

УДК 323.1/304.2

**Рыжанкова Ольга Владимировна**

старший преподаватель кафедры хореографии,

аспирантка третьего курса КГИК,

специальность теория и история культуры.

5082050@mail.ru

**Olga V. Ryzhankova**

senior teacher of department of choreography,

graduate student of a third year of KGIK,

specialty theory and cultural history.

5082050@mail.ru

## **ИНДИЙСКИЙ ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ПОСТМОДЕРНИЗАЦИИ**

### **THE INDIAN DANCE IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION AND POST-MODERNIZATION**

***Аннотация.** В статье рассматриваются основные виды индийского танца в контексте культурной модернизации. Автором анализируется специфика языка индийского танца. Прослеживаются тенденции изменения традиционного танца в контексте культурной модернизации в эпоху глобализации и постмодерна. Преимущественное внимание уделено творчеству и новаторству Акрам Хана.*

***Ключевые слова:** танец, индийский танец, танец как текст культуры, театр танца, Акрам Хан, глобализация, постмодерн.*

***Annotation.** In article main types of the Indian dance in the context of cultural modernization are considered. Specifics of language of the Indian dance are considered. Tendencies of change of traditional dance in the context of cultural modernization during an era of globalization and post-modernization are analyzed. The primary attention is paid to creativity and Akram Hang's innovation.*

***Keywords:** dance, Indian dance, dance as text of culture, theater of dance, Akram Hang, globalization, postmodern.*

В статье рассматривается традиционный индийский танец (преимущественно Катхак) в его эволюции в связи с глобализацией и культурной модернизацией [1].

О классическом индийском танце, его истории, о специфике индийского танца Катхак писал Реджинальд Месси. В работах Паллаби Чакраворти [2] индийский танец осмысливается в контексте истории, ориентализма и интеркультурализма. Лила Самсон – одна из выдающихся исполнителей классического Индийского танца Бхаратанатьям, ученица и продолжательница дела Рукмини Деви, в книге "Ритмы радости"

характеризует основные классические стили танца Бхаратанатьям, Одисси, Катхак, Манипури и Катхакали.

Ройона Митра изучает творчество современного Британо-Бангладешского хореографа Акрам Хана. В книге «Акрам Хан. Танцующий новый Интеркультурализм» она изучает в спектаклях Хана интеллектуальные и телесные диалоги между классическим и современным индийским танцем, сопоставляет их с европейским танцевальным театром.

Сунил Котхари [3], историк Индийского танца, профессор, ученый и критик прослеживает метаморфозы индийского классического танца Катхак в современный язык танца [4].

Большое количество информации, интервью, эссе размещено на официальном сайте танцевальной компании Акрам Хана [5].

Дилемма «Запад-Восток» не является безобидной, так как за ней скрывается философия западного доминирования. Эту ситуацию описывает в своей книге «Ориентализм» [6] американец арабского происхождения, ученый, культуролог, литературовед Саид Эдвард Вади. Восток многие столетия воспринимался как пассивный, экзотический, духовный, чувственный и нуждающийся в активном, цивилизованном Западе. Однако, в последние годы из-за бесконечных попыток деконструкции, эти взаимоисключающие дихтомии («мы-они») оказались под пристальным вниманием. С рождением исследований диаспор и появления гибридного пространства, которое придает гетерогенность идентичности, пуританская сегрегация «мы-они» была поставлена под сомнение. Возникшая ситуация дала новые возможности для конструирования идентичности. Был брошен вызов гегемонии ориентализма, основанной на философии онтологического и эпистемологического различия «Востока» и «Запада», латентно содержащего формулу доминирования Запада над Востоком [7]. Однако, парадоксально, но в условиях современной глобализации можно проследить воссоздание собственной идентичности современными художниками «не западного происхождения», ведущими свою деятельность на Западе.

Индийский танец, который насчитывает более 2000 лет, был изгнан из храмов во время британского правления и практически был умерщвлен. И. Кришна Айер и Рукмини Деви с момента провозглашения независимости Индии работали над тем, чтобы оживить традиционные формы танца, особенно Бхаратанатья [8]. Индия добилась больших успехов в освещении многих малоизвестных региональных исполнительских искусств, которые были не знакомы широким массам [9]. Что касается Катхака – то это один из восьми форм индийского классического танца. Он прослеживает свое происхождение от кочевых бардов Катхакарс древней северной Индии, или еще их называли сказочники. Но кодифицирован и признан как форма классического индийского танца Катхак был лишь в двадцатом веке.

