

УДК 783

DOI: 10.28995/2658-4158-2021-1-70-89

Видимое / невидимое / достигнутое.
Садхана музыкантов: кухня чудес в индийском
исполнительском искусстве

Светлана И. Рыжакова

*Институт этнологии и антропологии РАН,
Россия, Москва, SRyzhakova@gmail.com*

Аннотация. В статье анализируется *сангит садхана* – дисциплина, практикуемая музыкантами, исполняющими индийскую классическую музыку. На основе множества личных бесед автор выявляет важнейшие формы и аспекты того таинства, которое связывается с постижением музыки и ее исполнением.

Ключевые слова: индийская классическая музыка, *сангит садхана*, чудеса

Для цитирования: Рыжакова С.И. Видимое / невидимое / достигнутое. *Садхана* музыкантов: кухня чудес в индийском исполнительском искусстве // *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии.* 2021. № 1. С. 70–89. DOI: 10.28995/2658-4158-2021-1-70-89

Evident/Unobvious/Achieved.
Sādhanā of musicians: miracles' workshop
in Indian performing arts

Svetlana I. Ryzhakova

*Miklukho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology,
Russian Academy of Science,
Russia, Moscow, SRyzhakova@gmail.com*

Abstract. The essay analyzes *sangīt sādhanā*, a discipline practiced by musicians performing Indian classical music. On the basis of many conversations, the author identifies the most important forms and aspects of the sacrament associated with the comprehension of music and its performance.

Keywords: Indian classical music, *sangīt sādhanā*, miracles

For citation: Ryzhakova, S.I. (2021). Evident / Unobvious / Achieved. *Sādhanā* of Musicians: Miracles' Workshop in Indian Performing Arts. *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 1, pp. 70–89. DOI: 10.28995/2658-4158-2021-1-70-89

© Рыжакова С.И., 2021

नादाब्धेस्तु परं पारं न जानाति सरस्वती ।
अद्यापि मज्जनभयात् तुम्बं वहति वक्षसि । ।

Даже богиня Сарасвати не знает,
где находится другой берег Океана Звука.
И поэтому она крепко держится за свою вину,
опасаясь, как бы не утонуть

Религиозные и художественные представления и практики – важнейшие области, где рождаются и циркулируют чудеса. Одно из самых сильных впечатлений от магии мастерства я испытала в Индии, в Дели, на концерте, организованном институтом *Гандхарва махавидьялайя*: в 2009 г. в аудитории Камани отмечался его 70-летний юбилей. Концерт не был публичным, приглашались главным образом преподаватели и студенты. *Сангит самрат*, «император музыки», певец Джасрадж, несомненно, был гвоздем программы. Ныне его статус подобен статусу великого Тансена, придворному певцу при дворе Акбара. Да и происходит он из семьи наследственных музыкантов, живших и игравших при дворах правителей. Джасрадж исполнил воззвание к Ганеше, потом вошел во вкус, начал виртуозно двигаться по звуковой шкале – *саптаку*. Уподобившись гимнасту, он голосом словно исполнял пируэты, то становился «дайвером», «ныряющим» в глубины звучащего мира, то «пилотом», поднимающимся в стратосферу. Неслучайно в древней Индии музыканты, акробаты и фокусники находились в одной социальной категории, а нередко и жили и работали вместе: они многому друг у друга научились. Качаясь на волнах этого безбрежного океана музыки, я вдруг услышала, как Джасрадж породил один особенно упругий и округлый звук и пустил его в пространство, раскинувшееся перед нами всеми. Я увидела, что звук этот – шар, направляемый умелой рукой, но одновременно и влекомый невидимой, но очевидной силой – покатился вперед, расширяясь и частично растворяясь в светлеющем пространстве, раздвигая горизонт. Зрение мое обострилось и прояснилось, и я ясно увидела особый мир – он, с одной стороны, не отличался от обычного, но с другой – был иным, грандиозным. Шар-звук улетал куда-то в бесконечность, уходил за пределы видимости, словно заходящее солнце, и наконец исчез, затих. Вокруг словно бы воцарились сумерки и тишина, в которых, однако, чувствовалась полнота, присутствие и даже какое-то подспудное движение: развитие не заканчивалось. Кажется, все слушатели впали в какое-то оцепенение, в медитативное состояние. Вдруг шар-звук «вынырнул» сзади: он словно

совершил «облет» земного шара, почтительно «описав» его, словно паломник обходит святыню и вот теперь возвращается в точку своего рождения. Зал ахнул и зааплодировал! Шар возвращался, уплотнялся, делался все более осязаемым; Джасрадж «вернул» его себе и растворил в завершающих звуках, выстраивавших архитектуру всего исполнения той раги. Прошел час? Или три часа? Или год? Или вся жизнь? Не важно. Певец совершил чудо преодоления смерти: он породил новую жизнь, которая – словно в известном трюке Мангового дерева¹ – вырастает на наших глазах, цветет, плодоносит и увядает. Здесь же, правда, певец воссоздал жизнь, вернул ее из небытия. Тогда я удостоверилась, что, как и «в старые времена», музыканты могут преобразовывать мир вокруг себя, совершая чудеса и творя невозможное.

В тот вечер я ясно увидела, как звук словно бы может обретать видимые очертания, становиться предметом, архитектурным зданием и создавать миры. Индийская классическая музыка в самых высоких своих проявлениях остается ремеслом, похожим на медицину и способным творить чудеса.

Nāda / sādhanā: музыка как духовная практика

Связь индийской классической музыки с религиозными и духовными практиками (культами, обрядами и различными путями самопознания и совершенствования) в целом хорошо известна, см. [Beck 1993; Beck 2010]. Одна из самхит ведийского канона священных литургических текстов, Самаведа, посвящена традиции распевания текстов. Относящаяся к этой веде Чхандогья-

¹ Фокус, представляемый индийскими магами, и впервые описанный Жаном Батистом Тавернье (1605–1689), путешествовавшим по Индии. На глазах зрителей из мангового семени, зарытого в землю, вырастает побег, быстро превращающийся в деревце, которое покрывается цветами и вскоре плодоносит. Все это занимает примерно полчаса. Этот трюк никогда не был запечатлен на фото или видео, но неоднократно описывался в заметках и очерках. Существуют разные его интерпретации – рациональные, как ловкого обмана, как массового гипноза, и оккультные, приписывающие его действию сверхъестественных, дьявольских сил. Тавернье отметил, что маг положил перед собой на землю маленькую деревяшку, которую он накрыл тканью, затем ножом надрезал себе ладонь и окропил деревяшку каплями крови; это и было, с точки зрения наблюдавших, магической причиной чудесного роста деревца (цит. по: Walker B. Hindu World. An Encyclopedic Survey of Hinduism. Vol. 1–2. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1983. Vol. 2. P. 23–24).

