НАГОТА В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

Андрей Игнатьев (sanskrit.su)

В сознании современных людей нагота ассоциируется прежде всего с эротикой и сексом или же просто с эстетическим любованием красотой обнаженного тела. Несомненно, этот аспект восприятия наготы имеет очень древние корни. Недаром богинь любви, начиная с Иштар, было принято изображать обнаженными [Bonfante 1989: 544]. Однако этим роль наготы в мировой культуре не исчерпывается. В древних языческих религиях обнаженное божество символизировало абсолют, свободный от внешних оболочек, или как пишет Ю. Эвола, «сущность вне всяких форм» [Эвола 1996: 206]. В Библии нагота – символ райского первозданного состояния человека, которое тот утратил после грехопадения (Бытие 2:25, 3:7). В древнем и средневековом христианстве существовало течение адамитов, проповедовавших возвращение в это состояние. Адамиты появлялись на своих собраниях в обнаженном виде, отрицали семью и брак и утверждали безгрешность плотских желаний [Христианство 1994: 10]. В инициатических обрядах нагота означала новое рождение [Bonfante 1989: 545]. Особенно велика была роль обнажения в магии. Прежде всего, речь идет об аграрной магии, основанной на связи человеческой сексуальности с плодородием земли и вызыванием дождя (известны обряды обнажения на поле, танцев нагишом и ритуального соития) [Фрэзер 1984: 66, 70, 72–74, 136]. Само собой разумеется, не меньшее значение нагота имеет в любовной магии. Но, кроме того, она находила применение в апотропеической магии, то есть в обрядах, призванных отпугнуть нечистую силу. В частности, одним из действенных средств в этом отношении является демонстрация эрегированного фаллоса [Bonfante 1989: 544]. Поэтому фаллические или «приапические» фигурки и амулеты, также как и «непристойные» жесты служат в качестве средства защиты от злого глаза во многих уголках света [Мифы 1992: 336; Bonfante 1989: 545]. Отсюда прямая связь с героической наготой – наготой мужчины-воина, демонстрирующего свою силу и бесстрашие. Мы встречаем ее практически во всех ветвях древнейшей евразийской традиции антропоморфных стел, изображающих героев-воинов [Васильков 2012: 344]. Известно, что древние кельты зачастую сражались обнаженными [Мурадова 2010; Bonfante 1989: 562]. Наконец, нагота может ассоциироваться со стыдом, беспомощностью, нищетой, страданием и смертью. Такое восприятие наготы особенно часто встречается в Ветхом завете, но, кстати, оно присуще и грекам гомеровской поры. Как не вспомнить эпизод из Илиады (XII.375–405), когда Ахилл тащит за собой привязанное к его колеснице мертвое тело Гектора [Гомер 1985: 352–353]. Итак, мы выделили следующие функции наготы: 1) эротическая, 2) эстетическая, 3) теологическая, 4) указывающая на изначальное природное состояние

человека; 5) инициатическая, 6) магическая, 7) героическая, 8) связанная со стыдом, бесчестием и смертью. В разных культурных регионах на первый план выходили те или иные функции наготы, в то время как другие не получали значения.

Известный отечественный писатель-фантаст и мыслитель Иван Ефремов как раз восхищался двумя великими древними цивилизациями: Грецией и Индией, потому что и здесь, и там важное место в искусстве занимает изображение обнаженного человеческого тела. В романе «Лезвие бритвы» он писал: «Величайшая цель и мечта искусства – отражение природной мощи человека в красоте и силе его тела и души – неизменно двигала стремлениями художников Древней Греции и Древней Индии. Но Индия жива и полна сил, и сейчас, тысячелетия спустя после гибели Греции, кому же, как не ей, нести факел дальше?» (цит. по: [Ефремов 2016: 377]). Целью данной статьи является показать, что общего в этом плане было между искусством эллинов и индийцев, и что их различало, потому что при общем благожелательном отношении к наготе между ними нельзя ставить знак «равно». Как мы увидим, степень наготы, ее функции и связанные с ней табу весьма различны. Кроме того, не следует забывать, что каноны изображения наготы (а искусство и в Греции, и в Индии носило традиционный характер, а значит, было подчинено канонам) со временем претерпевали значительную эволюцию.

Говоря об искусстве, я подразумеваю изобразительные искусства (скульптура, декоративно-прикладное искусство, живопись). Отмечу, что у древних греков понятия искусства не было; искусство они не отделяли от ремесла, и то, и другое именуется у них словом τέχνη (технэ) [Асмус 2014: 645; Лосев 2016: 15]. У индийцев и изобразительные искусства, и ремесло также объединились под названием śilpa [Apte 1988: 556], хотя для обозначения живописи было отдельное слово – citra [Вертоградова 2014: 7; Apte 1988: 208].

Что касается хронологических рамок данного сравнительного очерка, то для Греции они составляют время с древнейшей крито-микенской культуры (III–II тыс. до н.э.) до конца античности (V в. н.э.). Для Индии – с Индской цивилизации (III тыс. до н.э.) и до конца гуптской эпохи (III–VI вв. н.э.), которую принято называть «золотым веком» индийской культуры [Coomaraswamy 1956: 33]. Таким образом, обеспечивается синхронность исследования, хотя в тоже время остаются без рассмотрения более поздние шедевры индийского искусства, находящиеся в Эллоре (VI–IX вв.), Кхаджурахо (X–XII вв.) и Конараке (XIII в.).

Заметим, что в XVIII–XIX вв. англичане, считавшие, что античное искусство представляет эстетические идеалы, действительные для всех народов и эпох, большей частью пренебрежительно относились к искусству завоеванной ими страны, считая его варварским, дегенеративным и лишенным ценности, в лучшем случае – выродившейся формой греко-римского прототипа [Havell 1908: vi-viii, 14, 32, 33]. Это приводило к тому,

что индийцы, получившие европейское образование, с презрением смотрели на собственную культуру [Ibid.: 89].

Наши соотечественники, к сожалению, находясь в плену европоцентризма, зачастую об индийском искусстве отзывались не более лестно. Вот что писал знаменитый историк Д. И. Иловайский о скульптурах Эллоры: «Идолы в этих храмах производят неприятное впечатление своим безобразием; они по большей части имеют уродливый вид, снабжены несколькими головами, многими руками т. п.» (цит. по: [Андреева 2018: 491]). А автор вышедшей в начале XX в. популярной книги об Индии Л. Б. Хавкина называла древние изображения индуистских богов «грубыми и неискусными» [Хавкина 2004: 125].

Одним из первых, кто выступил в защиту индийского искусства, был английский ученый Эрнест Бинфильд Ховелл (1861–1934), один из основателей Индийского общества восточного искусства (the Indian Society of Oriental Art), автор многочисленных книг по архитектуре, скульптуре и живописи Индии. Ховелл указывал, что европейцы проявляют невежество в отношении идеалов индийского искусства, которое, в отличие от европейского, сохраняет свой живой, традиционный и национальный характер, оставаясь тесно связанным с общественной и религиозной жизнью народа [Havell 1908: 3]. Он решительно отвергал распространенную в ту пору точку зрения, что скульптура и живопись в Индии появились под греко-римским влиянием, по его мнению, они всецело являются творением индийского художественного гения [Ibid.: 7]. В то же время Ховелл не отрицал иностранных влияний на культурную жизнь Индостана, однако полагал, что индийцы лишь заимствовали чужие художественные техники, чтобы по-новому выразить собственные идеи [Ibid.: 18]. Интересно, что, по замечанию исследователя, французы и немцы начала XX в. больше ценили индийское искусство, чем британцы [Ibid.: 10].

Великие нагие

Первое, с чем ассоциируется искусство эллинов, так это культ мужского атлетизма, доведенное до совершенства реалистическое изображение атлетически сложенного мужского тела в скульптуре, причем это касается и богов, и простых смертных. «Дискобол» Мирона, «Дорифор» Поликтета и «Зевс Олимпийский» Фидия (все относятся к V в. до н. э.) считаются шедеврами мировой культуры. Именно скульптуру классической эпохи считают наиболее ярким проявлением древнегреческой культуры вообще [Асмус 2014: 637]. Как замечает Ларисса Бонфанте, греки принесли в нашу культуру идеал мужской наготы в качестве высочайшего вида красоты [Bonfante 1989: 544]. Однако греки не сразу пришли к такому совершенству в изображении своих богов и героев. В искусстве Древнего Крита (II тыс. до н.э.) мужчины, как и женщины, изображались крайне нереалистично: с очень широкими плечами и бедрами и осиной талией; в живописи мужские фигуры

рисовались темно-красной краской, а женские – светлой [Полевой 1970: 34–35]. Во время господства в Греции геометрического стиля (X–VIII вв. до н. э.) изображение людей в скульптуре и живописи носит очень примитивный, условный характер. В частности, в скульптуре были распространены маленькие статуэтки из терракоты, слоновой кости и бронзы [Виппер 2017: 160]. Большинство мужских статуэток этого периода – обнаженные, некоторые носят пояс, который, однако, не скрывает их гениталий [Bonfante 1989: 549].

«Аполлон Тенейский» (VI в. до н. э.) - пример изваяния куроса

Однако настоящие герои-атлеты появляются в искусстве эпохи архаики (VIII – начало V вв. до н.э.) в образе статуй куросов (древнегреч. «юношей»). Эти статуи представляли собой, как правило, статичные и полностью обнаженные мужские фигуры, изображавшие, как предполагается, то ли богов (Аполлона), то ли юных атлетов-победителей спортивных состязаний, при этом непроницаемая граница между теми и другими отсутствует [Виппер 2017: 169; Полевой 1970: 183]. Предполагают, что первоначально куросы могли служить подношениями для богов и для умерших, а также они могли быть связаны с инициацией юношей [Bonfante 1989: 550]. И только позднее

ритуальная нагота трансформировалась в героическую наготу гражданина-воина [Ibid.: 556] На размер и позу изваяний куросов оказало влияние искусство Древнего Египта, но нагота является греческим нововведением [Ibid.: 549].

Чуть позже куросов в греческом искусстве появляются изображения сатиров и афинские гермы. И те, и другие имеют отличительным признаком эрегированный фаллос, в отличие от небольшого пениса у куросов. В данном случае фаллос обладает магическим значением, выступая средством защиты от темных сил [Ibid.: 549]. Таким образом, в искусстве VI–V вв. сосуществуют две линии в изображении наготы: героическая нагота куросов и нагота, носящая магическую (апотропеическую) функцию [Ibid.: 550].

«Дорифор» Поликтета (450-440 гг. до н. э.) - один из величайших шедевров древнегреческой скульптуры

Скульптурам куросов еще далеко до творений Мирона, Поликтета и Фидия: зачастую они очень непропорциональны, с чересчур большими головами и короткими руками; особенно трудно давалось правильное изображение живота и бедер [Полевой 1970: 185]. Однако во временном разрезе заметно общее стремление к максимальному совершенству. Проходят десятилетия, проходят века и благодаря внимательному изучению пропорций и росту мастерства перед нами предстает образ идеального мужа, воплощающего в себе как физические, так и нравственные добродетели (по-гречески это называлось «калокагатия»).

И совсем по-другому дело в отношении изображения мужской наготы обстояло в Индии. Античный атлетизм здесь полностью отсутствует, как и стремление к анатомической достоверности, и это начиная с самых истоков. Возьмем, например, торс обнаженного мужчины из красного песчаника, относящийся к эпохе Индской цивилизации (III тыс. до н.э.). Мы видим полного мужчину с заметно выпуклым животом и без какой-либо рельефной

мускулатуры [Тюляев 1988: 47–50]. Схожие черты присущи и другому мужскому торсу, относящемуся к этому же периоду – торсу (танцующего мужчины / или божества) из серого известняка, который, возможно, послужил прототипом для получивших распространение в более поздние времена бронзовых статуэток Шивы-Натараджи (Владыки танца) [Там же: 49, 51]. Г. Циммер видит в этом торсе свидетельство преемственности традиции, не прерывавшейся в течение четырех тысячелетий [Циммер 2015: 148].

Мужской торс из Мохенджо-Даро (III тыс. до н. э.)

Монументальная скульптура в Индии после более чем тысячелетнего перерыва появляется в эпоху династии Маурьев (вторая половина IV – начало II вв. до н.э.). Сразу заметим, эта скульптура в Индии являлась в основном частью архитектуры и имела декоративно-прикладной характер – и в этом же проявляется значительное отличие от античности, где наряду с рельефами широко распространены круглые, самостоятельные изваяния [Тюляев 1969: 81; Циммер 2015: 71; Havell 1908: 181]. Это позволяет говорить о синтетичности индийского искусства, когда отдельные его виды тесно переплетены друг с другом [Циммер 2015: 11].

Для маурийского времени характерны монументальные изображения якшей из песчаника. Несмотря на столь значительный промежуток времени, по стилю они очень напоминают мужские торсы из Хараппы: коренастые, мощные, полные жизненной силы фигуры с большими выпуклыми животами [Бэшем 1977: 392 – 393; Тюляев 1988: 84–85; Kar 1956: 7]. Нижняя часть их тела, как правило, закрыта одеждой, а верхняя – обнажена. Якши были божествами низшего разряда, связанными с плодородием и богатством, стражами сокровищ бога Куберы [Индуизм 1996: 480; Тюляев 1988: 87]. Они были восприняты буддизмом и стали рассматриваться приверженцами буддийского учения как защитники веры [Coomaraswamy 1956: 15]. Об их женских спутницах – якшини – мы поговорим, когда речь будет идти об изображении женского тела. Искусность, с которой изображались якши, дала основание Ч. Кару предположить, что их появлению предшествовал длительный период развития скульптуры в Индии [Kar 1956: 7].

Якша из Пархама (ок. 200 г. до н. э)

Далеки от анатомической достоверности и изображения простых смертных. На рельефе на Западных воротах Большой ступы №1 в Санчи мы видим изображение воина с непропорционально большой головой. Воин широкоплеч, могуч и коренаст, в руках он держит копье. Он практически полностью обнажен, если не считать украшения на груди, браслетов на обеих

руках и тонкой просвечивающей ткани, обвивающей его бедра, через которую видны гениталии [Тюляев 1988: 156].

