я стал его учеником. Началась работа. Я стал учеником Пратапа Павара, начал учить его постановки, постигать его хореографию» (FM 2017 Montreal).

Учитель помог Акраму найти самого себя. Кстати говоря, Пратап Павар всегда был прекрасным поваром и особенно хорошо готовил дал – традиционное индийское гороховое блюдо. Акрам сравнивает готовку на кухне и работу танцора: «Как танцору, тебе необходимо понять процесс стряпни. Это стало для него [учителя, Пратапа Павара – С.Р.] средством, поспособствовавшим мне развить свое терпение» (Hind 2017).

Лорна Сандерс, автор нескольких статей об Акраме Кхане и его творчестве, пишет, что по пятницам и субботам, поздними вечерами, мама Акрама устраивала дома концерты, приглашались музыканты, готовилось и подавалось много еды. «И я тогда, – признавался ей Акрам, – прятался в уборную, где сочинял и писал хореографические заметки на стенах. В другие дни я практиковался в кухне, надевал *схунгхуру*. Представляю, какой это был кошмар для соседей. Танцевал буквально на одном метре площади, рядом с ящиком для посуды. Когда внешнее пространство столь ограничено, ты хочешь – не хочешь, сосредотачиваешься на пространстве внутри себя» (Sanders 2003).

Акрам рос среди мигрантов. В те годы – вторая половина 1980-х и начало 1990-х гг. – травмы войны и потерянной родины были очень свежи. Образование в этой среде означало надежду на хорошее будущее, и на то, что, возможно, удастся приблизиться к статусу британцев. Акрам признался, что вырос в окружении докторов, инженеров, юристов, бухгалтеров, и что он «ненавидит ученых»: тех, кто сидит за столом и «диктует ему, что должно быть, и что нет». Акрам с горечью вспоминает, что в детстве был окружен развитыми, умными ребятами.

*А.К.:* «Для меня же язык стал врагом, я просто никак не мог себя выразить! Мало кому было интересно со мной – я говорил только о танце. К тому же, танцевать для мальчика – это вообще-то, тем более в те годы, было своего рода вызовом. Мой голос стал очень тихим. Я угнездился где-то там в своем теле. Чувствовал, как становлюсь тенью. Никто не обращал на меня внимания. Я был словно немой. Потому что я не посещал частную школу. Просто экзаменов туда не сдал, то ли не был способен, то ли недостаточно усердно занимался. И другие дети часто просто игнорировали меня, словно меня не существует. Это очень сильно повлияло на меня в детстве. Все остальные дети из моего окружения посещали частные школы. Моя сестра тоже. А я – обычную, государственную. И конечно, предполагалось, что с таким ребенком что-то не в порядке. Интеллектуально я был не особо силен. Но когда я начал высту-

пать, то понял: о, люди, оказываются, слушают меня! Я говорю с ними посредством своего тела. Когда я на сцене – это единственный момент, когда ко мне относятся серьезно. Язык стал мне врагом, но моя физика, язык моего тела стали моей речью. Движение тела, вот мой путь. Я это понял уже довольно рано» (FM 2017 Moscow).

### Путь к танцу: образование и выработка метода

Немалую роль в формировании современного культурного ландшафта Лондона как бывшей имперской метрополии, куда устремились бывшие подданные из разных колоний, начали играть разные культурные центры. В 1980 г. появилась Академия индийского танца (Academy of Indian Dance), позднее переименованная в Akādemi (South Asian Dance). Здесь работают танцевальные и музыкальные классы, сюда приезжают индийские артисты, здесь проводятся концерты, отмечаются праздники. Удача сопутствовала Акраму с детства: десятилетним мальчиком он попал в труппу этой Академии, поставившей «Приключения Маугли», и в 1984 и 1985 гг. ездившей на гастроли по разным странам мира. В 13 же лет его взял великий Питер Брук, затеявший в своей Shakespeare Company грандиозную постановку *Махабхараты*; между 1987 и 1989 гг. проходили мировые гастроли этого представления, а в 1988 г. появилась его телевизионная версия.

Эти годы стали временем интенсивного обучения, когда Акрам окупился в мир великого индийского эпоса, Махабхараты, и это было для него очень значительно. Он признается: «каждый характер словно бы впечатывался в меня, словно *мантра*. Сейчас-то это все уже стало частью меня, но оно было вложено именно тогда» (FM 2017 Montreal). Не случайно позднее возник спектакль «Until the Lions» (в русском переводе «Пока львы молчат») – осмысление образа Амбы, трагической героини эпоса.

Гастроли с Питером Бруком были организованы столь превосходно, что Акрам остро ощутил различие: как «по-царски» труппу всюду принимали, и как потом, когда он вернулся домой и стал подрабатывать официантом в ресторане, где работал и его отец, начал терпеть пренебрежение и иногда даже презрение со стороны посетителей. Середина 1990-х гг.: туда приходили полубанды, сомнительные компании, они бросались бутылками и иногда даже унижали официантов.

Интересно, что в это же время Акрам начал понимать, что его родина – это не Англия, и не Бангладеш, а только его тело; об этом он упоминал в некоторых интервью, см. (Bohm-Duchen 2018). «Только тело – всегда при мне, где бы я ни оказался. Но и оно постоянно меняется... Я всегда чувствовал, что те места, где живу, – они словно взяты в долг. Как бы заимствованы. И что надо двигаться дальше», – признавался Акрам (FM 2017 Moscow).

Возможно, это было связано с болезненным ощущением чуждости и «здесь» и «там»: психологическая промежуточность стала также тем, что заставляло его двигаться вперед. В шестнадцать лет Акрам отправился в Лейчестер, чтобы изучать современный танец. Его увлекло творчество Марты Грэм, Мерса Каннингема, Пины Бауш. Одновременно он продолжал учиться у Пратапа Павара.