упанишада развивает ряд музыкальных и поэтических понятий (и прежде всего *sāman*), преобразуя их в метафизические концепты с возвращенными глубокими смыслами.

Современные индийские музыканты, и особенно исполнители традиции *dhruvad*, возводят свое искусство именно к Самаведе как к исходному тексту и сложившейся вокруг нее и в связи с ней музыкальной практике. Это, однако, не следует понимать буквально; в то время как идейные истоки дхрупада связываются с концепциями *gāndharva* и *mārga*, и поэтому его представление носит отблеск в высшей мере священного действия, его реальные исторические истоки обнаруживаются в XIII в.², а в полноте своей он развился в XVI–XVII вв. в могольскую эпоху как придворный классический музыкальный жанр [Widdess 2010, p. 134].

Философия музыки, частью которой оказывается анализ эмоционального воздействия звучания, описывается во многих древнеиндийских трактатах, среди которых важнейшие – «Брихаддеша» («Сочинение о музыке разных местностей») Матанги (VII в.) и «Сангитаратнакара» Шарангадевы (XIII в.). Одним из ключевых понятий, представленных здесь и вокруг которых позднее сложился свой круг текстов, стало санскритское понятие звука, *nāda*, которое дополнялось и развивалось в философии, в онтологических построениях (*Nāda Brahman*) и в методах (*nāda yoga*), применяемых в психофизических практиках, в медицине и в исполнительском искусстве [Bake 1957, p. 196–199].

Речь идет о том, что существование мира представляется как совокупность множества вибраций, как звучание. Все видимые и невидимые элементы вселенной оказываются не столько совокупностями каких-то элементов, частиц или «атомов», сколько более или менее «уплотненной» волной энергии, вибрации, являющейся их явленной сущностью или представляющей еще более тонкую, невидимую и неслышимую реальность.

Звучание, *naḍa*, делится на слышимое ухом человека – *axata*, как результат и неслышимое – *anaxata*, которое исходит из таинственной тишины (*шунья*), своеобразным вместилищем которой в человеческом теле оказывается сердце. Обе ипостаси звука оказываются также и методами достижения единства внутреннего и внешнего по отношению к личности индивидуума мира. Расширение звука (*naḍa*) ведет к последовательному формированию всей вселенной, сначала в виде обертонов (или микротонов) *шрути*,

² В музыкальном трактате XIII в. *Saṅgīta ratnākara* описан такой тип композиции, как *прандха*, который имеет явную преемственность с развившимся позднее дхрупадом [Sanyal Ritwik and Widdess Richard 2004, p. 45].

затем объединенных в тоны – *свары*, которые разделяются на звуки-гласные звучащей речи и музыкальные интервалы, дополняются и вступают в различные комбинации и взаимоотношения, образуя, с одной стороны, вербальные тексты, с другой – музыкальные лады и мелодии³.

Осознанное отношение к вибрациям, тону и обертонам, а также и к резонансу используется в Индии в йоге [Larson, Bhattacharya 2008], в практике врачевания, во многих психотехниках, входит в ряд ритуалов, связано с астрологией. Важнейшая особенность отношения к музыке здесь состоит в системности: небесные тела, все живое и «неживое» на земле, события и эмоциональные состояния оказываются взаимосвязанными и часто изоморфными друг другу⁴. Отсюда рождается возможность воздействия на самые различные сферы мироздания путем вхождения в определенное звучание, т. е. в вибрацию [Rahaim 2012]. Джудит Беккер в книге «Проникновенные слушатели. Музыка, эмоции и транс» [Becker 2004] обращается к феномену восприятия в исполнительском искусстве как многогранному явлению, имеющему важные биологические и социокультурные задачи, среди которых важнейшая – телесная и ментальная синхронизация, служащая объединению людей.

Музыка понимается как одна из разновидностей духовной практики, совершенства, дисциплины, *садханы*⁵, позволяющей достичь желаемого. Цель здесь может стоять разная: просветление, обретение божественной любви (*према*), освобождения (*мокиша*) или благословение (*аширвад*); может стоять и более прагматичная задача совершенства в искусстве для карьерного роста и снискания славы и богатства. Садхана включает медитацию, чтение *мантр* (в том числе с помощью четок, произнесение имен бога или молитв – *джана*), а иногда и совершение обрядов типа *пуджи* или *яджны*, иногда и умерщвление плоти. Занятия классической музыкой

³ В 1967 г. в издательстве «Музыка» в Москве вышел сборник статей «Музыкальная эстетика стран Востока» под редакцией В.П. Шестакова, где был опубликован ряд материалов, в основном переводов санскритских трудов, выполненных Ю.М. Алихановой, В.В. Вертоградской и О.Ф. Волковой, представляющих мифы и легенды о музыке, музыкальные теории и особенности отдельных музыкальных категорий (*свара*, *шрути*, *грама*, *рага*), см.: Музыкальная эстетика стран Востока / Под ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967.

⁴ Системность музыкального знания можно сопоставить с системностью ландшафтно-архитектурной науки [Jacob 2003].

⁵ Санскрит. *sādhanā*, того, что практикуют *садху* (ж. р. *садхви*) или *садхаки* (м. р. *sādhaḥka*, ж. р. *sādhaḥkā*). Садхана имеет много разновидностей, может быть групповая и индивидуальная.

тоже понимаются как разновидность *садханы*, что зафиксировано, в частности, в фильме “Sadhana”, снятом Рехманом Райятом (Rehman Rayatt)⁶: три музыканта размышляют о музыке как о божественном пространстве творчества.