Несколько веков после возникновения буддизма изображать основоположника учения в образе человека, по-видимому, считалось святотатством, хотя прямого запрета на подобное изображение в буддийских текстах не содержится [Бэшем 1977: 395]. Его символически замещали изображениями лотоса, зонта или отпечатка стопы. В первых веках н.э. происходит знаменательное событие – появляются антропоморфные скульптурные изображения Будды. И это случилось в двух культурных центрах той эпохи: Гандхаре и Матхуре [Coomaraswamy 1956: 9: 12, 18; Kramrish 1965: 28; Havell 1908: 171–172]. Гандхара это историческая область на территории севера нынешнего Пакистана (оттуда родом героиня Махабхараты Гандхари, супруга Дхритараштры), а Матхура – это существующий до сих пор город к югу от Дели, где развертывались события из жизни Кришны.

Появление антропоморфных изображений Будды связано с распространением в индийской религиозной жизни идеи бхакти – благоговейной личной преданности божеству [Тюляев 1988: 173]. Из просто духовного учителя, каким он был в раннем буддизме, Будда все больше превращается именно в такое божество, служащее объектом пылких религиозных чувств.

Будда на стеле из Катры (начало II в. н. э.) - шедевр искусства Матхуры

А. Кумарасвами утверждает, что скульптурные изображения Будды появились в Гандхаре и Матхуре одновременно, но гандхарские изображения отмечены печатью эллинистического искусства, а матхурские находятся в рамках местной художественной традиции [Coomaraswamy 1956: 25]. По

мнению А. Бэшема, матхурское искусство, хотя оно и возникло на местной основе, отмечено влиянием северо-запада [Бэшем 1977: 396].

В противоположность индийской традиции гандхарские изображения Будды плотно задрапированы одеждой [Kramrish 1965: 33]. Особенно это характерно для ранних изваяний [Тюляев 1988: 173]. Совсем иного Будду представляли мастера из Матхуры. Например, на стеле из Катры (штат Уттар Прадеш, начало II в.) мы видим Будду с могучим, крепким телом, лишь частично покрытым просвечивающим одеянием [Тюляев 1988: 179 Loth 2005: 71]. Как полагает А. Бэшем, в ранних матхурских изображениях Будды плотское начало преобладает над духовным, и он весьма напоминает могучих и пышнотелых якшей [Бэшем 1977: 396–397]. Заметим, что Будду все же никогда не изображали полностью обнаженным, в отличие от тиртханкаров – легендарных наставников джайнизма.

Будда из Гандхары (II-III вв. н. э.)

При этом гандхарское искусство затем оказало значительное влияние на искусство Матхуры и в меньшей степени на искусство Юга. А. Кумарасвами находит гандхарские изваяния Будды чувственными и женственными, и по его мнению, они явно являются произведениями иностранных мастеров или местных, но заимствовавших поздние греческие образцы [Coomaraswamy 1956: 24]. Впрочем, мера греческого влияния остается предметом дискуссий [Ibid.: 25–26].

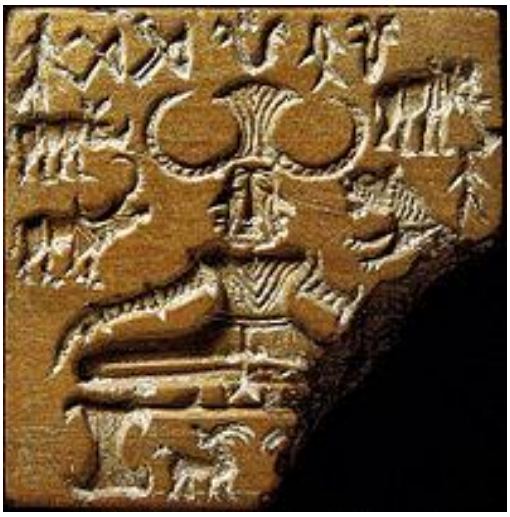
Английские ученые в XIX в. в наибольшей степени ценили именно искусство Гандхары из-за его близости к греко-римским образцам [Havell 1908: 32]. Ховелл, напротив, невысоко ценил гандхарское искусство, по его мнению, это умирающее искусство Греции, деградировавшее до уровня ремесла. Отсутствие искренности и недостаток духовности, по его мнению, типичны почти для всех произведений гандхарского искусства, особенно раннего периода, когда античное влияние было наибольшим [Ibid.: 43].

Изображения высших мужских божеств индуизма появляются уже до н.э. Как правило, мы видим обтекаемые, гладкие тела, без мышц, ребер,

ключиц или лопаток. Г. А. Пугаченкова пишет о «бескостной мягкости пластической лепки мужских фигур» [Пугаченкова 1969: 61]. Изображения богов, за исключением танцующего Шивы-Натараджи, всегда отличаются устойчивостью позы: божество либо сидит, либо статично стоит обеими ногами на земле. Вишну иногда изображается возлежащим на вселенском змее Шеше. Фантасмагоричность божественным образам зачастую придает большое количество рук и голов (например, четыре головы у Брахмы или Вишну в некоторых своих проявлениях изображается с четырьмя руками). Греку классической эпохи подобные многоголовые и многорукие существа показались бы чудовищами.

Страсти по лингаму

Мужские божества индуизма, в отличие от древнегреческих богов, никогда не изображались полностью обнаженными: «героическая нагота» для них вовсе не характерна [Васильков 2009: 57]. Исключением является Шива в некоторых из своих проявлений. На одной из печатей, относящихся к Индской цивилизации, содержится изображение, которое исследователи иногда идентифицируют как «прото-Шива». Здесь мы видим сидящую на троне мужскую фигуру в позе, напоминающей йогическую бхадрасану (bhadrāsana): ноги скрещены под возбужденным пенисом (ūrdhva-liṅga) (такое состояние называют итифаллическим), а руки вытянуты, ладони же лежат на коленях. Фигуру божества с рогами буйвола на голове окружают четверо животных (тигр и слон – справа и носорог и буйвол – слева) [Дандекар 2002: 226; Дубянский 1999: 28; Крамриш 2017: 18]. Знаменитый археолог Дж. Маршалл считал, что данное изображение представляет собой Шиву в образе Пашупати (paśupati, букв. «владыка животных»), обладателя мужской производительной силы [Дубянский 1999: 28]. Этого же мнения придерживался и Г. Циммер [Циммер 2015: 148]. Позже эта интерпретация была подвергнута критике. А. Хильтебайтель, в частности, утверждал, что за поднятый фаллос принимают всего лишь деталь пояса [Дубянский 1999: 28].



Пашупати - "Прото-Шива"

С. Крамриш, впрочем, не сомневается, что перед нами именно фаллос, но связывает его не с культом плодородия, а с практикой поднятия семени (ūrdhva-retas), получившей распространение среди индийских аскетов [Крамриш 2017: 18]. Позже изображения Шивы в итифаллическом или просто полностью обнаженном состоянии получат распространение уже в первых веках н.э. Г. Циммер полагает, что культ лингама (фаллоса) в Индии берет начало именно из эпохи Индской цивилизации [Циммер 2015: 94]. Впрочем, все эти трактовки являются сугубо предположительными.

Зато бесспорное место в истории индийской скульптуры занимает Шивалингамурти из Гудималлама (штат Тамилнаду), относящаяся к II–I в. до н.э. Это изображение обладает двойной ценностью: во-первых, перед нами самое раннее из известных изображений индуистских божеств, во-вторых, это шедевр, выполненный с высочайшим техническим мастерством. Изваяние представляет собой горельеф на фоне огромного лингама (из полированного гнейса). Шива стоит на плечах карлика с огромным брюхом. Его лицо скорее дравидского типа, в правой руке он держит за задние ноги небольшого барана, а в левой – рукоять топора. На бедрах божества тонкое просвечивающее дхоти из муслина. Касательно этой статуи исследователи отмечают гармоничность форм и необычайно реалистичную для индийского искусства трактовку обнаженного мужского тела. Изваяние показывает не мощь телосложения, но энергию, которой обладает божество [Тюляев 1969: 77–79; Тюляев 1988: 162; Coomaraswamy 1956: 22].

Шива из Гудималлама (II-I вв. до н. э.)

Интересен такой встречающийся в индийской скульптуре аспект Шивы, как Бхикшатана («странствующий нищий»). В этом аспекте бог изображается полностью обнаженным, с чашей из черепа (kapāla) для сбора подаяния; Шиву сопровождают самка оленя и кобры, одна из которых

обвивает его бедра [Тюляев 1988: 316–317, 319]. Согласно преданию, изложенному в Курма-пуране и Линга-пуране, однажды Шива в таком облике пришел в лес, где жили мудрецы, и зачаровал их жен. Мудрецы не узнали Шиву и, оскорбленные его поведением, наложили на него проклятие, вследствие чего лингам бога отпал (по другой версии, лингам отпал, когда мудрецы дернули за него, по третьей, Шива сам оторвал его). Вследствие этого во вселенной воцарился хаос, и прозревшие мудрецы, признав свою ошибку, стали поклоняться лингаму. Отсюда, как гласит миф, и берет начало почитание лингама [Крамриш 2017: 334–348].

Попутно отметим, что последние полтора столетия среди индийских ученых и религиозных деятелей получила распространение тенденция отрицать факт, что лингам это фаллос и почитание лингама представляет собой разновидность фаллического культа, уходящего своими корнями в праисторию. Например, вот что утверждает Свами Шивананда: «Существует расхожее мнение, что Шивалингам обозначает фаллос, символ детородной силы (порождающего принципа) в природе. Это не только серьезное заблуждение, но и грубая ошибка» (цит. по: [Шивананда 1999: 113]). Вместо этого, по мысли Свами Шивананды, должно считать, что «лингам – лишь внешний символ лишенного форм бытия Господа Шивы, неделимого, всенаполняющего, вечного, благого, пречистого, бессмертной сущности этой огромной вселенной (цит. по: [Там же: 115]). Таким образом, лингам оказывается символом или метафорой божественной природы Шивы-абсолюта. Высказывались также мнения, что лингам будто бы выражает протест против идолопоклонства или означает «ось мира» (axis mundi) [Дандекар 2002: 236]. Не обошла эта тенденция стороной и изучение тантризма. Первый издатель Шактисангама-тантры Б. Бхаттачарья в своем предисловии всеми силами стремится доказать, что содержащиеся в тексте тантры «непристойные» предписания носят исключительно символический характер и не имеют никакого отношения к физической реальности [Saktisamgama Tantra 2014: 48–51]. Ясно, что подобная тенденция является следствием влияния западной культуры, в которой религиозность несовместима с сексуальностью, и все, что связано с сексуальной жизнью, воспринимается как нечто низменное, грязное и непристойное [Doniger 2016: 11–12].

Против подобного «антифаллизма» в трактовке темы лингама в свое время выступил не кто иной, как Рамчандра Нараян Дандекар (1909–2001), при жизни считавшийся одним из наиболее авторитетных индологов в мире (по происхождению, кстати, брахман, ведущий происхождение от легендарного риши Васиштхи) [Дандекар 2002: 4]. В дискуссии со своими противниками Р. Н. Дандекар как раз указывает на описанное выше изображение «Прото-Шивы», относящееся ко временам Индской цивилизации, и изваяние Шивы из Гудималлама, где бог изображен на фоне лингама, очень напоминающего мужской половой орган, как на доказательство «трех следующих фактов: 1) культ Шивы и культ лингама

органически образуют единый религиозный комплекс, 2) лингам обозначает фаллос, 3) в протоиндийский период и в историческое время Шиве поклонялись в двух его формах – в образе человека и в образе лингама» (цит. по: [Там же: 236]). Лакулиша, легендарный основатель течения пашупата, изображался с подчеркнуто большим фаллосом [Там же]. Равно и упомянутый выше сюжет об отпадении лингама в лесу мудрецов явно свидетельствует в пользу «фаллистов» [Там же: 237]. Крупнейший французский индолог Андре Паду с иронией пишет, что лингам представляет собой фаллический символ, что бы ни говорили некоторые [Padoux 2010: 325]. От себя добавлю, что в текстах тантр вамачары слово liṅga очень часто обозначает именно мужской член, и это совершенно недвусмысленно (например, Махачиначарасара-тантра 3.16; Йони-тантра 2.8–9, 26; 5.10; Нируттара-тантра 14.12; Шактисангама-тантра I.21.55; II.13.100; IV.3.47, 102, 172). Разумеется, у понятия «лингам», могут быть метафорические истолкования, но все они носят поздний и искусственный характер.

Если провести сравнение с культурой Древней Греции, то из древнегреческих богов фиксация на фаллосе отмечена у Приапа – итифаллического божества производительных сил природы, которое часто в античную эпоху изображали просто в образе фаллоса [Мифы 1992: 335–336]. Однако роль Приапа не может идти ни в какое сравнение с ролью Шивы в индуистской мифологии и религии.

Добавим, что слово liṅga в значении «фаллос» в ранних текстах, например, в Ригведе, не встречается, это понятие обозначают здесь другие слова: śepa и śiśna, причем среди противников ариев в Ригведе фигурируют śiśna-devāḥ («имеющие [своим] божеством фаллос»), Т. Я. Елизаренкова переводит это слово на русский как «членопоклонники», поясняя, что под этим определением подразумеваются представители неарийских племен, поклонявшихся фаллосу [Ригведа 1999(1): 625]. Автор одного из гимнов (VII.21.5) заклинает: «Пусть членопоклонники не просочатся в наш обряд!» [Там же: 200]. А в гимне X.99.3 Индра проник во вражескую крепость, «убивая членопоклонников» [Ригведа 1999(2): 252]. Слово liṅga в значении «фаллос» начинает широко употребляться только с Махабхараты [Дандекар 2002: 237]. Будучи чуждым ведийской религии, фаллический культ станет неотъемлемой частью индуизма.

Атлеты и йоги

Какова причина, по которой изображения древнегреческих богов и героев столь отличны от совершенно чуждых атлетизму персонажей индийской мифологии?

В XIX в. выдвигались различные объяснения того, что индийскому искусству в основном оказалась чужда анатомическая достоверность в изображении человеческого тела. Согласно одному из них, присущий индийцам страх перед ритуальной нечистотой препятствовал им вскрывать

трупы и изучать устройство тела. Э. Ховелл оспаривал подобные утверждения тем, что для подобных исследований необязательно нужны трупы, достаточно наблюдать живых людей [Havell 1908: 33–34]. Также полагали, что индийское искусство столь перегружено религиозными символами, что изображение тела отходит на задний план [Ibid.: 34]. Существовала даже гипотеза, что индийцы столь любят омовение и умащение благовониями, что контуры тела у них из-за этого стираются, и это находит свое отражение в искусстве [Ibid.].

