

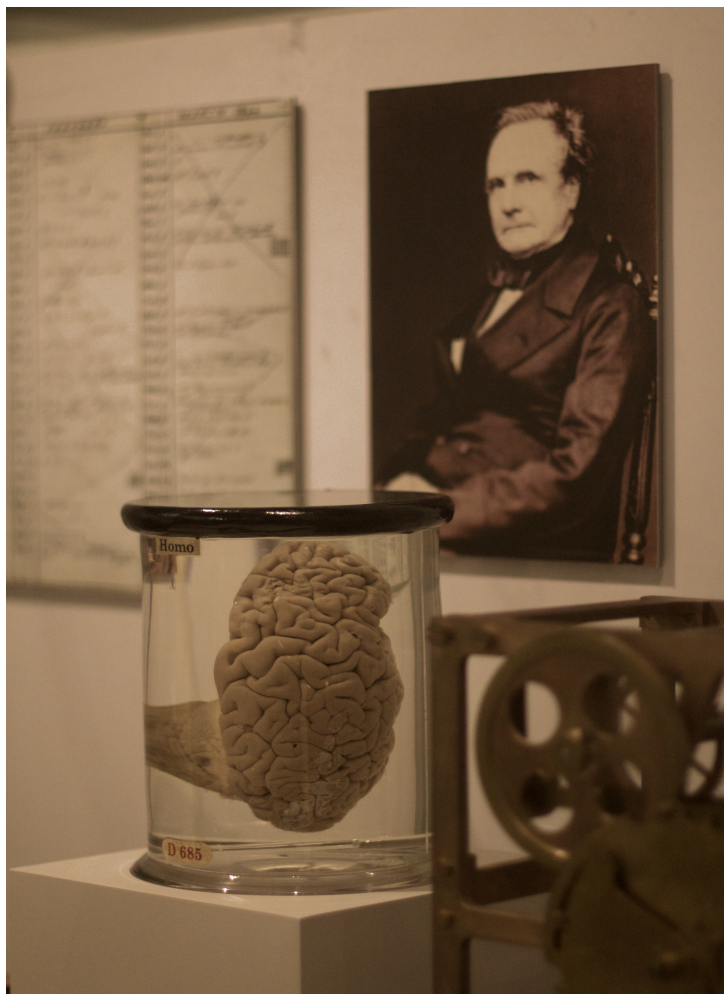


Перекрёсток цивилизаций

< Литературное приложение #06 >

Литературное приложение #06

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ



Чарлз Бэббидж. Музей науки, Лондон, Соединенное Королевство

Николай Вячеславович Абаев
Доктор исторических наук, профессор
Бурятского и Тувинского госуниверситетов
Тотемные божества Лисы и Волка
в боевом искусстве скифо-ариев
и тюрко-монголов



Психотипы тэнгрианских тотемных божеств — «Небесная Лиса» и «Синий Волк» (Небесный Волк «Хухэ Шоно») — существенно различаются в силу особенностей своей биологической природы, определяющей зооморфизм биоэнергетической основы и психоэнергетической структуры «людей типа Лисы», а также разных религиозно-тотемистических функций в различных архаических (т.е. дотэнгрианских и добуддийских) этнокультурных традициях народов Центральной и Северо-Восточной Азии, в том числе бурят. В свою очередь, культовые особенности этих зооморфных и психоэнергетических типов, имеющих своеобраз-

ные биоэнергетические характеристики, несомненно обусловили и стилевые особенности связанных с ними боевых искусств.

Так, известно, что в архаической этнокультурной и религиозно-мифологической традиции общих предков прото-монголов и тюрков Внутренней Азии люди, обладающие тотемным зооморфизмом Лисы считались очень хитрыми, ловкими и осторожными, способными на всякие хитрые уловки, финты, обманные движения и вообще на всякие неожиданные для противника действия, что проявилось и в боевом искусстве скифов и азов, господствовавших еще в догуннскую эпоху в центральной части Евразии и распространивших свое боевое искусство на всю арийско-туранскую цивилизацию тюрков, монголов, финно-угров и др.

Кроме того, фольклорная и мифопоэтическая Лиса отличалась способностью к перевоплощениям, могла даже превращаться в человека, в частности, в красивую девушку или женщину, и обольщать, соблазнять, коварно обманывать и губить к своей выгоде мужчин, используя свои хитрые уловки и магические чары.

Из всех зооморфных культов сибирских скифо-ариев и тюрко-монголов тотемный зооморфизм «людей типа Лисы» выделялся особой изворотливостью, коварством, изощренным умом, что нашло яркое отражение в античной греко-римской традиции, непосредственно соприкасавшейся с этно-культурными традициями скифов Причерноморья, протоболгаров, пратюрков и протомонголов. Отношения к Лисе в античном мире было как к существу исключительно коварному, связанному с блудом, сребролюбием, наслаждением и убийством (Кашкадамова И., Оборотни. — Ч.6 — «Лисы»).

При встречах и поединках с другими тотемными животными Лисица всегда выходит победителем, благодаря своей изощренности, оставляя их «в дураках» (Кашкадамова И., там же). В связи с этим, большой интерес представляет характеристика Лисы в латинской загадке: «Телом не велика я, но дух мой приметнее тела. Хитрая, с тонким чутьем, я на множества способна уловок. Даже умна, если можно назвать животное умным».

В бурят-монгольских сказках и баснях Лиса тоже отличается, прежде всего, находчивостью, изощренной хитростью и смекалкой. То же самое мы наблюдаем и в русском фольклоре («лиса-плутовка, рыжая огневка»), и в устном народном творчестве практически всех евразийских народов, в том числе китайцев, японцев и др. Несомненно, центрально-азиатские номады, предки современных тюрков, бурят и монголов — скифы и азы, гунны-хунну, аланы, массагеты, болгары и многие другие стали посредниками в распространении этого общеевразийского архетипа, в том числе в Европе и на Дальнем Востоке.

Например, в античной традиции сохранилась скифская басня, удивительно точно передающая китайское понятие «синь» — «душа-сознание», которое, якобы, имеется у Лисы и которое с проникновением буддизма в Китай вошло в философско-психологические школы китайской Махаяны, в частности в чань-буддизм (яп. дзен). В споре с Барсом, который хвастался красотой своей испещренной шкуры, Лиса говорит ему: «Насколько же я тебя красивее, раз у меня не тело испещрено, а душа изощрена!» При этом имеется ввиду дух сознание («синь» — кит. букв. «сердце») как средоточие психических функций, в том числе «высших» — ум, память, глубокая интуиция, быстрота и адекватность реагирования, которые необходимы в искусстве боевого единоборства и вообще в военном деле.

Поэтому «люди типа Лисы» не нападают открыто на противника, которые намного сильнее их: нужны лисьи уловки, финты, коварство, даже вероломство. Если видишь, что враг намного сильнее, умнее и хитрее тебя, отступи, отойди на безопасное расстояние, понаблюдай за ним. Перехитри его, даже самый хитрый враг со временем теряет бдительность. Одной из характерных черт «людей типа Лисы» является осторожность, соединенная с любопытством. Напомним в связи с этим историю о встрече войск персидского царя Дария с войсками скифов. Не принимая боя, скифы заманивали персов в свои открытые и бескрайние степи, постоянно маяча у них перед носом, подобно Лисе, которая своим хвостом приманивает гончих псов.

В то же время, отряды скифов из укрытия, внезапно напали на персидские войска, нанося им молниеносные удары и мгновенно растворяясь в скифских степях. Это полностью со-

ответствует поведению лисицы, как зооморфного животного скифов. Заметив опасность, она стремглав убегает, и создается впечатление, что она убежала куда глаза глядят. Однако, убежав на безопасную дистанцию, она прячется, и украдкой наблюдает за противником, при этом она продвигается навстречу ему, сохраняя допустимую дистанцию, и постепенно оказывается позади него. Именно такая тактика и позволила скифам одолеть непобедимую армию Дария.

Вместе с тем, люди зооморфизма Лисы преданы своим близким, твердо держат воинскую клятву. Крупные женщины-лисицы становятся искусными и храбрыми воительницами, еще более жестокими, беспощадными и хитрыми, чем воины-мужчины. Крупные мужчины-лисы в бою могут становятся берсерками. Вообще у Лис силен гермафродитизм. Люди зооморфизма Лисы крайне мистичны, их гермафродиты всегда являются «шаманами» или жрецами (Кашкадамова И. Оборотни. — Ч.6 — «Лисы»).

Однако психотип Лисы, обладающий многими характерными особенностями, вполне достойными стать одним из знаков Зодиака, в Европе демонизировался и стал воплощением злой и коварной женщины-оборотня, вобравшей в себя все самые дурные качества архаического тотема. То же самое наблюдается в Средневековом Китае и других сопредельных странах конфуцианской цивилизации, где даосизм играл подчиненную роль (напр., в Японии). Однако на уровне народной культуры, особенно в тэнгрианско-синтоистской и даосистской субкультурах, все еще просвечивается слишком уж нестандартный, с точки зрения официальной и официозной культуры этих стран, образ древней Небесной Лисицы, атрибутом которой является радуга.

Как тэнгрианское божество в странах Северо-Восточной Азии тотем Лисы все же состоялся, хоть и не был возведен в ранг высших (или «верхних») божеств. Но и демоном в отличие от Средневековой Европы тоже не стал, хоть и архаичную амбивалентность (точнее, «поливалентность») сохранил. Что касается психосоматических, биоэнергетических и др. характеристик, то они настолько сложны, противоречивы, диалектически переменчивы, что их невозможно загнать и втиснуть ни в какую календарно-астрологическую систему. В зороастрийском ка-

лендаре тотем Лисицы, (вместе с его антитотемом т.е. «антиподом») присутствует, но содержит вполне стандартный набор популярных характеристик, не отражающих все богатство и диалектическую противоречивость этого мифологизированного психотипа, содержащего в себе фактически несколько архаических психотипов (берсеркер, трикстер, первобытный «шаман» и т.д.).

Однозначно эти противоречия характера психотипа определить невозможно, поскольку любой однозначный термин будет как-то ограничивать или умолять значения противоположной стороны характера и, наоборот, выпячивать или преувеличивать значения той стороны того аспекта, который этот термин характеризует.

Когда же мы говорим «Дао Лисы», мы выделяем какие-то основные сущностные характеристики в обобщенном виде, наподобие того, как можно сказать, что «истинная таковость» Лисы в принципе невыразима в однозначных терминах, но может быть обозначена не слишком конкретным и определенным словосочетанием «истинная лисовость» (подобно тому, как в дзэн-буддизме говорится о «мокротной сущности» воды).

Таким образом, если использовать дзен-буддийскую терминологию, связанную с даосизмом, как китайской ветвью центрально-евразийского тэнгризма, то психотип Лисы является не «духом» в смысле «злой дух», «черт», «бес», «демон» или другим негативным биоэнергоинформационным явлением, не обладающим интеллектом, подобным человеческому, а скорее «духом-сознанием», «душой-сознанием», обладающими многими человеческими характеристиками, которые в совокупности и передаются китайским термином «синь», обозначающим некое средоточие психической жизни или, точнее, центр психической деятельности. Именно это энергоинформационное явление и имеет разнообразные психотипы, в которых обобщены их психоэмоциональные и умственные, интеллектуальные характеристики.

Ввиду этого, центрально-евразийский психотип Лисы имел два уровня религиозной и психоэнергетической интерпретации, которые были связаны, с одной стороны, с архаической фольклорной и мифопоэтической традицией, а с другой, с гораздо более развитой даосско-китайской, дзен- (чань-) буд-

дийской и собственно тэнгрианской, тюрко-монгольской традицией. Второй более высокий уровень образа Небесной Лисы в тэнгрианской религии бурят-монголов связан с такими же тотемными зооморфными психотипами, как, например, психотип Ворона — символа предсказательных и многих других способностей, связанных с его ролью медиатора (посредника) между силами Неба и Земли, психотип Небесного Быка, прародителя многих евразийских кочевнических народов, который почитался как «Отец Небесный», психотип Синего Волка, как общего тотемного предка тюрков и бурят-монголов, символизирующего мужество, дисциплину, воинскую доблесть, рыцарскую честь и т. д.

В народной тэнгрианской религии бурят-монголов божество Небесной Лисы называется «Унэгэн /Э/зы» — «Небесная Женщина», которая, мочась на землю, создает радугу, соединяющую Небо и Землю. Наряду с функцией универсального медиатора, соединяющего Верхний и Нижний миры, Небо-Отца и Землю-Мать, образ радуги в евразийской мифологии и космологии связан с образами Мирового Змея и Небесного Змея-Дракона, летучего, крылатого и огнедышащего. Так, наиболее ранним космическим образом Небесного Змея является символ Змея-Радуги. Иногда он представляется Хозяином Дождя, пьющего Небесную Воду. В египетском мифе «поглотитель вод» Апопа каждую ночь выпивает всю воду подземного мира и за это его поражает Бог Солнца — Ра.

Хтонические черты Земли-Целительницы, которыми обладает и мифологическая Лиса, прослеживаются также в образе первопредка древнехакасских племен, основателя государства азов-хасха Астория — Ас-Тархана, потомка первой Небесной Волчицы, который в самый начальный период истории арийско-туранской цивилизации создал первое тэнгрианское государство в Саяно-Алтае, в частности на территории Хакасии, где уже 3,6 тыс. лет до н.э. существовала так называемая Тазминская культура. Это государство было создано арийско-туранскими, протохакасскими племенами скифов и азов.

В связи с воинскими искусствами сибирских скифов, азов и их потомков тюрко-монголов образы Асклепия и Небесного Змея — Ас-Тархана представляют особый интерес, поскольку

указывают на древнейшую Прародину арийско-туранской цивилизации и на племена азов (хак. хасха), создавших первое тэнгрианское государство Евразии в первой половине III тысячелетия до н.э. в Южной Сибири, с которым предки бурят-монголов этногенетически были связаны через роды и племена Семи Волков (хак. четти-бюр), рожденных от Небесной Волчицы.

Как отмечает Котожеков А. И., помимо легенды о Матери-Оленихе, Прародительнице всех ариев и тюрко-монголов, у протохакасских племен азов // асов существовала легенда о том, что общая Праматерь всех тюрков, в том числе протохакассов («Ас Ине»), эта Прародительница в облике Волчицы спасла принца, которому отрубили руки и ноги, бросив в болото. Она отнесла его в безопасные земли (Алтай), от него она и родила потомство — роды и племена Семи Волков, которое дало начало всему народу «тюрк».