Философия и метафизика звука подробно анализируются в тексты таких упанишад, как Надабинду, Амритабинду, Дхьянабинду, Теджобинду, Амританада⁷, которые были созданы примерно одновременно с йога-упанишадами (Брахмабинду, Йогататтва), Майтри-упанишадой и поздней частью Махабхараты или в период с I до начала IV в. н. э. В любом случае ряд элементов этих текстов указывает на их преемственность к более ранним текстам. Надабинду-упанишада входит в число 108 *муктика*-упанишад, т. е. ведущих к освобождению, *мокше*.

В текстах этих упанишад можно проследить такие общие черты, как ориентацию на философские концепции как санкхьи (образы бытия, «сотканного» из трех *гун*), так и веданты (познание единства Атмана и Брахмана), а также говорится о йоге как основании медитации и пути избавления от привязанностей путем преодоления невежества, *аджняны*. Подробно анализируется священный слог Ом, который ассоциирован с Атманом и подразделяется не на три с половиной, а на 12 элементов, *мора*. Говорится также, что йогин постигает Ом посредством 12 «искусств» (*kalā*⁸), созданных из трех нот – *удата*, *анудатта* и *сварита*, и это познание ведет к постижению Атмана и к разрушению кармы. Практика этого заключается в том, что йогин должен слушать свой внутренний голос, находясь в *сиддхасане*. Он должен концентрироваться на внутренней части своего правого уха, слушая звуки, которые там рождаются, словно в океане или в небесах, в облаках. Со временем звуки «уточняются», и йогин может по своей воле услышать звучание одной ноты и «вобрат» свое тело в эту ноту. Говорится, что подобно пчеле, сосредоточивающейся на цветке, йогин не думает о славе или хуле, не чувствует жары и холода, радости или печали; он растворен в себе, в Брахмане-*пране*, то есть в звуке Ом.

⁶ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=kuba1FcFvCI> (дата обращения 6.12.2021).

⁷ Примечательно, что на Амританада-упанишаду в свое время обратил внимание принц и суфийский мистик Дара Шукох, и ее перевод на персидский язык вошел в коллекцию упанишад, опубликованных в 1656 г. под наименованием *anbratnad*.

⁸ Эти 12 *kalā* носят поэтические имена, несколько различающиеся в разных текстах: *Ghoṣiṇī*, *Vidyunmālī*, *Paṅgini*, *Vāyuvegini*, *Nāmadheya*, *Aindri*, *Vaiṣṇāvi*, *Śaṅkarī*, *Mahatī*, *Dhṛiti* или *Dhruva*, *Nārī* или *Maunī*, *Brahmī*.

Pakka gāna: «испечь» и «вытить» музыку

Классическая музыка в Индии в повседневной речи нередко называется *pakka gāna* – т. е. пение, вокальная музыка⁹, которая образуется в результате *pakṇā* (хинди) – «вызревания» или «варки». Слово *пакка* значит здесь нечто «сваренное», «крепкое», «мощное», «твердое», «настоящее», «не эфемерное». Ему противопоставляется категория *kaccā* – «незрелое», «слабое», «зеленое», «эфемерное». В отношении музыкального и в целом художественного ремесла эти понятия – не просто метафоры.

В случае с *пакка* речь идет о долгом и сложном пути освоения, пути, на котором быстро отпадают люди случайные, жаждущие быстрой славы. Сырое и зеленое – во всех смыслах этих слов – существует недолго. Непосредственность, «сырой» вкус личного чувства артиста, его собственность, то, что принадлежит только ему, – это необходимое начало, но его следует принести в жертву во имя длящегося их существования и более глубокого и фундаментального освоения. Это происходит в результате продолжительной и жесткой дисциплины, постоянно сопоставляемой в образной речи с «огнем», нагревающим и варящим содержимое «сосуда»-тела.

Тело выдающегося музыканта, играющего и поющего, – это тело, порожденное годами дисциплины (*рияз* (урду), *садхана* (санскрит)), сочетающей труд и аскезу¹⁰. Такие мастера могут быть названы *танасья* – «подвижники», «аскеты». Это тело исчезает в повседневной жизни, но мерцает, и проявляется в момент исполнения, преображения. Однако полнота личности исполнителя достигается только при помощи особого благословения, приходящего извне и словно бы сверху – *аширвад* (хинди «благословение») и *талим* (араб, перс. и урду, «образование», «обучение»). *Беталим* – «не обладающий талимом» – «неуч», унижительная характеристика музыканта, она свидетельствует о его жалкости, о бесплодности его усилий. Наличие или отсутствие *аширвада* или *талима* совершенно очевидно для коллег-музыкантов, да и для многих искусственных

⁹ В иерархии индийских искусств вокальная музыка обладает безусловным авторитетом и имеет приоритет над всеми прочими разновидностями музыки (куда входят и инструментальная музыка, и танец, и некоторые виды драматической игры). Само слово, которым обычно переводят европейское слово «музыка», *сангит*, буквально значит «спевка», «соединенное пение».

¹⁰ Здесь нередко проявляется подмеченная Гэвином Денисом Флудом одна из задач аскезы, стремление остановить поток жизни и времени, что потом закрепляется в структуре памяти и транслируется в культурных кодах [Flood 2004].

слушателей. В одних случаях речь идет об образовательном процессе, длящемся годами, в других – о почти мгновенном озарении. Однако это всегда – результат телесного контакта, обычно закрепленного в совместной еде, передаче предметов и в установлении между учителем и учеником символической связи.

Пакка в случае с искусством означает его основательность, продуманность, рафинированность, закреплённость в сложной теоретической системе. «Крепость», «твердость», «сваренность» классической музыки сочетается с ее «текучестью», объемом и неуловимостью. Так, «выпить ситар» – говорят о человеке, постигшем глубины мастерства игры на определенном инструменте, в данном случае ситаре; инструмент выступает чем-то вроде «вершины» или «сгустка», вокруг которого простирается музыкальный океан мастерства, знания, пространства. Инструмент и музыка сделаны из одной «ткани», сущности, которая описывается как своего рода «жидкость», которую человек, ученик может «выпить» – если только у него «внутри» имеется достаточная «емкость», внутреннее пространство, способное воспринять это величие. Тогда он сможет сам стать мастером¹¹. Наличие в доме музыкальных инструментов требует особого к ним отношения: ведь они понимаются как воплощение богини Сарасвати, и место, где они находятся, преобразуется в своего рода святию – музыкальную комнату.