Позже появились более серьезные объяснения. Ховелл писал, что греческое искусство низводило богов на землю и делало их самыми прекрасными среди людей, а искусство Индии возносило людей на небеса и уподобляло их богам [Ibid.: 83]. По мнению исследователя, для европейцев природа это реальность, которая должна быть изучена и проанализирована, для индийцев же природа – майя, иллюзия, ширма, за которой скрыта божественная сущность. Поэтому европейское искусство воспевает красоту земных вещей, в том числе и человеческого тела, индийское искусство же парит в эмпиреях и только стремится принести на землю горнюю красоту. Защищая культуру Индии от нападок своих соотечественников-«грекоманов», Ховелл пишет, что индийский художник знал анатомию не хуже, чем Пракситель и Фидий, однако не видел смысла в анатомической достоверности. Индийское искусство – это искусство идеалистическое, мистическое, символическое и трансцендентное, и в этом отношении оно родственно готическому искусству Европы [Ibid.: 23–25]. Со своей стороны замечу, что далеко не все индийцы разделяли представлений буддизма махаяны и адвайта-веданты об иллюзорности мира, тем более что большинство людей в любой стране просто живет, будучи далекими от философских тонкостей.

По мнению А. Кумарасвами, искусство Запада всегда тяготело к реализму, в то время как индийское искусство это язык, использующий символы, поэтому и влияние Гандхары, с трудом различимое после 300 г. н.э., составляет только эпизод в культурном развитии Индии [Coomaraswamy 1956: 15, 24].

С. Крамриш писала, что в индийской скульптуре и живописи человеческое тело служит основой изображения. Само тело в его живой и дышащей целостности является местом, где внешний мир преобразуется. Более того, тело является местом трансформации «Я», т.е. психофизиологического эго [Kramrish 1965: 14]. Далее, как указывает она, греки изображали богов в мраморе как людей с совершенными пропорциями. В Индии дисциплина йоги не только управляет физическим телом, но и очищает и перестраивает все живое существо. Человеческое тело, преображенное йогой, показано не только свободным от изъянов, но также и от своей действительной физической природы, таким, образом, оно становится «тонким телом» (subtle body), наполненным дыханием и питаемым пульсирующей жизненной энергией. Греки считали своим идеалом

атлетически сложенное физическое тело. Для индийцев же главным было тонкое тело, тело внутренней реализации [Ibid.: 15]. Справедливости ради надо отметить, что индийские скульпторы изображали не только божеств и людей, практикующих йогу, поэтому с мнением С. Крамриш можно согласиться лишь отчасти.

Отечественный искусствовед С. И. Тюляев также видит причину в мировоззренческих различиях: «Согласно брахманизму и индуизму, являвшихся в течение тысячелетий господствовавшими идеологиями Индии и важнейшими элементами ее духовной культуры, искусство должно выражать в образе божества не идеалы красоты (как в античной Греции), а прежде всего отвлеченные идеи о высших космических силах, олицетворяемых божествами» (цит. по [Тюляев 1988: 8]).

Действительно, в культуре Древней Греции телесность занимает значительно большее место, чем в индийском мировоззрении. Для эллина человек это прежде всего его тело, а когда тело гибнет, остается лишь призрак, блуждающий в Аиде. Вспомним сетования призрака Ахилла в «Одиссее»:

Лучше б хотел я живой, как поденщик работая в поле,
Службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный,
Нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать мертвый (XI.489–491) (цит. по: [Гомер 1984: 146])

Недаром А.Ф. Лосев пишет о «телесности античной эстетики», которая произошла из античного стихийного материализма и давала о себе знать даже у самых ярых идеалистов, когда даже боги наделялись телом [Лосев 2016: 14]. По словам этого великого знатока античной культуры, «гармоническое равновесие всех элементов живого и одушевленного человеческого тела, или, другими словами, античная скульптура, осталось одним из образцов наивысшей человеческой красоты» (цит. по: [Там же: 15]).

Индийцы же, напротив, считали, что тело лишь оболочка, и такие оболочки дух, подлинное «Я», может менять без конца. Как сказано в Бхагавадгите (4.22):

Как одежду изношенную бросая,
человек надевает другую,
так, сносив это тленное тело,
Воплощенный в иное вступает.
(цит. по [Бхагавадгита 1999: 18]).

Приверженцы аскетической традиции в индийской культуре доходили до того, что Шалини Шах называет соматофобией (страхом перед телом) [Shah 2009: 73]. Индийцам совершенно чуждой показалась бы калокагатия, когда физические и нравственные добродетели неразрывно спаяны. В свою очередь, олимпийские атлеты испытали бы отвращение при виде индийского мудреца, чье тело было бы изнурено аскезой. Даже в индийской эротической поэзии внешность мужчины обычно никак не описывается, и он оказывается

словно бесплотный дух рядом со своей возлюбленной. чья красота, напротив, воспевается с головы до пят.

Эллины классического периода разработали систему пропорций для построения идеальной и в то же время анатомически достоверной фигуры человека. В частности, этой системой занимался скульптор Поликтет (вторая половина V в. до н. э.), написавший работу «Канон» [Полевой 1970: 213]. Пропорции устанавливали и теоретики индийского искусства, однако они носили сугубо искусственный и далекий от реальности характер. Например, в трактате по живописи «Читрасутра», составляющем фрагмент Вишнудхармоттара-пураны (по-видимому, VII–VIII вв.), устанавливаются пять типов изображения мужских фигур (mahāpuruṣa, «великий муж»). Каждый тип имеет свой рост и пропорции, особенности телосложения, цвет кожи и т. д. (35.8–36.6, 37.5–27) [Вертоградова 2014: 111–121]. Каждому из этих типов соответствует свой тип женщины, который, однако, не описывается в подробностях (37.1–4; 42.13) [Там же: 115, 138].

Однако представляется, что все попытки объяснить различия между греческим и индийским искусством только на основе мировоззрения или художественного стиля являются неполными, не менее значимым и плодотворным будет обращение к условиям социальной жизни людей.

Древняя Греция в классическую эпоху представляла собой систему полисов – городов-государств с их развитой общественно-политической жизнью. Каждый гражданин должен быть ответственен за судьбу родного полиса, быть его защитником, что немаловажно, если учитывать, что Грецию без конца раздирали войны. Поэтому изображения прекрасных юных атлетов играли не только эстетическую, но и пропагандистскую роль (героическая нагота), они показывали идеальный тип гражданина. Платон, величайший философ античности, выдвигал на первое место именно воспитательную роль искусства [Асмус 2014: 739].

Древнеиндийское общество было совершенно иным. Оно принадлежало к ступени, которую К. Маркс назвал «азиатским способом производства» (и только позже советские историки, следуя изобретенной в 30-е годы в СССР пятичленке, втиснули Индию в рабовладельческую формацию, хотя рабы никогда не играли здесь значительной роли в хозяйстве). А значит, подавляющее большинство населения не принимало никакого участия в политике; право принятия всех важных решений принадлежало очень узкой группе, включавшей царя и его приближенных. Поэтому здесь не могло возникнуть никакого понятия гражданственности, гражданской доблести и героизма, которые получили бы отражение в искусстве. Индийским скульпторам не пришло бы в голову создать памятник наподобие «Тираноборцев» (V в. до н.э.), изображавший афинских граждан Гармодия и Аристогитона, совершивших в 514 г. до н.э. покушение на братьев-тиранов Гиппия и Гиппарха, потому что индийцы жили совсем в другой реальности.

«Тираноборцы» (477-476 гг. до н. э.)

Справедливости ради, стоит заметить, что в индийском искусстве в ранний период присутствовал образ маханагны (mahānagna, «великий обнаженный»), могучего героя-воина, изображавшегося полностью обнаженным. Примером является, по-видимому, обнаженный мужской торс из Лоханипура (IV в. до н.э.). Этот образ, вероятно, принадлежит к древнейшей героической традиции, общей для греков и индоариев. Однако впоследствии он исчез под влиянием брахманистской традиции с ее идеей ахинсы, но возродился иным образом в изображениях совершенно нагих «героев духа» – джайнских тиртханкар [Васильков 2012: 344; Вертоградова 2014: 31].

Граждане древнегреческих полисов не мыслили свою жизнь без регулярных занятий спортом, Олимпийские игры и прочие спортивные состязания были неотъемлемой и важнейшей частью их общественной жизни. Физические упражнения были у эллинов в почете уже во времена Троянской войны [Асмус 2014: 567]. А известно, что греки занимались спортом обнаженными. Нагота атлетов была полной: ни ожерелья, ни браслетов, ни пояса. По преданию, обычай выступать на спортивных состязаниях нагими был введен с XV Олимпиады (720 г. до н.э.), после того как победитель игр Орсилл из Мегары сбросил с себя во время состязаний в беге мешавшую ему набедренную повязку. По другим данным, этого легендарного спортсмена звали Асантус, и он происходил из Лакедемона [Полевой 1970: 182–183; Bonfante 1989: 552]. По одной версии, происхождение атлетической наготы связано с военными упражнениями. Другие исследователи видят ее источник в погребальных играх и культовых практиках. Ритуальная нагота была связана с инициацией. Во время инициатического обряда, принятого у жителей острова Крит, юноша раздевался перед тем, как взять в руки оружие, и это символизировало его

вступление во взрослую жизнь. В Афинах в ранний период инициация у юношей была связана с наготой и сменой одежд [Bonfante 1989: 553–554].

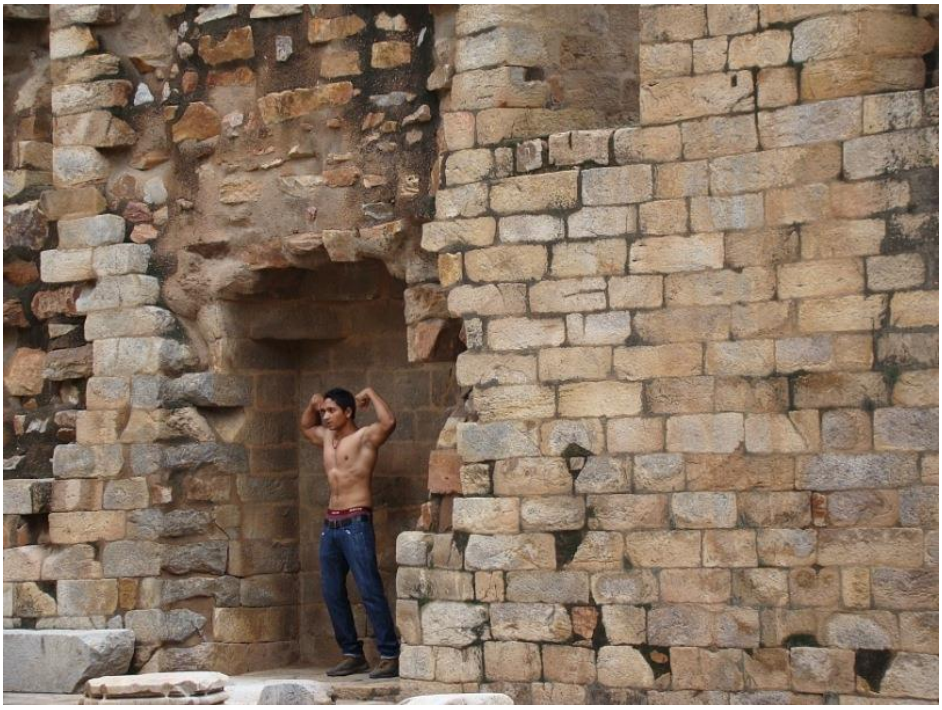
Для самих греков их положительное отношение к мужской наготе служило критерием их отличия от варваров. Как писал Геродот в своей «Истории», «ведь у лидийцев и у всех прочих варваров считается великим позором, даже если и мужчину увидят нагим» (цит. по: [Геродот 1999: 9]). Таким образом, искусство отражало у эллинов реальную жизнь.

Напротив, древним индийцам спорт был, как правило, чужд. В индийском домострое – «Камасутре» – при перечислении 64 искусств, которыми должен владеть образованный горожанин, на самом последнем месте упоминаются некие «телесные упражнения» (I.3.3.16) [Ватсьяяна 1993: 54], однако при описании распорядка дня ни о какой «физкультуре» нет и речи.

Впрочем, в источниках содержится упоминание об играх с мячом (kanduka), которыми занимались незамужние девушки – эти игры позволяли наилучшим образом продемонстрировать красоту рук и упругость грудей (например, Мбх. III.111.13–17 [Махабхарата 1987: 241]). Упоминаются и состязания профессиональных спортсменов в присутствии зрителей. Наиболее известное описание подобного рода содержится в Бхагавата-пуране (X.42–44) [Шримад-Бхагаватам 2010: 807–880]. Здесь юные Кришна и Баларама являются на состязание (malla-krīḍā), устроенное царем Кансой по случаю праздника в честь Шивы. Они выходят на арену (raṅga) и поочередно умерщвляют царских борцов (malla). Впрочем, перевод слова malla как «борец» недостаточно точен. Из описания поединков следует, что здесь применялись абсолютно любые приемы, что роднит их с древнегреческим панкратионом, а исход мог быть летальным. Апте дает в своем словаре такие значения слова malla: «1) a strong man 2) an athlete, a boxer, a wrestler» [Apte 1988: 428]. В популярном переложении Бхагавата-пураны В. Г. Эрман неверно называет Чануру, одного из malla, воином Кансы [Древняя Индия 1995: 79]. Однако malla вовсе не были воинами-кшатриями (кшатриям и достоинство не позволило бы биться с пастухами), а спортсменами-профессионалами из низших каст, напоминающими гладиаторов. В источниках упоминается о состязаниях подобных гладиаторов при дворе царя Чандрагупты, основателя династии Маурьев (317–180 гг. до н.э.) [Бэшем 1977: 225]. Само слово malla имеет, по-видимому, дравидское происхождение. Из Бхагавата-пураны мы узнаем, что на состязании присутствовал сам царь, восседавший на специальном возвышении или сидении (rāja-mañca), а также его подданные, включая женщин – последние проявляли к ходу поединков самый живой интерес и вовсю болели за юных и прекрасных Кришну и Балараму.