В Саяно-Алтае и Хакасии, которая является колыбелью арийско-туранской цивилизации, таким образом, уже в глубокой древности существовал культ Небесного Змея, как символа мудрости и многих полезных для человека знаний и умений, в том числе искусства врачевания, а также и боевого искусства, Небесным Покровителем которого стал Змей-Дракон. В этот древнейший период возникают и тайные академии и школы воинского искусства, Покровителем которых стал Змей-Дракон и связанный с ним Небесный Волк.

Котожеков А. И. отмечает, что в горах Саяно-Алтая еще долго продолжали жить монастыри — «све» и их монахи, которых называли «арга абый» или «абыс» (абый ас). Много асов от преследований и неправд разбойников-теле схоронились в этих монастырях, а ас теке (передовые асы, т.е. потомки асов-первопроходцев) ушли в тайгу, ближе к «тундере чир» (в тундру); многие асы уходят в тайгу и начинают осваивать жизнь таежников.

Связь целительства и искусства врачевания с воинскими искусствами представляется нам не случайной, поскольку, как утверждает мастер школы Шонын-баша Хобраков Ц. С., который сам является врачом по первой профессии, человек, который умеет ломать кости, должен уметь и вправлять их; человек, который наносит урон человеческому организму, должен уметь

и лечить его. Действительно, как мы знаем из многовековой истории боевых искусств Востока, обучение искусству единоборства и рукопашного боя всегда предполагало необходимость и овладение медицинскими знаниями.

Небесный Змей-Дракон, таким образом, был самым универсальным воинским тотемным божеством скифо-ариев и азовхасха, а затем и тюрков, монголов, уйгуров и других кочевнических народов Евразии, который к тому же стал божеством врачевания и покровителем астрологических и прогностических знаний, построенных на искусстве диагностики психофизических и биоэнергетических типов личности, по отношению к которой осуществляется астрологический прогноз.

В китайской психодиагностической и прогностической Книге Перемен, которая использовалась в военном деле для анализа расклада противоборствующих сил, характера текущей боевой ситуации и составления прогноза возможных перипетий ее изменения, а также последствий военных действий, самая первая гексаграмма далеко не случайно названа «Небо» и «Дракон»: «творческая мужская сила»; «креативная созидательная энергия и Воля Неба»; «творческое синергетическое взаимодействие сил Неба, Земли и Человека»; «поступательное движение»; «высшая активность, динамизм и скорость»; «вдохновлять»; «стойкость», «неутомимость». В китайском тексте комментариев к классической «Книге Перемен» для обозначения этой гексаграммы используется также иероглиф «цян» — «творческая сила»; сам иероглиф состоит из элементов, означающих «восходящую энергию, Солнце и растущие деревья» («И-Цзин», гексаграмма №1).

При этом именно для данной работы, посвященной боевому стилю Небесного Волка, особенно важно то, что Дракон и Волк родственны и очень близки по своему психотипу. К тому же оба зооморфных психотипа, как и Лиса, отличаются способностью к оборотничеству (у древних славян существовало даже кентавроподобное существо двойственной природы волкодракон, так и называвшееся волкодлак, т.е. «вурдалак»), и могут превращаться в другие существа, «заимствуя» и используя в боевых целях их силу и ловкость, а также боевые приемы искусства единоборства.

Хотя в бурят-монгольской школе Шонын-баша основную часть приемов берут от своего тотемного предка и божественного покровителя, т. е. Небесного Волка, в случае необходимости могут использовать приемы и методы всех других звериных стилей. Вот почему именно это «волчье» боевое искусство и приняли на вооружение «хребетные монголы», самые прямые потомки Небесного Волка, используя его вместе со всеми другими стилями евразийских военно-прикладных искусств, но наиболее эффективные приемы держали в тайне и передавали как особый секрет мастерства только самым прямым генеалогическим потомкам Синего Волка, причем использовали его только в особо экстремальных ситуациях, как это делал мастер-наставник Ц. С. Хобракова — Мугы Лубсан.

По нашему мнению, стилевые особенности боевого искусства школы Шонын-баша и ее религиозно-тотемистическая генеалогия, а также, соответственно, и психотип бойца этой школы, связаны с архаическим культом Небесного Пса («Небесной Собаки»), который существовал у прототибетских племен цянов (кянов) и их потомков жунов, от союза (и, разумеется, смешения) которых, собственно, и образовалась протомонгольская общность (Чагдуров С. Ш., Коноволов П. Б., Абаев. Н.В.). Известно, что у древних тибетцев, издревле нападавших на Китай с запада, были племена, так и называвшиеся «собачьи жуны», «люди-псы», которые отличались особой храбростью и при первом же столкновении с неприятелем сразу, без всякого промедления и предварительных церемоний бросались в бой, атакуя даже многократно превосходящего по силам противника.

Таким же боевым характером отличались их пастушеские сторожевые собаки, которые, как и волки, стремительно атаковали врага, хватали его за горло и разрывали его. Точно так же бурят-монгольская сторожевая собака хотошо (хотоши), генетически связанная с тибетским боевым псом, по-видимому, получила это название от «хото» (бурят-монг. «горло», «гортань», «пищевод от горла до диафрагмы человека»). Именно за то, что в стремительном прыжке мгновенно хватает врага за горло и перекусывает его главную жизненную артерию. Боец же школы Шонын-баша должен всемерно оберегать свой собственный «жизненный центр», не допуская до него противника, и, более того, всегда опираться на этот канал жизненной силы

(мун-гол) во всех своих действиях и постоянно тренировать его с целью увеличения в нем энергии. Как мы уже отмечали, с этим понятием «центр жизненной силы», который одновременно является и каналом космической, небесной энергии», связан также метаэтнотип — «монгол».

Отличие психотипа Небесного Пса от людей зооморфизма Лисы заключается, как мы думаем, в том, что, как и у Волка, психотип Собаки характеризуется прямодушием, храбростью и отвагой, стойкостью в бою, дисциплиной и самоорганизацией, выносливостью, хладнокровием в экстремальных ситуациях, гибким и острым умом, смекалкой и находчивостью, быстрой и адекватной реакцией, самоотверженностью и верностью долгу.

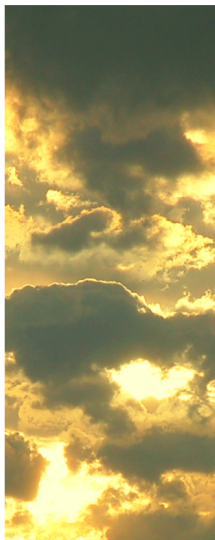
Поэтому, как известно, зооморфный психотип псовых вообще враждебен лисьему и комплиментарен зооморфизму Волка. Поэтому, как справедливо отмечает И. Кашкадамова, зооморфный символ Лисы противопоставлен психотипу Волка и всегда «идет против Волка» (см.: Кашкадамова И. Обратни. — Ч.4 — «Волки»). В истории даже известно противостояние и противоборство целых государств и империй, созданных, с одной стороны, людьми типа Волка и Лисьими психотипами.

Так, например, во втором тысячелетии до н.э. люди зооморфизма Волка объединились в Хеттскую державу, создав ее по принципу волчьей стаи, а по-соседству находилось государство людей зооморфизма Лисы, позднее поглощенное хеттами — Амуру. Видимо, в жилах знаменитой египетской царицы женщине-фараоне Хатшепсут, текла лисья кровь. В этой связи Кашкадамова И. отмечает, что, как и люди зооморфизма тотемного Пса, люди зооморфизма Лисы через заключенные браки пытаются завоевать престол. Об этом пишут такие античные авторы, как Страбон, Павсаний; это же противоборство прослеживается в развитии взаимоотношений «волчьей империи» хеттов и «лисьего государства» Амуру, Египта, Сицилии, Скифии. На практике это выглядит так: женщина, принадлежащая к психотипу Лисы, выбирает себе в мужа слабого человека, но родственного правящему дому, через свою родню собирает войска и ставит мужа на престол. Естественно правит она, поскольку муж изначально был подобран как слабый человек со слабой волей и здоровьем (еще лучше — вовсе не жилец) [см.: Кашкадамова И. Обратни. — Ч.6 — «Лисы»].

Перекрёсток цивилизаций

Культ Лисы получил особенное распространение в странах Восточной Азии, где получили распространение традиционные китайские учения, а также буддизм — в Японии, Корее, Вьетнаме. В этих странах Лиса в основном фигурирует в демоническом облике злого оборотня женщины-соблазнительницы. Но, по-видимому, в дальневосточных странах существовали и боевые искусства, связанные с культом Лисы. В Монгольском мире, как отмечалось выше, существовал и культ Небесной Лисы, но каких-либо связей этого тэнгрианского персонажа с боевым искусством не обнаружено. Видимо, это объясняется тем, что в боевых искусствах доминировал зооморфизм Волка и Небесного Пса, который был враждебен зооморфизму Лисы. Кроме того, боевые стили Небесного Волка и Небесной Собаки, судя по всему, многое позаимствовали из приемов, уловок и повадок Лисы, полезных для военного дела.

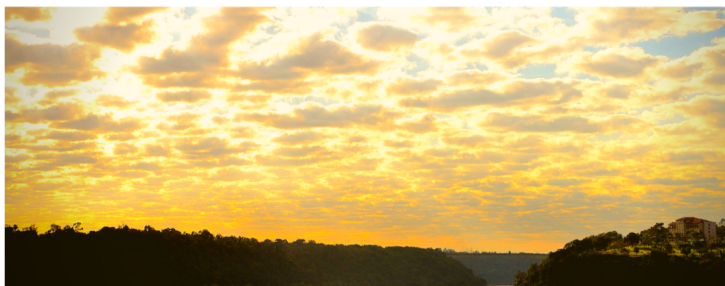




НИКОЛАЙ АБАЕВ

*Небесный
и Земной Путь
Белой Лебедицы*

БУРЯТСКИЙ И ТУВИНСКИЙ
ГОС.УНИВЕРСИТЕТЫ



Перекрёсток цивилизаций



Книга посвящена искусству духовной медитации и саморегуляции, выработанному и практиковавшемуся в национальной религии алтайцев и хакасов — «Белая Вера» (алт. Ак-Дян // Ак-Тян // AkJang; хак. Ак-Чааян), которая сформировалась под влиянием древнейших тотемистических верований и культов сибирских, саяно-алтайских скифо-сакских племен, в частности культа Солнечной Лебедицы, почитаемой как тотемная Мать-Прародительница «лебединых» и «гусиных» родов и племен всех скифо-ариев и тюрко-монголов Саяно-Алтая, Внутренней и Центральной Азии и обожествленной также как Царевна-Лебедь многими другими народами Евразии, в том числе славянскими.

Медитативное искусство саморегуляции в традиции «Белой Веры» как особого Пути духовного и морально-психологического развития и самосовершенствования человека как личности и субъекта деятельности рассматривается нами в тесной связи с боевыми, военно-спортивными искусствами сибирских скифо-ариев, в частности с боевыми стилями Небесного Волка, Лисы и др., практиковавшимися в тайных эзотерических воинских орденах, возникших из архаических "мужских союзов", в частности в воинском ордена алтайских «амазонок», наподобие того, в каком, вероятно, состояла знаменитая алтайская «Укокская принцесса» Кадын. Военно-прикладные и психорегулятивные традиции которого получили также распространение в Хакасии, Туве и Сойотии (Горная Бурятия).

Книга предназначена для всех, кто интересуется проблемами этногенеза народов Евразии и их искусством духовно-психологической саморегуляции и медитации, а также разработкой теоретической базы и применением этой методики в практической деятельности и особенно — в сфере управления и принятия решений



По вопросам приобретения >
телефоны: +79245547370 и +79834346323 e-mail: kol-bugra@yandex.ru
Возможна отправка из Улан-Удэ через Почту России

Олег Борисович Гуцуляк
кандидат философских наук, доцент
(г. Ивано-Франковск, Украина)
**«Сатир» – жрец солнца
бронзового века**

Ослиные уши сатиров

Одна из версий утверждает, что основатель бон-по **Шенраб** родился с ослиными ушами и принадлежал к роду Шен. Его украли злые духи, с которыми он жил 12 или 13 лет, путешествуя Тибетом. В 24-летнем возрасте он вернулся к людям и стал оберегать их от злых духов¹. Это якобы объясняет, почему бонцы носят особую голубую шапку, которая напоминает трехконечную митру. Аналогично обвиняли буддисты восстановителя бон-по царя **Лангдарму** в том, что у него на голове демонические рога, которые он вынужден прятать под нетрадиционной для тибетцев прической (волосы, собранные в пучок), в то время как тибетцы заплетали волосы в косы.

Мотив с «ослиными ушами» напоминает античный миф о фригийском царе **Мидасе**, который вынужден был прятать свои ослиные уши под шапкой. В поэме Овидия «Метаморфозы» рассказывается о музыкальном состязании бога **Аполлона** и сатира **Марсия** на склонах горы **Тмола**. Судьей был бог этой горы. Простые, бесхитростные звуки свирели Пана не могли сравниться с величественной мелодией Аполлона. Торжественно гремели золотые струны кифары, вся природа погрузилась в глубокое молчание. **Бог горы Тмола** присудил **Аполлону** победу. Все славили великого бога-кифареда. Только один **Мидас**, царь **Фригии**, не восторгался игрой Аполлона, а хвалил **Марсия**. Разгневался Аполлон, схватил **Мидаса** за уши и

1 Людство і віра / Авт.-уклад. Г. Щокін. – К.: МАУП, 2002. – Т.1. – С. 405.

вытянул их. С тех пор царь Мидас стал обладателем ослиных ушей, которые он старательно прятал под большой шапкой, пытаясь сохранить свое уродство втайне. Но ему это не удалось: болтливый брадобрей, узнавший тайну Мидаса, не в силах хранить молчание, выкопал ямку и прошептал свой секрет. Из ямки вырос тростник, из тростника вырезали дудочку, и песня дудочки ославила незадачливого царя на весь свет. При этом существует **версия об ослиных ушах Мидаса на языке памирских бурушаски**².

Затем **Аполлон содрал с сатира Марсия шкуру**, а из крови силена или слез нимф, оплакавших гибель своего любимца, образовалась река, носившая его имя. А **опечаленные сатиры удалились глубже в чащу лесов**; часто раздаются там полные грусти, нежные звуки его свирели, и с любовью внимают им юные нимфы.