Владение мастерством исполнения на нескольких инструментах, а также вокалом и поэтическими навыками, с одной стороны, было почти обязательно для всякого *калакара* – артиста, человека

¹¹ В индийской театральной теории эстетического восприятия ясно определяются и четко разделяются источник и субъект впечатления, «представляющие» и «воспринимающие», актеры и зрители (см.: *Ghosh M. Nandikeshvara's Abhinayadarpanam. A Manual of Gesture and Posture Used in Ancient Indian Dance and Drama. Calcutta: Manisha, 1992. P. 7–9*) метафорическим гастрономическим языком они обозначаются как «те, кто готовит» и «те, кто вкушает» (см.: *Рыжакова С.И.* «Кормящие и вкушающие при свете масляной лампы»: Кудияттам – традиционный храмовый театр Кералы // Восточная коллекция. М., 2006. № 1. С. 64–72]. Как представляется, это соответствует разделению позиций жрецов и заказчиков обряда в религиях индийского корня. В ситуации же театрального представления «вкушать» и «забываться» должны зрители и /или заказчики, в то время как актеры / мастера / ремесленники не должны «вкушать» тех эмоций, испытывать тех состояний, которые они представляют, то есть не должны в момент представления реально переживать те чувства, которые они изображают. Можно сказать, что при единстве действия, будь то ритуал или театр, функции контроля восприятия и самого восприятия, вплоть до транса, разделены между его участниками.

искусства, а с другой стороны, воспринималось как своеобразное чудо. Примечательно, что – как это известно из источников могольского периода – истинным музыкантом, например, исполнителем *дхупада*, считался тот, кто способен сочинить как музыкальную композицию, так и поэтические строфы к ней [Sanyal, Widdess 2004, p. 49]. В некоторых отдельных случаях певец – в частности, Найяк Бакшу при дворе Акбара – оказывался также способен аккомпанировать себе на ударном инструменте, пакхавадже, одновременно виртуозно исполняя мелодию; это оценивалось как редкое и высочайшее умение [Sanyal, Widdess 2004, p. 49–50].

Музыка, пересекающая границы

Особое отношение к музыке богатейшим образом представлено, разумеется, в суфийских практиках (см. исполнение *кавали* [Burckhardh Qureshi 2006, p. 135–163], что хорошо известно в деятельности и трудах такого известного индийского мистика, как Хазрата Инайята Кхана¹².

Тот факт, что индийские музыканты традиции хиндустани были в основном мусульманами, индуистами или сикхами, сыграло свою роль в формировании особых региональных, жанровых и культурных «регистров». Парадоксально, но традиция дхрупада, восходящая к Самаведе, во многом продолжалась музыкантами-мусульманами. Это не отменило границ между индуизмом и исламом в целом, однако создало особое пространство, в котором происходило совместное творчество людей с разными укладами жизни и моделями мира; здесь создавался единый культурный глоссарий и формировались общие практики. Ценный источник здесь – мемуарная литература, и прежде всего описывающая жизнь и быт артистов и музыкантов, культурные «окрестности» классической музыки¹³.

В книге Намиты Девидайл «Музыкальная комната»¹⁴, посвященной жизни и быту индийского артистического сообщества, приведена одна история. Дело было в начале XX в. Бхаскарбуа

¹² Хан [Khan] Хазрат Инайят. Мистицизм звука. М.: Сфера, 1997.

¹³ В некоторых художественных произведениях также содержится значительный документальный элемент, показывающий особенности жизни и творчества музыкантов Индии; см.: *Basu Bani. Gandharvi: Life of a Musician / Transl. from the original Bengali by J. Sengupta. Himayantnagar, Telangana: Orient BlackSwan, 2017.*

¹⁴ *Devidayal N. The Music Room. 6th ed. Noida: Random House India, 2013.*

Бакхле, юный певец, живший в городе Дхарвар (в северной части современного штата Карнатака), в доме своего дяди-брахмана, был потрясен искусством великого музыканта Натхан Кхана. Тот происходил из наследственной музыкальной семьи и был одним из украшений исполнителей классической музыки *кхаял* в традиции Гвалиор гхараны. Натхан Кхан был весьма знаменит, его приглашали петь ко многим дворам. Бхаскарбуа мог только мечтать у него учиться, и однажды мечта сбылась! Натхан Кхан прибыл на некоторое время в Дхарвар, и юноша бросился и умолил того взять его к себе в ученики. Их занятия начались, и вот как-то раз учитель пришел посетить своего ученика в его доме. У Бхаскарбуа была своя комната, но вход в дом был один; дядя же прославился на всю округу своими жесткими, ортодоксальными правилами соблюдения кастовой чистоты, он не прикасался к людям низших статусов и мусульманам и даже имел обыкновение, выходя из дома, брать с собой освященную воду. Вечерело. Учитель и ученик сели, начали заниматься. Через какое-то время Натхан Кхан потребовал ужин, настаивая на жирной баранине. Ему еще требовалось вино и курение гашиша. Бхаскарбуа пришел в смятение: все это было под строгим запретом в доме, но, с другой стороны, он не мог отказать своему учителю! Скрепя сердце юноша принес и приготовил еду, купил алкоголь и гашиш. Наступила ночь; Натхан Кхан пил, курил, в промежутках между этим он пел и играл: обучение сочеталось со свободной беседой и вольным течением музыки, рождавшейся от стечения всех обстоятельств. Наконец, глубоко за полночь учитель и ученик заснули на полу среди посуды и горстей пепла. Бхаскарбуа задремал на короткое время; вскоре он пробудился, понимая, что вот-вот наступит *сандхи-пракаш*, дядя, возможно, уже отправился на омовение к реке и очень скоро будет возвращаться в дом. Юноша пригляделся вдаль и заметил знакомую фигуру в дхоти и с бронзовым сосудом. В беспокойстве он разбудил учителя: «Умоляю вас, уstad, уходите! А я сейчас постараюсь быстро все убрать, или же меня изгонят из деревни!» – «Что случилось, сынок?» – спросил учитель. «Мой дядя на дороге! Сейчас войдет, все увидит и убьет меня!..» Позевывая и приподнимаясь, Натхан Кхан отвечал: «Поддай мне тампуру». Через мгновение он настроил инструмент и принялся петь гимн Шиве в раге Бхайрави. Звучание было столь ясным и красивым, что Бхаскарбуа пришел в восторг и отдался на волю судьбы и богов музыки. Краем глаза он видел, как дядя вошел в комнату и тихо стоял около двери, не двигаясь, около получаса. Когда закончился *алан*, дядя подошел, дотронулся до стоп музыканта и произнес: «Я молюсь Шиве свои последние 60 лет. А сегодня чувствую –

наконец, воистину, я увидел Его! Спасибо, Вам, Кхан сахиб, за это чудо!»¹⁵

Так музыкальное чудо, которое представляло мастерство и глубокое проникновение в священный предмет звучания, породило своего рода социальное чудо, сняв формальные барьеры различия между «своим» – «чужим», «чистым» – «нечистым», «разрешенным» – «запрещенным». Отношения же между учителем и учеником оказались здесь главным инструментом, «запустившим» действие по снятию барьеров, стиранию границ.