До этого в Катхак оставалось много пространства для импровизации, так как эта форма танца не имела «узаконненного» кода движений. Сейчас его форма содержит следы храмового танца и ритуальных танцев. Реджиналд

Месси считает, что Катхак имеет «сказительные» корни, так как перевод «катха» с санскрита означает «рассказ», а «каттхака» переводится как «тот, кто рассказывает истории» из двух индийских эпосов - Рамаяны и Махабхараты.

Катхак имел твердые религиозные традиции в вишнуитскую эпоху, очень популярна была тема Кришны, в частности, тема любви Радхи и Кришны. Также прослеживается, что в прошлом в моде было взывание к божеству, обычно, к Ганеше, Сарасвати, Дурге или Шиве. Но оно вышло из употребления при дворе, заменившись на приветствие набоба или придворных.

Паллаби Чакраворти полагает, что смысл названия гораздо шире: что в репертуар включены светские - имперские, социальные и современные темы и такой масштабный смысл Катхака приобрел после вторжения мусульман в северную Индию. Из дворика храма Катхак он переместился в дворцовый зал, изменилась манера представления. Литературное содержание уступило главенствующую роль более привлекательным движениям тела, более эротичным и чувственным, по нраву и вкусу королевского двора. Отсутствие таких хранителей традиций как храмы повлекло за собой сильную зависимость Катхак от личностей исполнителей. Это послужило причиной возникновения периодов быстрого роста и столь же быстрого упадка стиля.

Однако отсутствие жесткой привязанности к храмовым традициям и ритуалам не дало этому стилю угаснуть и исчезнуть окончательно. Отчасти лишенный интеллектуальной и эстетической поддержки как классический вид искусства и наделенный социально-развлекательной целью, Катхак продолжил развиваться вне храмов [10]. Сегодня учеными признано двойное наследие Индийских и исламских традиций. Этот культурный синкретизм отличает Катхак от других форм индийского танца [11].

В Катхаке чистый танец или Нритта<sup>1</sup> занимает основное место. В первую очередь, это соло, в котором позвоночный столб исполнителя находится в вертикальном положении, а жесты рук более широкие. Скорость работы ног, пируэты, уверенная, твердая стойка на обеих ногах - все это особенности катхак. В отличие от других индийских классических танцев, исполнитель Катхак не выставляет согнутые колени вперед или в стороны и не совершает глубоких наклонов тела. Движения рук имеют круговой характер, центром движения которого является солнечное сплетение. Также прослеживается смещенный фокус глаз.

Техника исполнения пируэтов (Чаккарами) требует, чтобы одна нога танцора при поворотах была поставлена вдоль центральной линии тела, а другая немного приподнята. Внешне это немного напоминает балетные пируэты. Танцовщица Катхак должна виртуозно после продолжительной серии быстрых поворотов, порой исполняемых не на месте, а в движении по

---

<sup>1</sup> Нритта - ритмичные переборы стопами в традиционном индийском танце.

кругу или прямой линии, быстро и безукоризненно застыть в прекрасной позе. Скорость и неподвижность очень органично чередуются в танце, а также эмоциональная выразительность отличается яркой выраженностью, так как с помощью нее повествуются истории. С одной стороны, - покой и гармония, самоконтроль, с другой, - вихрь в виртуозном техническом мастерстве танцовщика. После приветствия, исполняемого в медленном темпе, с чувством религиозного поклонения, исполняемого в начале, танцор исполняет Тхаат, что в переводе означает изящную манеру держаться, фигуру, полную величественного спокойствия. Потом танцор украшает эту позу мельчайшими плавными движениями глаз, бровей, запястий, рук и груди. При виртуозном исполнении эти движения столь незаметны, что создают ощущение покоя и единства формы.

В Катхаке нет четкого порядка представления сюжетов, но есть набор композиций, из которых танцор может выбирать, в какой последовательности их выстраивать. Катхак, как правило, исполняется в сопровождении Табла - североиндийского ударного инструмента и колокольчиков Гхунгра, которыми танцовщики обматывают лодыжки своих ног. Часто музыкант и танцовщик вступают в «диалог», или соревнование между собой, где табла задает невероятно сложный ритмический рисунок и танцор воспроизводит его звуками колокольчиков. Также эти звуки и ритмы танцор может воспроизводить голосом. Ритмы Катхака, выстукивания ногами имеют абсолютную математическую точность, ей танцовщики обучаются годами и подолгу совершенствуют свои навыки. Порой отбивание тактов ногами может быть импровизацией, схожей разве что с дробями испанского стиля фламенко. Но во фламенко нет настолько виртуозного ритмического мастерства. В Таткааре (выбивании ритмов ногами) важен не просто самоконтроль, неподвижность верхней части корпуса и четкое выбивание ритма, но и совершенный контроль над звучанием, чередование громких и мягких ударов.