Исторический **Мидас был царем фракийской Македонии и жил во дворце, окруженном садом, в котором произрастали едва ли не одни розы.** Как раз на этом этапе его биографии **бог Дионис и наделил царя обманчиво полезной способностью обращать в золото все, к чему прикасалась его рука.** Очень скоро Мидас понял, что сглупил, попросив бога дать ему столь неудобный дар (в золото превращались и пища, и напитки, к которым он прикасался), и принялся умолять взять эту способность обратно. Дионис уважил и эту просьбу, но обставил согласие некоторыми условиями, и **Мидасу пришлось отправиться в Азию, где его усыновил бездетный фригийский царь Гордий.** Сами фригийцы были индоевропейским народом, выходцами из Фракии (собственно, **фригийцы – это малоазиатские фракийцы**, а Геродот сообщал, что, по мнению египтян, **фригийцы были древнейшим народом Земли**), которые пересекли Средиземное море в самом конце I тыс. до н. э. или чуть раньше и **осели в Малой Азии, покорив господствовавшие там хеттские племена.** А Мидас, который был вовсе не алчным тупцом, но храбрым и искусным воителем, правил Фригией во времена ее наивысшего экономического и ратного могуще-

2 Стейн Р.А. Тибетская цивилизация / перев. с англ. // Гумилев Л.Н. Древний Тибет / сост. И.В. Мамаладзе. – М. : ДИ-ДИК, 1993. – С. 513, 515.

ства. Соседние ассирийские племена знали его под именем **Мита** и называли царем-воителем. Приблизительно в 700 г. до н. э. Мидас скончался от естественных причин в возрасте 60-65 лет. В конце концов Фригия перешла под власть Лидии, а та, в свою очередь, была захвачена персами, потому что лидийский царь Крез не нашел ничего лучшего, кроме как внять бездумному и безответственному, мягко говоря, совету дельфийского оракула и напасть на Персию. А в итоге уничтожил одну из величайших империй древности – свою собственную. Археологи не нашли в столице Фригии Гордионе золота и иных сокровищ (зато обнаружено много красивой резной деревянной мебели с мозаичными вставками, едва ли не самой древней на Земле). Но как раз в эпоху **Мидаса была изобретена латунь – красивый желтый сплав меди с цинком** (Платон называл латунь «орихалком» и приписывал искусство изготовления его атлантам). По некоторым предположениям, именно **это изобретение произвело большое впечатление на современников и породило миф о царе, превращавшем все в золото.**

Как видим, собственно **с Мидасом и Фригией** связан мотив о таинственных существах – **«сатирах» (satyroi)**, которые представляются в гомеровской мифологии как **лесные божества**, демоны плодородия. Сатиры ленивы и распутны, влюбчивы и наглы, **жизнерадостны, проводят время в пьянстве и охоте за нимфами и менадами.** Они отличались **фантастической выносливостью**, как в битве, так и за праздничным столом. **Большой страстью было увлечение музыкой**, флейта – один из основных атрибутов сатиров. Именно **сатир Марсий** на аттической сцене изображался как представитель устаревшей флейты, которая уступила представляемой Аполлоном кифаре. Афина изобрела флейту, но бросила её как негодный инструмент. **Марсий, однако, подобрал флейту и довёл игру на ней до такого совершенства, что осмелился вызвать Аполлона на состязание.** Также **атрибутами сатиров считались тирс, свирель, кожаные мехи или сосуды с вином.** Поэтому **природа силеной представляет собой соединение**, с одной стороны, животного, низменного, пьяного веселья и балагурства, с другой – серьёзного вакхического восторга, который проявляется в музыкальном творчестве и пророческом экстазе.

Сатиры, составляющие свиту бога Диониса, именовались также «титиры». В частности, им надлежит заслуга спасения минойской царевны Ариадны, оставленной Тезеем на острове Наксос. Увидев прекрасную девушку, Дионис женился на ней, а сатиры устроили буйные пляски на этой свадьбе.

Их изображают как **покрытых шерстью, длинноволосых, бородатых, с широкими плоскими носами, венками из плюща или лозы на головах, увенчанных лысынами с рожками, с лошадиными или козлиными ушами, копытами и хвостами, однако торс и голова у них человеческие.** Павсаний упоминает сообщения малоазиатских мореплавателей, что **во Внешнем море есть острова Сатириды, где жили рыжие сатиры, имеющие на бедрах хвосты, не меньшие, чем у лошадей** (Павсаний, «Описание Эллады», I, 23:5-6).

Согласно христианским легендам, **святой Антоний Египетский** разыскивал в пустыне отшельника Павла Фивейского. Во время этого путешествия он **встретил сатира, который сказал, что он послан своим стадом с просьбой о молитве святого.** Антоний обрадовался, что даже такие существа **услышали христианскую проповедь, и удивился, что смог понять речь сатира.** Кроме того, в христианских bestiариях описываются **сатиры-леонтокефалы с козлиными ногами и раздвоенными копытами на ногах.**

По рационалистической интерпретации, это **люди, которые жили в горах и не мылись, а одеждой им служили козы шкуры.**

Пан (Фавн) как идеальный сатир

Самым известным сатиром в греческой мифологии считается **Пан (Pan;** в римской – **Фавн, Faunus**). Его имя считается происходящим из др.-греч. **ραο** «пасти» и однокоренное с индоарийским теонимом «Пушан».

Пан считался **сыном Гермеса** и одной из нимф (Дриопы, Орсиной, Эги). По гомеровскому гимну, он **родился с козлиными ногами, длинной бородой и рогами**, и тотчас же **порождении стал прыгать и смеяться**. Испуганная необычайной наружностью и характером ребёнка, мать покинула его, но **Гермес, завернув мальчика в заячьи шкуры, отнес его на Олимп и до того развеселил всех богов, а особенно Диониса**, что боги назвали его Паном, так как он **доставил всем (др.-греч. ραρ «все») великую радость**. Пан **изобрел игру на свирели у горы Номия (Аркадия)**. Пан совершил величайший подвиг: **выкрал у Тифона захваченные у Зевса сухожилия**. Также он **внушал врагам богов страх** (отсюда понятие «паника»). За помощь богам **Пан стал созвездием Козерога**.

Его сын **Египан** (от молочной козы Амалтеи или Эги, кормилиц Зевса) **своим криком и видом внушал титанам страх**, когда с ними сражался Зевс.

Также общим словом «панес» или «паниски» назывался **особый вид сатиров (сыновей Пана)** с козлиными бородами, устрашающих людей в горах и лесах («лешие»), а также посылавших тяжёлые сны.

Пан **пытался овладеть нимфой Лотос**, но она из **страха превратилась в водяное растение**. От любви Пана и нимфы **Эхо** родилась дочь **Ямба**, в честь которой назван стихотворный размер. Она, будучи уже старухой в Элевсине, **развеселила Деметру, тосковавшую по похищенной дочери Персефоне, непристойными шутками**. Когда Геракл носил женскую одежду, служа Омфале, Пан по ошибке пытался его изнасиловать¹

Как бог, исполненный природного вдохновения, он был **богом предсказателем**: в Аркадии находился **его оракул**, жрицей которого была Эрато. Судя по описанию, которое даёт *Овидий* (*Fasti, IV, 644*), римский царь Нума (715-672 гг. до н.э.), желая получить прорицание Фавна и предварительно очистив себя воздержанием, отправляется в рощу и здесь закалывает двух овец – одну Фавну, другую богу сна. Затем, дважды окропив себе голову водой из источника, сплетя два венка из буковых листьев и помолвившись, он ложится на растянутые шкуры жертвенных животных и ночью **во сне получает желанное откровение**. Подобные же сведения сообщает и *Вергилий* в «*Энеиде*» (*VII, 79-95*). В частности, **Фавн открыл царю Нуме искусство отводить гнев Юпитера от храмовых кровель – ставить у дверей храмов высокие шесты, обитые медью** и грозные молнии спокойно уходили по металлу в землю, не причиняя вреда строениям. Как **бог предсказаний**, Фавн считался **родоначальником песни**, отчего и **размер древнейших римских стихотворений называется «Фавновым»**.

Фавн также считался имеющим эпитет «**Луперк**» (*Lupercus* «**Волчий**») и святилище в его честь находилось в **пещере Луперкал у подножия Палатинского холма**, где, по преданию, волчица выкормила Ромула и Рема, основателей Рима. Возле него, согласно *Овидию* («*Фасты*», *267-452*), ежегодно проводился **фестиваль Луперкалии** в третий день после февральских ид (то есть, 13-15 февраля по юлианскому календарю). **Жрецы Луперка из патрицианской молодежи, называемые «луперками»**, собирались в этом гроте, где на **специальном алтаре приносили в жертву молодых коз и собак**. Один из луперков прикасался **смоченным в крови жертв клинком ко лбам двоих знатных юношей**. Другие жрецы стирали кровавые отметины шерстью, смоченной молоком, после чего юноши должны были рассмеяться. Затем следовала **ритуальная трапеза, по окончании которой луперки разрезали шкуры жертвенных козлов. Обнажившись и прикрыв бёдра козлиной шкурой, что символизировало облик божества, они бегали по городу и стегали встречных кусками шкур**. Женщины охотно подставляли тела под удары, так как считалось, что удар луперка дарует им плодovitость и лёгкие роды. По слухам, за-

вершается празднование временами и вовсе непристойной вакханалией, что шаловливому и падкому на женщин Фавну-Луперку тоже весьма угодно. **Напарницу для праздничного веселья выбирают себе по воле богов: как распорядится божественный жребий.** Незамужние свободные девицы пишут свои имена на кусочках пергамента и кладут их в специально предназначенную для этого урну, а свободные неженатые мужчины вынимают эти записки оттуда наугад и проводят все три дня Луперкалий с той, кого послало им небо. Случается и так, что встретившись по воле случая или провидения, пара остается вместе навсегда.

В этом описании Луперкалий явно **удивляют схожие явления из описаний мистерий Митры!** Возможно, **Ромул и Рем** изначальной («индигетной») версии – это латинские аналоги двух детей-близнецов с факелами, сопровождающих рождение Митры!

Кроме Луперкальского святилища, в Риме существовали два **храма Фавна**: один на Авентине, другой на Тибрском острове.

В Лации **Фавн** почитался как **царь аборигинов, внук Сатурна, сын прорицателя Пика** (носил шапку в виде дятла), **отец Латина** (от нимфы Марики) (*Вергилий, «Энеида», VII, 46-48*), а также как **отец Тарквита и Акида (убит соперником в любви к нимфе Галатее – циклопом Полифемом).**

Фавн – мудрый и справедливый правитель. Правление его предшествовало историческому царскому периоду в Риме и составляло первую эпоху распространения культуры в стране. Ему были возведены многочисленные святилища. Были позже и другие цари по имени Фавн: 1) **потомок Марса**, который **принял аркадцев Евандра** и выделил им землю для поселения и 2) **сын Ареса**, который **выдал свою дочь Лавинию замуж за Энея.**

Хорошо знакомый со всеми тропинками и дорогами своей страны, Пан **считался богом-проводником** (enodios, pompaios),

указывал путь на суше и на море, усмиряя морские волны звуками своей флейты. **Ему были посвящены горы, пещеры, дубы и сосны, а также черепахи.** Как бог, любивший **уединение и свободную природу**, Пан не был городским божеством, и только по случайным поводам его почитали памятниками в городах. Так, в Афинах был посвящён ему **грот на акрополе** в память поражения персов, на которых будто Пан навёл (панический) ужас во время битвы при Марафоне.

Согласно Диодору, **Фавна называли также Гермесом** (Диодор Сицилийский, «Историческая библиотека», VI, 5).

В поэме Нонна «Деяния Диониса» **Фавн – сын Посейдона и чародейки Кирки. Участник индийского похода Диониса.**

Имеет **отношение сатир Пан и к солнцу** – он считался также **богом зарождающегося света при восходе солнца.** К этому представлению относится также миф о **любви его к богине Луны Селене**, которую он расположил к себе тем, что **отдал ей часть своих стад.**

Это аналогично тому, как индоарийского **божество стад Пушан связан с солнцем, постоянно движется на золотом корабле в небесном море** («Ригведа», VI, 58, 3), **может наблюдать за всеми существами.** Но одновременно Пушан связан и с **ночным светилом – Луной (Сомой).** В «Ригведе», в гимне «К Соме и Пушану» (II, 40), в котором **Сома и Пушан называются «породителями богатств», «пастухами мироздания»,** указывается, что один из них **«породил все существа», а другой «движется, все озирая».** Также Пушан является послем **солнечной богини Сурьи**, которая становится женой Сомы («Ригведа», X, 85).

Вторая черта Пушана – **отношение к пути** – проявляется в том, что он выступает как **повелитель пути, охранитель дорог, знает пути истины и богатства, провожает умерших по пути в царство Ямы** (отсюда связь с последним), также в

ритуале Пушан ведёт жертвенную лошадь к месту жертвоприношения. Кроме того, **Пушан приносит пищу, успех, сокровища, даёт убежище, хранит скот и сам выступает как пастух всего сущего.** Покровитель поэтов («Ригведа», II, 40, 6), в то же время он играет **роль друга всех богов.** В послеведический период образ Пушана исчезает из индоарийской мифологии.

Как и у Пана, у Пушана **уродливое лицо**, причину которого объясняет миф о жертвоприношении Дакши: **Рудра**, не приглашённый Дакшей, в гневе наносит увечья богам, в частности, он **выбивает зубы Пушану.**

Силены как старые сатиры

Также тех **сатиров, которые достигают преклонных лет, называют «силенами»** (Павсаний, «Описание Эллады», I, 23:5). С одним из таких **силенов** также **связывают Мидаса.** Однажды во время шествия свиты бога вина Диониса, неподалёку от царского дворца Мидаса отстал **учитель Диониса Силен, сын Гермеса и некоей нимфы.** Он **заснул и был найден спящим Мидасом и его слугами.** Царь с почётом принял Силену, предложив ему **остаться на десять дней у него.** Силену приписывают авторство **особой философской сентенции, в которую он посвятил царя Мидаса:** «Самое лучшее для человека вообще не родиться, а если уж родился, то умереть как можно скорее. В этом и заключается вся тайна, которую ты хочешь узнать».