Как мы видим, индийцы в старину не были совершенно равнодушны к спортивным состязаниям, пусть и весьма жестоким, но «массовая физкультура» и культ атлетизма не получили распространения в их

обществе. У индийцев не возникло и не могло возникнуть чего-то подобного Олимпийским играм.



В наши дни индийцы также начинают увлекаться бодибилдингом (Дели, 2011 г. автор фото - Юлия Дикуха)

Отметим все же, что в последнее время в Индии вследствие вестернизации среди части мужского населения появилось стремление иметь атлетическое тело, в крупных городах открываются фитнес-центры, секции бодибилдинга. Даже Рама на современных индуистских плакатах (особенно коммуналистских движений, проповедующих воинствующий индуизм) зачастую изображается на манер бодибилдера, с мощной рельефной мускулатурой, в резком контрасте с традиционным искусством, где он всегда предстает субтильным юношей.

Рама, Сита и Лакшмана на современном изображении

И у эллинов, и у индийцев высоко ценилась воинская доблесть, но понимали они ее совершенно по-разному. Из литературных и художественных источников мы узнаем, что эллины превозносили именно

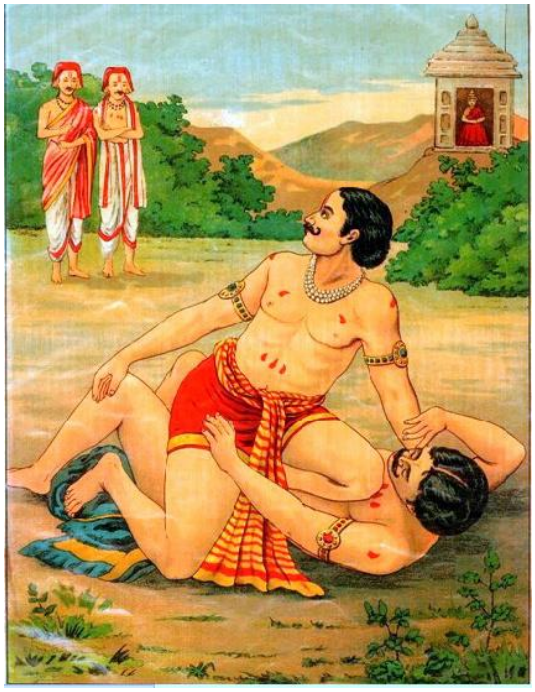
контактный поединок, когда противники сходились лицом к лицу или даже боролись полностью обнаженными (распространенный мотив в искусстве – борьба Геракла и Антея) [Виппер 2017: 497]. Описания поединков Париса и Менелая, Гектора и Патрокла, Ахилла и Гектора составляют самые захватывающие эпизоды «Илиады». В то же время нет ничего героического в том, что Парис убивает Ахилла стрелой из лука, попав ему в пятку («ахиллесова пята») – лук вообще воспринимался греками гомеровской поры как чуждое оружие [Гринцер 2013: 157]. Когда древнегреческий скульптор или художник изображал битву (мифологические сюжеты – битва богов с гигантами [Виппер 2017: 486; Полевой 1970: 225, 250], кентавромахия [Виппер 2017: 501], битва греков с амазонками [Полевой 1970: 211]), то эта битва, как правило. распадалась у него на несколько отдельных поединков. При этом воины очень часто изображались обнаженными, что породило в антиковедении не прекращающуюся до сих пор дискуссию, отражает ли это реальную практику или является плодом художественного вымысла [Нефедкин 2003].

В историческую эпоху каждый уважающий себя гражданин полиса стремился служить именно в тяжелой пехоте (гоплиты), чье вооружение состояло из лат, шлема, щита, копья и короткого меча. Сугубо метательным оружием – луком, дротиками и пращами – вооружалась легкая пехота, куда шли служить либо беднейшие граждане, либо наемники [Энгельс 2003: 15–16]. Понятно, что бой с использованием дистанционного оружия не мог воспеваться у греков так, как яростная схватка лицом к лицу.

Совсем по-другому на военное дело смотрели индийцы. Благородные герои Махабхараты сражаются на колесницах, а их основным оружием служат именно лук и стрелы, и очень редко когда дело доходит до мечей. Похвальбой для воина служит не только меткость в стрельбе, но и умение посылать стрелы непрерывным потоком, на манер трассирующих пуль [Кальянов 1993: 492–494]. Заметим, что в Илиаде также упоминаются колесницы, но герои используют их главным образом для передвижения, а для поединков спешиваются. В Махабхарате некоторые персонажи, например, Арджуна и Ашваттхаман, иногда прибегают к магическому оружию, связанному с использованием мантр (что в наше время породило вымыслы о знакомстве древних индийцев с ядерным оружием [Игнатьев 2018: 278–282]). В Илиаде некоторым аналогом этому служит вмешательство богов на стороне тех или иных героев (так, Афродита спасает жизнь Париса во время поединка с Менелаем, а Гефест выковывает для Ахилла новые доспехи).

Предпочтение, отдаваемое в Махабхарате луку и стрелам, имеет реальные исторические основания. Гимны Ригведы свидетельствуют, что именно лук и стрелы были основным оружием ведийских ариев [Елизаренкова 1999: 516], хотя у них имелись и другие виды оружия: копья, мечи, топоры, пращи и др. Неслучайно военная наука на санскрите получит название dhanurveda, что буквально означает «веда лука» [Apte 1988: 267].

Создается впечатление, что индийцы ценили физическую силу гораздо меньше, чем эллины. Величайший герой древнегреческой мифологии, Геракл, был эталоном именно физической силы и зачастую одолевал врагов в единоборстве голыми руками. А наиболее значимый среди персонажей Махабхараты, Арджуна, это прежде всего лучник, владеющий небесным оружием. В «Маусала-парве» Арджуна терпит поражение от дасью, напавших на караван уцелевших жителей Двараки, не только потому, что слабеют его руки, но и поскольку он не может вызвать в памяти оружие богов (подразумеваются приводящие его в действие заклинания) (XVI.8.49–64) [Махабхарата 2005: 89–90]). Хотя, справедливости ради, заметим, что среди героев индийского эпоса есть один, чья сила, как и неутолимый аппетит, постоянно подчеркиваются, и это Бхимасена. Это проявляется уже в первой книге эпоса, «Ади-парве», где Бхима в рукопашной схватке лишает жизни ракшаса-людоеда Хидимбу (I.141–142) [Махабхарата 1992: 397–401]. Но подвиги Бхимасены, добавим, совершенно нетипичны для других героев индийского эпоса, он стоит как бы особняком. В «Сабха-парве» этот могучий богатырь в длившемся четырнадцать дней поединке одерживает верх над Джарасандхой, нечестивым царем Магадхи (II.21–22.9) [Махабхарата 2007: 50–51]. А в «Вирата-парве» Бхимасена голыми руками умертвил полководца Кичаку, преследовавшего своими домогательствами Драупади (IV.21.47–61) [Махабхарата 1993: 42] – проявление древнейшего мотива схватки мужчин из-за прекрасной женщины.



Схватка Бхимасены и Джарасандхи

Впоследствии распространение в Индии принципа ахинсы (ahiṃsa, «невреждение»), при царе Ашока в III в. до н.э. ставшего частью государственной идеологии, привело, по-видимому, к тому, что индийские скульпторы и художники достаточно редко изображают батальные сцены и

вообще сцены, связанные с борьбой, физическим напряжением и применением насилия, а там, где подобные изображения и имеют место, по своей художественной ценности они не идут ни в какое сравнение с такими шедеврами античного искусства, как фриз Пергамского алтаря, представляющий картину гигантомахии (битвы богов с гигантами). К числу исключений следует отнести изображение Махишасурамардини, о котором мы еще поговорим. К этому же числу принадлежит изваяние Вишну в облике Варахи (с головой вепря и могучим человеческим телом), спасающего Землю в образе полностью обнаженной женщины, на барельефе в Удаягири (Гвалиор) [Циммер 2015: 81; Loth 2005: 81]. А также более поздний рельеф в Эллоре, где Шива предстает в образе Трипурантики – «Разрушителя троеградия». Мы видим здесь бога как стрелка из лука, стоящего на запряженной конями небесной колеснице [Там же: 162].

Афродиты и якшини

Поговорив о том, как эллины и индийцы изображали обнаженное мужское тело и о том, какое это имело значение для них, самое время перейти к тому, какое место в искусстве Греции и Индии занимала обнаженная женщина. Возможно, это покажется удивительным для многих из числа тех, кого восхищает красота «Афродиты Милосской», но в раннюю эпоху на протяжении столетий женская нагота оставалась табуирована для скульпторов и художников Эллады. В VII в. изредка встречаются изваяния обнаженных женщин (богинь?), но затем они исчезают [Bonfante 1989: 558, 562]. Как пишет Б.Р. Виппер: «Если не считать немногих исключений, вызванных особенностями местных культов, греческая архаическая скульптура почти не знает женского обнаженного тела. Только в эпоху строгого стиля намечаются первые проблески интереса к женскому телу» (цит. по: [Виппер 2017: 263]). В то же время в вазописи архаического периода мы изредка встречаем изображение обнаженных женщин, и ими всегда оказываются гетеры [Там же: 227].

Кора в пеплосе (ок. 530 г. до н. э.)

Женская скульптура ранней эпохи представлена т.н. «корами» (букв. «девушками»), изображавшими богинь и девушек-участниц религиозных церемоний (канефор). Коры неприступны и величавы, их тела всегда закрыты тяжелыми одеждами (пеплос). Перед нами женщины строгого патриархального общества, хранительницы домашнего очага. Первоначально это были еще достаточно примитивные изображения, напоминающие первобытных идолов. Однако постепенно мастерство скульпторов растет, более умело изображается лицо, а на место пеплосу зачастую приходит более легкий хитон, через который уже видны очертания тела [Виппер 2015: 171, 176–177; Полевой 1970: 185, 188].

Женская нагота во всей ее прелести появляется только в скульптуре эпохи классики, но происходит это далеко не сразу. На центральном рельефе так называемого «Трона Людовизи» (около 460 г. до н.э.) пред нами предстает картина рождения Афродиты: богиня облачена в очень легкие, буквально струящиеся ткани. Здесь проявляется та тенденция, о которой мы говорили выше: об изображении женского тела через одежду. На боковых рельефах «Трона Людовизи» помещены сидящие женские фигуры. Первая женщина полностью обнажена и держит в руках флейту (ее называют гетерой), а вторая совершенно задрапирована, если не считать лица (принято считать, что это невеста) [Виппер 2015: 516; Полевой 1970: 196].

«Умирающая Ниобида» (ок. 530 г. до н. э.)

Другое интересное произведение, относящееся к этому же периоду ранней классики – это статуя раненой Ниобиды (середина VI в. до н. э.). Здесь мы видим смертельно раненную стрелой в спину женщину, которая, падая на колени, рукой пытается вытащить стрелу из раны. Скульптор еще не решается полностью обнажить свою героиню, и плащ, спадая с плеч, частично задерживается на фигуре. Сама ситуация нужна как предлог, чтобы

показать наготу, пусть и не целиком. «Просто так», в статичной позе нагая женщина еще появиться не может. Бросается в глаза и то, что женское тело отличается здесь еще чересчур мужскими чертами: живот Ниобиды втянут, бедра узки, а плечи, наоборот, чересчур широки [Виппер 2015: 265, 513]. Древнегреческие скульпторы столь долго были увлечены мужской наготой, что и женское тело они первоначально изображали по модели мужского.

Женская нагота, полная или частичная, зачастую связывалась не с эротикой, а с состоянием слабости и уязвимости женщины. Помимо упомянутой статуи Ниобиды можно обратить внимание на несколько примеров из вазописи: полуобнаженная Кассандра, которой силой собирается овладеть Аякс Оилид (не путать с Аяксом Теламонидом!) [Мифы 1991: 146]; Ифигения, которую собираются принести в жертву; Елена, обнажающая грудь перед Менелаем. Если обнаженный мужчина в древнегреческом искусстве как бы соучаствует в божественной наготе, то обнаженная женщина слаба и беззащитна [Bonfante 1989: 561].

Дальнейший прогресс в изображении женского тела знаменует статуя Афродиты (тип так называемой Venus Genetrix) работы Каллимаха (конец V в. до н. э.). Богиня изображена в совершенно легком и прозрачном хитоне, ниспадающем с левого плеча и обнажающем грудь. Формы тела ее уже более мягкие, округлые и по-настоящему женственные [Виппер 2015: 384–538].

"Афродита Книдская" (350-330 гг. до н. э.) – первое изображение полностью обнаженного женского тела в древнегреческой скульптуре

Наконец, финалом этого прогресса становится творчество знаменитого афинского скульптора IV в. до н.э. Праксителя, который уже для своих

современников был прежде всего мастером обнаженного женского тела. Пракситель – настоящий певец Афродиты. Известно, что он является автором пяти статуй этой прекрасной богини, из которых наиболее известны две – Афродита Косская и Афродита Книдская [Там же: 428, 553]. Другая знаменитая Афродита античности, Афродита Милосская, относится уже к эпохе эллинизма, ко II в. до н.э. [Полевой 1970: 271].

Обращает на себя внимание, что из всех богинь своего пантеона полунагой или совершенно обнаженной древние греки изображали только Афродиту, что и соответствует ее образу богини любви и красоты, но невозможно представить себе обнаженные статуи Геры или Артемиды. Тот же Пракситель изображал Артемиду столь же часто, как и Афродиту, но девственная богиня природы всегда у него, как и у его коллег, облачена в хитон или плащ. Нагота богинь продолжала оставаться табуированной, что нашло свое отражение и в мифологии. Так, Артемида превратила в оленя юного охотника Актеона, который случайно увидел ее обнаженной во время омовения, а затем псы богини растерзали несчастного юношу [Лосев 2009: 116]. Другая богиня-девственница, Афина, за такой же проступок лишила зрения Тиресия, взамен наделив его пророческим даром [Там же: 122].