Из-за того, что Катхак это соло, танцовщик легко изменяется эмоционально с одного героя на другого, воплощая кодифицированные жесты абхинайи - языка, передающего истории и эмоции при помощи жестов рук и мимики. Имея в атрибутах, к примеру, всего лишь шарф, исполнитель мог долго удерживать внимание аудитории, с легкостью перевоплощаясь в разных героев, надевая шарф то на голову, то на бедра, то размахивая им. Рассказчик обязан был быть большим знатоком эпоса и мифов, верований, легенд, сказаний. Искусство сказаний передавалось по наследству и могло снискать целому роду уважение и славу.

По сравнению с другими стилями классического индийского танца, в частности, Бхаратангьям и Катхакали, в Катхаке мимика используется в значительно меньшей степени. Это, разумеется, может быть обусловлено и личными качествами темперамента танцовщика, а также, например, особой увлеченностью исполнителей технической частью танца, по сравнению с актерским мастерством. Катхак всегда считался воплощением красоты и

воспринимался как вид искусства. Сегодня он утратил свой первоначальный смысл «повествования», сменив его на внимание к профессиональному техническому мастерству танцовщика.

В индийской эстетике есть понятие Раса (санскрит), которая переводится как «сок», «сущность», которая является существенной психической составляющей, эмоциональной темой произведения искусства, или первичного ощущения человека, смотрящего, слушающего или читающего то или иное произведение. Экстраполяция этого термина на хореографическое искусство рождает новый смысл: эмоциональный заряд, который идет от танцовщика к аудитории и возвращается обратно.

Современный индийский танец имеет быстро развивающийся танцевальный язык с несколькими идиомами на стыке классического индийского танца и западных форм хореографии: джаз, модерн, постмодерн, боевые искусства, йоги, театрального искусства и современных технологий. Он отличается от современного танца на Западе, который имеет другую историю. Эта история своими корнями уходит в танец модерна, имеет определенный общественный резонанс, будучи в то же время энергичным, мульти-дисциплинарным, включающим в себя визуальное искусство, эклектичные глобальные звуковые и мультимедийные инструменты. Развитие этой формы включает в себя то, что один из пионеров этого движения Чандралекха (Чандра) описывает как личное «внутреннее путешествие, путешествие, которое связывает «промежуточное», очищает реальность, чтобы дать возможность традициям хлынуть свободным потоком в нашу современную жизнь.

Для Чандры «промежуточное» пространство лежит между традиционным и современным. Для современного художника это пространство включает пересечение различных словарей движений и других границ, установленных национальностью, этническими, религиозными и другими. Чандра не чувствовала необходимость давать новое имя своему стилю танца, она не ощущала, что изобретает новый язык. Осознавая колониальное прошлое, которое отторгло индийцев от собственного наследия движения и боевых искусств, она отвергала западные влияния.

В то время, как инновации Чандры были сосредоточены на теле и движении, на трансформации языка Индийского танца, другой хореограф - Мриналини Сарабхай стала пионером, включая социальные темы в свои работы в стиле Бхаратанатям, такие как ее хореография 1949 года. В своем эссе под названием «Хореография» Сарабхай обсуждает множество факторов, таких, как новые интерпретации, новые ритмы в танце. Она настаивает на том, что фактор времени дал искусству новое измерение: пусть танец говорит на старом языке, но дайте танцорам говорить на современном языке и с полной художественной целостностью. Сарабхай является со-руководителем Дарлана Академии театрального искусства в Ахмедабаде.