Когда и при каких обстоятельствах великий певец XVI в. Танна, или Рамтану, известный как Тансен (1493/1500 – 1586), принял ислам, точно не известно; одна из версий гласит, что это произошло благодаря его любви к Хусейне, мусульманке и придворной даме Рани Мриганайяни в Гвалиоре, на которой он захотел жениться¹⁶. Коллизия между принятым исламом и индуистским происхождением Тансена отражена в следующей легенде. Госайн Махараджа однажды поднес Тансену в качестве платы за выступление тысячу золотых монет – *мохур* – и добавил одну раковинку каури, которая служила мелкой разменной монетой; он положил раковину на кучу золота и пояснил, что золото он преподносит ему за безупречный талант, а раковинку каури – его Богу, которого он решил забыть и променять на другого. Согласно легенде, Тансен преисполнился стыда и сочинил множество композиций в жанре *дхрупад*, в том числе и *штути*, во славу индуистских богов¹⁷. Его именовали также *Таннан пати*, «господин, владыка музыкальных звуков». Он во многом посвятил свою жизнь тому, что можно назвать *нада махима* – возвеличивание, прославление Звука и *сангит арадхана* (*sangīt ārādhanā*) – служение музыке. Махараджа же позволил ему приходить в храм Валлабхапати, который был открыт только для посещения индуистами. Музыка, таким образом, и здесь выступает высокой и свободной субстанцией, которая способна превзойти и пересечь все границы, созданные людьми.

¹⁵ *Devidayal N.* The Music Room. 6th ed. Noida: Random House India, 2013. P. 114–115.

¹⁶ Заметим, что в наше время ислам из-за любви принял музыкант, муж известной певицы Парвин Султаны: урожденный Арабинда Дасгупта, он принял ислам и новое имя – Дильшат Кхан.

¹⁷ *Nair Rajeev.* A Rasika's Journey Through Hindustani Music. New Delhi: Indialog Publications Pvt. Ltd., 2007. P. 87–88.

Чудеса «внешние» и «внутренние»

Повествования о чудесах (чудесных событиях и явлениях) вокруг и в связи с индийской классической музыкой, как мне представляется, можно разделить на два типа, условно говоря, «чудеса внешние» и «внутренние». «Внешние» чудеса – проявленные, это то, что видят и слышат окружающие, зрители и слушатели, близкие и друзья музыканта, да и кто угодно, кто оказывается свидетелем произошедшего чудесного события. Речь здесь идет о получении некоего неоспоримого доказательства необычайности и чудесности. Такие чудеса материализуются в конкретных предметах, обстоятельствах, явлениях. «Внутренние» чудеса – комплексы переживаний и ощущений, то, что испытывают сами музыканты, нечто не обязательно воплощенное в явных и очевидных для всех окружающих вещах и действиях, но испытанное, запомненное, отмеченное. Трудности в описании такого типа чудес похожи на трудности при пересказе любого чувства, а также и сна: испытанный опыт не просто бывает перенести в реальный мир.

Проявленные и очевидные чудеса – обычный предмет легенд, в том числе и «клубящихся» вокруг биографий выдающихся музыкантов. Самые известные примеры чудес, совершаемых музыкантами, связаны с уже упомянутым великим Тансеном, исполнителем традиции дхрупад, ставшим придворным музыкантом у правителей Ревы, Гвалиора, а в последние годы жизни и при дворе самого могольского императора Акбара.

Музыкальные способности Тансена, которого нередко называют «Орфеем средневековой Индии», представлены в легендах, где достоверные сведения переплетаются с фантазией. Он родился в конце XV или самом начале XVI в. в деревне Бехат (примерно в двух десятках км от Гвалиора) в семье гаудия брахманов. Предание гласит, что его родители долгое время были бездетны, но вот однажды обратились с мольбами к суфийскому святому, пиру Мохаммеду Гхошу (Ghouse), благодаря благословию которого и родился у них мальчик. Он обнаружил необычные качества, связанные с природными звуками и их имитацией, в частности столь прекрасно умел изображать рык льва, что другие животные мгновенно пугались и убежали.

Танну / Тансен был придворным поэтом при дворе Ман Сингха Томара в Гвалиоре и раджи Рамчандра Сингх в княжестве Ревы. Потом его взял к себе Акбар и стал именовать одной из своих девяти драгоценностей. По преданию, до нас дошел трон, на котором он сидел, когда пел при дворе. Умер Тансен в Гвалиоре, согласно преданию, сам Акбар сидел у его одра, а похоронили певца в гробнице рядом с гробницей Мохаммеда Гхоша. Рядом с могилой Тансена

растет дерево тамаринд, овеянное легендами и рассказами о чудесах (его листья, как считается, помогают достичь больших высот в вокальном искусстве): многие певцы приезжают поклониться как могиле Тансена, так и этому дереву.