Разговор фригийского царя Мидаса с полубогом Силеном описан в зафиксированной **Клавдием Элианом** (конец II – начало III в. н.э.) в «*Historia varia (Пёстрые рассказы)*» (3 кн., 18 гл.) заметке о рассказе жившего в Афинах греческого философа и историка **Феопомпа из Хиоса** (род. 380 г. до н.э.), друга Александра Македонского и современника Платона, и умершего в Египте, куда его для создания Александрийской библиотеки пригласил Птолемей. Силен поведал Мидасу, что **«Европа, Азия и Африка являются островами, окруженными со всех сторон океаном».** Вне этого мира есть **еще остров со многими жителями и городами:** «... F75(c) Феопомп описывает встречу

Мидаса Фригийского и Силен. Этот Силен был сыном нимфы, по своей природе ниже бога, но посильнее человека, поскольку, конечно, он был бессмертен. Они обсуждали друг с другом многие вещи, и, в частности, Силен поведал Мидасу следующую историю. Он сказал, что Европа, Азия и Ливия были острова, вокруг которых Океан течет по кругу. Только один континент находится вне этого мира. Он описывает его площадь как необъятную. На нем водятся животные большого размера, да и люди там вдвое больше ростом, нежели здесь. И продолжительность их жизни не та же самая, как у нас, но длиннее тоже в два раза. Они имеют много крупных городов и своеобразный уклад жизни. Законы, устроенные для них, противоположны тем, к которым привыкли мы. Он сказал, что там есть два крупнейших города, не похожих друг на друга вообще. Один из них называется **Военград**, другой **Святоград (Махим)**, от греч. machimos – «воинственный», другой – **Евсебес**, от греч. eusebes – «благочестивый», – О.Г.). Жители Благочестия пребывают в мире и изобилии. не пахут и не сеют, получая плоды земли без плугов и быков. Они отличаются хорошим здоровьем, никогда не болеют и умирают в смехе и радости. Они настолько однозначно справедливы, что даже боги не брезгают часто их посещать. Жители же Военграда чрезвычайно воинственны. Рождаясь во всеоружии, они подчиняют своих соседей. Этот город управляет многими народами. Там жителей не меньше двух миллионов (вариант: **не меньше двухсот мириад**, т.е. **десять тысяч**, – О.Г.). Они умирают после того, как заболевают на всю оставшуюся жизнь, но редко; большинство из них погибают, сраженные камнями или дубинами. Их не ранит железное оружие. Они имеют золота и серебра столько, что золото дешевле для них, чем железо для нас. Силен сказал, что они [Военщики] один раз выступили, чтобы перейти на наши острова. Они пересекли океан с мириадами тысяч людей и пришли к гипербореям. Когда они узнали, что это были счастливейшие из всех народов нашего мира, они стали презирать нас, как влачащих жалкую жизнь и по этой причине пренебрегли идти дальше. И он добавил еще более удивительную вещь. Некоторые люди, так называемые меропы, живут среди них во многих крупных го-

родах, а в отдаленнейшей части их земли есть место, называемое "Возврата нет" (Аностон, – О.Г.). Оно как пропасть, покрытая ни тьмой, ни светом, и воздух висит над ней, смешанный с чем-то мутно-красным. Две реки текут вокруг этого места: одна называется рекой удовольствия, другая печали. Деревья размером с высокие платаны растут рядом с этими двумя реками. Деревья у реки печали приносят плод следующего свойства: если кто-нибудь попробует его, он проливает так много слез, что угасает всю свою жизнь в стенаниях и так умирает. С другой стороны, деревья, которые растут на берегу реки удовольствия, несут противоположного рода. Любой, кто отведал его, освобождается от всех прежних забот. Даже если он любил кого-либо, об этом он тоже забывает; и он понемногу молодеет. Он восстанавливает ранние, былые фазы своей жизни. Он теряет старость и возвращается к расцвету сил, потом вступает в юношеский возраст, потом становится мальчиком, потом младенцем и после исчезает. Пусть этому верят, если хиосцу можно доверять вообще, когда он рассказывает истории. Я думаю, что он умный рассказчик в этой и других вещах помимо того»³.

Могила сатира Силен находится в **Пергаме** (*Павсаний, «Описание Эллады» VI 24, 8.*), но также там находится и **«престол сатаны»** (*Откр. 2:13*).

Диодор Сицилийский, рассказывая о **древней войне Диониса, сына ливийского царя Аммона** и нимфы Амалтеи, с **вождем титанов Кроносом** (братом первой жены Аммона – Реи), сообщает, что **гвардию в войске последнего составляли наиболее благородного происхождения люди из фракийского города Ниса** (в храме Афины которого в детстве воспитывался Дионис и отсюда и его имя – **«Бог из Нисы»**) а именно те, кто **носил имя «силенов»**. Ибо прародитель их всех был **царь Нисы Силен**, но его происхождение **неизвестно людям по причине древности**. Этот человек имел **хвост в нижней части спины**, и его **потомки также обычно носили этот отличительный знак**, потому что разделяли его

3 Феопомп. Приложение В. Свидетельства и фрагменты // Симпозиум. – 2015. – 11.01. – <http://simposium.ru/ru/node/12753>; ср.: Элиан, «Пёстрые рассказы» III 18. – <http://www.ancientrome.ru/antlitr/aelianus/stories/kn03-f.htm>

природу. Также считается, что у отца Диониса **Аммона** были **небольшие рога по обе стороны у висков** (поэтому его символом была «баранья голова») и что, следовательно, **Дионис, будучи сыном Аммона, имел тот же вид что и его отец, и поэтому традиция передала последующим поколениям, что этот бог был рогат. В военном походе Дионис разбил узурпатора Крона и вернул себе отцовский трон в Египте.** Своих родственников Рею и Крона он простил, их малолетнего сына **Зевса провозгласил царем Египта**, а опекуном поставил жреца Олимпа. Сам **Аммон остался царем на острове Крит**, где он ранее скрывался от титанов. Также Дионис **научил людей выращивать виноград и делать из него вино**, за что люди его величали как бога. Сам же Дионис от царской власти отказался, так как последовал пророчеству оракула своего отца о том, что **если он покажет себя благодетелем человечества, он получит в награду бессмертие.** Поэтому он начал распространять праведность по всему миру и совершил свой знаменитый поход в Индию. По возвращению из похода Дионис узнал о заговоре помилованных им ранее титанов. В крупной битве на Крите сторонники Диониса и Зевса победили и убили всех титанов (Диодор Сицилийский, «Историческая библиотека» III, 71-74). Затем у Зевса и Персефоны родился сын **Дионис-Загрей**, он был растерзан титанами, но Зевс, проглотив содрогаящееся его сердце, снова родил Диониса.

Поэтому следует различать более древнее изображение старого Диониса, с величественною осанкою, густыми волосами и окладистою бородою, светлыми, цветущими чертами лица, в азиатской, почти женской одежде (важнейшая статуя, так называемый «Сарданапал»), от позднейших изображений, представляющих Диониса в отроческом возрасте.

Сабазий / Телетинус как предводитель сатиров

Пан, Силен, сатиры, наяды, нимфы были также спутниками и спутницами фракийского Сабазия. Менады Сабазиевых оргий, вакханки, носили здесь имя мималлоны, а служители его – бессы. Обобщенно служители Сабазия назывались σαβοί, saboi, равно как и места почитания его.

Сам Сабазий (др.-греч. Σαβάζιος, Σαβάδιος, Σαβάσιος, Σαβάνδος, Σεβάζιος, Σεβάδιος, возможно также Савватий, Сабаций (общего корня с санскр. *sabhâdj* «чтимый», греч. σέβειν «читать», σέβας «почёт; уважение; страх, трепет, благоговение, боязнь, изумление» < *swo- «one's own, собственный»; но также в Иране словом سبزی *sabzi* называют овощи и зелень (от سبز *sabz*, «зеленый» + ی (-i)) и родственно оно хинди सब्ज *sabz* «зелёный сырой, незрелый, свежий») – верховный рогатый бог фракийцев и фригийцев, «некоторым образом он дитя» Матери богов (Ма, Кибелы).

Чаще всего Сабазия изображали в виде бородатого мужчины во фригийской одежде и шапке (пилосе), одной ногой опирающегося на баранью голову и с руками, поднятыми для благословения (с тремя поднятыми первыми пальцами и загнутыми остальными). Символом Сабазия во Фригии служил змей, во Фракии же Сабазий изображался в виде быка или человека с бычьими небольшими рогами. Как пишет Диодор Сицилийский, Сабазий первый оскотил быка, тем самым превратив его в вола, на котором можно пахать землю (*Белая Богиня. Глава восемнадцатая. Бог с ногой быка*). Во фракийских мистериях Сабазий представлялся в образе толстощекой змеи (греч. όφις λαρείας). По Феофрасту, его призывали, когда видели неядовитую змею парей (*Феофраст, «Характеры», 16, 4*). На барельефах в Белинташе (скалистое плато в Родопских горах) присутствует изображение сидящего на троне Сабазия, обвитого змеей. Сам культ Сабазия носил

оргастический характер, участники празднеств в честь него плясали со змеями в руках.

Еврипид указывает, что в Грецию фригийский вариант мистерий Сабазия проникли из малоазиатской Лидии (Еврипид, «Вакханки», 50-55, 72-75, 75-80, 460). В основе их был положен миф о том, что страстно влюбленный в родную сестру, Зевс-Сабазий удовлетворил свою страсть, приняв вид быка; потом под видом кающегося и будто бы оскотившего себя он в лоно сестры вложил бараньи ядра: Деметра родила дочь, Персефону-змею, к которой воспылал страстью Зевс и в образе змеи соединился с родной дочерью. Плодом этой связи был мальчик Загрей («Великий охотник») с бычьей головой или с маленькими рожками (Климент Александрийский, «Cohortatio ad Gentes», I, 14; Арнобий, «Adversus nationes», V, 21; Диодор Сицилийский, «Историческая библиотека», IV, 4). Отсюда в молениях к Сабазию было выражение: «бык породил змею и змея породила быка».

Некоторые исследователи отождествляют с Загреем **Иакха Элевсинских мистерий**, также сына Зевса и Деметры (Диодор Сицилийский, «Историческая библиотека», III, 62, 2-8). В олимпийской мифологии **Дионис – сын фиванской царевны Семелы и Зевса Кронида**, бог плодородия, покровитель виноградарства и виноделия (Гомер, «Илиада» XIV, 325; Гесиод, «Теогония» 940-942; Аполлодор., III. 4, 3; Овидий, «Метаморфозы», III, 253).

По преданию, изложенному Орфеем, **Загрея разорвали титаны** (Диодор Сицилийский, «Историческая библиотека», V, 75, 4). В орфических гимнах этот рассказ восполнен другим, о том, как **титаны, подстрекаемые Герой, напали на ребёнка, разрубили его на куски и пожрали. Афина спасла только сердце, ещё трепетавшее, и принесла его Зевсу, который или сам**

проглотил сердце, или передал его Семеле, и Загрей переродился как Дионис (*Orphei Hymni, 48 et 49*).

Титаны были поражены молниями Зевса, и из их пепла произошли люди, соединяющие в себе, таким образом, начала божеское и человеческое, доброе и порочное.

Филистимлянский бог **Дагон** (филистимляне принадлежат к т.н. «народам моря» и в них видят **архаичных греков, обосновавшихся на Ближнем Востоке**; по Библии, **филистимляне пришли с Крита-«Кафтора»**) – это **Дигон** (греч. **διγῶνος**, «дваждырожденный»), эпитет **Диониса**, которому **критяне поклонялись как быку** (*Диодор Сицилийский, «Историческая библиотека», V, 75, 4*). Согласно мифу, **Диониса убили титаны, когда тот принял образ быка, поэтому критяне, разыгрывая страсти и смерть Диониса, зубами разрывали на части живого быка**. Однако свими истоками **Дигон является греческой реинтерпретацией забытого уже ими индоевропейского корня на бозначения «божества злаков»**, от которого происходят хеттское «**текан**» и греческое «**хтон**» – «**земля**» (Деметра и Персифона имели эпитет **Хтония** и хеттскую богиню звали **Даганципа**), и также попал в иврит как **dganim** «**зерновые культуры**», **dagan**, דגן «**зерно**» и к этрускам как бог **Таг**. Видимо, существование индоевропейского **омонима *dg'hū- «рыба»** (> др.-греч. ikhthū^ς-s, арм. zu-kn) родило **миф о победе Диониса над пиратами, превратив их в рыб**, что в западных семитов воспринялось как базовый миф и персонаж истолковался как **Бог-Рыба** (угарит. **dg «рыба»**), при том что в Угарите существовал и **бог Tirsu, «напившийся допьяна»** (ср. с «**тирсом**» – «**посохом, обвитым виноградной лозой**» как жезлом **Диониса** и хет. **tuwarsa «виноградная лоза»**).



Акцент на связи божества Диониса-Дагона именно со **злаками**, наоборот, дало основание Геродоту утверждать, что культ Диониса был принесён в Грецию из Египта, проведя аналогии между Дионисом и Осирисом (*Геродот, «История», II, 44*). Это же мнение поддержал *Плутарх («Об Исиде и Осирисе», 35-38)*.