В то же время изображения обычных земных женщин во всем великолепии их красоты в классический период и последующие века эллинизма и римского господства получают достаточно широкое распространение. Часто моделями выступали гетеры – единственные женщины в Древней Греции, которым позволялось вести свободный и независимый образ жизни. В частности, Пракситель создал статую прославленной гетеры Фрины, в которую был влюблен (кстати, скульптора обвиняли в том, что и Афродиту Косскую он изваял по образу и подобию своей возлюбленной). Однако, как мы помним, эллины далеко не сразу достигли такой свободы, и на богинь она не распространялась.

По сравнению с греческим, художественный мир Индии выглядит настоящим царством женской наготы. Х. Моде пишет, что индийское искусство можно даже назвать «женским», будь ли то благодаря количественному преобладанию женских изображений над мужскими, или более высокому качеству их исполнения, или важности символического значения. Он также указывает на важность эротического аспекта в индийском искусстве и тенденцию намеренно игнорировать этот аспект из-за пуританских предубеждений, присущих в том числе и самим индийцам, в частности, великому искусствоведу Ананде Кумарасвами [Mode 1970: 8–9].

Самое известное изображение, относящееся к древнейшему периоду – это бронзовая статуэтка юной танцовщицы из Мохенджо-Даро (III тыс. до н.э.). Перед нами худенькая девчушка с очень длинными ногами и руками, совершенно обнаженная, если не считать множества браслетов на левой руке и украшения на шее. Видна ее вульва – индийские скульпторы никогда не стеснялись изображать женское лоно, в отличие от древнегреческих. Голова непропорционально большая, и лицо скорее негроидного или австралоидного

типа. Согласно одной из гипотез, статуэтка изображает храмовую танцовщицу-девадаси, подобные танцовщицы многие столетия спустя жили при индийских храмах, и их танцы были частью ритуала почитания божеств [Андреев 2018; Тюляев 1988: 45–46; Loth 2005: 19].

Танцовщица из Мохенджо-Даро (III тыс. до н. э.)

По мнению Стеллы Крамриш, торс танцующего мужчины и обнаженная танцовщица представляют два типа скульптуры. Первому из них присуще внутреннее неосознанное движение жизни внутри пластичной оболочки тела, а другой – внешнее движение тела посредством акта воли в пределах пространства, очерченного этим движением. Исследовательница полагает, что эти два типа присущи индийской скульптуре на всем протяжении ее существования [Kramrish 1965: 13].

Бронзовая статуэтка словно задала очень важную для индийских ваятелей традицию, когда женщина изображалась в танцевальной позе. Однако сама манера изображать женское тело таким, как мы его видим в образе великолепной находки из Мохенджо-Даро, не нашла своего продолжения. Скульпторы Индии никогда более не изображали субтильных девочек, но представляли совершенно иной идеал женской красоты, нашедший свое отражение также в литературе и живописи. А. Бэшем пишет, что данный идеал «резко отличается от типа античной матроны и от худощавых фигур современных девушек в Европе и Америке, смахивающих на мальчишеские. Индийская красавица, с полными, широкими бедрами, очень тонкой талией и большой, тяжелой грудью, кажется созданной для плотского наслаждения» (цит. [Бэшем 1977: 185]). И именно этот образ женской красоты восхищал Ивана Ефремова, считавшего его наиболее здоровым [Ефремов 2016: 111]. Прообраз такого идеала запечатлен в многочисленных терракотовых женских фигурках индской эпохи, с подчеркнуто округлыми грудью, животом и бедрами. Исследователи предполагают, что данные статуэтки изображают Богиню-Мать, архаическое божество плодородия и плодовитости, чей культ для религии Индской

цивилизации, по всей вероятности, имел важнейшее значение [Дубянский 1999: 25; Тюляев 1988: 49].

После гибели великой цивилизации в долине реки Инд и вплоть до маурийской эпохи на индийской земле наступают своего рода «темные века», характеризующиеся практически полным отсутствием памятников материальной культуры, включая и произведения искусства. Исключением служат некоторые находки, относящиеся к VIII–VII вв. до н.э. [Тюляев 1988: 68]. К их числу относится золотая пластинка с изображением богини земли Притхиви, найденная в штате Бихар. Богиня изображается в образе полностью обнаженной женщины, если не считать узкой опояски из круглых бляшек над очень широкими бедрами. Длинные руки фигуры при этом опущены вокруг бедер и разведены в сторону [Там же: 78]. Сходное изображение Богини-Матери мы видим на рельефе на фрагменте каменного дисковидного предмета из штата Панджаб (около 600 г. до н.э.). Рядом с Богиней изображена женщина, по-видимому, делающая ей подношение, а также лесная хижина, перед которой двое: отшельник в мужской юбке и еще одна женщина (по-видимому, его жена) в длинной до пят юбке и с косой на голове [Там же: 79].

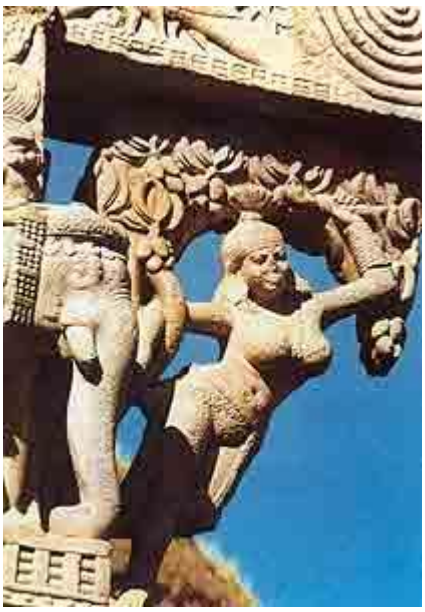
Якшини из Дидарганджа (III в. до н. э.)

В период Маурьев фигура Богини-Матери находит новое отображение в образе якшини. О якшах мы уже говорили, а якшини являются их женским коррелятом. Скульптурные изображения якшини отличают крупные черты лица, округлая тяжелая грудь, тонкая талия, широкие бедра, глубокий пупок, из украшений – браслеты и ожерелья. Одним словом, перед нами тот идеал женщины, о котором мы писали выше. Великолепным шедевром этой эпохи является статуя якшини с опахалом из Дидарганджа (штат Бихар, по-видимому III в. до н.э.). Некоторые исследователи оспаривают мнение, что изображена именно якшини, и полагают, что речь идет о царице или просто об олицетворении женской красоты [Encyclopedia 2006: 30]. Нижняя часть тела красавицы закрыта одеждой с широкой набедренной перевязью, а сама она предстает в сугубо статичной позе [Тюляев 1988: 87]. Сама эта скульптура отличается великолепной полировкой [Бэшем 1977: 393]. Ананда Кумарасвами пишет, что в образе подобных скульптур мы видим яркое и непосредственное проявление физической энергии, связанное с жизнеутверждающим мировоззрением [Coomaraswamy 1956: 9].

В послемаурийский период изображения якшини снова появляются в резьбе на оградах и воротах буддийских ступ в Бхархуте, Гайе и Санчи (II–I в. до н.э.). Сама манера изображения якшини претерпевает заметную эволюцию. Вместо статики, присущей дидарганджской якшини, эти красавицы предстают теперь в позе трибханга (tribhaṅga, санскр. «три изгиба»), так называется поза в танце или драматургии, при которой одна нога согнута и тело слегка повернуто в талии [Бэшем 1977: 393–394]. Таким образом словно оживает наследие Индской цивилизации с ее статуэткой девушки-танцовщицы. Будучи духами плодородия, якшини изображаются вместе с растениями. Якшини Чулакока Дэвата (изваяния идентифицируются благодаря надписям на пали [Loth 2005: 35]) из Бхархута (середина II в. до н.э.) стоит, обняв левыми ногой и рукой ствол дерева и держась правой рукой за ветку этого дерева над головой. Подставкой для ее ног служит фигурка слона [Тюляев 1988: 105]. А. Кумарасвами отмечает, что ассоциация женщины и дерева становится постоянным мотивом в индийском искусстве именно начиная с Бхархута [Coomaraswamy 1956: 29]. Подобный мотив, берущий начало из ритуалов плодородия, связан с распространенным в Индии поверьем, что молодая женщина, мыслимая частичным воплощением великой Богини-Матери природы, своим прикосновением способна ускорить рост дерева (в частности, дерева ашоки) или заставить его цвести. При этом их отношения мыслились взаимными: дерево также способно наделять женщину жизненной силой [Циммер 2015: 74; Desai 1985: 20]. Э. Ховелл подчеркивал, что шедевры Бхархута были созданы до того, как Индия вступила в контакт с античным миром [Havell 1908: 95].

На Восточных воротах Большой ступы №1 в Санчи с большим мастерством изображена врикшака (разновидность якшини), которая, ухватившись левой рукой за ветви мангового дерева, правой обнимает ствол, почти вися в воздухе в позе трибханги [Тюляев 1988: 147; Kramrish 1965: 32;

Loth 2005: 34]. Э. Ховелл выделяет эту скульптуру благодаря ее превосходному моделированию и отображению движения [Havell 1908: 99]. По его мнению, стиль скульптур Санчи показывает отсутствие эллинистического влияния и идеализма, столь присущего более поздней индийской скульптуре. Ваятели здесь никоим образом не пытались идеализировать человеческий тип [Ibid.: 99]. В рельефах, украшающих Санчи, исследователь видит «самую удивительную картину индийской жизни и мысли» [Ibid.: 98]. С ним соглашается и Ананда Кумарасвами, который пишет, что рельефы Санчи представляют очень подробную и одушевленную картину жизни Индии, что бесценно для культуролога, даже вне зависимости от их художественной ценности [Coomaraswamy 1956: 17]. Также Кумарасвами отмечал, что искусство Санчи вовсе не вдохновлялось буддийским учением, но на рельефах здесь просто оживают более раннее искусство, которое буддизм приспособил к своим назидательным целям [Coomaraswamy 1965: 36]. С. Крамриш находит в некоторых скульптурных изображениях в Санчи следы греческого натурализма [Kramrish 1965: 31].



Врикшака из Санчи (I в. до н. э.)

Но самое важное, якшини все более освобождаются от одежды. Чулакока Дэвата из Бхархута имеет только широкую набедренную повязку и поверх нее пояс, завязанный узлом, чьи концы опускаются до земли; видны ее ноги, украшенные браслетами [Там же: 105]. А врикшака из Санчи уже полностью обнажена, если не считать пояска на бедрах, не скрывающего, впрочем, ее лона [Там же: 147]. Ананда Кумарасвами подчеркивает, что изваяниям Санчи присущ чувственный характер даже тогда, когда сюжет носит сугубо религиозный характер. Если буддийское средневековое искусство было зачастую делом рук монахов, то раннее искусство буддизма носило народный характер, и буддийское учение представлялось самым простым и ясным образом [Coomaraswamy 1956: 18]. Вслед за Кумарасвами В. С. Сидорова видит в этих изваяниях воплощение народных представлений о красоте,

далеких от духа буддийского учения: «Применяясь к требованиям своих заказчиков и благоговейно работая над тематикой, рассчитанной на популяризацию буддизма, эти мастера в то же время с трогательной наивностью и непосредственностью обогащали ее изобразительными мотивами, в которых музыка, пляски, колоритные процессии и тяга к чувственным наслаждениям здоровой, красивой человеческой плоти свидетельствуют о жизнерадостном, языческом мироощущении их создателей, выходцев из простого народа, безотчетно приспосабливавших сухую и отвлеченную религиозную доктрину к вкусам и потребностям широких масс» (цит. по: [Сидорова 1969: 10–11]).

Наряду с изображениями якшини рельефы в Бхархуте, Гайе и Санчи содержат изображения и других представительниц прекрасного пола. В Бхархуте имеется изваяние Сиримы Дэви, с приподнятой вверх до уровня плеча правой рукой [Тюляев 1988: 114], по предположению А. Кумарасвами, это изображение богини счастья и красоты Лакшми [Сидорова 1969: 18], на сходство этих образов указывает и Ч. Кар [Kar 1956: 5]. Впрочем, здесь же есть и изображение Гаджа-Лакшми («Лакшми слонов»): на этом изображении на полуобнаженную красавицу с роскошными бедрами два слона, стоящие справа и слева, из хоботов выливают воду (или молоко), в то время как она правой рукой приподнимает свои полные округлые груди [Циммер 2015: 91].

Здесь мы также видим, как полуобнаженные небожительницы совершают поклонение тюрбану Будды [Тюляев 1988: 108], а мать Будды Махамайя с открытой грудью и животом возлежит на простом ложе [Сидорова 1969: 30–31]. Большое впечатление производят парные изображения жертвователей на строительство святилища из Санчи. Мы видим прекрасных женщин, чью наготу скрывает только расшитый поясок, вместе с их супругами. Эти женщины изображаются по тем же канонам, что и якшини [Тюляев 1988: 132]. Подробнее о парных изображениях мы поговорим далее.

Параллельно с монументальной скульптурой в период Маурьев и Шунгов (II–I вв. до н. э.) получили широкое распространение небольшие терракотовые изображения, явно связанные с народными культами плодородия. Среди них особое место занимают тип изображения женского божества, который археологи и искусствоведы называют «персонифицированной йони», «обнаженной богиней» и «бесстыдной женщиной». Богиня полностью обнажена и, раздвинув ноги, демонстрирует лоно. Зачастую фигурки не имеют головы, а на ее месте находится лотос [Desai 1985: 12].

В кушанский период в образе якшини часто изображались, по-видимому, куртизанки. Примером служат замечательные изображения якшини из красного песчаника с рельефа столпа ограды от ступы в Бхутесаре (II в. н.э.), это замечательный шедевр искусства Матхуры. Якшини из Бхутесара необычайно чувственны и прелестны, на них только пояски, не скрывающие их лона. Красавицы изображены в различных позах. Так, одна из них

держит клетку с птицей, другая смотрится в зеркало, третья левой рукой подает чашу с вином паре, находящейся наверху, а правой держит гроздь винограда. Ч. Кар называет их великолепными примерами классической школы [Kar 1956: 21]. О том, что перед нами земные женщины, фантазией скульптора превращенные в богинь, свидетельствует, во-первых, стремление к индивидуальной характеристике лиц, во-вторых, то, что зачастую они, как было сказано, держат в руках различные бытовые предметы, в-третьих, над головами якшини находятся любовные пары – митхуна (mithuna – любовная пара, отсюда maithuna – соитие). Как полагают исследователи, в данном случае в облике якшини увековечены куртизанки, делавшие пожертвования буддийской общине. Еще один интересный момент: бхутесарские якшини ногами попирают карликов-якшей [Классическое искусство 1987: 17; Тюляев 1988: 186-187]. Впрочем, А.-Л. Лот считает, перед нами именно якшини, а не обычные женщины [Loth 2005: 73]. Х. Моде пишет о том, что классическое индийское искусство знает два типа женских изображений: сверхъестественных женских существ и обычных земных женщин, и что в более ранний период первый тип количественно преобладал [Mode 1970: 11]. Однако на примере бхутесарских якшини можно утверждать, что непреодолимой границы между этими двумя типами не было.