А.К.: «Иногда мы ездили в Индию, гуру-джи возил меня к [Бирджу] Махараджу. Я у него никогда не учился формально, но учился, наблюдая. Я посещал и твоего учителя [Раджендру Гангани]. Он всегда сиял улыбкой, такой чудесный. Я сидел в его классе, смотрел. Мне было лет 15 тогда» (FM 2017 Montreal).

В 18 лет Акрам впервые выступил с сольной программой, был организован его так сказать, «восход на сцену», *рангманч правешам*, – аналог *арангетрама* южно-индийских стилей.

Акрам прекрасно овладел стилем катхак, и более того, в своих постановках он «поднял» его на иной, более высокий уровень. Это видно, в частности, по множеству из его постановок – «Гносис», «Священные монстры», «Торобака». Акрам развил в себе ценное умение «разобрать» катхак как стиль на детали, элементы, и совершенно удивительно, по-новому увидеть их, понять их смысл и предназначение сегодня. Уже в 1990-е годы он «расщепил» то, что казалось цельным и незыблемым, высвободил заключенную в обычных упражнениях энергию. Не случайно великие музыканты – самые смелые, решительные, владеющие инженерными навыками и сами создающие свои инструменты, вторгающиеся в конструкции прошлого, разбирающие их на части и собирающие заново – сообразно своим задумкам. Так, великий музыкант уstad Вилайт Кхан соорудил свой ситар, о чем Намита Девидайл написала ярко и проникновенно в книге «Шестая струна Вилайта Кхана» (*Devidayal* 2018).

Но в середине 1990-х гг. Акраму потребовалось выбирать дальнейший путь. Для того, чтобы совершенствоваться в индийском классическом танце, нужно было бы ехать в Индию и получать там образование; однако Акрам рассудил весьма практично. Он не собирался обосновываться в Индии, а хорошую карьеру танцовщика катхака ни в какой другой стране сделать практически невозможно. Хореографическое образование он решил получить на Западе.

Акрам начал изучать современный танец в университете Де Монтфорт и исполнительский танец в Северной школе современного танца (*Northern School of Contemporary Dance*). Главное образование, которое он получил, стало современным танцем – «где ты обнаруживаешь себя, где ты эмоционально обнажен», а навыки катхака своеобразно выстроили его личность как танцора, логику его движения: «в классической танцевальной форме существуют код и язык, и ты связываешь свое личное путешествие».

Акрам очень рано научился исполнять сложнейшие технически движения и композиции, танцевать очень быстро, не теряя при этом точности и грациозности. Но дальнейшее образование и совершенствование его художественного языка воспитало в нем также и навык двигаться медленно и очень медленно. Театральный, драматический аспект представления словно бы заимствует элементы из мастерства *йогов* и *сиддхов*: тело словно бы может стать столь легким, что способно улететь, а может стать столь тяжелым, что «придавить» собой весь зрительный зал. Гравитацию и магнетизм создает только тяжесть, и ее тоже нужно вырабатывать в теле.

Одним из общих мест в размышлении о танце у многих создателей современного танца оказывается признание, что человеческое тело не способно «лгать». Так, Марта Грэм пишет: «Движение никогда не лжет. Это барометр, говорящий о состоянии души всем, кто умеет считывать его показания. Это можно назвать законом жизни танцовщика – законом, который управляет его внешними проявлениями» (*Грэм* 2020: 14). Подобная мысль звучала и в наших разговорах с Акрамом Кханом.

С. Р.: – Как рождался твой подход к танцу вообще, к представлению?

А.К.: «Мой подход начал формироваться сразу, как только я начал получать образование. Тело было растеряно! Находилось в состоянии растерянности.



Знаешь, часто каламбурят, говорят «fusion-confusion». Ну так вот, мое тело было сконфужено. Причина тому была понятна: если ты до того танцевал уже довольно долго некоторый стиль, осваивал некоторую форму, например, катхак, и потом начинаешь постигать современный танец, возникает трудность: тело начинает принимать решение само, за тебя. Отойти от этого очень трудно, в чем-то наверное даже невозможно, ведь дисциплина уже создала твоё тело. То же самое с травмами: если в детстве с тобой что-то происходило, это всегда будет видно. Слова могут солгать, но тело – никогда. Тело открывает твою сущность, твоё происхождение, по нему видны все те события, которые происходили в твоей жизни» (FM 2017 Moscow).

Акрам не любит слова *fusion*. Я могу предположить, почему: это слово не означает ни отдельного направления, ни конкретного хода мысли. Смешение различных элементов – естественный процесс творчества, создания чего угодно нового. «Не-фьюжном» является только копирование, чуждое самой физике Акрама. При описании танца Акрама Кхана уже в начале «нулевых» годов можно было встретить такое его обозначение как «современный катхак» (*contemporary Kathak*; см.: Sanders 2003); артист не протестовал – ведь «все должно как-то называться», ничего не поделаешь, но говорил, что пока сам еще не настолько углублен в материале, чтобы знать, как все это называется, и подчеркивал, что уж во всяком случае, особенности его танца не были «интеллектуальным решением», они сложились естественным путем. Тело танцора двигается, двигается, меняется и «синтаксис» танца. Эти категории Акрам не называл в наших беседах: с его точки зрения, истинные танцоры – люди не письма, науки да и вообще языка как логической интеллектуальной системы. Однако сейчас Акрам говорит очень хорошо, его рассказы глубоки и интересны. Несомненно, что несколько лет в середине «нулевых», проведенных им за работой над артистическим ремеслом хореографа в *Southbank Centre* Лондона, развили его аналитическое мышление. Абстрактные движения он освоил превосходно: геометрия катхака тому способствовала. Но теперь все в большей мере он обращается к конкретным историям, к фактуре самой жизни.