С IV в. до н.э. имеется свидетельство оратора Демосфена о способе публичного **чествования фракийского Сабазия**, в котором Эсхин вместе с матерью не раз принимал участие. Это были **уличные оргии, дневные и ночные, сопровождавшиеся громким, беспорядочным пением, шумной музыкой** на кимвалах и литаврах и **своеобразными, слишком вольными плясками**. Участники процессии (*thiasos*) украшали себе голову укропом и листьями тополя, покрывались кровавыми шкурами молодых оленей, сжимали в руках толстых змей и потрясали ими в воздухе и, совершив обряд очище-

ния водою, глиною и отрубями, произносили: «Я бежал от зла и обрёл благо»; в дневных процессиях слышались восклицания: «ενοῖ σαβοῖ, ὕψ ἀττης, ἀττης ὕψ»; вождя процессии старухи награждали разными **печеньями из муки и мёда с изюмом** (Демосфен, «О венке», 259, 260). Важнейшим актом при посвящении новичков в таинство было **пропускание змеи через одежду посвящаемого, причём змея сползала по груди к ногам**, как бы символизируя и **напоминая любовные отношения Зевса и Персефоны**. По описанию Страбона, те же самые обряды соблюдались во **фригийском культе Сабасия**. Самые **разнузданные половые отношения и бражничество мужчин и женщин составляли одну из принадлежностей этих оргий**. По уверению жрецов Сабасия, **души человеческие получали в таинствах божества очищение и отпущение грехов**. Есть, к тому же, основание предполагать, что в мистериях Сабасия, как и в Элевсинских таинствах, **посвященные воспринимали указания на бессмертие души**: в культе и молитвах оно знаменовалось **умиранием и вторичным рождением Сабасия**. Около времени Пелопоннесской войны (V в. до н.э.) **почитание Сабазия как особого божества проникло в Афины и совершалось открыто**, хотя афиняне не забывали об его иноземном происхождении и **культ его встречал противодействие и осуждение со стороны консерваторов**. Гонение на иноземное божество было приостановлено вмешательством дельфийского оракула. В 370 г. до н.э. персидский сатрап Лидии с целью предотвратить осквернение священного огня запрещает жрецам участвовать в **торжествах в честь Сабасиуса, во время которых танцуют вокруг огня, а священники «несут что-то в своих руках»**. Ревностной участницей оргий в честь Сабазия была мать Александра Великого Олимпиада; отсюда возникла легенда о том, что **сам Зевс в образе змея вступал в связь с Олимпиадой и что плодом этих отношений был Александр**; ходил даже рассказ, будто **царь Филипп потерял глаз за то, что подсмотрел в замочную скважину, как божество в виде змея воз-**

лежало с его супругой. Известно, например, **слияние Сабазия с другими восточными божествами**, сирийскими, персидскими, даже **с иудейским Саваофом**: в 139 г. до н.э. **халдеи (иудеи) были изгнаны из Рима за прозелитизм среди римских граждан** в силу закона, обрекавшего на **изгнание распостранителей почитания Юпитера-Сабазия**. В 135 г. до н.э. пергамский царь Атал официально вводит в своем государстве культ Сабазия, принесенный его матерью Стратоникой из Каппадокии, принимает титулы «сын быка» и «носящий бычьи рога». Затем, с присоединением в 133 г. до н.э. малоазийского Пергама к Риму в Риме строят храмы и возводят алтари в честь Сабазия, обслуживаемые малоазийскими жрецами⁴.

Еврипид упоминает **земли, которые посетил Дионис, перед тем как попасть в Фивы: Лидия, Фригия, Персия, Бактрия, Мидия, земли арабов** (*Еврипид, «Вакханки», 14-20*).

Иконография фрако-фригийского Сабазия, стоящего в полный рост, в фригийском колпаке, плаще и с жезлом в руке, обнаруживает много похожего с иконографией божества анатолийских хеттов Телепинуса (< хатт. Талипину «сын Тали»), сына бога грозы Тару и богини-матери Ханнаханны.

Телепинус – покровитель плодородия и хранитель вечнозеленого дерева Эя (eia, euа, из ряда пра-кельт. *ivos «тис»: ирл. eo, вал. Ywen; пра-герм. *īwō, *īwaz «тис» (< *eiwos): др-англ. īw, ēow, англ. yew, исл. ут, гол. ijf, нем. Eibe; *īhaz (< *eikos): др-англ. īh, ēoh, др-скс. īch, др-в-нем. Īgo; стар.-греч. ῥά, ῥέ, οἶέ «рябина; бузина», ῥόν, οἶον «ягода бузины, рябины»; арм. auḡi «лоза, виноградник»; пра-итал. *oiwā «виноград»: лат. ūva; *jun- лат. iūniperus «можжевельник», iuncus «камыш, тростник»; ирл. ain

4 Георгиев, Петър. Мистерията Митра или Мистерията Сабазий. – София: Бгкнига, 2016. – 112 с.

«камыш, тростник»; лит. *ievà*, лтш. *iėva* «черемуха»; пра-слав. **jьva* «ива» < и.-е. ***h'ej-w-** «**дерево истины**» < **h1ej-* «переход между мирами» / **h3ej-* «связь между миром живых и мертвых»; ср. прагерм. **hejk'-/*ajg-* «дерево жизни»). На дереве Эя **висит овечья шкура (руно)**, в овечьей шкуре помещается бараний жир, в нем же, в свой черед, помещаются Богиня-Зерно, Богиня Полей и вино, в них же, в свой черед, – бык и баран, в них же – долголетье, в них же – потомство, сыновья и дочери, в них же – зрелость смертных людей, быков и овец, в них же – мужество и могущество, в них же – вечный огонь, в нем же – весть о мягкошерстных ягнятах, в них же – полное послушание, в нем же – правый кострец, в нем же – рост, цветение и насыщение соками. И **Телепинус вкладывает в руки царя эту овечью шкуру (руно) и она ему дает все блага!** Также **Телепинус** по приказу бога грозы **отправляется к Аруне (океану), похитившему бога солнца.** Испуганный Аруна **отдаёт Телепинус не только бога солнца, но и свою дочь в жёны.** В ответ Аруна потребовал **приданое** и **получил от Бога Грозы тысячу быков и тысячу овец.** Так был уложен **первый договор.**

Свиту Телепинуса составляли особые посвященные, именующиеся «панку» (это же название носит и **гвардия хеттского царя**; откуда, вероятно, происходит и название греческого нижшего **божества-сатира Пана**). Интересно, что до сих пор во время **празднования Рождения Нового Солнца (Коляды)** у балканских болгар и карпатских гуцулов определенная **группа колядников** (болг. «ямурлуци») совершает процессию **в плащах, высоких шапках и с палками или с топориками на длинной ручке в руках и призывают бога сойти с небес и принять участие в ритуальной трапезе:** «Слез, Боже, да вечере!»». Это также можно сопоставить с фактом, когда в 370 г. до н.э. персидский сатрап Лидии запрещает жрецам участвовать в **торжествах в честь Сабасиуса, во время которых танцуют на огне** (ср. с болгарским «нестинарством» – «хождением по

раскаленным углям»), а священники «несут что-то в своих руках».

Хаттское имя бога – **Tali-p-inu**, «сын Тали, Дали» переключается с именем греческой музы **Талии**, имя которой происходит от **thallo** «цвету», «разрастаюсь». Она изображалась с маской в руках и венком плюща на голове. Из страха перед ревностью Геры, **Талия скрывается под землей, рожая там демонических существ – паликов**. Имя Талии и ее атрибут – плющ выдают в ней богиню растительности, бессмертную в чередовании периодов исчезновения и возвращения.

Но одновременно **Дали** в картвельской мифологии – **солнечноволосяя богиня-покровительница охоты, «рождающая на скале» героя Амирани, как и многие сатиры, бросающий вызов богам**.

Некоторые исследователи отождествляют хеттского Телепинуса с греческим **Дельфинием** – **чудовищным змеем-драконом, охранявший в Дельфах священный источник у прорицалища**. Ему был отдан на воспитание Тифон, последнее порождение Геи, зачатое от Тартара («Гомеровские гимны», II 122-128). **Дельфиний был убит Аполлоном, после чего получил имя Пифон** (буквально, «гниющий»), так как **лучи солнца превратили его тело в прах**. Соответственно, **Фэб-Аполлон получил прозвище «Дельфиний»** и заключил с Дионисом-Загреем договор о совместном использовании **Дельфийского храма**.

Но, что особенно важно, фракийско-фригийский **Сабазий обнаруживает много общего с иранским Митрой**. Также их **обоих часто сопровождают змея, лев, скорпион, всадники**. Даже в христианской иконографии встречаем **символы сабазиянства и митраизма**: на фреске из Равенны (V в. н.э.)

Христос попирает ногами змея и льва. Иногда на некоторых барельефах на тело быка, приносимого Митрой в жертву, нанесена надпись «*Nama Sebesio (Sebezi)*». Однако, не ясно, является ли здесь сам убиваемый бык Сабазием (старое солнце?), или происходит убийство быка «во славу Сабазия».

Таким образом, в культе Сабазия-Телепина-Дельфиния мы видим те же митраистические мотивы:

1. жертвоприношение быка / чудовища,
2. связь с божеством солнца,
3. заключение договора,
4. смерть и перерождение,
5. ритуальный банкет.

Эламо-индоарийский Сатур

По гипотезе А.А. Молчанова, **Satur-* – древний минойский теоним. Происходит от корня **tur* «владыка» и приставки **sa-*. Встречается в минойской (линейного письма А) надписи первой половины XVII века до н. э. **ro-we-sa-ze-ro**⁵.

Но, по нашему мнению, следует учитывать явно **восточное происхождение образа сатира**, поскольку, как указывает В. Хинц, именно эламитам была **свойственна необыкновенно живая фантазия**, которая вызывала к жизни в резьбе по камню **самые причудливые мифические существа**, а затем уже **от них соседние культуры переняли эту традицию**⁶. Поэтому **весьма продуктивным будет для этимологии слова «сатур»**

5 Молчанов А. А., Нерозник В. П., Шарыпкин С. Я. Памятники древнейшей греческой письменности. – М. : Наука, 1988. – С.173; Молчанов А. А. Социальные структуры и общественные отношения в Греции II тыс. до н. э. – М. : РАН, 2000. – С.70.

6 Хинц В. Государство Элам / пер. с нем. ; отв.ред. Ю.Б. Юсифов. – М. : Наука, Гл. ред. вост. лит-ры, 1977. – С. 24.

обратиться к эламскому языку, где существует слово **ša(hi)ti/šatambe/šatinbe** «жрец», **ša(hi)tin** «жрецы» (мн.ч.), которое имеет такую форму (3-е лицо ед.ч.) как **ša(hi)ti-r** «(он) жрец».

Вероятно, что эламский **Ша(хи)тир** / греческий **Сатир** в индоарийской среде осмыслился как **Сатраджит** (др.-инд. **satrājī́t**, «всюду побеждающий»; ср. с греч. **παν-** «все» / **pantou-** «всюду» + **niketos** «побеждающий»), персонаж «Махабхараты», «Хариванши» и пуран. Он – **герой, живущий в Двараке**, столице легендарного царства Кришны. **Он был «другом солнца» и прославлявший его в гимнах.** За это он получил от бога солнца **Сурьи в дар волшебный камень съямантака (сйамантака; санскр. manī «перл, драгоценный камень»; он носился на шее и сияние его было подобно солнцу).** Для добродетельного владельца **съямантака был неисчерпаемым источником золота и защитником от всех бед** (отгонял беды, диких зверей, голод, пожар, воров и т. д.), но на дурного владельца он навлекал гибель. Сатраджит, боясь, что Кришна может отнять у него волшебный камень (тот **попросил Сатраджита отдать этот камень царю ядавов Уграсене**), отдал его своему **брату Прасену** (полное его имя Прасенаджита; поэтому сокращенное имя Сатраджита – **Сатру**). Затем **съямантакой** владели **лев, убивший Прасену, и царь медведей Джамбават, убивший этого льва.** Кришна после **долгой (28 дней) борьбы с царем медведей Джамбаватой** отнял волшебный камень и вернул его Сатраджиту. В благодарность Сатраджит отдал Кришне в **жёны свою дочь Сатьябхаму.** Один из претендентов на руку Сатьябхамы, **Шатадханван, убил Сатраджита во время сна и унёс съямантаку.** Впоследствии Кришна убил Шатадханвана, а хранителем волшебного камня стал **Акрура, дядя Кришны.**

Как видим, в мифе о Сатраджите (Сатру) присутствует и мотивы из мифа о Мидасе о превращении в золото с

помощью дара бога, и митраистские мотивы о «друге солнца», победе в пещере над сильным врагом, праздничном банкете в честь обретения дружбы с богом.

Но в индариийской мифологии представлен еще один интересный для нашего анализа персонаж – **карлик Бахука, родившийся** (в следствии манипуляции жрецов) **из бедра убитого царя-отступника Вену** (сын царя Анги, сына Дхрувы (Полярной звезды), сына Уттанапады, сына Сваямбхувы, первого Ману). Кожа Бахуки была черна, как вороново крыло, все члены его тела были очень маленькими, руки и ноги – короткими, а челюсти – огромными, у него был **приплюснутый нос, красноватые глаза и медно-рыжие волосы**. Он также **получил прозвище «Нишада» («послушно сидящий»;** он был очень послушным и кротким; едва появившись на свет, он поклонился мудрецам и спросил: «чем могу служить, досточтимые?» «Пожалуйста, сядь (нишида)», – ответили великие мудрецы). Появившись на свет, **Нишада тотчас принял на себя все грехи царя Вены, – вот почему его потомки, найшады, испокон веков промышляют воровством, разбоем и охотой и по этой причине им разрешается жить только в горах и лесах. С рождением Бахуки из бедра Притху интересно сопоставить миф о рождении Вакха из бедра Зевса** (Диодор Сицилийский. «Историческая библиотека», II, 38,4; Страбон, «География» XV, 1, 8; Арриан, «Анабасис», V, 1, 6), и, соответственно, **сопоставить как части имен обоих богов – «Нис-» и «Ниш-», предположив, что первоначальная форма прозвища Бахуки была «ДеваНишада».**

Как видим, если в европейской традиции Сатир и Вакх представляли культурно-мифологическое единство, то в индоарийской прослеживается его «разнесение по разным кочкам»: Сатриджит предстает как значительно позитивный персонаж с чертами, присущими Вакху, то

Бахука – как вобравший весьма негативные коннотации и черты, присущие именно сатирам.

Важным моментом мифов о **Дионисе-Бахусе** является повествование о его **походе во главе войска сатиров (силенов, панов) в Индию** (Лукиан, «Дионис» 3, 4, 6, 7). Согласно не имеющему точных параллелей сообщению Климента (вероятно, из Александра Полигистора), **брахманы почитают богами Геракла и Пана** (Климент, «Строматы» III 60, 3). А Геракл, как известно, также **совершил военный поход в Индию, но несколько позже (через 15 поколений), чем Дионис. Александр Македонский во время своего индийского похода Александр «имитировал» Диониса, «играл» в него, а также соорудил в Индии алтарь «своему брату Гераклу» с целью вдохновить** таким образом своих солдат на новые ратные подвиги⁷.

Считается, что **подробное описание похода Диониса в Индию в поэме Нонна «Деяния Диониса»** практически лишено специфически индийских реалий. Однако, **вряд ли стоит утверждать столь безапелляционно** как эту оценку творчества Нонна, так и то, что мифы об индийском походе Диониса и Геракла связаны исключительно с походами Александра Македонского с целью как вдохновить его воинов (по принципу «Это было возможным сделать божественным предкам, так и удастся это сделать нам под руководством божественного Александра!»), так и самим приближенным понравиться царю.