Один из самых известных хореографов современности, британец Бангладешского происхождения, Акрам Хан<sup>2</sup> сегодня является почитаемым и уважаемым танцовщиком и постановщиком. Он является первым человеком из своей культуры, который занимает столь значимое место в современном танцевальном сообществе. История его успеха уникальна и заслуживает научного внимания. Акрам Хан создал проект, который внес значительный вклад в искусство Великобритании и за ее рубежом. Эстетика работ Хана фундаментально базирована на идентичности его диаспоры. Однако, несмотря на то, что основой всей хореографии Акрама Хана, как правило, является Катхак, ее сложно назвать Южно-Азиатской. Эстетика Хана мультикультурна, он сотрудничает с танцовщиками различных диаспор, «обмениваясь» опытом их традиционных танцев, включая танцы народов мира в свою современную хореографию.

Однако в отечественной литературе творчество этого хореографа еще не осмыслено систематически, о чем свидетельствует отсутствие статей и монографий, специально посвященных творчеству этого крупнейшего новатора танцевального искусства современности.

Один из ведущих специалистов в этом вопросе Кету Катрак считает, что в основе практики Хана лежит не формалистический, а содержательный подход, посвященный нюансам в жизни диаспоры. Этот социальный подтекст, по его мнению, отличает Хана от его британских и азиатских коллег.

Акрам Хан начал изучать хореографию в возрасте семи лет в Национальной академии индийского танца в Лондоне (NAID) с гуру Шри Пратап Павар. Затем окончил школу современного танца в Лидсе. В детстве Хан принимал участие в «Книге Джунглей» Рави Шанкара. Он также

---

<sup>2</sup> Акрам Хан родился в 1974 году в Лондоне в мусульманской семье, прибывшей из Бангладеш. Его компания, основанная в 2000 году совместно с Фаруком Чаудхри, является одной из ведущих инновационных компаний танца. В течение своей карьеры Акрам Хан был удостоен многочисленных наград, включая премию Laurence Olivier Award, The Bessie Award, ISPA (Международного общества исполнительских искусств), Fred and Adele Astaire Award, the Herald Archangel Award в Эдинбургском международном фестивале, the South Bank Sky Arts Award и шести Critics' Circle National Dance Awards. Он также является почетным выпускником университетов Roehampton и De Montfort, а также Лондонского университета и почетным членом Trinity Laban.

обучался современному танцу в Соединенном Королевстве в университете Кеерсмаркер в Де Монфора на базе Брюссельской X-group. Впервые он вышел на сцену в возрасте 14 лет в легендарной постановке Питера Брука «Махабхарата», с которой гастролировал по миру. В течение этого периода, как отмечает Хан, он «узнал много подсознательно».

В то же время, Хан разработал и использует свой собственный уникальный способ работы с Катхак, как извлечение его из первоначального состояния и помещение его в современные рамки. Процесс перевода древнего танца на современный язык потребовал особого погружения в прошлое, а также обоюдоострый взгляд из прошлого в настоящее и из настоящего в прошлое. Осваивая современный общепринятый язык хореограф со своими танцовщиками занимаются самыми общепринятыми формами западного танца: балет, техники Марты Грэм, Хосе Лимона, техникой Release.

Ройона Митра считает важным для определения новизны в интеркультурализме Хана «разграничить понятия между именительным «интеркультурализм» и прилагательным «межкультурный». Прилагательное, особенно когда связано с театром, относится к жанру, особой театральной практике, которая была популярна в 1970-х и 1980-х у западных театральных деятелей. Существительное же относится к философским и политическим принципам индивида, которое определяет путь, в котором человек воспринимает и взаимодействует с людьми, артефактами, политикой и традициями, отличных от его собственной культуры. Таким образом, «поликультурность» представляет собой концептуальное, процессуальное, воплощенное жизненное состояние, возникшее из-за собственной принадлежности к многочисленным культурам, нациям и вероисповеданиям. Сам же Акрам Хан считает необходимым термин поликультурности для художников, чтобы найти способ противодействия доминированию официального утвержденного «мультикультурализма».

Творческий процесс Хана включает «знакомство» танцоров с техникой Катхак. Танцовщики внедряют индийский танец в свой стиль и, таким образом, в импровизации рождается новый язык, в котором сложно отделить современный танец от катхак. Рождается диалектика времен, стилей, разное становится одним целым.

Хан и его хореография находятся в «пограничном» состоянии: современным и индийским танцем, этническими группами, национальностью и географией. О «пограничном» состоянии Акрам Хан говорит в спектакле «Ноль градусов»: находясь на пограничном паспортном контроле, оказавшись человеком «с другим цветом корочки паспорта», чем общая масса людей, ты находишься посередине между «хорошей жизнью и плохой», как между жизнью и смертью и только работник таможенного контроля с надменным лицом решает здесь и сейчас твою судьбу.