Здесь мы опять должны обратиться к опыту Марты Грэм: она описывает этапы роста танцовщика. «Сначала идет изучение и занятие ремеслом – это школа, которая помогает укрепить мышечную структуру тела. Тело формируется, дисциплинируется, и ты начинаешь испытывать к нему уважение и со временем доверие <...> Затем начинается культивирование существа, из которого будет исходить все, что ты хочешь сказать. <...> Амбиций недостаточно: необходимость – вот что важно. Через нее рассказываются легенды о путешествиях души – со всей их трагичностью, горечью и сладостью жизни» (Грэм 2020: 14-15).

Все годы юности Акрам провел в активных тренировках, подчас занимался по десять часов в день, отодвигая на задний план отношения с близкими ему людьми; см. (Swaminathan 2015). Его тело стало идеальным инструментом для осуществления любых идей. И постепенно начал формироваться и голос тела – росла и развивалась его личность. Он впитал в себя великую сдержанность, лаконичность и чистоту формы всякого движения, особую элегантность видимой простоты и умение впечатлять.

Выработка своего метода сопровождается отходом от устоявшихся моделей. В первом сольном представлении, «*Loose in Flight*» 1995 г., Акрам прибегнул к раз-

рушению наработанных стереотипов катхака. Он использовал основные позиции этого стиля, но искал неожиданные из них выходы.

В августе 2000 г. в сотрудничестве с менеджером Фарухом Чоудри (Faroq Chaudhry) Акрам создал танцевальную компанию Akram Khan Company (<https://www.akramkhancompany.net>, дата доступа 12.04.2021).

Второе сольное представление Акрама называлось «Fix» (2000 г.) и было построено на технике поворотов, столь характерных для катхака, но также и для обряда сема «вращающихся дервишей» в суфийской традиции Мевлеви.

Акрам начал создавать спектакли, соло, дуэты, квинтеты, поставленные на себя одного, на пару, на несколько человек. Он постоянно работает в сотрудничестве с другими мастерами – в том числе знаменитыми, очень талантливыми – музыкантами, танцовщиками балета, фламенко, драматическими актерами и писателями. Телесное же движение и сцена для Акрама – инструменты и способы проявить все то, что сегодня его беспокоит, чтобы выразить свое ощущение и отношение. Существование между несколькими культурными реальностями, поиски взаимосвязи разных искусств, интертекстуальность, см. (*Adshead-Lansdale 1999*) – важнейшие принципы его художественной деятельности.

### Образцы и сотрудничество

По мере взросления и совершенствования Акрам стал все больше и больше ценить искусство взаимодействия и совместного творчества. Еще одним пересечением этнических и культурных границ в его жизни стал второй брак: его женой стала японка Юко Инуэ (Yuko Inoue), их объединил катхак: Юко обучалась в Индии, в Ахмедабаде, в школе Кумудини Лакхьи. Любопытно, что Акрам «позаимствовал» у нее некоторые «типично японские» черты – как он признался мне в одной из бесед. Он проникся некоторыми категориями японской культуры, относящимися к эстетическому восприятию. Несколько изменилась и его диета: южноазиатская кухня стала в семье редкой и праздничной («мама превосходно готовит куриный бирьяни, а отец – просто спец по бирьяни с бараниной»), но сам Акрам больше склоняется к японским блюдам.

Кумиром детства у Акрама был Майкл Джексон, артист, по словам Акрама, превошедший «цвет своей кожи», «переставший» «быть черным», ставший универсальным. Также Акрам восхищался Чарли Чаплиным, Мохаммедом Али, Брюсом Ли. Очевидно, что все эти люди обладали колоссальным воздействием на публику и стояли у истоков определенных видов зрелищных искусств; Акрам восхищается умением создавать шоу и влиять на массы.

Кроме того, он понял великую ценность глубокого и равноправного сотрудничества. Так, сотрудничество с Джонатаном Барроузом началось еще с постановки «Desert Steps» (1999) и открыло Акраму новые пути обнаружения себя, преодоления ограничений, которые катхак налагает на танцора; см. (*Vasudewan 2002*).

Акрам – мастер разных творческих союзов, причем с людьми выдающимися, сильно продвинутыми в разных сферах – танцевальной, музыкальной, литературной, кинематографической: актрисой Жюльет Бинош, балериной Сильви Гильем, скульптором Анишем Капуром, писателем Ханифом Курейши. Акраму нравится учиться, постигать самого себя с помощью других. Он впитывал отблеск таланта

каждого. Он много путешествует по миру и любит творить, создавать – вместе с другими, коллективно. Его компания – словно большая, разветвленная семья. А еще они сотрудничают со многими театрами: Sadler's Wells Theatre, Mountview Academy of Theatre Arts (Лондон), Curve Theatre (Лейчестер). Работа в сотрудничестве стала чрезвычайно важной особенностью компании Акрама Кхана.

Некоторые постановки были своего рода небольшими исследованиями того или иного явления. Если в «Fix» это были повороты, то в трио (квинтете) «Rush» (2001 г.) танцоры наблюдали за ощущением свободного падения, такого, какой испытывают парашютисты. Акрам задался вопросом, как связаны всплеск адреналина и тишина. Для «Rush», см. (Sanders 2004) был избран редкий и сложный ритмический цикл индийской музыки традиции хиндустани, состоящий из 9 с половиной битов. В квинтете «Related Rocks» (2001) главной темой стали разрушение и последующее созидание, на звуки фортепианной музыки лег танец Шивы как разрушителя и одновременно нерушимой сущности всей Вселенной.

Акрам разрабатывал свой подход к хореографии; «в определенной мере я уподобился своему гениальному в области математики деду; я совершенствовался в моделях. Хореография – это вообще искусство моделирования, частично это делает сама природа, частично человек. Ну, наконец-то: иммигрант во мне обрел истинное прибежище. Вообще-то, оно находилось в сердцах людей» (FM 2017 Moscow).