Мифограф Диодор так раскрывает обстоятельства **похода Диониса в Индию**. Некогда, когда люди еще жили в деревнях, **Дионис с войском пришел с запада. Его воины стали гибнуть от моровой болезни во время жары, и он отвел их в**

⁷ Бухарин М.Д. Индийские походы Диониса и Геракла в античной литературной традиции // Индия и античный мир. – М., 2002. – http://Annales.info/india/small/ger_dion.htm

горы Мерос (единственное место в стране, где растёт плющ), где горный воздух и прозрачная вода прекратили эпидемию. После этого он научил индийцев виноделию, хранению плодов, основал города, научил их богопочитанию и ввёл законы и суды. За эти деяния «культурного героя» его стали почитать как бога, он умер после 52-летнего царствования, его сыновья долго передавали власть своим потомкам, пока города не перешли к демократии (Диодор Сицилийский, «Историческая библиотека» II 38, 3 – 39, 1). По Полиэну, Дионис во время похода захватил три горы: Корасибия, Кондасба и Мерон (Полиэн, «Стратегемы» I 1, 2). Арриан передает этот рассказ несколько иначе: до прихода Диониса инды были кочевниками, одевались в шкуры зверей, питались сырым мясом и лубом деревьев, Дионис же основал города, установил законы, научил засеивать землю и впрягать быков в плуг, научил почитать богов, особенно себя под удары в кимвалы и тимпаны, наказал носить длинные волосы и научил умощениям (Арриан, «Об Индии» 7, 3-9). Дионис научил индов водить хороводы (Арриан, «Поход Александра» VI 3, 5; Афинея, «Пир мудрецов» XIV 631a). О том, как инды впервые выпили вина, упоминает Лукиан (Лукиан, «Нигрин», 5). Согласно Харету из Митилены, у индов почитается божество Сороадей, что переводится «винодел» (Афинея, «Пир мудрецов» I 27d). Имя связывают с санскритским сура «хмельной напиток». А. Каннингхем отождествил его с богом солнца Сурьядевой и считает его тождественным Дионису⁸.

Собственно, Дионис во главе воинства сатиров (силенов, панов) совершает, в первую очередь, именно добродетельную, «вероучительную», цивилизационно-религиозную миссию, которая уже имеет отношение не к царям, а сидхам, пророкам, культурным героям и

8 Древний Восток в античной и раннехристианской традиции (Индия, Китай, Юго-Восточная Азия) / подбор текстов, пер. с древнегреч. и лат., примеч. и аннот. указ. Г. А. Тароняна; введение А. А. Вигасина. – М.: Ладомир, 2007. – с. 587.

защитникам культуры, за что и удостоиваются «почестей бессмертных» (Диодор Сицилийский. «Историческая библиотека», II, 38,5), т.е. становятся в глазах подданных «богами». И эту миссию также необходимо время от времени повторять, «обновлять», и результатом становятся повторные обожествления последующих «деятелей», но также и приводит к отделению (даже к символическому «отщеплению») жреческо-культурной деятельности (её представители могут быть «отрекшимися от прав», «незаконнорожденными» и физически ущербными) от царской («законнорожденность» в правящей династии).

Уходя из земли индов, он сделал царем своего спутника и вакханта Спатембу, который правил 52 года (видимо, намек на индо-саков и известное грекам иранское имя Спитама), затем сын Спатембы Будиа (т.е. Будха) правил 20 лет, тому наследовал его сын Крадева (обобщенный образ божественных Кауравов), и власть стала переходить от отца к сыну (Арриан, «Об Индии» 8, 1-3). От Диониса до Александра Великого насчитывали 153 царя, которые правили 6451 год и 3 месяца (Плиний Старший, «Естественная история» VI 59; конъектура – в рукописях «6402 года»; Арриан, «Об Индии» 9, 9 – 153 царя за 6042 года). Дионис был старше Геракла на 15 поколений (Арриан, «Об Индии» 9, 10). Античные хронографы датировали поход Диониса на Индию 1330 либо 1298 годами до н. э. («Хроника Эвсевия»).

Андрей Игнатъев

(sanskrit.su)

Нагота в искусстве

Древней Греции и Древней Индии

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 первоначального 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 [Мурарова 2010; Vonfante 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 [Arte 1988: 556], хотя для обозначения живописи было отдельное слово – citra [Вертоградова 2014: 7; Arte 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 [Soomaraswamy 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 [Navell 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 ин-

дийского искусства, которое, в отличие от европейского, сохраняет свой живой, традиционный и национальный характер, оставаясь тесно связанным с общественной и религиозной жизнью народа [Navell 1908: 3]. Он решительно отвергал распространённую 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 [Вишпер 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 курiosa

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 [Вишпер 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; Кар 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 [Soomaraswamy 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 [Кар 1956: 7].

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 копьё. 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].



Якша из Пархама (ок. 200 г. до н. э)

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, зонтика 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 разворачивались 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 [Соомарасвами 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 [Soomaraswamy 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. Фантазмагоричность 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 (ūrdhvaliṅga) (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 получают 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].

Интересен такой встречающийся в индийской скульптуре аспект Шивы, как Бхикшатана («странствующий нищий»). В этом аспекте бог изображается полностью обнаженным, с чашей из черепа (*karāla*) 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].



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

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, пречи-

стого, 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 подчеркнuto 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; Нирутгара-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: *śera* и *śísna*, причем среди противников ариев в Ригведе фигурируют *śísna-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 [Navell 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 омоложение 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 воспевае красоту земных вещей, в том числе и человеческого тела, индийское искусство же парит в эмпиреях и только стремится принести на землю горную 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 [Soomaraswamy 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, являвшимся 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 севотования 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 ответственным за судьбу родного полиса, быть его защитником, что немало важно, 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 пришлось бы в голову создать памятник наподобие «Тираноборцев» (V в. до н.э.), изображавший афинских граждан Гармония и Аристокитона, 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 одежды [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) [Ватсыяна 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 груди (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 Бала-рама являются на состязание (*malla-kṛīḍā*), 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 значе-

ния слова malla: «1) a strong man 2) an athlete, a boxer, a wrestler» [Арте 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 (gāja-maṅṅa), а также его подданные, включая женщин – последние проявляли к ходу поединков самый живой интерес и всюю 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) [Вишпер 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 [Вишпер 2017: 486; Полевой 1970: 225, 250], кентавромахия [Вишпер 2017: 501], битва

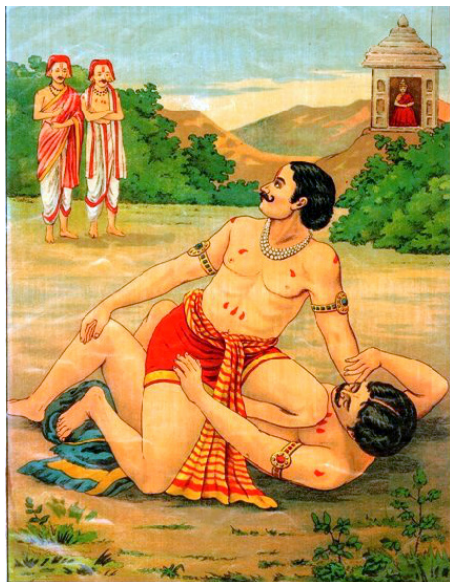
греков с амазонками [Полевой 1970: 211]), то эта битва, как правило, распадалась у него на несколько отдельных поединков. При этом воины очень часто изображались обнаженными, что породило в антиковедении не прекращающуюся до сих пор дискуссию, отражает ли это реальную практику или является плодом художественного 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. Похвалой 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 [Игнатъев 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 «Маусалапарве» 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, «Адипарве», где Бхима в рукопашной схватке лишает жизни ракшасалюдоеда 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 «Сабхапарве» 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 (ahimsa,

«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 Махипасурамардини, 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 [Vonfante 1989: 558, 562]. Как пишет Б.Р. Вишпер: «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: [Вишпер 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].

«Умиряющая Ниобиды» (ок. 530 г. до н. э.)

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) [Вишпер 2015: 516; Полевой 1970: 196].

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 решаетея 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 [Вишпер 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 Калимаха (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 [Вишпер 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 искусствоведа Ананде Кумарасвами [Mode 1970: 8–9].



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

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].

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 Мохенджодаро, 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 художественных 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 подчеркнута округлыми грудью, животом и бедрами. Исследователи предполагают, что данные статуэтки изображают Богиню-Мать, архаическое божество плодородия и плодovitости, 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 Пенджаб (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 отличаются крупными чертами 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 [Soomaraswamy 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 [Soomaraswamy 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 [Navell 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 [Soomaraswamy 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 [Soomaraswamy 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 пояса 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 [Сомарасвами 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 приспособивавших 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 [Кар 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 пояс, 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 [Кар 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.



Якини 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 струя-

щегося 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 Сангхале (штат Пенджаб), 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 роg (*śrṅga*), 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 Махисасурамардини – 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 [Игнатъев 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 Махисасурамардини находятся в храме Дурги в Айхоле (округ Биджапур, штат Карна-

така), 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 Махисасурамardini 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 Махисасурамardini 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-Махисасурамardini стала изображаться исключительно в одежде, иногда лишь с обнаженным животом.

В гуптскую эпоху наряду с Махисасурамardini 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 Махисасурамардини, 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].



Махисасурамардини (Айхол, VI в.)

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 познакомиться 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, «Шакунталей», царь Душьянта, тоскующий в разлуке с прекрасной Шакунталей, 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) [Ватсыяна 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]).

Апсара (Аджанта, пещера № 17, V в.)

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].

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, лишённые 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 полубогаженные 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].



Пара из Бхархута (II в. до н. э.)

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 свекровьями лишь в половине одежды представляли!» (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-мадранки 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 [Вишпер 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.

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 по-

ловина 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 совокупающиеся 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 чайтхи (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 бесстрашие. 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 оставалась 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, униженое 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 контексте // 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.
- Девы-махатмья 2017** – Девы-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. приложение 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 Ригvedы // Ригведы: Мандалы V–VIII. Пер. с вед. Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. С. 487–525.

Перекрёсток цивилизаций

Ефремов 2016 – Ефремов И. А. Лезвие бритвы. М.: Издательство АСТ, 2016.

Игнатьев 2008 – Игнатьев А. А. Миф о Махисасура-мардини в «Дэвиб-хагавата-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 избииении 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.: Алетея, 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.

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

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

Харпер 2016 – Харпер 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 Manoharal 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 Manoharal 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. Brussels-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, eroticism 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> (дара 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. Chinna-mastakhanda. 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.

Литературное приложение #06

ПУБЛИЦИСТИКА



Буянто Дугаров
Интернет-журнал «Золотая Орда»
Звёздные войны. Эпизод V:
Бурятский ученый вдохновил
Джорджа Лукаса



Коллаж с сайта <https://zolord.ru>

Джордж Уолтон Лукас-младший (George Walton Lucas, Jr.) — американский кинорежиссёр, сценарист, продюсер, глава компании Lucasfilm Ltd. Известен как создатель научно-фантастической саги «Звёздные войны», фантастического фильма «ТНХ 1138», а также персонажа Индианы Джонса.

Лукас является одним из самых богатых режиссёров мира с собственным капиталом в 3.2 миллиарда долларов.

Лукас говорил, что он всю жизнь учится самореализации, тому, как честно передать свои эмоции зрителю с помощью цвета, движения, музыки, пространства, времени, формы.

Вдохновленный успехом своего первого фильма «Американские граффити» (1973) и историями о самураях Акиры Куросавы, Лукас начинает работать над шедевром всей своей жизни – космической сагой «Звездные Войны».

Вышедшая в 1977 году первая часть саги «Звездные войны: Эпизод IV: Новая надежда» приносит режиссеру настоящую славу и настоящее богатство.

21 мая 1980 года в прокат вышла вторая часть саги «Звёздные войны. Эпизод V: Империя наносит ответный удар», который первоначально получил неоднозначные отзывы критиков. Однако по прошествии времени многие его недостатки стали восприниматься как достоинства, позволив стать одним из лучших эпизодов саги «Звёздные войны» и одним из самых высоко оценённых фильмов в истории кино.

В течение первоначального проката фильма и нескольких его переизданий кассовые сборы превысили 538 млн долларов по всему миру, что делает его самым кассовым фильмом 1980 года.



Однако, мало кто знает, что при написании сценария второй части саги, Джордж Лукас был вдохновлен новейшими на тот момент научными идеями молодого бурятского ученого **Николая Абаева** по философско-психологическим основам дзэн-буддизма.

Японское слово «дзэн» происходит от китайского «чань», а то в свою очередь от индийского «дхьяна» — медитация или сосредоточение. Таким образом, название этого

направления дальневосточного буддизма указывает на основной метод школы — практику психической саморегуляции, ведущей к духовному просветлению.



Начиная с 1976 года публикации Н.В. Абаева по дзэн-буддизму стали распространяться среди широкой русскоязычной публики в СССР и приобрели огромную популярность на русском языке, а затем появились переводы на другие языки, в том числе английский. В то время в США продолжается волна увлечения философией, психологией и этикой дзэн-буддизма, переросшее в массовое молодежное движение хиппи и битников, особым направлением которого стал так называемый бит-дзэн.

Мощным толчком для этого бума стали работы японского исследователя и последователя дзэн Д. Т. Судзуки, о котором молодой бурятский ученый Н.В. Абаев написал прекрасную статью «Судзуки и культурное наследие дзэн (чань)-буддизма на Западе» в журнале «Народы Азии и Африки» (1980, № 6). Не менее важную роль в распространении дзэн-буддизма сыграла книга Алана Уоттса «Путь дзэн», на основе которой Н.В. Абаев писал курсовые и дипломную работу, когда был еще студентом Дальневосточного Государственного университета (1966–1972 гг.). Также большое влияние на американских адептов дзэн-буддизма оказали произведения Джэрома Сэлинджера, особенно его роман «Над пропастью во ржи», впервые опубликованный в 1951 г.

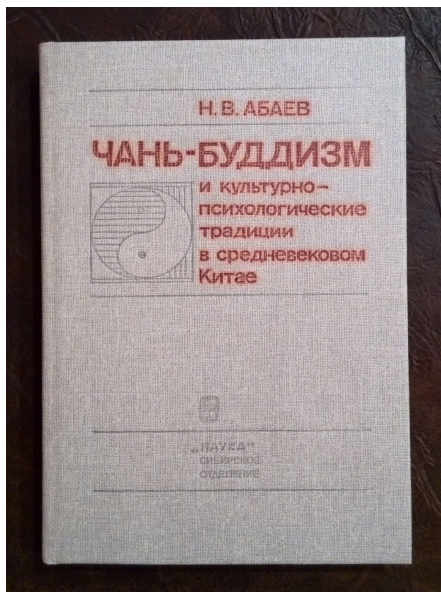
В 1983 году знаменитый психолог Л.С. Китаев-Смык, занимавшийся проблемами стресса и психофизической подготовкой

советских космонавтов, заинтересовавшись работами Н.В. Абаева, попросил у него 10 экземпляров первого издания книги о чань-буддизме и отправил их в Библиотеку Конгресса США.