Якшини из Бхутесара (II в. н. э)

Как и древнегреческие гетеры, индийские куртизанки не только предоставляли мужчинам чувственные удовольствия, но и играли определенную роль в культурной жизни, их дома часто становились местом собраний для людей творческих профессий. И подобно тому как гетера Фрина стала музой Праксителя, красавицы Индостана вдохновляли скульпторов и художников на создание шедевров.

Скульптура этого периода по сравнению с предыдущими отличается значительно большим числом сцен с участием полуобнаженных, а иногда и полностью обнаженных женщин. Среди них своими художественными достоинствами выделяется изображение женщины, омывающейся под струей водопада (II в. н.э.). Скульптору удалось реалистично передать ощущение наслаждения, которое красавица, чье лицо озарено легкой улыбкой, испытывает от струящегося потока воды [Тюляев 1988: 185]. Нередки и сцены вакхического характера, когда эротизм неотделим от хмельных напитков. Например, до нас дошло групповое изображение, на котором опьяневшая женщина окружена участниками праздника. На одном из барельефов, найденных в Сангхоле (штат Панджаб), мы видим очаровательную женщину, которая в стоячем положении допивает вино из кубка. Сверху с балкона женщиной любуется мужчина. На другом барельефе из этого же места девушка-служанка, украшенная множеством драгоценностей, в левой руке держит сосуд с вином, а в правой – флейту. Считается, что подобные скульптуры отражают образ жизни аристократической прослойки кушанского времени [Классическое искусство 1987: 11–12].

Заметим, что индийские богини и вообще существа женского пола, даже демонстрируя свое лоно, тем не менее никогда не бывают совершенно «без всего», имея на своем теле ожерелья, браслеты и другие украшения. Как тут не вспомнить миф о нисхождении в подземный мир богини Иштар, которая, пройдя сквозь семь врат и лишившись своей одежды и украшений, оказывается совершенно беспомощной. Таким образом, украшения выступают вместилищем магической силы [Самозванцев 2000: 101; Bonfante 1989: 546]. В этом важное отличие от греческой скульптуры, когда обнаженное тело показывается «без всего лишнего».

"Помпейская Лакшми" (I в. н. э.)

Наш рассказ об индийской женской скульптуре кушанской эпохи был бы неполным, если бы мы не упомянули т.н. «Помпейскую Лакшми». Эта великолепная статуэтка из слоновой кости была найдена в 30-х годах прошлого века на раскопках древнеримского города Помпеи. Статуэтка использовалась, по-видимому, в качестве ручки для зеркала. Если не считать множества украшений (ожерелья, браслеты, пояс) богиня полностью обнажена и видна ее вульва, что для изображений Лакшми последующих веков, кстати, совершенно нетипично. Волосы богини завиты в нечто, напоминающее рог (śṛṅga), который считался символом плодородия и изобилия. Исследователи считают, что статуэтка была создана на северо-западе Индии в первой половине I в. н.э., а затем благодаря оживленному торговому обмену между Римской империей и Индией оказалась за тысячи километров от места своего происхождения [Desai 1985: 16].

Гуптский период отмечен новыми веяниями, когда индийская скульптура, по мнению С. Крамриш, достигает зрелости [Kramrish 1965: 34], в частности, появляются изображения женщин, соединяющие эротизм и агрессивность. В подобном нет ничего удивительного: еще шумерская Инанна (затем аккадская Иштар) одновременно являлась богиней плодородия, плотской любви, распри и войны [Мифы 1991: 510–511, 595]. А в случае Индии речь идет прежде всего о Махишасурамардини – богине Дурге, умерщвляющей асуру Махишу в образе буйвола. Согласно преданию, в награду за совершение сурового подвижничества он получил от бога Брахмы такой дар: лишь женщина может лишить его, Махишу, жизни. После этого во главе войска асуров Махиша одержал победу над Индрой и прочими богами и захватил власть над тремя мирами. Чтобы одолеть асуру, боги создали из своих энергий грозную богиню-воительницу, в которой была воплощена изначальная Богиня. Она вступила в бой с войском демонов – и в кульминационный момент битвы сразила Махишу [Игнатьев 2008].

Сам миф – очень древний и восходит к верованиям и обрядам дравидов Центральной и Южной Индии. В индуистском контексте этот миф впервые был зафиксирован в знаменитом шактистском тексте VI–VII вв. Деви-махатмья [Деви-махатмья 2017], входящем в состав Маркандея-пураны, и получил свое развитие в других шактистских текстах. Различные версии об убиении Махиши, изложенные в этих текстах, представляют собой прекрасную иллюстрацию к шактистской концепции Богини как источника силы, которая наполняет вселенную [Индуизм 1996: 272; Bhattacharyya 1996: 101].

Известные барельефы с изображениями Махишасурамардини находятся в храме Дурги в Айхоле (округ Биджапур, штат Карнатака), одном из древнейших сохранившихся индуистских храмов (между 500–550 гг.). Здесь мы видим прекрасную полуобнаженную богиню (только бедра закрыты) в гуще сражения верхом на льве, в каждой из своих восьми рук Дурга держит какое-либо оружие (лук, палицу, меч и др.), которым она поражает демона в образе буйвола. Лицо богини сохраняет бесстрастное выражение [Индуизм

1996: 272–273; Тюляев 1988: 213, 319]. Некоторые детали в скульптурном изображении Махишасурамардини могли варьироваться, в частности, иногда отсутствовал лев – ездовое животное. Или на рельефе VII в. из Мамаллапурама сама кульминация битвы не изображена: Дурга только приближается к своему обреченному противнику [Циммер 2015: 166]. Однако тело богини на всех изваяниях сохраняет эротическую привлекательность, усиливаемую динамизмом ее фигуры. Впечатление такое, что прелесть якшини предшествующих столетий в образе Махишасурамардини обрела неожиданно новый, боевой аспект, в бурлящем сочетании Эроса и Танатоса. Неслучайно в санскрите есть слово koṭarī (koṭavī), которое как обозначает «обнаженная женщина», так и служит эпитетом богини Дурги, представляемой во всем великолепии ее красоты [Apte 1988: 164]. Заметим, что в позднесредневековой миниатюре Дурга-Махишасурамардини стала изображаться исключительно в одежде, иногда лишь с обнаженным животом.

Махишасурамардини (Айхол, VI в.)

В гуптскую эпоху наряду с Махишасурамардини получают распространение и изображения матрик (mātṛkā) – богинь-воительниц, выступающих шакти мужских божеств (например, Брахмани – шакти Брахмы, Вайшнави – шакти Вишну, Махешвари – шакти Махешвары (Шивы) и т.д.). Первоначально насчитывалось семь матрик (сапта-матрика), затем их число могло увеличиться. Позже, в Деви-махатмья матрики составляют отряд воительниц, помогающих Богине в ее борьбе с асурами. Однако первоначально они связывались не с ней, а со Скандой, богом войны. Самые ранние изображения сапта-матрик находятся на трех отдельных панно из Удаягири и Бхопала, датируемых первым десятилетием V в. н.э. Матрики представляются полуобнаженными женщинами, с оружием и эмблемами. В начале каждого из трех панно находится огромное изображение Сканды, что подчеркивает воинственную природу этих богинь. О распространении культа матрик в гуптское время свидетельствует Гангадхарская надпись в Западной Малве (423–425 гг.), где сообщается, что некий министр одного из гуптских властителей построил в честь матрик храм. В этой надписи также упоминается слово tantra, и поэтому ее считают самым ранним эпиграфическим свидетельством присутствия тантризма в Индии. Как и почитание Махишасурамардини, культ матрик стал своего рода идеологическим обоснованием завоевательной политики гуптских императоров [Harper 2002: 115–132].

Наряду с иератическими образами в эпоху Гуптов продолжают создаваться и скульптурные изображения обычных людей. К числу шедевров можно отнести горельефную фигуру стоящей женщины, кормящей попугая (Бихар, VI в.). Эта фигура соответствует каноническим условностям (поза трибханга, рука в положении лола-хаста), однако это не мешает жизненности и естественности изображения. Особенно трогательное впечатление производит попугай в своем стремлении дотянуться до руки женщины. Перед нами как бы новое воплощение образа Богини-Матери, хозяйки природы, кормилицы живых существ [Тюляев 1988: 232, 236]. Можно сказать, что гуптские изваяния человеческого тела, прежде всего женского, сохраняют ощущение цветущей и здоровой жизни, в отличие от скульптуры более позднего времени со все более ощутимым давлением канона, когда изображения становятся все более сухими и безжизненными [Там же: 292, 298].

Соблазнительницы монахов

Наш рассказ был бы не полон, если бы мы не поговорили о живописи. Живопись в Древней Индии была весьма развита, о чем свидетельствуют литературные источники. Художники и художницы нередко упоминаются в эпосе и пуранах, рисованием занимались монархи и их супруги [Coomaraswamy 1956: 34]. Подругу Уши, дочери царя-асуры Баны, зовут Читралекха (букв. «художница»), и именно ее дар живописца позволил ей

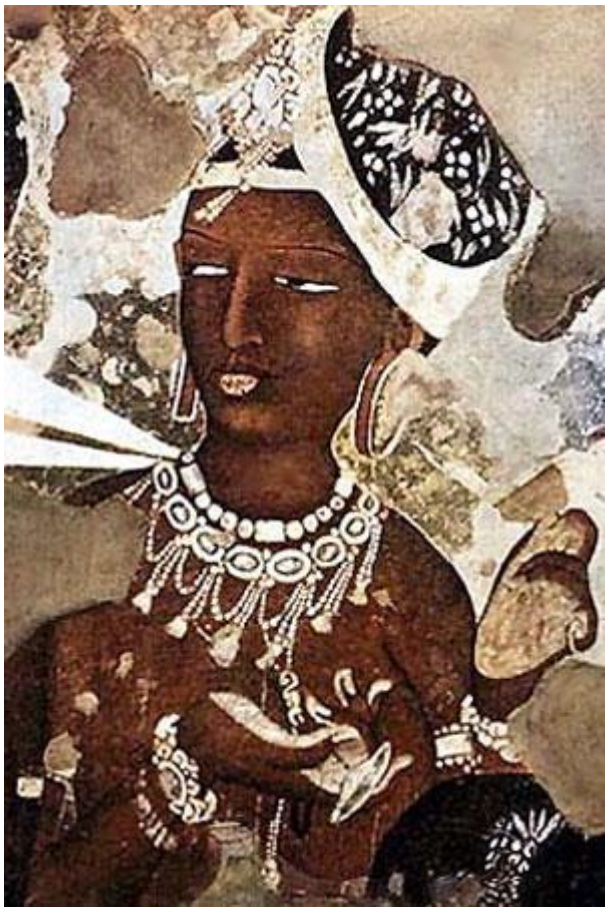
познакомить Ушу с внуком Кришны Анируддхой (Бхагавата-пурана X.62.14–19) [Шримад-Бхагаватам 2012: 585–587]. В текстах иногда мы встречаем упоминания о своего рода картинных галереях, или citra-śālā. В частности, подобные галереи в Рамаяне существуют во дворце Раваны [Havell 1908: 156]. В драме Калидасы «Малявика и Агнимитра» царь Агнимитра видит в читра-шале портрет прекрасной и юной Малявики. А в другом известном творении Калидасы, «Шакунтале», царь Душьянта, тоскующий в разлуке с прекрасной Шакунталой, любуется на ее портрет [Ашвагхоша 1990: 441]. В Камасутре рисование названо четвертым в списке шестидесяти четырех умений и искусств, которыми должен владеть образованный горожанин (I.3.3.16) [Ватсьяяна 1993: 54]

В отличие от скульптуры, из живописи Древней Индии до нас дошло очень мало. Но зато то, что сохранилось, представлено подлинными шедеврами. Речь идет, как вы, возможно, догадались, о настенных росписях Аджанты.

Аджанта это комплекс пещер (всего их 29) на территории современного штата Махараштра, использовавшихся буддийскими монахами в качестве святилищ (чайтья) и монастырских общежитий (вихара), причем последних значительно больше. Пещеры носят искусственный характер и высекались на протяжении значительного времени – с I в. до н.э. до VII в. н.э. Они располагаются в один ряд вдоль живописного ущелья над излучиной реки Вагхора. С. Крамриш напоминает, что пещеры в Индии во все времена были окружены сакральным ореолом [Kramrish 1965: 20; Loth 2005: 88]. Стены пещер расписывались с самого начала функционирования Аджанты как религиозного центра, однако подлинный расцвет живописи приходится на конец V – первую половину VI в., когда эта местность находилась под властью династии Вакатаков. После VIII в. вследствие общего упадка буддизма в Индии монахи покидают свои обители в Аджанте и на все это место опускается мрак забвения, пока в XIX в. чудесные шедевры Аджанты снова не были открыты для мира [Бэшем 1977: 406; Прокофьев 1969: 34–35; Тюляев 1988: 249–250].

В живописи Аджанты важное значение, несомненно, занимают сцены религиозного характера, прежде всего, из жизни Будды и по мотивам джатак – рассказов из прошлой жизни Будды. Однако немало здесь изображений и сугубо светского характера. Нашему взору предстают картины из жизни индийцев всех сословий, а также великолепие индийской природы. Как отмечает А. Бэшем, «росписи Аджанты, хотя и выполненные с религиозными целями, имеют скорее мирское, чем религиозное содержание» (цит. по: [Бэшем 1977: 406]). Ранее Ховелл отмечал реализм живописи Аджанты в отображении индийской жизни своего времени [Havell 1908: 167]. С. С. Тюляев пишет о «впечатлении жизненной правды событий и эмоций, гуманизма и поэтичности в передаче реальной жизни» (цит. по: [Тюляев 1988: 298]).