Еще одним началом стала постановка «Kaash» (2002 г., в сотрудничестве с Анишем Капуром и Нитином Сохни; представили на Эдинбургском фестивале), что переводится с хинди и урду как «если». Продолжалась и тема разрушения и творения, обратились к образам Ганеши, Кришны и Шивы. После этого с абстрактным началом Акрам, видимо, как-то разобрался, и далее драматический и повествовательный аспекты в его танце начали активно усиливаться. Каждый следующий спектакль был своего рода драматической пьесой.

В 2004 г. под впечатлением от романа знаменитой писательницы Арундхати Рой «Бог мелочей» («A God of Small Things») в сотрудничестве с писателем Ханифом Курейши (Hanif Kureishi) Акрам сделал постановку «Бог маленьких рассказов» («A God of Small Tales»). Одновременно же росла идея спектакля «та» (Sanders 2004; 2008), начиная с которого его катхак обрел новый облик; новая, более сложная игра жанров, более высокий уровень гибридности и взаимосвязанности между разными традициями. Точнее – ссылки на разные традиции.

*С.Р.: – Как ты находишь связь и различие между танцевальными формой и содержанием?*

*А.К.:* «Я был впечатлен той идеей, что когда мы вдыхаем, вбираем в себя что-то, мы наполняемся этим, находимся в божественной полноте. Когда произносишь, даже слово «Аллах», ты в определенной мере теряешь Бога. Он ведь бесформен. Форма конечно важна, но только для того, чтобы протянуть нить связи со зрителем. Самое главное – оно бесформенно, духовно. Я видел [Бирджу] Махараджа танцующим и видел это сакральное, через его танец. Но это такое, что невозможно передать даже своему сыну. И ожидать не нужно. Это не передается в рамках *гхараны*, в которой возможна только передача некоторой формы. *Гхараны* очень ограничивают катхак, меня печалит, когда люди говорят – «это моя *гхарана*, это моя *гхарана*.. » «Гхаранные дела», это

своего рода ксенофобия. Деление на “своих” и ”чужих”» (FM 2017 Moscow).

*С.Р.:* – *То есть, для тебя гхарана – это скорее понятие классификации, оно ценно прежде всего для историков танца, для систематизации?*

*А.К.:* «Да, конечно. Все большие мастера придумывают, создают. В свое время они очень современны, и только когда их приемы повторяются – это называют традицией. Махарадж придумал многое такое, чего не было в катхаке до него. Когда-нибудь может быть то что делаю я тоже будет названо традицией...»

И вот, однажды я поучаствовал на мастерской Кумудини Лакхьи, и это стало для меня открытием. Я увидел огромную разницу в подходах к танцу. Пратап Павар и его учитель, [Бирджу] Махарадж – они порождают пространство, или ощущают целый мир внутри своего тела. То есть в основном они заняты постижением этого внутреннего мира. Кумудини же в большей мере занята пространством снаружи. И это – можно сказать, западный подход. Я глубоко ее уважаю, то что она делает в танце, ее ход мысли и творчества. Ведь катхак далеко превосходит тему Кришны и Радхи. Там много разных историй!» (FM 2017).

*С. Р.:* – *Зачем, по твоему мнению, вообще нужна сцена?*

*А.К.:* «Я обнаружил, что на сцене встречаются два подхода, две философии. Один – научный, аналитический, исследовательский. С этой позиции сцена – место, где можно задавать вопросы. Второй подход к сцене – как к храму. Тайному и священному пространству. Выступление на сцене дает возможность многому и разному объединиться. Слиться. Выйти за пределы. Происходит обмен, между всеми, кто находится на сцене и в зале. Такого опыта нигде больше не приобретешь. Это духовный опыт. Священное и научное одновременно встречается на сцене» (FM 2017 Moscow).

Этот навык «выхода за пределы своего тела», слияния, хорошо известен во многих духовных практиках, особенно в суфизме. Чуть раньше Акрам рассказал мне о своих травмах детства: ощущал ли он свою «немоту», неуспешность, как проблему? Надо ему было ее преодолеть? Да, отвечал Акрам, это была проблема, но я понял, что ее надо не преодолеть, а – обнять. «Страхи или ошибки: обычно люди стараются их преодолеть. А можно их просто обнять и словно бы растворить. Обнять проблему, в этом – сила творчества» (FM 2017 Moscow).

Великие задачи и бесконечно интенсивный тренинг – в этом лежит основание его успеха. Однако примерно в 2016 г. Акрам начал задумываться о конце своей карьеры как исполнителя.

*А.К.:* «Сейчас я встаю в 6 утра и занимаюсь до 8», – говорил он мне в 2017 г. – «но... когда тебе 45 и ты хочешь продолжать танцевать в том же духе что и до того, в жанре современного танца, ты разрушишь свое тело. Катхак можно заниматься гораздо дольше, он создан таким образом, но не современным танцем, который включает акробатику и всякое такое. Постоянная борьба с гравитацией. Вниз-вверх. Использование своего тела неестественным образом. Балет еще хуже. В общем, все это – бесконечный тренинг» (FM 2017 Moscow).

Интерес к другим людям, их судьбам и историям, постепенно развился у Акрама Кхана в устойчивую привычку слушать, понимать.

*А.К.:* «У каждого танцора, как и у каждого человека, есть поток. У каждого – собственный поток, иной, чем у других. И это то, что определяет тебя; и это – твоя сила, а не слабость. Индийские танцоры это хорошо знают» (FM 2017 Moscow).

Наблюдение за этими потоками, осмысление их в пластической форме привело Акрама Кхана к его главному методу представления сегодня – к рассказыванию историй.

### **Магия повествования и сила сценического воздействия**

*А.К.:* «*Катха*, это слово ведь значит «история», но также это и глубокий фундамент танца. Рассказчики, *катхаки*, они бывают разные. Вот, Сатьяджит Рой – тоже *катхак*. Все религии – это, в конце концов, ни что иное как истории. Мои родители под старость начали больше внимания обращать на религию: думаю, они боятся смерти. Что случится потом – никто не знает, но... истории могут помочь тебе справиться с безысходностью, с депрессивным чувством. А точки зрения – разные; вот, японская идея состоит в том, что мы просто возникаем из одного момента и моментально растворимся. Мы как пыль. Состоим из энергии. Рождаемся на одно мгновение».