Николай Вячеславович Абаев родился 7 октября 1949 г. в селе Тоора-Хем Тоджинского кожууна Тувинская АССР, в 1972 г. окончил Восточный факультет Дальневосточного Государственного университета по специальности «страноведение Китая, востоковед-историк, референт-переводчик с китайского и английского языков со знанием японского».

В 1978 г. в Институте востоковедения АН СССР защитил кандидатскую диссертацию по теме «Соотношение теории и практики в чань-буддизме», в 1992 г. защитил докторскую диссертацию по теме «Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае».

Владеет 9-ю языками, в том числе бурят-монгольским, китайским, японским, английским, немецким и др. Труды Н.В. Абаева



опубликованы в США, Германии, Японии, Китае, Монголии, Болгарии, Южной Корее и в др. странах. Является автором более 300 научных работ на разных языках, которые публикуются с 1976 года.

В 1983 году Николай Абаев был приглашен на Международную конференцию «Всемирного Братства буддистов» в Лос-Анджелес (США). В это время дзэн-буддизм был очень популярен в Америке и особенно – в Калифорнии, где даже губернатором штата одно время был ярый последователь

дзэн — Джерри Браун. С самого начала своего пребывания в Лос-Анджелесе молодой ученый дзэн-буддист Николай Абаев, свободно владеющий английским языком, привлек к себе пристальное внимание американских дзэн-буддистов.

Он был приглашен ими в «Дзэн Центр» Лос-Анджелеса столицы штата Калифорния, где у него состоялась беседа с американскими дзэн-буддистами, которые предложили ему стать их гуру, учителем-наставником, оставшись в США, но Н.В. Абаев был вынужден отказаться в силу известных геополитических и дипломатических обстоятельств. Потому что в разгар холодной войны и кампании Рональда Рейгана об СССР, как «империи зла», было бы не этично оставаться в США после окончания конференции.

И тогда же Николай Абаев узнал от американских дзэн-буддистов, что кинорежиссер Джорж Лукас был вдохновлен его идеями и работами в области философско-психологических аспектов дзэн, которые на тот момент уже были переведены в США. То же самое подтвердили и калмыки-буддисты, проживающие в Калифорнии и тепло принявшие гостей из-за железного занавеса.

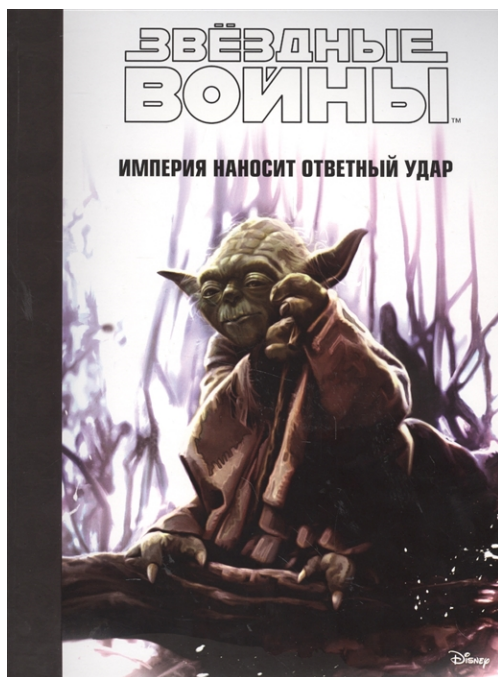
Это была, вообще, первая во всей истории американо-советских отношений буддийская делегация из СССР, в состав которой входили бурятские и монгольские ламы. Вместе с Н.В. Абаевым и Т.Г. Рабдановым в советскую делегацию входил и профессор, доктор исторических наук, всемирно известный востоковед и буддолог, родной племянник Агвана Доржиева — Дылыков С.Д., вице-президент «Всемирного Братства буддистов», которого на предыдущую Генеральную Конференцию ВББ, проходившую до этого в Японии, не пустили в страну, поскольку японская разведка откопала в своих архивах сведения о том, что он вел подрывную деятельность против Квантунской армии в Китае.

Эти данные были переданы журналистам, которые обнародовали их в японских СМИ с ехидными комментариями, что МИД Японии не дал въездную визу «знаменитому русскому шпиону Дылыкову». Как говорится, армия разбита, но разведка работает и у нее долгая память.

Во время конференции в Лос-Анджелесе Н.В. Абаев все время сопровождал уважаемого профессора, в том числе во время визита бурятской делегации в калмыцкий Хурул, ибо тот не владел английским языком, хотя в совершенстве владел современным монгольским и старописьменным монгольским, бурятским, японским и китайским.

Кстати, одним из главных героев космической саги Джорджа Лукаса был Мастер Йода, фактически ставший главным дзэнским по духу персонажем «Звёздных войн» — «мудрейшим и самым сильным джедаем своего времени». В СССР «Эпизод V. Империя наносит ответный удар» впервые был показан в кинотеатрах «Горизонт» и «Зарядье» в рамках «Дней кино США в СССР» в 1988 году.

(продолжение следует)



Тимофей Тарасенко
*Директор Научно-Практического Центра
Психоинформатики, г. Киев, Украина*
О будущем

Наверняка о будущем можно сказать только одно: оно точно не будет таким как было. Каким оно будет — можно лишь предполагать и планировать. Планировать же лучше наиболее благоприятный вариант, хотя это не значит, что нужно игнорировать угрозы.

Отличающие черты самого благоприятного (на мой взгляд) варианта следующие:

1. Информационная гигиена.
Возникновение правил потребления и передачи информации.
2. Надёжность.
Качество, которое станет ключевым для любого вида деятельности.
3. Нравственность.
В будущем возникнет потребность не только в научно-технических знаниях, но и во нравственном образовании. Например, станут востребованы такие качества как ответственность и стремление понять окружающих людей.
4. Смена концепции мировоззрения.
Доминирующая сегодня конкурентная концепция «человек человеку враг» будет заменена на кооперативную «человек человеку друг». Деструктивное действие первой станет очевидным, тогда как объединение и взаимопонимание станут необходимыми.

В этой статье я подробно опишу первое понятие.

Информационная гигиена

Если в своё время человечество переживало чуму, то в нынешней эпохе господствует информационная чума. Она не так явно заметна, но её последствия не менее разрушительны. Чего стоит только экологическая ситуация (острова мусора в океанах, например). Это прямое следствие отношения людей к окружающей среде.

Сердцевина информационной чумы — эгоизм. А именно — стремление получить как можно больше материальных благ за счёт труда других людей.

Представьте себе психически здоровое общество. В нём все говорят правду, заботятся друг о друге, берегут природу, трудятся во благо себя и остальных, и так далее. Это общество, безусловно, продуктивно, но уязвимо для эгоизма. Представьте, что в нём возникает человек со стремлением получать материальные блага с минимальными усилиями, а то и без них. Этого можно достичь и честным путём — например, изобрести более совершенные орудия труда, лучше организовать свой труд, и так далее. Но такой подход также требует усилий. А потому он не подходит эгоисту. Эгоист же ищет того, за счёт кого может нажиться.

Такого человека я буду называть прямо — паразит. Он может, например, притворится больным или покалеченным и просить милостыню. Может производить некачественный товар продавая его под видом качественного. Может просто брать в долг и не отдавать. Стоит ли говорить о том, что схем обмана множество. Суть же в том, что паразит в определённый промежуток времени будет казаться со стороны очень успешным — ведь он может иметь материальных благ гораздо больше, чем обычный трудяга. Поэтому, такой подход к жизни будет казаться очень привлекательным. Зачем трудиться, если можно обманным путём получать больше?

Паразит даёт пример другим людям, и они также становятся паразитами. В свою очередь, они становятся примерами для других. Так число паразитов растёт лавинообразно.

Проблема тут очевидна: паразиты ничего не производят, а число тружеников постоянно уменьшается. Отсюда неизбежное падение качества производства и проблемы с экологией. Паразиты насилуют природу и не думают о том, в каких условиях будут жить потомки, даже их собственные. Крайняя степень развития этой социальной болезни — окончательное исчезновение всех рабочих. Тогда паразитам будет просто не на ком паразитировать, и общество просто вымрет.

Однако я полагаю, что до крайности не дойдёт. Чума уничтожила много людей, но не всех. Самый действенный способ борьбы с нею — гигиена. Соответственно, способ борьбы с информационной чумой — информационная гигиена.

Я предполагаю, что в скором времени всё больше людей начнёт осознавать информационную чуму и её угрозу. Также, станут осознанно искать способы борьбы с нею. Нужно сказать, что информационную гигиену не нужно изобретать. Её принципы следует лишь понять, и применять сознательно. Ранее ей следовали исходя больше от интуиции, чем от знания. Я говорю о понятии совести.

Предложить в полном виде принципы информационной гигиены я не готов. Это и не входит в задачи этой статьи. Но, один из них я все же рискну сформировать: **принимай решения только на основании информации, которую сам проверил.** Этот принцип важен, чтобы защититься от обмана. Суть манипулирования отнюдь не в прямых приказах и не в физическом принуждении. Это грубые и ненадёжные методы. Их применение опасно для манипулятора. Люди гораздо охотнее следуют собственным решениям. Выбор же человека зависит от информационного пространства, в котором человек находится. Следовательно, суть манипуляции в формировании такого информационного пространства, пребывая в котором люди самостоятельно будут принимать заранее заготовленные для них решения.

Например, если манипулятором является предприниматель, то прямые указания типа «покупайте только у меня» не будут эффективными. Гораздо результативнее будет, скажем, полить грязью конкурентов, распустить слухи о том, что их товары

ненадёжны и опасны. Тогда люди, поверившие в это, сами сделают «логический» вывод о том, что приобретение товара манипулятора — единственное разумное решение.

Принцип проверки касается и передачи информации. Его можно сформулировать так: **говори уверенно только о том, что испытал сам.** Также: **если видишь потребность передать информацию, которую не проверял, то обязательно скажи об этом и укажи источник.**

Сможет ли аферист так просто обмануть человека, следующего этим двум правилам? Усложнят ли эти правила жизнь или, наоборот, упростят, избавив от проблем?

Перекрёсток цивилизаций

КИНОСЦЕНАРИЙ

литературная версия

Гааз М.А. —
Три Дня Императрицы Цыси



Yu Xunling - Two Years with the Empress Dowager by Derling

Краткое содержание

Действие охватывает последние три дня жизни Китайской Императрицы Цыси. Центральным сюжетом является последний в ее жизни прием послов иностранных держав и планы раздела Китая после схождения Вдовствующей Императрицы со сцены «Большой Игры» Иностранными Державами, которым помешала Первая Мировая Война и Синхайская революция в Китае.

Действующие лица:

Вдовствующая Императрица Цыси
Император Гуансюй
Императрица Лунъюй
Наложница Ли
Астролог
Посол Японской Империи
Посол Российской Империи
Посол Австро-Венгерской Империи
Посол Германской Империи
Посол Британской Империи
Посол Французской республики
Старший слуга
Служанка
Муж служанки
Глашатай
Слуги, дамы, двор.
Голос за сценой.

Пролог

I

Тронный зал Императорского Дворца в Пекине. Тихая печальная музыка.

Входит, одетая в черные одежды, Цыси, держа в руках свечу. Она обходит трон, встает за ним и, устремив взгляд в пространство, останавливается.

Голоса за сценой: Huánghòu! Huánghòu!⁹ Nǚshì!¹⁰

Возглас: Cíxǐ qùshì!¹¹!!!

Слышится плачь. Шум. **Голоса послов за сценой:** unser Beileid; our condolences; nos condoléances; Watashitachi no ai tō no i; наши соболезнования¹²

Возглас: Huì de cíxǐ tàihòu, huángdì xiàn zài àixīn jué luó shì pǔyǐ!¹³

Голос за сценой: 15 ноября 1908 года скончалась Великая Императрица Китая – Вдовствующая Императрица Цыси.

Цыси задувает свечу. Уходит. Музыка прекращается.

II

Звучит музыка из пекинской оперы или любая другая, китайская. Около 5 девушек исполняют танец.

Сцена первая.

13 ноября 1908 года

Тронный зал.

В залу входят слуги, молча прибирая ее. Появляется Старший слуга.

Старший слуга: Олухи! Сегодня во дворце прием иностранных интервентов... то есть (*машет рукой*)... послов!!! А вы три дня полы даже не мыли!

9 Императрица!

10 Госпожа!

11 Императрица скончалась!!!

12 Послы говорят одну фразу на своих языках каждый.

13 Волею Вдовствующей императрицы Цы Си, ныне император – Айсин Гиоро Пу И!

Обращается к одному из слуг: Лучше три! Лучше я сказал!!!

Слуги работают.

Смотрит на залу, задумчиво: В стенах трещины пошли... До чего же мы дожили... Раньше такого не было. А теперь.. (тяжело вздыхает). Нет, Китай скоро сам себя потеряет. Да... Как об этом говорил еще Ду Фу...

Стон стоит
На просторах Китая -
Неужели
Владыка не знает,
Что в обители
Ханьской державы
Не спасительный рис
Вырастает -
Вырастают
Лишь сорные травы.

Так и теперь. Но теперь...

(переключает внимание на слуг) : Ну что ж вы копаетесь! Завесьте хоть трещины картиной... Всему учить надо!! Только жрать и врать умеют! Немедленно заканчивайте тут все, сейчас императрица придет!

Уходит.

Слуги заканчивают работу и расходятся.

Сцена вторая.

Тронный зал.

Входит Цыси, опираясь на руку молодой наложницы императора. Ли доводит Цыси до трона. Цыси садится. Ли отходит.

Цыси: Ли, скажи мне, при отсутствии у Императора наследников, кого ты видишь самым подходящим? Ведь он слаб здоровьем, а детей нет.

Ли: По-моему мнению, Госпожа, вам надо поступить, как вы делали и раньше – посадить на трон нового ребенка.

Цыси: Я тоже думала об этом. Но мне уже 72 года... Долго ли я проживу?

Ли (падает на колени): Что вы говорите, Госпожа! Конечно! Да сохранит вас Небесный Владыка и все Бессмертные Святые!