Учителем Тансена был знаменитый святой Свами Харидас из Вриндавана, живший неподалеку от берега Ямуны и певший только для Всевышнего. Широко известна легенда о том, как император Акбар, желавший услышать его пение, вынужден был сам переодетым приехать сюда и спрятаться в кустах, чтобы не выдать своего присутствия. Чтобы заставить учителя петь, Тансен пошел на хитрость: он стал петь сам и намеренно допустил ошибки, и Свами Харидас запел, показывая ученику нюансы и детали мастерства. Потрясенный силой и чистотой звучания, Акбар спросил Тансена, почему тот не поет так же, на что певец отвечал в том духе, что невозможно одинаково петь для Бога и для смертного, и никогда пение, порожденное связью с божественным началом, не может быть перенесено на сцену или во дворец. Свами Харидас так никогда и не принял приглашение Акбара спеть при его дворе: он сторонился всякой публичности и тем более светского общества. Тем не менее, согласно многим рассказам, и Тансен обладал магией голоса: когда он пел, сидя возле шиваитского храма в родной деревне Бехат, то дрожала вся храмовая башня.

О том, что природа откликается на звучащее пение, говорится во многих легендах; самая известная среди них повествует о том, как воспламенился павильон, в котором сидел Тансен и пел рагу Дипак (буквально «светильник»); огонь удалось погасить только посредством дождя, вызванного магией другого голоса – сестры Тансена, столь же искусственной в *надопасане* (*нада упасана* – духовная дисциплина, связанная с практикой постижения звука, звучания, музыки), мгновенно запевшей композицию в раге Мерх Малхар, связанную с сезоном дождей. Способность вызывать дождь посредством пения приписывается и знаменитому южноиндийскому музыканту Муттусвами Дикшитару (1775–1835): согласно преданию, во время страшной засухи он сочинил и исполнил композицию в раге Амрита варшини, после чего начался ливень.

Другая история связана с Байджу Бавра, еще одним учеником Свами Харидаса, который однажды явился в Агру и начал петь тут и там, что чужакам было запрещено. Власти задержали Байджу Бавру, но он заявил, что пение должно быть свободно. Тогда знать города устроила представление, на котором Байджу должен был соревноваться в мастерстве с самим Тансеном. Когда оба запели, повсюду разразились гром и молния, началась буря. То ли музыка привлекла состояние бури, то ли это была иллюзия бури, возникшая перед глазами слушателей. Примечательно, что мы так и не

знаем, кто победил в этой «музыкальной дуэли», известно только, что Байджу после этого отпустили.

Мотив «музыкант, отрешившийся от мира, серьезно занимающийся музыкой, но играющий или поющий только для Всевышнего, не выступающий публично» известен в мемуарах, биографических заметках, очерках; он описан Кумаром Прасадом Мукхерджи в отношении некоторых выдающихся музыкантов¹⁸. Кроме того, образцом такого поведения служит жизнь музыканта Аннапурны Деви (Аппарṅṅā Devī, Рошанара Кхан (1927–2018)), дочери великого музыканта Аллауддина Кхана (придворного музыканта махараджа Бриджнатха Сингха из Майхара) и первой жены Рави Шанкара. Игру и пение за плату она рассматривала как своего рода богохульство, «продажу» богини Сарасвати, которая мистическим образом присутствует в теле музыкантов и в самой музыке во всех ее проявлениях. У Аннапурны Деви были ученики, но в течение многих десятилетий своей жизни она не выступала публично.

Иллюстрацией «внутреннего чуда» музыки может служить следующий рассказ. Светлана Джанардан, знаток вокальной и инструментальной традиции музыки хиндустани стиля *кхайял*, мастер игры на ситаре и сурбахаре, поделилась со мной одним воспоминанием о своем опыте чудесного. Когда она училась в институте Гандхарва махавидьялая и была уже на пятом курсе обучения, то в декабре, накануне экзаменов, ей потребовалось прийти в класс, чтобы повторить пройденный материал и отрепетировать детали выступления. В классе сидели один из преподавателей и музыкант. Готовилась к исполнению рага Мальконс. Светлана начала настраивать инструмент и случайно порвала струну; несколько минут понадобилось на ее замену. Заменяя струну, начала играть, через короткое время дошла до исполнения *минда*, и вдруг – опять рвется струна. Исправив вновь досадную неприятность и снова настроив инструмент, Светлана в третий раз начала «разворачивание раги», как всегда, с продолжительного *алана*. «И вот что было дальше – я не помню! Внезапно произошло нечто такое, что совершенно стерло во мне всякую память. Что потом происходило? Как будто бы я играла, но что? Как? Как долго? Не помню! Может быть, я уснула? Или поднялась в воздух и летала по классу? Я не знаю! Кажется, я исполнила завершающую всякое представление тройную концовку, *тихай*, и замолкла. Я сидела и не понимала – где мы? Кто мы? В каком пространстве мы находимся? Кажется, прошло очень много времени. Кажется, я была вся влажная от работы, и помню, как видела, что таблист – аккомпанирующий музыкант

¹⁸ Mukherji Kumar Prasad. The Lost World of Hindustani Music. Gurgaon: Penguin Books, 2006.

на барабанах, *табле* – тоже весь вспотел. Преподаватель же сидел молча, у него были широко открыты глаза, я помню его удивленное лицо, ни до того, ни после он не смотрел на меня так; он ничего не сказал, просто ушел. Я так и не узнала, что же случилось, хорошо ли я играла или дурно, да и в конце концов, играла ли вообще? Но интересно, что когда я встала, то словно бы взлетела, легкой походкой вышла из класса. Поразительно: после многих часов напряженной игры тело должно было бы чувствовать усталость, но в тот раз ничего подобного не было. Я не только не устала, но, напротив, чувствовала себя отдохнувшей и освеженной, словно я только что хорошо выпалась или погуляла в лесу или на берегу моря». Похожий опыт Светлана испытывала и в дальнейшем, в частности, когда пела, и на сцене, и в ходе своих занятий: «сочиняю музыкальную фразу, и надо ее немного отработать, привыкнуть к ней, “приручить” ее. Начинаю, допустим, в полдень. Немного поработаю, смотрю на часы – а уже пять часов вечера! Как так? Куда ушли пять часов? Кроме того, я пела, не прерываясь, пять часов, но не чувствую ни охриплости, ни голода, ни усталости, словно попадаю в какое-то особое состояние, где работают совершенно другие законы мироздания. Мое тело словно бы очень мало вовлечено, оно не устает, и более того, это время словно бы “выключается” из времени жизни. Другое пространство, другое бытие»¹⁹.