На картинах Аджанты мы часто видим прелестных полуобнаженных женщин, как небесных красавиц-апсар, так и земных чаровниц: цариц, принцесс, придворных служанок и танцовщиц. Их кожа всегда красно-коричневого или темно-коричневого оттенка, в отличие от более светлой кожи мужчин. Женские фигуры всегда стройные, с полным бюстом, выпуклости икр почти сглажены. Особое очарование образам женщин придают удлиненные миндалевидные глаза [Там же: 255, 264].



Апсара (Аджанта, пещера № 17, V в.)

Возьмем сцену из пещеры №2: прекрасная женщина в богатых украшениях, которую принимают за мать Будды Махамайю, стоит, спиной прислонившись к колонне и согнув ногу в колене, опираясь стопой о колонну [Там же: 276]. Или же сцену, из той же пещеры, с принцессой Ирандати: стройная девушка-аристократка качается на качелях, а рядом стоят две ее служанки, одна из которых прислонилась к столбу качелей [Там же: 277]. Даже печальная сцена умирания царицы Сундари (пещера № 16) наполнена эротизмом, и сама царица изображена полностью обнаженной [Там же: 255]. Такое же впечатление производит и сцена кончины царицы Чулласубхадды из пещеры № 10, более архаичная и простая по построению [Прокофьев 1969: 42–43]. Встречаются сцены с эротическими танцами [Тюляев 1988: 258, 274]. Наконец, нельзя не вспомнить великолепные и чувственные образы апсар из росписей пещеры №17 [Там же: 284–285]. Нам не известно, были ли авторами росписей Аджанты члены монашеской общины (много веков

спустя Генрих Харрер, писавший о жизни буддийских монахов на Тибете незадолго до китайского вторжения, отмечал, что талантливых представителей монашеской братии привлекают к художественным работам [Харрер 2016: 206]), или же это были светские кастовые мастера-шилпины, приглашенные за вознаграждение. В любом случае для нас остается загадкой, как откровенно эротический характер многих изображений сочетался со строгостями монашеской жизни, какими глазами аскеты, лишенные плотских наслаждений, взирали на соблазнительных и утонченных женщин на стенах своих пещер, а мужчины, пусть и в монашеской рясе, как свидетельствует тот же Харрер, все равно остаются мужчинами [Там же: 280]. С. Тюляев полагает, что росписью пещер занимались именно монахи [Тюляев 1988: 289], противоположного мнения придерживается А. Бэшем, отдающий предпочтение светским мастерам [Бэшем 1977: 408].

Если антиковеды дискутируют по поводу наготы древнегреческих воинов, то среди индологов продолжается сходная полемика касательно женщин. Вопрос в том, отражает ли обычай древнеиндийских скульпторов и художников изображать женщин обнаженными до пояса реальную жизнь или же является некой художественной условностью. Английский индолог-искусствовед Дж. Фергюссон еще в XIX в. утверждал, что до мусульманского завоевания женская нагота не считалась чем-то непристойным. Как он пишет, временами даже мать и жена Будды изображались с обнаженной грудью. Также могли изображаться и ученицы Будды, слушающие его проповеди. По его мнению, скульптура и живопись свидетельствуют, что полуобнаженные женщины могли принимать участие в любых общественных мероприятиях и свободно смешиваться с мужчинами. Правда, как отмечает Фергюссон, буддийские религиозные тексты предписывают женщинам строгий и целомудренный стиль одежды. Однако исследователь спасает свой тезис, заявляя, что эти тексты относятся к более поздним временам, чем скульптуры Бхархута и Санчи [Fergusson 1868: 93].

Приверженцы этой точки зрения ссылаются и на то, что в Южной Индии еще в XIX в. представителям некоторых низших каст, как мужчинам, так и женщинам, кастовые правила запрещали закрывать грудь, и в частности, женщины из касты надаров не видели ничего зазорного в том, чтобы появляться на публике обнаженными до пояса [Андреева 2018: 239]. В этом видят отголосок старого обычая, якобы распространенного повсеместно в Индии [Fergusson 1868: 93].

А. С. Алтекар приводит мнение Ш. Б. Пантапратинидхи, который полагал, что манера изображать женщин с открытой грудью связана с тем, что мастера будто бы были дравидами, происходившими из Южной Индии. Однако исследователь тут же оспаривает это утверждение, указав, что традиция ходить на людях с обнаженной грудью вовсе не была присуща всем женщинам на индийском Юге [Altekar 1938: 342]. В подтверждение он ссылается на пракритский сборник стихов Халы «Саттасаи» (датируемый II–VII вв.), где не раз упоминается канчука – лиф, которым женщины закрывали

грудь [Индийская лирика 1978]. По мнению Алтекара, изображение женщин в полуобнаженном виде является просто художественной условностью, потому что пышный бюст служит символом материнского начала, напоминает об архетипическом образе Богини-Матери. А также это позволяет в полной мере показать красоту женского тела и великолепие украшений на нем [Altekar 1938: 345].

По моему мнению, прав все же Алтекар, говорящий о художественной условности. Если мы обратимся к Махабхарате, являющейся настоящей энциклопедией древнеиндийской жизни, то узнаем, что индийцы обоих полов и всех сословий в ранний период складывания великого эпоса носили в качестве одежды два куска ткани, один из которых обертывался вокруг бедер (paridhāna, нижняя одежда), а другой – вокруг плеч (uttarīya, верхняя одежда) [Бэшем 1977: 226; Махабхарата 1987: 612]. При этом верхнюю одежду снимали только в некоторых особых случаях. В частности, так поступали люди, отрекшиеся от мира (III.13.13) [Махабхарата 1987: 39]. Также это могло быть связано с бедствиями и нищенством. В «Сказании о Нале» Нала и его преданная супруга Дамаянти после роковой игры в кости покидают свой стольный град в одной нижней одежде (III.58.4–7) [Там же: 130]. Наконец, это могло быть знаком траура. В «Стри-парве» вдовы героев, отправляясь на поле брани, чтобы повидать своих павших мужей, распускают волосы, снимают украшения и верхнюю одежду. А значит, в данном случае речь идет о функции наготы, которую мы перечислили последней. «Юные жены, кои прежде даже подружек своих стеснялись, ныне, забывши стыд, перед своими свекровями лишь в половине одежды представали!» (XI.9.16) (цит по: [Махабхарата 1998: 66]). Данные строки эпоса свидетельствуют о том, что появление на публике обнаженными до пояса было для женщин эпической поры явлением исключительным и необычным, а вовсе не повседневным, как полагают Дж. Фергюссон и приверженцы его точки зрения. Более того, в «Карна-парве», в пассаже, где рассказывается о нравах мадров, народности, проживающей на северо-западе Индии, сообщается, что женщины-мадрянки кутаются в шерстяные покрывала (kambalāvṛtāḥ), которые, правда, сбрасывают во время оргий (VIII.27.85–91) [Махабхарата 1990: 102].

Любовь, запечатленная в камне

В завершение обратимся к теме изображения пар, когда обнаженные мужчины и женщины находятся рядом. Здесь, как нигде, проявляется различие между искусством Греции и Индии. Греческое искусство почти не знает таких изображений, да и изображения, когда пара одета, достаточно редки. В качестве примера можно привести метопу (рельеф) храма Геры в Селинунте (около 460 г. до н.э.), на которой запечатлена картина священного брака Зевса и Геры. Мы видим Геру, робко открывающую покрывало невесты. Гера стоит, а сидящий полуобнаженный (нижняя часть его тела задрапирована) Зевс берет ее правой рукой за запястье [Виппер 2017: 275,

517]. Таким образом, мужчина здесь представлен как активная действующая сила, а женщина – как робкое и закрытое существо. В древнегреческой вазописи встречаются, правда, групповые сцены, зачастую с участием обнаженных мужчин и одетых женщин, или даже вакхические сцены, где женщины (гетеры) обнажены. Однако участники этих сцен, как правило, не образуют пар. И тем более подобные сюжеты немыслимы для храмовой скульптуры. Невозможно, например, представить обнаженных Зевса и Геру, сидящих рядом, или же Гефеста и Афродиту.

Пара из Бхархута (II в. до н. э.)

Совсем иную картину мы наблюдаем в Индии. Здесь с II в. до н.э. в изобразительном искусстве распространен сюжет, именуемый на санскрите митхуна (mithuna, букв. «пара, чета»), когда боги и земные мужчины изображались вместе со своими супругами. Интересно, что во втором случае так первоначально изображали только людей – монархов и вельмож, на чьи пожертвования и были возведены те или иные святилища. Самым ранним примером является рельефное изваяние пары на ограде от ступы в Бхархуте (середина II в. до н.э.). С. Тюляев полагает, что это раджа и рани [Тюляев 1988: 116]. Мы видим мужчину и женщину, верхняя половина туловища которых обнажена, а нижняя задрапирована богатыми одеждами. На обоих много украшений: на шее и груди, а также браслеты на руках и ногах. Что примечательно: лица и царя, и его царицы очень похожи, и их взгляд обращен куда-то влево. При этом у женщины рисунки (возможно, хной) на щеках, символизирующие солнце и луну. Женщина располагается слева от мужчины (позже такое расположение станет каноническим). Она положила свою правую руку ему на плечо, а в левой руке, согнутой в локте, держит подношение божеству. Мужчина же левую руку приложил к груди, а правую – опустил, и она почти доходит до колена [Тюляев 1988: 116; Desai 1985: 19]. Самое поразительное в этом изваянии то, что женщина изображена ростом выше, чем мужчина. В более поздних митхунах подобное никогда не встречается. Согласно индийским художественным канонам, женщина всегда

должна быть ниже ростом мужчины, с которым она образует пару. Например, согласно «Читрасутре» (37.2), женщина должна быть размером до плеч мужчины [Вертоградова 2014: 115].

Митхуны выступают символом благополучия, о чем свидетельствует то, что зачастую они изображаются с богиней Лакшми. Митхунами часто украшают двери и ворота [Desai 1985: 19–20, 23]. Митхуны ранней поры, например, в Бхархуте и Санчи, окрашены умеренным эротизмом или даже вовсе лишены его. В художественном отношении они более просты, в отличие от более поздних митхун в Матхуре [Ibid.: 19].

Гораздо более откровенная эротика находит свое место в терракотовой скульптуре. На терракотах из Чандракетугарха, Тамлука (II в. до н.э.), Каушамби и Бхиты (II–I вв. до н.э.) представлены совокупляющиеся пары или оргиастические сцены [Ibid.: 14]. Намного позже, во времена Кхаджурахо и Конарка, подобные мотивы проникнут и в монументальную скульптуру.

Великолепные митхуны присутствуют на наружной стене чайтьи (буддийского храма) в Карле (I в. до н.э.). Эти изваяния заметно более эротичны, чем бхархутское: на женщинах почти нет одежды, если не считать поясков из бусин на бедрах, и сами женские фигуры не статичны, а изображены в танцевальных позах. Как правило, женщины находятся справа от мужчин, и только в одном случае мы видим расположение слева. Женские фигуры всегда чуть ниже ростом, чем мужские [Тюляев 1988: 132]. Существует мнение, что это изображения жертвователей [Там же], но Д. Десаи, полагает, что это просто символ благополучия [Desai 1985: 24].

Пара из Карле (I в. до н.э.)

Развитие сюжета митхуны происходит в скульптуре Матхуры уже в первых веках н.э. Митхуны, как и вообще скульптура, становятся все более чувственными и в то же время освобождаются от культового значения, приобретают в большей степени светский характер [Ibid.: 23]. В частности, замечательные изображения этого рода встречаются на рельефе карниза в Нагарджунаконде (II в.). Здесь перед нами уже не изваяния жертвователей и покровителей, а скорее абстрактные любовные пары, почти совершенно обнаженные, при этом мужчина и женщина в большей степени находятся в контакте друг с другом, чем на скульптурах предшествующего времени. Так, на одном изображении пара занята беседой, и мужчина, явно что-то объясняющий своей прекрасной спутнице, кокетливо положившей левую руку на бедро, стоит к зрителям спиной. На соседнем изображении мужчина стоит, облокотившись на правое плечо женщины [Тюляев 1988: 197]. Очень трогательно изваяние, где мужчина и женщина вместе как бы пытаются приподнять верх карниза, при этом у мужчины нарочито большой и выпуклый живот [Там же: 198].

Рельеф из Нагарджунаконды, изображающий сюжет из джатак (II в.)

Д. Десаи отмечает следующие закономерности в эволюции мотивов митхуны. Во-первых, митхуны становятся все более чувственными. Если речь идет о митхунах более поздней поры, то мужчина и женщина не просто стоят рядом, но целуются, обнимаются и т.д. Во-вторых, количество митхун среди общего числа изображений заметно возрастает. В-третьих, растет мастерство ваятелей, и изображения становятся все более совершенными с художественной точки зрения [Desai 1985: 26].

Парные изображения индуистских богов появляются только в гуптскую эпоху. Самое раннее из сохранившихся изваяние Шивы и Парвати находится в уже упомянутом храме Дурги в Айхоле (V–VI вв.). Оба почти полностью обнажены. Парвати положила свою правую руку на бедро своего божественного супруга и смотрит в его сторону, его же взор выражает скорее бесстрастие. Несколько иной характер носит изображение Вишну и Лакшми

на рельефе стены храма Вишну Дашаватара (V–VI вв.) в Деогархе (штат Уттар Прадеш). Если Шива и Парвати изображены сидящими рядом, то здесь Вишну в йогическом сне возлежит на вселенском змее Ананте, или Шеше (ananta-śāyin), а бодрствующая Лакшми сидит, правой рукой держа его ступню, а левой поглаживая его ногу. Из пупа Вишну произрастает лотос, на котором восседает бог-творец Брахма. В воздухе на своем вахане – быке Нандине – парят Шива и его супруга Парвати, а также здесь находятся другие божества [Тюляев 1988: 219; Циммер 2015: 68; Loth 2005: 103]. Обращает на себя внимание такая деталь: если Шива на этом и прочих изображениях незначительно крупнее Парвати, то по сравнению с Вишну Лакшми выглядит совершенно маленькой и не сильно выделяется среди второстепенных фигур. В первом случае образ богини выражает эротическое чувство, а во втором – покорность и послушание мужу. И из мифологии мы знаем, что если Парвати часто выступает как самостоятельная и деятельная фигура, то Лакшми скорее являет образец жены, беспрекословно подчиняющейся своему мужу. Помимо высших божеств, в храмах гуптской поры часто встречаются изображения абстрактных митхун как символов благополучия [Desai 1985: 30–31].