Стиль Акрам Хана сочетает в себе абстрактные движения с рассказом, наполненным символизмом. Он исследует прочные связи между мифологией и

наукой. Ему интересно различие реальности и иллюзии, использование языка чисел и математики, потому что в Северной и Южной Индийской музыке и танце математика играет важную роль. Если в современном танце геометрические и географические структуры возникают по отношению к телу и пространству там, где математика появляется, то в индийском танце математика приходит из музыки.

Работа Хана «Polaroid Feet» (2001) начинается с игры кельтской музыки под Катхак, в котором танцовщик и исполнитель, играющий на Табла, взаимодействуют в диалоге. После чего следует Ардханарешвара, Бог Шива, наполовину мужчина, наполовину женщина, что выражает метафору сотворения. Далее Анандам - эпизод радости, блаженства символизирует финальную часть, которая представлена Тараной (ритмический танец в Катхак) как Тиллана [12] в Бхаратанатьям представляющего истинное наслаждение от ритма и движения.

«Ronin» (2003) показывает духовную борьбу Аржуны и диалог с богом Кришной об убийстве его собственной семьи (как рассказано в Бхагавадгите). Кришна призывает Аржуну выполнить свой долг и осознать, что истинная битва только за свою собственную душу.

«Ma» (2005) создан в сотрудничестве с Британо-Южноазиатским писателем Ханифом Куреиши, рассказывает историю «девушки, которая росла, чтобы стать женщиной», но не могла иметь ребенка. Она молится Богу, но Бог говорит ей, что семена, которые она посадила и взрастила деревья и есть ее дети, потому как она себя ощущает по отношению к ним как мать к своим детям.

«Zero degrees» («Ноль градусов») создана совместно с танцовщиком Сиди Ларби и скульптором Энтони Гормли. Хан считает «Zero degrees» своей самой важной работой. Оба танцора - мусульманина, выросшие в Европе, вдохновленные одинаковой идентичностью, в спектакле задаются вопросом о «ядре жизни», где все берет свое начало и где все заканчивается. Сам спектакль есть постоянный поиск. Актеры ищут центр между двумя крайностями: жизнь - смерть, свет - тьма.

«Ноль градусов» - впечатление от поездки Хана с его другом между Индией и Бангладеш с умирающим мужчиной. Хан был под глубоким впечатлением от того, что его члены семьи посоветовали ему не помогать жене умирающего человека потому, как он («иностранный свидетель») - гражданин Великобритании Бангладешского происхождения и должен избегать возможные бюрократические препоны. Хореография Хана подчеркивает иронию умирающей безидентичности человека в своей собственной стране.

В спектакле есть текст, где Хан вспоминает пограничный контроль, что свидетельствует о силе паспорта в идентификации личности и как его отсутствие может превратить личность в никого. Артисты находятся на сцене на разных физических уровнях - Хан вертикально, Ларби на полу. Района Митра отмечает, что движения Хана обретают женственный характер,



становятся мягкими, покорными, напоминающими рассказ о жене умирающего в поезде мужчины, напрасно просящей помощи. Постмодернистская интертекстуальность рассказа Хана глубоко ранит, показывая, что традиции и постодернизм могут быть органичны в творческом диалоге. Двигаясь между двумя пространствами, спектакль привлекает внимание к тому, что находится между границами, разделяющими личности, национальности и даже - жизнь и смерть.

«Sacred monsters» («Священные монстры») - балет, в котором участвует Хан с известной французской примой Сильвой Гиллем. На сцене, задекорированной бумагой, находятся оба танцовщика, певица и четыре музыканта. В самом начале спектакля Сильва сбрасывает с рук тяжелые железные оковы в знак освобождения от рамок классического танца. Первое соло Гиллем поставил известный тайваньский хореограф Лин Хвай Мин.

В спектакле «Гнозис» (2009) Акрам Хан создает современные образы совместно с музыкантами, играющими музыку на традиционных музыкальных инструментах из Индии, Японии и Соединенного королевства. Хан черпает вдохновение из Махабхараты: Гандхари, преданная, любящая жена принимает решение завязать глаза, чтобы жить одними чувствами со своим слепым супругом. И хотя у нее есть возможность в любой момент избавиться от повязки, она сохраняет ее даже во время родов, свадеб и даже смерти своих детей. Зрение и видение становятся метафорами, понятием внутреннего зрения и ощущения.