В чем же заключается *сангит садхана* индийских классических музыкантов? Об этом я спрашивала у двух десятков знатоков и мастеров. По признанию всех моих собеседников, это прежде всего терпение и скромность: сама музыка понимается как нечто, превосходящее любую отдельную религию, культ или мировоззрение, музыка постоянно сравнивается с океаном, для продвижения по которому человеку требуется огромная и постоянная дисциплина, концентрация воли и усилий, постоянная готовность все начать с начала. Все это должно быть заложено в самом начале учебного этапа жизни, где первым серьезным моментом (хотя подчас к нему приходят и не в самом начале музыкального обучения, бывает только через пару лет) оказывается постановка тела: навык правильного дыхания, посадки, держания осанки, рук и головы. Вне зависимости от направления музыкальной деятельности и избранного инструмента, занятия музыкой предполагают весьма серьезную силовую нагрузку, и техники тела имеют большое значение в дальнейшем развитии мастерства.

Часто работу музыканта описывают как борьбу, преодоление боли, происходящей из превратностей судьбы (именно боль и стра-

¹⁹ Личный архив записей Светланы Рыжаковой. Janardan_07 PF 18.12.2020.

дание нередко называли истоком творчества), но, с другой стороны, и игру и пение регулярно сравнивают с любовным соитием, где и сами музыкальные инструменты – особенно если они разные по типу, ударные и струнные, – вступают в своего рода «сексуальную связь», и музыканты тоже причастны к этому одновременно священному и «эротическому» действию. Здесь большую роль играет физическая выносливость, умение и сила выдерживать многочасовую игру, демонстрируя при этом виртуозность и владение инструментом, словно небольшим и подвижным судном на волнах океана.

Иногда музыканты прибегают к аскезе для придания особого качества своей игре. Аскеза предполагает прежде всего ограничения в быту и потреблении. При этом что касается голодания, то к нему могут обращаться музыканты-инструменталисты, играющие прежде всего на струнных инструментах; вокалисты подчеркивали, что долгое время без пищи обходиться не могут и не должны, потому что это плохо сказывается на голосе. Любопытная история, связанная со знаменитым певцом Баде Гулам Али Кханом, описана в книге Шейлы Дхар «Рага-н-Джош»: непосредственно перед выступлением этому мастеру потребовался плотный и обязательно мясной ужин, который он сам стал готовить с помощью своих учеников, отвергнув предложенную вегетарианскую трапезу в доме принимающей его семьи. По словам этого певца, изобилие сытных блюд, бирьяни с бараниной, кебабы и пулао оказываются во многом залогом хорошего вокального выступления²⁰.

Одна из самых известных форм усиленной дисциплины, к которой могут прибегать музыканты для значительного прорыва в совершенстве своего мастерства, это *чилла*, слово из персидского и арабского языков, буквально означающее «сорок». В суфизме различных орденов это духовная практика наложения на себя епитимьи, принятия одиночества, когда человек на протяжении сорока дней в состоянии медитации сидит в круге, обведенном вокруг себя, в уединенном доме (*чилла-кхана*). Он может вкушать крайне небольшое количество еды и почти что голодать, хотя воду пьет. Среди музыкантов традиции хиндустани сформировалась практика, именуемая – *чилла катна*, во время которой человек запирается в доме и приступает к интенсивной музыкальной практике, играет и поет. Необходимо, чтобы кто-то помогал, готовил и подавал ему воду и еду (небольшое количество, но по обыкновению без мяса и зерно-бобовых), убирал за ним, хотя и практически не вступал с ним в контакт. Музыкант же должен стараться не спать, для чего некоторые даже подвешивали себя за волосы к потолку. В разных

²⁰ Dhar Sh. Raga'n Josh. Stories from a Musical Life. Ranikhet: Permanent black, 2005. P. 44–46.

школах выработались различные формы проведения *чилла*, хотя ее цель одна – достижение очень высокого мастерства. *Чилла* обладает кумулятивным эффектом; говорят, что один раз проведенная, она оказывается просто экспериментом и новым опытом, трижды проведенная уже закрепляет познание, а если музыкант сможет повторить *чилла* семь раз в жизни, тогда она приносит свои высочайшие плоды. Сущность этой дисциплины заключается в ограничении и полной концентрации на одном деле. Различается и количество дней, проведенных в подобном состоянии; время четко устанавливается и соблюдается, например, это может быть такой сложный составной период, как три года, три месяца, три недели, три дня, три часа и три минуты.

В рамках садханы тренируется не столько мелодическое звучание, умение раскрыть рагу и составлять композицию, сколько качество звукоизвлечения. Особенно большое внимание уделяется *22 ирuti*, обертонам, овладение которыми приходит через долгие годы (иногда и десятилетия) упорного труда. Перед музыкантом стоят задачи научиться правильно пропевать или играть одну ноту, ощущать и понимать высшие слои и их вибрации, которые стоят за всеми звуками. «Попасть» в истинное звучание бывает нелегко, кому-то это так и не удастся за всю жизнь, другим это ниспосылается как божественный дар. Одна моя собеседница определила это как воссоединение с небом, поиск и нахождение своей дороги и дыхания. В целом же человеческое тело для музыкальной реальности оказывается одним большим инструментом, который следует усердно и тонко настраивать, подобно любому струнному инструменту.

Существенная часть музыкальной садханы – практика тишины. Этой теме посвящена небольшая статья исследователя искусства С.К. Саксены «Музыка и тишина» [Saxena 2007], где анализируются философская и практическая стороны вопроса. Тишина для Саксены – основание всякого звучания, дающая возможность этому звучанию проявиться, а также «обвивающая», пронизывающая всякий звук, придающая ему глубину и оттеняющая его смысл. Кроме постижения тишины как фундамента музыки в ходе занятий музыкой, существуют и некоторые приемы отчетливого «выявления» тишины в ходе представления, что называется иногда *jagah dikhānā* – «показывание места/пространства», *anāgat* – «беззвучное», когда некоторые звуки специально редуцируются, и музыкант предоставляет зрителям возможность самим «произнести» эти звуки в своем сознании, в мысленном «считывании» развивающегося музыкального рисунка.

Важную роль для продвижения к пониманию тишины и также для создания особого фонового звучания играет музыкальный

инструмент тампура, имеющий, как правило, 4 струны, настроенные на свары СА – МА – МА – ПА. Неслучайно он символически приписан Нараде, посланнику, передвигающемуся между мирами людей и богов. Постоянное и однообразное звучание тампуры создает особую атмосферу всего представления.