*С.Р.:* – Это ты познал с помощью своей жены, японки?

*А.К.:* «Да, она тоже танцовщица катхака. Занималась в классе Кумудини Лакхьи. Она прилежная и талантливая» (FM 2017 Moscow).

Одна из пережитых и рассказанных Акрамом историй – уже упомянутый спектакль «Деш».

*А.К.:* «Это посвящено моему отцу. Это о нем. Он всегда хотел, чтобы я был «бангладеш», а я никак не мог понять, что, черт возьми, это значит? Быть бангладеш? Это меня всегда нервировало и пугало».

*С.Р.:* – Ты бывал в Бангладеше?

*А.К.:* «Да, много раз. Страна меня не особенно радует».

*С.Р.:* – Что для тебя значит – Бангладеш?

*А.К.:* «Довольно чуждая для меня страна. И чем я старше становлюсь, тем более усугубляется это ощущение чуждости. Теперь я осведомлен и в политике, многое, что происходит, мне не нравится. Но получается, что другой мир тоже в определенной мере чужд, и Британия тоже чужда мне. В Англии я тоже чувствую себя чужаком; после этих террористических атак я вдруг понял, что

смотрю на цвет своей кожи и думаю – может быть, люди думают, я могу быть террористом? Мигранты более не приветствуются».

С.Р.: – А что для тебя тогда родина (homeland)?

А.К.: «Мое тело. Это единственное актуальное. Оно меняется, но оно меняется вместе со мной. Сегодня я здесь, завтра – там, но мое существование последовательно и цельно. Люди часто разделяют разум и тело, но вообще-то они во многом едины. И тело имеет еще также свой особый «разум», свою интеллектуальность» (FM 2017 Moscow).

Рассказывает Акрам и старые истории на новый лад. В 2016 году его пригласили поставить с труппой Английского национального балет «Жизель», один из главных спектаклей в истории балета и очень популярный в Англии. Почему? «Музыканты считают – по причине музыки, драматурги – истории, хореографы – хореографии» (FM 2017 Moscow).

Эта история пришла к Акраму «извне», его уговорили, убедили обратиться к ней; некоторое время он не мог подобрать нужного «ключика» – как ее «открыть»? О чем, собственно говоря, рассказывать? Предложить новое видение «Жизели» – значит вписать свое имя в историю мирового балета.

А.К.: «Одна из идей была – тема романтизация жертвы, но этого мне не хотелось. Мне казалось, это скорее семейная история, ставшая архетипом. Драма. Мрачная сказка, о любви, предательстве, прощении и трансформации. Была бы моя воля, я бы сделал ее еще мрачнее. И я бы назвал ее «Илларион», ведь именно он принадлежит тем двум мирам, на игре которых и строится повествование. Илларион в значительно степени лоялен своим, хотя и хочет избавиться от этой зависимости, он – самая драматичная здесь фигура» (FM 2017 Moscow).

Постановка «Жизели» Акрама Кхана начинается и заканчивающаяся отпечатками ладоней: живые ладони кладутся на отпечатки. Старинная, очень узнаваемая деталь. Оставление отпечатка ладони хорошо известно в Индии – это делают женщины, совершающие самосожжение: печально знаменитый обряд *sati* и героическое самоубийство вдов Раджастхана, *джохар*. Герои делятся на бедных, замученных работников и работниц текстильной фабрики и гордых, кичливых собственников. Классовая и социальная дистанция непреодолима, даже при всей любовной тяге. Разрыв и расставание героев – это также разрыв миров: вся вторая часть балета – о духах, существах потустороннего мира; только здесь танцовщики встают на пуанты, подчеркивая эфемерность «инобытия». «Жизель» Акрама Кхана – спектакль о том, как наступает состояние транса, когда ясной становится тщетность всех земных надежд.

А.К.: «История и мифология слишком дисбалансированы, они рассказываются мужчинами и для мужчин, с их точки зрения в основном; это his-story. Моя мама же – она всегда была гуманистом. Если это вообще означает что-то. Она любила всегда людей. А что я делаю? В людях много демонов. Люди ошибки совершают. Зло вообще в нас есть. Насилия много, жестокости. Это часть жизни. Мы алчные вообще. Другие животные, они все делают по необходимости, убивают по необходимости. А вот человеческая агрессия – она проис-

текает из мужского начала, из необходимости конкурировать среди себе подобных, из патриархального вообще. Женское начало – оно всяко лучше....» (FM 2017 Moscow).

Во всех разговорах Акрам нередко подчеркивает высоту и священность женского начала. Он происходит из мусульманской семьи, но это бенгальская семья, а в Бенгалии культ священного женского начала чрезвычайно очевиден и глубок. Так, однажды Акрам вспомнил известный в устной памяти рассказ о Радхе и Кришне: Кришна ушел на войну, а тем временем Радха оделась как Кришна. Тот вернулся, увидел и похвалил ее, мол, похоже, но – одна ошибка все-таки есть! Какая же? Любовь в глазах Радхи направлена на Кришну. А у Кришны – только на Радху!

С.Р. – В твоём спектакле «Until the Lions» женская тема очень сильна. Ключевые события Махабхараты рассказываются с точки зрения истории Амбы, которая родилась в облике Шикханди. К женским темам ты пришел осознанно, целенаправленно, или это получилось само собой?

А.К. «Я с детства был окружен сильными женщинами. Моя мама, феминистически настроенная, сильно повлияла на меня. Да и моя жена – внешне очень сдержана, но вообще-то, я знаю, как она сильна и как огненна! Там внутри – такое пламя, такая энергия! А теперь на меня влияет также и дочь, Саори, тоже: она умеет скрывать свои эмоции, но я-то знаю, насколько она сильная и яркая» (FM 2017 Moscow) [также у Акрама есть сын, Кензо].