Спектакль «Vanhok» в одном постмодернистском действе объединяет танцоров из Тайваня, Южной Кореи, Южной Азии, Испании, Словакии, а также национальный балет Китая. С родного языка Хана, бенгальского, Vanhok переводится как «носитель». В контексте произведения танцовщики предстают, прежде всего, не как артисты, а как носителями своей культуры, некоторой идентичности. Отвечая на главный вопрос: Что есть «Дом»? Хореограф помещает исполнителей в терминал аэропорта, зону, не имеющую национальности, перекресток мира. Через истории, рассказанные танцорами, раскрываются не только характерные черты культуры их стран, но и их характеры, личные истории.

В связи с этим, поучительна метафора, которую хореограф поведал в одном из интервью. В своем разговоре с Кету Катраком Хан поведал личное впечатление об одной поездке в лифте в Японии. В кабине, где одновременно находился он, гламурная японка в кимоно, африканец в национальной одежде, и пара из Европы Хан хотел поинтересоваться у японки, что символизирует ее кимоно, но боялся быть не понятым в случае, если она не понимает английский. Никто не смотрел друг другу в глаза, никто не произнес ни слова, все нацелились в потолок лифта, была полная тишина. Вдруг лифт остановился между этажами и присутствующие заговорили - каждый на своем родном языке: «Мы общались, нам нужно было разговаривать, так как мы вместе оказались в критической ситуации». Эта ситуация моделируется как пребывание в аэропорту, ведь как кочевник эпохи

глобализации Акрам Хан проводит много времени в аэропортах и вокзалах [7, с. 215].

В постановке «Вертикальная Дорога» (2010) дается представление о том, что в современном мире, с его технологиями и информацией, приходится двигаться как по течению, так и против общего течения в поисках духовного и возвышенного.

Хан интересуется тем, насколько события в жизни происходят случайно и в какой мере можно говорить, что есть какой-то предначертанный, судьбоносный сценарий для каждого из нас. В интервью Кету Катрака Хан рассказал очень удивительную историю из своей жизни, которая побудила хореографа к этим мыслям. После одного из выступлений в Опере Сиднея он ждал такси, когда двое людей перехватили машину вперед него. Пока он ждал следующее такси, у него возникло сильное желание позвонить своему отцу - необычно для него, так как обычно он разговаривал по телефону с матерью. После посадки такси он позвонил отцу и разговаривал с ним на бенгальском, интересуясь, все ли хорошо? Как только он прекратил разговор, водитель такси вдруг спросил его на бенгальском, не он ли является известным танцовщиком и его отец, и дед были из некоторой деревни в Бангладеш. «Я искал твоего отца. Он был моим лучшим другом», - сказал водитель. Хан был напуган. Таксист начал плакать. Он рассказал, что отец Хана был одержим идеей переехать в город, а затем в Европу и тогда таксист украл деньги у своего отца и отдал их отцу Хана. После этого они потеряли контакт.

Хан перезвонил отцу и сказал, что хочет поговорить с ним. Позже Хан привез родителей в Сидней, чтобы повидаться со старым другом и вернуть деньги. Хан узнал, что деньги были бременем на его отце 35 лет. Хан удивляется: это было совпадение или это высшие силы вовлекли его в этот уникальный инцидент.

«Вертикальная дорога» занимает место между жизнью и смертью: именно в этом месте дух отделяется от тела. Хан представил танцоров как жителей деревни, как ангелов и духов одновременно. Движения в хореографии напоминали медитативный акт молящегося, таких, как у монахов – дервишей в Турции. Он отмечает, что хотел совместить эстетику разных костюмов с юбкой, которая будет открываться как цветок во время танца. Была использована цветовая палитра из различных оттенков земли и песка. Танцовщики были из разных стран, поэтому цвет земли соответствовал регионам этих стран. Выкройки ткани сочетали в себе традиционные европейские и азиатские стили дизайна, а окончательная картинка костюма сочетает в себе образы как азиатского воина, так и греческой богини. Это отсылка к богу Аполлону, который надевает костюм в роли Бога войны. Неоднозначность и двойственность костюма характеризует работу в целом [14, с. 68-83].