Результатами садханы помимо музыкального совершенства оказываются трансформация тела и сознания и обретение необычных качеств и возможностей. Собеседники мне рассказывали, как начали меняться при этом события, происходящие вокруг них и в связи с ними, возможно, менялась даже и весьма твердо зафиксированная – как считается в Индии, с момента рождения – судьба. Результатом многолетней жесткой дисциплины, ограничений и постоянной работы оказывается обретение огромной свободы при росте духовных возможностей. Однако нужно понимать, что чрезмерно жесткая дисциплина или грубые ошибки могут привести и к противоположному результату, вплоть до умопомрачения.

В любом случае, по признанию моих собеседников, важнейшим остается вопрос мотивации садханы: зачем музыкант прибегает к дисциплине? Чего он ожидает, на что надеется? Различают две цели: в одном случае это обретение общественного признания, успеха, получение славы и богатства посредством музыки, в другом – совершенствование музыкантом своего «настроения» и звучания без всякой корысти и применения, только для соприкосновения душой и телом с вибрациями божественного начала мироздания. Только человек, следующий второму пути, как считается, может встретиться с истинными чудесами, увидеть и ощутить, как музыка способна изменить физический мир.

Благодарности

Статья написана в рамках НИР С.И. Рыжаковой в Институте этнологии и антропологии РАН; полевой материал собран в рамках проекта С.И. Рыжаковой «Одержимость, служение, лицедейство: о границах и взаимосвязи индивидуального транса, религиозного почитания и художественного начала в индийских артистических традициях», грант РФФИ № 18-09-00389.

Acknowledgements

This study is done as a part of research by Svetlana Ryzhakova in Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science; the fieldwork material collected by Dr. Svetlana Ryzhakova within the project “Possession, devotion, performance. On the borders and interconnections of personal self-possession, worship and artistic experience in Indian artistic traditions”, grant of Russian Foundation for Fundamental Researches, № 18-09-00389.

Литература

- Bake 1957 – *Bake A.* The Music of India // The New Oxford History of Music / Ed. by E. Wellesz. London: Oxford University Press, 1957. Vol. 1. P. 196–199.
- Beck 2010 – Sacred Sound. Experiencing music in World Religions / Ed. by Guy L. Beck. Delhi: Motilal Banarasidas, 2010. 232 p.
- Beck 1993 – *Beck Guy L.* Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound. Columbia: University of South Carolina Press, 1993. 290 p.
- Becker 2004 – *Becker J.* Deep Listeners. Music, Emotions, and Trancing. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Burckhardh Qureshi 2006 – *Burckhardh Qureshi R.* Making music in the spiritual assembly: Qawwali and the Sufi tradition // Sacred to Profane: writings on performance and worship / Ed. by A. Katyal. London; New-York; Calcutta: Seagull books, 2006. P. 135–163.
- Flood 2004 – *Flood Gavin D.* The Ascetic Self: Subjectivity. Memory and Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 304 p.
- Jacob 2003 – *Jacob J.* The architectural theory of the Mānasāra. [Montreal]: McGill University Libraries, 2003.
- Larson, Bhattacharya 2008 – *Larson G.J., Bhattacharya R.Sh.* Yoga: India's Philosophy of Meditation. Delhi: Motilal Banarsidass, 2008. 784 p.
- Rahaim 2012 – *Rahaim M.* Musicking Bodies: Gesture and Voice in Hindustani Music. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2012. XVII; 182 p.
- Sanyal, Widdess 2004 – *Sanyal R., Widdess R.* Dhrupad. Tradition and Performance in Indian Music. Hampshire: Ashgate, 2004. 395 p.
- Saxena 2007 – *Saxena S.K.* Music and Silence // Sangeet Natak. 2007. Vol. 41, no. 1. P. 21–28.
- Widdess 2010 – *Widdess R.* The Emergence of Dhrupad // Hindustani music. Thirteenth to Twentieth Centuries / Ed. by J. Bor, 'Nalini' Delboye, J. Harbey, E. Nijenhuis. New Delhi: Manohar, 2010. P. 117–139.

References:

- Bake, A. (1957). "The Music of India", in Wellesz, E. (ed.), *The New Oxford History of Music*, Oxford University Press, London, vol. 1, pp. 196–199.
- Beck Guy L. (2010). Sacred Sound. Experiencing music in World Religions. Ed. by Guy L. Beck. Delhi: Motilal Banarasidas.
- Beck, Guy L. (1993). Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound. Columbia: University of South Carolina Press.
- Becker, J. (2004), *Deep Listeners. Music, Emotions, and Trancing*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Burckhardh Qureshi, R. (2006), "Making music in the spiritual assembly: Qawwali and the Sufi tradition", in Katyal, A. (ed.), *Sacred to Profane: writings on performance and worship*, Seagull books. London, New-York, Calcutta, pp. 135–163.
- Flood, G.D. (2004). *The Ascetic Self: Subjectivity. Memory and Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Jacob, J. (2003), *The architectural theory of the Manasāra*. [Montreal]: McGill University Libraries.
- Larson, G.J. and Bhattacharya, R.Sh. (2008), *Yoga: India's Philosophy of Meditation*, Motilal Banarsidass, Delhi.
- Rahaim, M. (2012), *Musicking Bodies: Gesture and Voice in Hindustani Music*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.
- Sanyal, R. and Widdess, R. (2004), *Dhrupad. Tradition and Performance in Indian Music*, Ashgate, Hampshire.
- Saxena, S.K. (2007), "Music and Silence", *Sangeet Natak*, vol. 41, no. 1, pp. 21–28.
- Widdess, R. (2010), "The Emergence of Dhrupad", in Bor, J., Delboye, 'Nalini', Harbey, J. and Nijenhuis, E. (eds.), *Hindustani music. Thirteenth to Twentieth Centuries*. Manohar, New Delhi, pp. 117–139.

Информация об авторе

*Светлана И. Рыжак*ова, доктор исторических наук, Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинский пр., д. 32А; SRyzhakova@gmail.com

Information about the author

Svetlana I. Ryzhakova, Dr. of Sci. (History), Miklukho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science, Moscow, Russia; bld. 32A, Leninsky Av., Moscow, Russia, 119991; SRyzhakova@gmail.com