Столкновение людей Востока и Запада – очень личная тема для Акрама, она отразилась в его последнем сольном спектакле – «Xenos» («Ксенос»). В 2017 г. Акрам еще его готовил, а в июле 2019 г. представил и в Москве; как и к «Жизели» музыку написал композитор Винченцо Ламанья. Ксенос – греческое слово, означающее «чужак», «иной», «иностранец». Этот спектакль возник после того, как Акрам погрузился в историю Первой мировой войны. Десятки тысяч индийских солдат пали на фронтах этой войны. Они умирали за Британию, к которой в то время принадлежала значительная часть земель Южной Азии. Но насколько эти солдаты принадлежали Британии? «Люди разного цвета кожи разделяли одну судьбу и один миф» – говорит Акрам, и ведь только мысли о смерти формируют человека по-настоящему. Ю.М. Лотман выразил эту же мысль в том духе, что то, что не имеет конца, не имеет и смысла.

Акрам задался вопросом – что значит «быть чужаком»? Он нашел «отчуждение» и в теле, и в доме, и в земле. «Все мы ведь чужаки в каком-то смысле. В Лондоне я толком не принадлежал ни к бангладешскому землячеству, ни к катхачным танцорам, ни к британцам. Кто я, где я?» (FM 2017 Moscow).

«Жизель» – очень известная история, запечатленная и мириад раз повторенная. «Ксенос» – результат своего рода историко-культурного изучения. Жизнь, однако, подбрасывает Акраму и другие – не менее удивительные истории, которые только нужно суметь увидеть, осознать, оценить. Так, в дискуссии после представления «Жизели» в Москве Акрам вспомнил такой случай, который глубоко запал ему в душу.

А.К.: «Однажды я выступал в одном австралийском городе. Вышел после представления, практически ночью, из театра, был один. За мной из театра вышла парочка, юноша и девушка. Я же с трудом только что поймал такси, стоял и договаривался с несговорчивым водителем, как вдруг они прыгнули на сидение

и скомандовали ему, куда ехать. Шофер же посмотрев на меня, сказал, как я, мол, похож на танцора Акрама Кхана, может быть, я и есть он? Парочка же – только что они были моими зрителями – как-то невежливо засмеялась и помахала ручками, отъезжая. Я расстроился: и тот шофер, и те ребята совершенно испортили мне настроение. Но вскоре мне удалось поймать другое такси на пустынной улице. Сев в него, я решил позвонить своему отцу в Лондон, хотя редко это делал. Да и разговор получился не самый душевный: отец думал, мне что-то нужно, а я хотел просто с ним поговорить. И вдруг шофер – невольный слушатель нашего разговора – говорит: он знает моего отца, в Бангладеш они жили в одной деревне, и начинает как из рога изобилия сыпать мелкими подробностями тех времен нашей семьи и всего такого прочего. Мне становится не по себе, я даже прошу его остановиться и выбегаю из машины, не понимая, как такое может произойти – такая степень его осведомленности... «Все в порядке, Акрам, – отвечает тот, – не нервничай, только скажи своему отцу, что ты встретил Билли! Много лет тому назад мы потеряли друг друга из вида, но вообще-то мы были добрыми друзьями». Что сказать? В следующий свой приезд в Лондон я пошел к отцу, и увидел трогательную картину: они с Билли сидят рядом, и чуть ли не со слезами на глазах вспоминают прошлое. Оказалось, Билли в свое время, в конце 1960-х годов, субсидировал моего отца некоторой денежной суммой, но потом пропал из виду, и отец хотел, но не смог позднее долг вернуть. Ну вот что все это такое? Серия случайностей? Совпадений? Для меня это – своего рода театр, но священный театр, и каждый в этой истории – актер! Каждый, оказывается, выполнил свою роль! Первое такси, в которое мне не получилось сесть, ребята-грубияны, «перебившие» мне путь, мое плохое настроение и звонок отцу... не было бы каждого из них – не было бы и того финала, где мой отец и его друг Билли сидят на диванчике и плачут от нахлынувших на них чувств» (FM 2019 Moscow).

Главной идеей этой истории было признание, что жизнь человеческая – самый настоящий театр, только надо позволить вещам произойти. Акраму интересно творить как посредством своего тела, так и тел других танцоров, придумывать, рассказывать истории других людей, истории, как он говорит, еще никем не рассказанные. Акрама захватывает также магическая способность создавать иллюзию.

*А.К.:* «Интересная особенность человеческого вида – сила веры. Сила мифологии. Стив Джобс убедил весь мир, что Apple должен быть у каждого. Это миф вообще-то. Но сила убеждения других людей, что они не могут жить без этого, столь велика и убедительна!» (FM 2017 Moscow).

Мировая слава, большие достижения ему были нужны – в том числе для того, наверное, чтобы доказать своему отцу свою состоятельность. Но это – не все. Также Акрама привлекают люди, вышедшие за пределы установленных им ограничений, превзошедшие свою этничность, расу, изначальную социальную позицию.

*А.К.:* «Знаешь, почему в индийском танце танцор играет все роли? Женственную линию, *ласья*, мужественный яростный *мандав*, всех героев.. это жадность и ревность! мы не любим делить сцену с кем-то еще!» (FM 2019 Moscow).

Мобильность – и физическая, и социальная – лучше всего выражается посред-



ством искусства. Но, кроме того, «танец создает связь между людьми. Он врачует души. Люди танцуют в ночных клубах, или на праздновании Наваратри в Гуджарате танцуют *гарбу*. Или на Холи. Интересно наблюдать это: люди разделяют одну историю. Что-то единое разделяют» (FM 2019 Moscow).