Хореография Хана мультидисциплинарна и межкультурна. Она не только трансформировала современный Британский танец, но и вдохновила

молодое поколение современных танцовщиков в Индии. Его хореография и манера работы связывает расы и оказывает неизгладимое влияние на танцевальное сообщество во всем мире. Района Митра отмечает, что Хан создал новую идентичность жанра современного индийского танца.

Традиционный индийский танец есть нить, которая очерчивает всю траекторию изменений танца в Индии. Одни художники остаются близкими к традиционным идиомам, меняя только внешние проявления - костюмы, музыку, другие трансформируют народный словарь изнутри, добавляя некоторым движениям стиля, создавая новую гибридную работу. Это означает не только изменение движения руки, или добавление видео, или надевание черного цвета. Гибридная работа есть переработка традиционных танцевальных форм - чаще Бхаратанатьям (Южная Индия) и Катхак (Северная Индия) с их словарями Нритта и Абхиная и др.

Именно игра с традициями может дать возможность тому, кто хорошо освоил их формы, повторно осмыслить и традиционную, и современную хореографию. Сама традиционность имеет такую большую глубину и сложность, что она дает танцору крылья, которые взлетают до самых небес свободы. Это свобода через соблюдение дисциплины, а не свобода от дисциплины. Интересный парадокс: у традиционной формы индийского танца такие богатые тона и формы, что «играя» внутри его параметров можно обрести определенную свободу.

Акрам Хан один из наиболее почитаемых и уважаемых танцовщиков сегодня. Он является первым человеком из своей культуры, который занимает столь значимое место в современном танцевальном сообществе. История его успеха уникальна и заслуживает научного внимания. Всего за пятнадцать лет он создал проект, который внес значительный вклад в искусство Великобритании и за ее рубежом. Эстетика работ Хана фундаментально базирована на идентичности его диаспоры. Но это лишь один элемент.

Несмотря на то, что основой всей хореографии Акрама Хана, как правило, является Кхатак, ее сложно назвать Южно-Азиатской. Это обусловлено тем, что эстетика Хана мультикультурна: он сотрудничает с танцовщиками различных диаспор, «обмениваясь» опытом их традиционных танцев, включая танцы народов мира в свою современную хореографию. Его репутация была построена на успехе творческих, высоко квалифицированных работах, таких, как DESH, iTMOi, Вертикальная дорога, Гнозис и ноль градусов. В своей деятельности и компании он стремится изучать и создавать совместно с лучшими людьми разных дисциплин искусства современные уникальные шедевры. Стилистика его постановок формировалась и возникала под вдохновленностью раннего изучения Индийского классического танца Катхак и того гибридного языка, который органично возник, когда Акрам изучал современный танец в подростковом возрасте. Правила были просты: рисковать, думать о великом и смелом, исследовать незнакомое, избегать компромиссов и рассказывать истории

через танец, которые являются убедительными, актуальными и с художественной целостностью. Акрам Хан сам является мастером подбора тех жизненных стереотипных ситуаций, которые затем превращаются в модели и сюжеты для танцевальных спектаклей и постановок. Компания Акрама Хана производит вдумчивые, провокационные и амбициозные танцевальные продукты для международной глобализированной сцены и публики. The Financial Times описывает его как художника, который говорит о чрезвычайно важных для людей вещах. Признанием этого было то, что в 2012 году компании Акрама Хана было доверено создание сегмента в Открытии Олимпийских игр в Лондоне.

Наряду с глубиной, работы Хана признаются как грамотно созданные языком танца нарративы-повествования из эпохи человека-кочевника времен глобализации. Сюжеты и язык хореографии постановок Хана адекватны времени информационной глобализации, которая в одном пространстве совместила архаику и постсовременность, традиционность и модерн, науку и религиозность, дикость, варварство и техноцентризм, цивилизованность. Наряду с содержательной наполненностью и глубиной, спектакли Акрама Хана содержат в себе интимность и эпичность.