Подводя итоги, заметим, что древнегреческое искусство превозносило прежде всего мужскую наготу, которую принято называть «героической». Это нагота была связана с идеалом гражданственности, воинской доблестью и культом спортивных состязаний, а ее корнями, возможно, являются древние инициатические ритуалы. Женская нагота (если не считать древнейшего крито-микенского периода) первоначально оставалось табуирована, а затем стала изображаться по модели мужской. Процесс ее «выхода из тени» был достаточно продолжительным и так и остался незавершенным (из всех богинь обнаженной изображалась только Афродита). Для индийцев же на первом плане в изображении наготы стоял именно эротизм, и отсюда столь великолепные образы женской наготы в их искусстве, а также большое количество парных изображений. В отличие от древнегреческого искусства, в котором обнаженная женщина зачастую это страдающее, униженоея и подвергающееся опасности насилия и гибели существо, индийское искусство лишено подобного негативного значения: в нем женская нагота почти всегда радостная, цветущая и праздничная. В индийских канонах изображения женского обнаженного тела получил отражение древнейший образ Богини-Матери. Зато, в противоположность грекам, воинская доблесть, героизм и атлетизм не заняли какого-либо значительного места в искусстве Индии.

Литература

Андреева 2018 – Андреева Е. Девадаси: мир, унесенный ветром. М. Ганга, 2018.

Асмус 2015 – Асмус В.Ф. Собрание сочинений (в семи томах). Т. 2: Античная философия и эстетика. М.: ЛЕНАНД, 2015.

Ашвагхоша 1990 – Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы. Пер. К. Бальмонта. М.: Художественная литература, 1990.

Бхагавадгита 1999 – Бхагавадгита. Пер. В. С. Семенцова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература, 1999.

Васильков 2009 – Васильков Я. В. Между собакой и волком: По следам института воинских братств в индийских традициях // Азиатский бестиарий. СПб.: МАЭ РАН, 2009. С. 47–62.

Васильков 2012 – Васильков Я. В. Антропоморфные стелы Южной Аравии эпохи бронзы в евразийском констекте // Радловский сборник: научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2011 г. СПб.: МАЭ РАН, 2012. С. 339–347.

Виппер 2017 – Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М.: Издательство В. Шевчук, 2017.

Ватсьяяна 1993 – Ватсьяяна Малланага. Камасутра. Пер. с санскр., вступительная статья и коммент. А.Я. Сыркина. М.: Вост. лит., 1993.

Вертоградова 2014 – Вертоградова В. В. Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармоттарапураны» – теория и технология. М.: Наука – Восточная литература, 2014.

Геродот 1999 – Геродот. История в девяти томах. М.: Ладомир, АСТ, 1999.

Гомер 1984 – Гомер. Одиссея. Пер. с древнегреч. В. Жуковского. М.: Правда, 1984.

Гомер 1985 – Гомер. Илиада. Пер. с древнегреч. Н. Гнедича. М.: Правда, 1985.

Гринцер 2013 – Гринцер П. А. Избранные произведения. Т. 2. Сравнительное литературоведение и санскритская поэтика. М.: РГГУ, 2013.

Деви-махатмья 2017 – Деви-махатмья. Пер. с санскр. А. А. Игнатьева. М.: Касталия, 2017.

Десаи 1987 – Десаи Д. Глиняные богини – ритуальное искусство Индии // Индия. Нью-Дели: Бриажбаси Притерс, 1987. С. 107–111.

Древняя Индия 1995 – Древняя Индия: Три великих сказания. Лит. изложение Э. Н. Темкина и В. Г. Эрмана. В 2-х тт. СПб.: 1995.

Дубянский 1999 – Дубянский А. М. Протоиндийская религия // Древо индуизма. М.: Восточная литература, 1999. С. 22–40.

Елизаренкова 1999 – Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Мир вещей по данным Ригведы // Ригведа: Мандалы V–VIII. Пер. с вед. Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. С. 487–525.

Ефремов 2016 – Ефремов И. А. Лезвие бритвы. М.: Издательство АСТ, 2016.
Игнатьев 2008 – Игнатьев А. А. Миф о Махишасура-мардини в «Дэвибхагавата-пуране» и «Калика-пуране» // Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia. М.: Наука, 2008. С. 357–368.
Игнатьев 2018 – Игнатьев А. А. «Йогини-тантра» и индийская магическая традиция // Паломничество в Страну Востока. М.: Касталия, 2018. С. 249–289.
Индийская лирика 1978 – Индийская лирика II–X веков. Пер. с пракрита и санскр. Ю. Алихановой и В. Ветроградовой. М.: Наука, 1978.
Индийская философия 2009 – Индийская философия: энциклопедия. М.: Вост. лит., 2009.
Индуизм 1996 – Индуизм. Джайнизм. Сикхизм. Словарь. М.: Республика, 1996.
Искусство 1969 – Искусство Индии. Сборник статей. М.: Наука, 1969.
Кальянов 1993 – Кальянов В. И. О воинском кодексе чести в Махабхарате // Махабхарата. Книга седьмая. Дронапарва, или Книга о Дроне. Пер. В. И. Кальянова. СПб.: Наука, 1993. С. 491–509.
Кама-самуха 2015 – Кама-самуха. Пер. с санскр. А. А. Игнатьева**.** Калининград, 2015.
Классическое искусство 1987 – Классическое искусство Индии с 3000 г. до н.э. до XIX в. н.э. Л.: Аврора, 1987.
Крамриш 2017 – Крамриш С. Присутствие Шивы. Пер. с англ. П. Хрущевой. М.: Ганга, 2017.
Лосев 2009 – Лосев А.Ф., Тахо-Гарди А.А. Боги и герои Древней Греции. Харьков: Фолио, 2009.
Лосев 2016 – Лосев А. Ф. От Гомера до Прокла. История античной эстетики в кратком изложении. СПб.: Азбука, 2016.
Махабхарата 1987 – Махабхарата. Книга третья. Лесная [Араньякапарва]. Пер. Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой. М.: Наука, 1987.
Махабхарата 1990 – Махабхарата. Книга восьмая. О Карне (Карнапарва). Пер. с санскр. Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой. М.: Наука, 1990.
Махабхарата 1992 – Махабхарата. Книга первая. Адипарва. Пер. с санскр. В. И. Кальянова. М.: Ладомир, 1992.
Махабхарата 1993 – Махабхарата. Книга четвертая. Виратапарва, или Книга о Вирате. Пер. с санскр. В. И. Кальянова. М.: Ладомир, 1993.
Махабхарата 1998 – Махабхарата. Книга десятая. Сауптикапарва, Или Книга об избиении спящих воинов. Книга одиннадцатая. Стрипарва, или Книга о женах. Пер. Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой. М.: Янус-К, 1998.
Махабхарата 2005 – Махабхарата. Заключительные книги XV – XVIII. Пер. Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой. М.: Наука, 2005.
Махабхарата 2007 – Махабхарата. Книга вторая. Сабхапарва, или Книга о собрании. Пер. с санскр. В. И. Кальянова. СПб.: Наука, 2007.

Мифы 1991 – Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т. 1. М.: Сов. Энциклопедия, 1991.

Мифы 1992 – Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т. 2. М.: Сов. Энциклопедия, 1992.

Мурадова 2010 – Мурадова А. Р. Кельты анфас и в профиль. М.: Ломоносов, 2010 [URL]: https://history.wikireading.ru/190615 (дата обращения: 12.08.19).

Нефедкин 2003 – Нефедкин А.К. Нагота греческого воина: героика или реальность? // Проблемы античной истории. Сборник научных статей к 70-летию со дня рождения проф. Э.Д. Фролова. СПб., 2003. С. 151–170.

Полевой 1970 – Полевой В. М. Искусство Греции. М.: Искусство, 1970.

Прокофьев 1969 – Прокофьев О. С. Ранние росписи Аджанты // Искусство Индии. Сборник статей. М.: Наука, 1969. С. 34–46.

Пугаченкова 1969 – Пугаченкова Г. А. Бактрийский и парфянский вклад в формирование гандхарской школы // Искусство Индии. Сборник статей. М.: Наука, 1969. С. 47–74.

Ригведа 1999(1) – Ригведа: Мандалы V–VIII. Пер. с вед. Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999.

Ригведа 1999(2) – Ригведа: Мандалы IX–X. Пер. с вед. Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999.

Самозванцев 2000 – Самозванцев А. М. Мифология Востока. М.: Алетейа, 2000.

Сидорова 1969 – Сидорова В. С. Возрождение народной традиции в скульптуре Бхархута // Искусство Индии. Сборник статей. М.: Наука, 1969. С. 8–33.

Тюляев 1969 – Тюляев С. И. Развитие образа Шивы от древней к средневековой эпохи // Искусство Индии. Сборник статей. М.: Наука, 1969. С. 75–95.

Тюляев 1988 – Тюляев С. И. Искусство Индии. III-е тысячелетие до н.э. – VII век н.э. М.: Искусство, 1988.

Фрэзер 1984 – Фрэзер Д. Дж. Золотая ветвь. 2-е изд. М.: Политиздат, 1984.

Хавкина 2004 – Хавкина Л. Б. Индия // История Индии. М.: Альтернатива, 2004.

Харрер 2016 – Харрер Г. Семь лет в Тибете. Пер. с нем. А. Горбовой. СПб.: Азбука, 2016.

Христианство 1994 – Христианство: словарь. М.: Республика, 1994.

Циммер 2015 – Циммер Г. Мифы и символы в индийской культуре. М.: Академический проект, 2015.

Шивананда 1999 – Шри Свами Шивананда. Господь Шива и его почитание. Пер. с англ. А. Гросс. М.: Золотое сечение, 1999.

Шримад-Бхагаватам 2010 – Шримад-Бхагаватам. Песнь десятая, том второй. М.: The Bhktivedanta Book Trust, 2010.

Шримад-Бхагаватам 2012 – Шримад-Бхагаватам. Песнь десятая, том третий. М.: The Bhktivedanta Book Trust, 2012.

Шудхирчондро 2013 – Шудхирчондро Ш. Лица богов: Словарь-справочник индийской мифологии. СПб.: Издательский дом СПбГУ, 2013.

Эвола 1996 – Эвола Ю. Метафизика пола. Пер. с франц. В. И. Русинова. М.: Беловодье, 1996.

Энгельс 2003 – Энгельс Ф. Историческая публицистика: о военном искусстве. О теории насилия. М.: Эксмо, 2003.

Altekar 1938 – Altekar A. S. The Position of Women in Hindu Civilisation. Benaras: Benares Hindu University, 1938.

Apte 1988 – Apte V. Sh. The Student s Sanskrit-English dictionary. Bombay: Gopal Narayen and Co, 1988.

Bhattacharyya 2005 – Bhattacharyya N. N. History of the Tantric Religion. An historical, ritualistic and philosophical study. N.D.: Manohar Publisher and Distributors, 2005.

Bhattacharyya 1996 – Bhattacharya N. N. History of the Shakta Religion. N.D.: Munshiram Manoharial Publishers Pvt Ltd, 1996.

Bonfante 1989 – Bonfante L. Nudity as a Costume in Classical Art // American Journal of Archaeology. V. 93. No. 4. October 1989. P. 543–570.

Coomaraswamy 1956 – Coomaraswamy Ananda. Introduction to Indian art. Adyar: The Theosophical Publishing House, 1956.

Coomaraswamy 1965 – Coomaraswamy Ananda. History of Indian and Indonesian Art. N.Y.: Dover Publication Inc., 1965.

Desai 1985 – Desai D. Erotic sculpture of India. A socio-cultural study. N.D.: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1985.

Doniger 2016 – Doniger W. Redeeming the Kamasutra. N.Y.: Oxford University Press, 2016.

Encyclopedia 2006 – Encyclopedia of India. Vol. 4 (S–Z). N.Y: Thomson Gale, 2006.

Fergusson 1868 – Fergusson J. Tree and serpent worship, or, Illustrations of mythology and art in India in the first and fourth centuries after Christ: from the sculptures of the Buddhist topes at Sanchi and Amravati. L.: India Museum : Wm. H. Allen and Co., 13, Waterloo Place, S.W., publishers to the India Office, 1868.

Harper 2002 – Harper K. A. The Warring Saktis: A Paradigm for Gupta Conquests // The Roots of Tantra. Albany: State University of New York Press, 2002. P. 115–132.

Havell 1908 – Havell E. B. Indian sculpture and painting. L.: John Murray, Albermarle street, W., 1908.

Kar 1956 – Kar C. Classical Indian sculpture. 300 B.C. to A.D. 500. L.: Alec Tiranti Ltd., 1956.

Kramrish 1965 – Kramrish S. The art of India through the ages. L.: Phaidon Press, 1965.

Loth 2005 – Loth A.-M. Art de l'Inde: diversité et spiritualité. Brusselle-T. II. Des origines à la fin du VIIIème siècle. Paris: Chapitre Douze, 2005.

Mode 1970 – Mode H. The woman in Indian art. Leipzig: Edition Leipzig, 1970.

Padoux 2010 – Padoux A. Comprendre le tantrisme. Les sources hindoues. Paris: Albin Michel, 2010.

Shah 2009 – Shah S. Love, erotism and female sexuality in classical Sanskrit literature: Seventh-Thirteenth Centuries, 2009.

Shaktisamgama-tantra – Shaktisamgama-tantra. Vol. 1. Kalikhanda // [URL]: https://ru.scribd.com/doc/93359582/Shakti-Sangam-Tantra-Kali-Khanda (дата обращения: 12.06.17).

Shaktisamgama-tantra 2012(a) – Shaktisamgama-tantra. Vol. 3. Sundarikhanda. Ed. and transl. by Dr. S. Malaviya. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2012.

Shaktisamgama-tantra 2012(b) – Shaktisamgama-tantra. Vol. 4. Chinnamastakhanda. Ed. and transl. by Dr. S. Malaviya. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2012.

Shaktisamgama-tantra 2014 – Shaktisamgama-tantra. Vol. 2. Tarakhanda. Ed. and transl. by Dr. S. Malaviya. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2014.