Таинственная сила, связь человека с демоническим и божественным ярко светится и в самых последних постановках Акрама Кхана: в уже прошедшем «Перехитрить дьявола» («Outwitting the Devil»), в грядущем «Мы – только тени» («We are but shadows») в сотрудничестве с Мавином Кху (Mavin Khoo) и Майтхили и Адитья Пракаш (Первая часть – «Jwala» («Пламя»), рассказывает о пламени, которое одновременно горит и освещает, вторая часть – «Me: Ravana» («Я: Равана»), своеобразная интерпретация *Рамаяны* с точки зрения «антигероя», царя Ланки). Эти спектакли – о связи красоты и боли. Неизбежном. Безумном. Многогранном.

А.К.: «Танец для меня – нечто необъяснимое. Священное. То, что существует, когда невозможно говорить. Вообще-то, для меня все на свете – танец. Движение и вибрация лежат в основе существования мира. Музыка это тоже движение и свет. Танец – его понимаешь сразу, до анализа. Анализировать можно потом. Я бы сказал так: не «изображай», не играй печаль, насилие или другие какие-то эмоции. «Будь» той печалью, тем насилием и всем прочем. Тогда жесты, движения сами польются из тебя» (FM 2019 Moscow).

Такое удастся сделать в состоянии особого транса, когда артист становится медиумом. Когда эмоция, состояние – первично, оно порождает ситуацию и сюжет. Эмоция «усаживается» в теле исполнителя, «изливается» посредством его личности. Это похоже и на одержимость, и на вдохновение, на все то, что составляет сущность ритуальной драмы.

В условиях вынужденной изоляции 2020 года сценические искусства и их создатели оказались в крайне непростой экономической и психологической ситуации. Каждый мастер и коллектив по-своему переживали это время и находили выход. Многие – в том числе и Акрам Кхан – обратились к разговорам онлайн, к дистанционному общению, к заготовкам впрок. Особенность современного танца заключается в невозможности полноценно работать индивидуально и в домашних условиях на протяжении столь долгого времени. Одним из способов преодоления кризиса оказался интерес к чему-то новому, обучение; так, Акрам обратился к боевым искусствам, изучал технику движения и психологию спортсменов.

*Akram Khan company*, отмечая двадцатилетие с момента создания, выпустила проект «The Silent Burn Project» – коллекцию документальных фильмов, освещающих свой творческий путь. «*Clouds of Witnesses*» (Облака свидетелей) – фильм-углубление в тему «инаковости» и людей множественной идентичности; «*Hijacking God*» (Похищение Бога) – исследование проблемы существования Бога и трансцендентального опыта, с участием антрополога Джерома Льюиса (Jerome Lewis), индонезийской писательницы Айю Утами, композитора Виченцо Ламаны и нескольких танцоров; «*Symphony of Fingerprints*» (Симфония отпечатков пальцев) – разговор о сложностях и тяготах творчества; «*The Surrendering Clown*» (Сдающийся клоун) – обзор деятельности всего творческого коллектива. Здесь представлена музыка, созданная такими композиторами как Сохини Алам, Нина Харрис, Б.С. Манджунатх, Дэвид Азурза, Читра Пурнима Сатиш, поэзия британской

поэтессы Сухаймы Манзур-Кхан, размышления театральных критиков Рустома Бхаручи и Ройоны Митры, культурного активиста Эддина Кху и многих других.

В настоящее же время идет работа над постановкой нового, современного прочтения знаменитой «Книги джунглей» Редьярда Киплинга: «Jungle book reimagined», премьера которой назначена на начало апреля 2022 г. Это будет серьезный разговор о том, как услышать голос природы нашей планеты в условиях изменения климата и тяжелого антропогенного воздействия на всю окружающую среду.

Постановки Акрама Кхана – и это свойственно современному танцу в целом – тематически очень различны. В одном случае это дань памяти павшим солдатам, в другом – ожившая история битвы на поле Куру. В третьем – это тренажер эмоций, которыми мы постоянно обуреваемы, и навыков, которые помогают справиться со всеми жизненными задачами, в четвертом – отверстие, позволяющее заглянуть в мифологическое прошлое, мостик в пучину собственного сознания. Это обязательно и взгляд на сегодняшние проблемы политики, экономики, экологии. Но всегда речь идет о связях: нами сегодняшними – с нами далекими, реальными и вымышленными, как прекрасными, так и достойными сожаления.

### Источники и материалы

FM – Полевые материалы автора, интервью. Field materials collected by author. Akram\_Khan\_001 PF 14.03.2017 Montreal; Akram\_Khan\_002 PF 15.07.2017 Moscow.

#### Научная литература

*Бейнс, С.* Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. Москва: ООО «Арт Гид» (Artguide Editions), 2021.

*Грэм, М.* Память крови. Автобиография. Москва: ООО «Арт Гид» (Artguide Editions), 2020.

*Каннингем М.* «Гладкий, потому что неровный...» Под редакцией Жаклин Лешев. М.: Арт Гид, Музей современного искусства «Гараж», 2019.

*Клименхага, Р.* Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия. Москва: ООО «Арт Гид» (Artguide Editions), 2021.

*Рыжакова С.И.* Акрам Кхан: о жизни, танце и историях // Экран и сцена. № 18. 2020. 29 сентября.

*Adshead-Lansdale, J.* (ed.) Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation. London: Dance Books, 1999.

*Bohm-Duchen, Ben.* Home was in my Body. 2018. <https://www.akramkhancompany.net/explore-archive/home-was-in-my-body/> (access: 12.04.2021).

*Devidayal, Namita.* The Six String of Vilayat Khan. Chennai: Context, Westland Publication Private Limited, 2018.

*Foster, Susan Leigh* (ed.). Worlding Dance. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2009.

*Hind, John.* Akram Khan: “My father hated my waiting – how I’d prance around”. 17.09.2017. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/sep/17/akram-khan-dancer-choreographer-life-on-a-plate> (access: 12.04.2021).

*Kealiinohomoku, Joann.* An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance (1970) // Copeland, Robert and Marshall, Cohen. What is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford University: Oxford University Press, 1983. P. 533–549.