#### **Литература**

1. См.: Ketu H Katrak. *Contemporary Indian Dance, New Creative Choreography in India and the Diaspora*, PALGRAVE MACMILLAN, 2011.
2. Chakravorty, Pallabi. *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India*. Calcutta, Seagull Books, 2008.
3. Carlson, Marvin. 'Peter Brook's "The Mahabharata" and Ariane Mnouchkine's "L'Indiade" as Examples of Contemporary Cross-Cultural Theatre'. *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Tubingen, 1990.
4. Sunil Kothari. *Interview with Akram Khan*. URL: <http://www.narthaki.com> (15 November 2009).
5. Официальный сайт компании Акрам Хана // URL: [akramkhancompany.net](http://akramkhancompany.net)
6. Эдвард Саид. «Ориентализм». *Русский Мир*, Санкт-Петербург, 2005.
7. Эдвард Саид. «Ориентализм». *Русский Мир*, Санкт-Петербург, 2005.
8. Бхаратанатьям сегодня самый популярный индийский классический танец, который изучают во всем мире. Как отмечает Анита Ратнам, Бхаратанатьям стал индийским культурным продуктом.
9. Manish Rai, *Contemporary Classical and Modern Indian Dance*, URL: [http://www.academia.edu/5847946/Contemporary Classical and Modern Indian Dance](http://www.academia.edu/5847946/Contemporary_Classical_and_Modern_Indian_Dance)
10. Лула Самсон. *Ритмы радости. Фестиваль Индии в СССР*. – М., 1987.
11. Royona Mitra. *Akram Khan*, Palgrave Macmillan, 2015.

12. Для «тиланы» (*tilana, tillana, thilana, thillana*) характерны высокая скорость, усиленная работа ног, энергичные телодвижения и разнообразные ритмические рисунки. Танец сопровождается однообразным повторяющимся мотивом из звукоподражательных слов, не несущих смысловой нагрузки, положенным на постоянно меняющийся ритм. Этот танец, в котором танцовщица демонстрирует свои максимальные технические возможности, близок к таране в «катхаке» и тарьянам в «одисси»./ См.: [Url: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бхаратанатьям#D0.A2.D0.B8.D0.BB.D0.B0.D0.BD.D0.B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/Бхаратанатьям#D0.A2.D0.B8.D0.BB.D0.B0.D0.BD.D0.B0)

13. Ketu H& Katrak. *Contemporary Indian Dance, New Creative Choreography in India and the Diaspora* PALGRAVE MACMILLAN, 2011. - С. 215.

14. Kimie Nakano. *Desining costumes for Akram Khan company. Textiles in the performing art. Jamini.* - P. 68-83.

#### **Literature;**

1. See: Ketu H Katrak. *Contemporary Indian Dance, New Creative Choreography in India and the Diaspora*, PALGRAVE MACMILLAN, 2011.

2. Chakravorty, Pallabi. *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India.* Calcutta, Seagull Books, 2008.

3. Carlson, Marvin. 'Peter Brook's "The Mahabharata" and Ariane Mnouchkine's "L'Indiade" as Examples of Contemporary Cross-Cultural Theatre'. *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, 1990.

4. Sunil Kothari. Interview with Akram Khan. URL: <http://www.narthaki.com> (15 November 2009).

5. Official site of the company of Akram Hang//URL: [akramkhancompany.net](http://akramkhancompany.net)

6. Edward Said. "Orientalism". *Russian World*, St. Petersburg, 2005.

7. Edward Said. "Orientalism". *Russian World*, St. Petersburg, 2005.

8. Bkharatanatyam today the most popular Indian classical dance which is studied around the world. As Anita Ratnam notes, Bkharatanatyam became the Indian cultural product.

9. Manish Rai, *Contemporary Classical and Modern Indian Dance*, URL: [http://www.academia.edu/5847946/Contemporary\\_Classical\\_and\\_Modern\\_Indian\\_Dance](http://www.academia.edu/5847946/Contemporary_Classical_and_Modern_Indian_Dance)

10. Lila Samson. *Pleasure rhythms. A festival of India in the USSR.* – M, 1987.

11. Royona Mitra. *Akram Khan*, Palgrave Macmillan, 2015.

12. For "тиланы" (*tilana, tillana, thilana, thillana*) the high speed, the strengthened work of legs, vigorous gestures and various rhythmic drawings are characteristic. Dance is followed by the monotonous repeating motive from the imitative words which are not bearing semantic loading put on constantly changing rhythm. This dance in which the dancer shows the maximum technical capabilities is close to a ram in "katkhaka" and to taryana in "odiss"./See: Url:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/Бхаратанатъям#.D0.A2.D0.B8.D0.BB.D0.B0.D0.BD.D0.B0>

13. Ketu H& Katrak. *Contemporary Indian Dance, New Creative Choreography in India and the Diaspora* PALGRAVE MACMILLAN, 2011. – P. 215.

14. Kimie Nakano. *Desining costumes for Akram Khan company. Textiles in the performing art. Jamini.* – P. 68-83.