*Partsch-Bergsohn I., Bergsohn H.* The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Highstown, N.J.: Princeton Book Company, 2003.

*Prickett, Stacey.* Akram Khan // Fifty Contemporary Choreographers. 2 ed. Ed. by Marth Bremser and Lorna Sanders. N.Y.: Routledge, (1 ed – 1999), 2011.

*Sanders, L.* Choreographers Today: Akram Khan // Dancing Times. May, 2003. Pp. 17–23.

*Sanders, L.* Akram Khan’s Rush: Creative Insights. Alton: Dance Books, 2004.

Sanders, L. Akram Khan's ma (2004): An Essay in Hybridisation and Productive Ambiguity // Lansdale J. (eds). *Decentring Dancing Texts*. Palgrave Macmillan, London, 2008.

Sparshott, F. *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 1995.

Swaminathan, Chitra. Dancer-choreographer Akram Khan on movement, his muse // *The Hindu*. 23.09.2015.

Vasudewan, Preeti with Akram Khan. Clarity within Chaos // *Dance Theatre Journal*. Vol. 18 (No. 1), 2002.

Ryzhakova, Svetlana I.

### **Anthropological aspects of contemporary dance. Conversations with Akram Khan on fate, inspiration and stage narration**

DOI: 10.33876/2311-0546/2021-54-2/157-176

*Contemporary dance is a global phenomenon, but national and ethnic aspects are regularly manifested both in the content and in the form of performances, and in artists' life-stories. Akram Khan is one of the most famous dancers and choreographers of our time. Member of the Order of the British Empire for Dance Merit since 2005, he is the creator of numerous ballets performed by various troupes and the author and performer of solo programs. Each of his performances is an event that offers a new vision of both the form and the content of contemporary dance. This essay is based on personal conversations of Svetlana Ryzhakova with Akram Khan in 2017 and 2019, as well as observations and analysis of his family history, career and artistic activity. Akram Khan was born and raised in England, but his parents are migrants from Bangladesh, a Muslim, although a very Westernized family. Problems of ethnic and cultural identity, personal attitudes towards language and the body, historical memory, social tension, "friends and foes", homeland, as well as how modernity can and should be reflected on stage formed the basis of our conversations and reasoning of Akram Khan.*

**Keywords:** contemporary dance, Akram Khan, ethnocultural identity, memory, kathak

**For Citation:** Ryzhakova, S. 2021. Anthropological aspects of contemporary dance. Conversations with Akram Khan on fate, inspiration and stage narration. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)* 2: 157–176.

#### **Author Info:**

**Ryzhakova, Svetlana I.** – Ph.D. hab.hist. in Ethnography, Ethnology and Anthropology, leading research fellow, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science (Moscow, Russia). E-mail: SRyzhakova@gmail.com

**Funding:** This article is a part of research fulfilled by Svetlana Ryzhakova in the Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science (Moscow, Russia).

#### **References**

- Banes, Sally. 2021. *Terpsikhora v krossovkakh. Tanets postmodern* [Terpsichore in sneakers. Post-modern dance]. Moscow: OOO "Art Guide" (Artguide Editions).
- Grem, Marta. 2020. *Pamyat' krovi. Avtobiografiya* [Memory of blood. Autobiography]. Moscow: OOO "Art Guide" (Artguide Editions).
- Kanningem, Mers. 2019. «Gladkiy, potomu chto nerovnyy...» ["Smooth because uneven ..."], edit-

- ed by Jacqueline Leshev. Moscow: Art Guide, Garage Museum of Contemporary Art.
- Klimenkhaga, Royd. 2021. *Pina Baush. Obnazheniye telesnogo prisutstviya* [Pina Bausch. Exposure of bodily presence]. Moscow: ООО "Art Guide" (Artguide Editions).
- Ryzhakova S.I. 2020. Akram Kkhan: o zhizni, tantse i istoriyakh [Akram Khan: about life, dance and stories]. *Screen and stage* 18, September 29.
- Adshead-Lansdale, J. (ed.) 1999. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books.
- Bohm-Duchen, Ben. 2018. *Home was in my Body* <https://www.akramkhancompany.net/explore-archiv/home-was-in-my-body/> (access: 12.04.2021).
- Devidayal, Namita. 2018. *The Six String of Vilayat Khan*. Chennai: Context, Westland Publication Private Limited.
- Foster, Susan Leigh, (ed.). 2009. *Worlding Dance*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan. 209 p.
- Hind, John. Akram Khan: "My father hated my waiting – how I'd prance around". 17.09.2017. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/sep/17/akram-khan-dancer-choreographer-life-on-a-plate> (access: 12.04.2021).
- Kealiinohomoku, Joann. 1983. An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance (1970). Copeland, Robert and Marshall, Cohen. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, 533–549. Oxford University: Oxford University Press.
- Partsch-Bergsohn I., Bergsohn H. 2003. *The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*. Highstown, N.J.: Princeton Book Company.
- Prickett, Stacey. 2011. Akram Khan. *Fifty Contemporary Choreographers*. 2 ed., edited by Marth Bremser and Lorna Sanders. N.Y.: Routledge.
- Sanders, L. 2003. Choreographers Today: Akram Khan. *Dancing Times*. May, 17–23.
- Sanders, L. 2004. Akram Khan's Rush: Creative Insights. Alton: Dance Books.
- Sanders, L. 2008. Akram Khan's ma (2004): An Essay in Hybridisation and Productive Ambiguity, Lansdale J. (eds). *Decentring Dancing Texts*. Palgrave Macmillan, London.
- Sparshott, F. 1995. A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press.
- Swaminathan, Chitra. 2015. Dancer-choreographer Akram Khan on movement, his muse. *The Hindu*. 23.09.2015.
- Vasudewan, Preeti with Akram Khan. 2002. Clarity within Chaos. *Dance Theatre Journal* 18 (1).