Цыси: Ли, позови астролога... мне с ним надо посоветоваться.

Ли выходит.

Цыси (одна): Я помню все... как я порог переступала этот впервые, как меня приняли сюда... Каким путем я пробивалась вверх.. И что теперь? Достигла высшей власти! Или безвластия? Китай, ты не такой как прежде. И никогда не станешь. Последний шанс сегодня... но не мне все менять. Я не смогу уже. Как ничтожно мал человек пред судьбой. Оглядывает залу.

Цыси:

Здесь государь
Проводит дни с гостями,
Я слышу -
Музыка звучит опять.
Те, кто в халатах
С длинными кистями,
Купаться могут здесь
И пировать.
Но шелк, сияющий
В дворцовом зале -
Плод женского
Бессонного труда.

Все это пройдет.... Все пройдет. Конфуций говорил, что он не видел, чтобы люди любили добро так же, как красоту... А я сделала добро?...

Задумывается.

В это время, быстрой походкой входит Астролог и Ли.

Астролог кланяется.

Цыси: Ли, оставь нас.

Ли выходит.

Цыси: Скажи мне, сколько мне жить осталось? Не хитри... Я не сержусь на правду.

Астролог: Госпожа! Вы – великая и мудрая правительница

Цыси: Нет... За все мое правление я ничего не сделала...

Астролог: Правитель подобен ветру. А подданные – траве. От каждого слова вашего все падали ниц.

Цыси: Это скоро пройдет. Не будет той Цыси, которая сейчас сидит перед тобой. Итак, сколько?

Астролог: Госпожа, не смею вам дерзить, но вы хотите это знать?

Цыси: Меня это не пугает. Я готова отойти и сейчас. Я ничего не успею сделать... Только... раньше Него я не умру.

Астролог: Госпожа, вам осталось три дня.

Падает на колени.

Цыси (спокойно): Хорошо. Встань!

Астролог: Госпожа... Вам надо бы назначить преемника.

Цыси: Да... я уже решила. Это будет Пу И. Племянник Императора.

Астролог: Госпожа! Его путь я вижу тяжелым... Он много потеряет в жизни. Потом приобретет. А потом – еще больше потеряет.

Цыси: Это все моя вина. Ступай. И храни молчание...

Астролог уходит, входит Ли.

Цыси: Ли.. (*достает флакон*) это – сильное лекарство от туберкулеза. Дай его вечером Императору. После него он завтра... поправится... (*посмеивается*)

Ли: Совсем поправится? (*улыбается*)

Цыси: Совсем. Я не уйду раньше него.

Ли берет флакон и прячет его.

Цыси вздыхает. Ли задумывается.

Входит служанка: Госпожа, Вас покорнейше просит принять муж одной из служанок гаремной прислуги.

Цыси (тяжело вздохнув): что ему надо? Пусть войдет.

Входит **муж служанки**, падает ниц, обращаясь к Цыси: моя Госпожа, Моя Госпожа! Мой ребенок болен! Мой буйвол падет!

Цыси с недоумением смотрит на него.

Муж служанки: Ребенок болеет, буйвол болеет..

Цыси (перебивая): Ребенку дали лекарство?

Муж служанки: ребенок просит есть! Мне деньги нужны!

Цыси: денег я тебе не дам, казна пуста вообще, а вы их проигрываете, пропиваете и прокуриваете! Последнее в первую очередь! Пускай к Ли придет твоя жена, она прикажет дать ей мешок риса и лекарства! Тебе не дам ничего! Ты слышишь, ничего! Кстати, если буйвол еще жив, так закали его, освежуй и дай мясо ребенку – самое полезное.

А теперь, пошел вон!

Отворачивается, прикрывает лицо рукой.

Муж служанки стоит.

Цыси (тихо, но твердо): уйди (*пауза, он стоит*)

Перекрёсток цивилизаций

Цыси (*тихо, но твердо*): уйди навсегда

Он уходит медленно, пятясь.

Цыси: Ли, кто их до этого довел?... Не я ли? Я всегда себя об этом спрашивала, последнее время. Ли.... Прошло две войны... Два восстания...¹⁴ А кто тому виной? Мы? Я?

Ли молчит.

Цыси: Ли... прочти мне что-нибудь из Ду Фу...

Ли: Конечно.

В Дулине
Человек в пеньковом платье,
Хоть постарел -
А недалек умом:
Как мог такую глупость
Совершать я,
Чтоб с Цзи и Се
Равнять себя тайком?
А просто
Во дворце я непригоден.
И надо мне
Безропотно уйти.
Умру — поймут,
Что о простом народе
Всегда я думал,
До конца пути.

Цыси в это время прикрывает лицо платком. Ли, заметив это, прекращает читать.

Ли: Госпожа, вы плачете?

Цыси: Нет... я не плачу. Мне нет, о чем уже плакать. Пойдем, мне надо приготовиться...

Уходят.

14 Две опиумных войны и два восстания – тайпинов и ихэуаней.

Сцена третья

Тронный зал.

В зале стоят дамы и слуги, накрыт стол для иностранных гостей.

Входит глашатай.

Глашатай: Cíxǐ tàihòu!¹⁵

Все встают на колени, Цыси входит, опираясь на руку слуги, сопровождаемая Императором Гуансюем, императрицей Луньюй и Ли. **Все, простираясь ниц, возглашают:** Huáng tàihòu yī bǎi suì!¹⁶

Цыси садится на трон.

Все встают.

Глашатай: Госпожа, прибыли послы!

Цыси кивает.

Глашатай: Посол Великобритании Лорд Кенингсгем.

Входит. Кланяется.

Посол: Императрица, рад приветствовать в вашем лице Китай!

Цыси: Я тоже рада вас видеть, господин посол!

Глашатай: Посол Австро-Венгерской Империи Михаил Хаасс

Входит. Кланяется.

Посол: От лица его величества Императора Франца-Иосифа приветствую вас и весь Китай!

Цыси: Я тоже приветствую вас, господин Посол. И в вашем лице – Вашу страну.

Глашатай: Посол Франции Морис Лепен

Входит. Кланяется.

Посол: Приветствую вас, великая Императрица!

Цыси: Китай приветствует вас, господин посол.

Глашатай: Посол Японии Генерал Фукубе Гиндзо

Входит. Кланяется.

Посол: От лица дружественной Японии приветствую вас!

Цыси: Китай так же приветствует в вас друга.

Глашатай: Посол России Иван Коростовец.

Входит. Кланяется.

Посол: Приветствую вас, Императрица

Цыси: Рада вас видеть.

Глашатай: Посол Германии фон Кёниг

Входит. Кланяется.

15 Вдовствующая императрица Цыси!

16 Да живет сто лет императрица!

Посол: От имени Кайзера Вильгельма Второго выражаю вам свое восхищение!

Цыси: Благодарю. Приветствую вас в Китае.

Послы отходят все в сторону. Служанки вносят угощения и ставят их на стол.

Цыси: Господа, содействие ваших стран Тхуптэну Гьяцо в создании им независимого государства, поддержка Тибета оружием – это удар, который вы хотели нанести Нашей Империи. Я настоятельно требую от вас перестать поддерживать повстанцев!

Послы: Мы их и не поддерживаем.

Цыси: Вы принимаете человека, провоцирующего сепаратизм и говорите, что не поддерживаете? Это, господа, странно.

Посол Австрии: Госпожа, наша страна в этом вообще не участвовала.

Цыси: Ладно.. Господин Хаасс, у повстанцев были изъяты ружья австрийского производства. Вы говорите, вы не имеете отношения к делу?

Посол Австрии: Никакого. Ружья производят частные лица. Так же и продают. Они могут попасть так куда угодно!

Цыси: Господин Коростовец, что послужило поводом для переписки вашего министра Изволинского с Далай-Ламой?

Посол России: Это касалось дел российских буддистов – калмыков и бурят.

Цыси: Я рада что мои подозрения ошибочны. *(в сторону)* Ну... пред Небесным Владыкой все видно. Его не обманешь... *(Послам)* Господин Гинджо, это верно, что господин министр Дзютаро так же приглашал Далай-Ламу в Японию?

Посол Японии: Госпожа, кто вам такое сообщил? Это все ложь врагов страны! Он ведь все равно не приехал.

Цыси: А вы, господин Кенингем, как объясните, что Далай-Лама теперь скрывается в Индии, что под вашим протекторатом?

Посол Великобритании: Он там как частное лицо... Я, если честно.. не осведомлен о перемещении господина Гьяцо.

Цыси: Ладно... Я вижу, я зря волновалась *(в сторону)*: лицемеры проклятые! Как же я вас ненавижу! *(послам):* Присаживайтесь, господа.

Послы садятся за стол.

Цыси *(к Ли):* Станцуй им, чтоб запомнили этот мой последний прием..

Играет музыка, Ли танцует.

После окончания танца все аплодируют. Посол России встает и кланяясь подходит к Цыси.

Посол России: Госпожа, наш император, Николай II, в знак дружбы между нашими странами вручает вам большой крест ордена святой Екатерины первой степени!

Слуга вносит подушечку с орденом и встает перед Цыси.

Посол России: Я надеюсь, что в лице нашей страны вы обретете верных союзников, госпожа.

Цыси: Я вас благодарю. Я была рада вас всех видеть!

Послы: благодарим вас за прием.

Цыси: Была рада вас видеть.

Тихая музыка. Послы по очереди откланиваются и уходят

Цыси: Император... смотри, как лицемерен тот Запад, к которому ты хотел идти, когда шел против меня...

Гуансюй: Тетя... Прости меня...

Цыси: Когда-нибудь... Небесный Владыка нас рассудит. Мы оба были не правы. И за наши ошибки отвечает теперь страна. Яньло-Ван¹⁷ (Подземный Владыка) решит, кто был прав, а кто нет. Теперь поздно что-либо менять... увы.

Все медленно уходят.

Сцена пятая

15 ноября 1908 года

Один из залов во дворце.

Стоят слуги, быстрой походкой входят послы.

Посол Великобритании: Вчера умер Император, значит сегодня Цыси, на правах регента ставит наследника?

Посол Австрии: Да, только уже половина дня прошла и ни слова.

Посол России: Господа, это Китай...

Посол Великобритании: Наверное, еще не определилась... кого из детей...

Все посмеиваются.

Посол Японии: И все заново начнется.

Посол Германии: Да, если только не... Хотя им тут по сто лет желают. Еще, небось, до ста доживет. И нас переживет.

17 Бог смерти в китайской религии

Перекрёсток цивилизаций

Все посмеиваются.

Голоса за сценой: Императрица! Императрица! Госпожа!

Все удваивают внимание.

Голоса: Госпожа наша!

Входит глашатай.

Глашатай: Ее Величество, Вдовствующая Императрица умерла!

Звучит печальная музыка.

Слуги падают на колени. Послы склоняют головы.

Послы: примите соболезнования!

4 человека выносят покрытые носилки. За ними идет процессия, проходящая через сцену.

Все кроме послов уходят.

Глашатай: Волею ее величества, императором назначен Айсин Георо Пу И.

Уходит. Послы переговариваются.

Посол Японии: При Цыси авторитет власти ослаб. Империя долго не протянет. Гуансюй не стал китайским Мейдзи.

Посол Франции: Народ в такой ситуации легок на подъем. Как бы Пу И не стать китайским Луи..

Посол Австрии: Луи? Это вы про Короля Луи-Филиппа?

Посол Франции: Нет, про Людовика XVI

Посол Австрии: А.. Да... Луи.. И бедная Мари... (*посмеиваясь отходит*)

Посол Великобритании (с ухмылкой): Сдается мне, народ вот-вот поднимется.

Посол Германии послу Австрии (тихо): И точно не без их помощи.

(*громко*): И почему же будет опиум для народа?

Посол Великобритании: У нас фиксированные цены. (*смеется*)

Посол Австрии (послу России): А вы мой друг, что-то стоите угрюмо?

Посол России: Я вот думаю... Все же умерла такая Женщина! Великая! Так вот, в этом ключе.. Приходите-ка вечером ко мне, помянем.

Посол Японии (в сторону): Ох уж эти русские... всегда найдут повод.... (*многозначительная пауза*)

Посол России: Так что, господа, придете?

Все: да, конечно, придем.

Сцена шестая

Комната в Русском посольстве.

Послы сидят за столом. На столе – «скромный поминальный обед», фотография Цыси с черной лентой, рядом – рюмка и хлеб, бокалы.

Посол России (*встав со своим бокалом*): Господа, предлагаю выпить в последний раз за Ее Величество, бывшую прекрасной хозяйкой в своей стране.

Все пьют.

Посол Японии: Немыслимо для Китайцев: женщина на троне! Как такое могло случиться? А между тем – все как полагается. После нее экономика в прах, страна на грани банкротства.

Посол Германии: Ну, не все женщины на троне оставляют такое наследство. Вот, например наша принцесса стала вашей (*послу России*) императрицей. Екатерина II.

Посол России: Да.. Сколько ваша принцесса нам сделала! Не случайно о ее смерти сказал наш поэт:

Старушка милая жила
Приятно и немного блудно,
Вольтеру первый друг была,
Наказ писала, флоты жгла,
И умерла, садясь на судно...

Посол Германии: не всего Пушкина цитируете, друг мой! Там дальше так:

Россия, бедная держава,
Твоя удушенная слава
С Екатериной умерла.
Посол России хмурится.

Посол Франции: Господа, ходили слухи что Екатерина...

Посол Австрии (*перебивая*): Не надо, друг мой, про ее любовников нам тут. Это ее личное дело, которое она унесла в могилу.

Посол Франции: Друг мой, я о другом... Рассказывают, что как-то раз, гуляя по саду, императрица заметила, что лакеи несут из дворца на фарфоровых блюдах персики, ананасы и виноград. Чтобы не встретиться с ними, Екатерина повернула в сторону, сказав окружающим:

— Хоть бы блюда мне оставили.

Все смеются.

Посол Австрии: При Цыси хоть дворец не обворовывали. Там вообще заговор не возможен был.

Посол Великобритании: Это да...

Посол Австрии: Итак, как делить будем?

Посол Великобритании: Тибет наш

Посол Германии: Циндао забираем мы

Посол Великобритании: Шанхай, Гонконг и Тайвань – нам

Посол Австрии: Нам отдайте Хайнань

Посол Японии: Только в совместное владение! Нам еще Маньчжурию!

Посол России: Далянь¹⁸ – наш

Посол Японии: Неет! Теперь все. Наш.

Посол России гневно смотрит на посла Японии.

Посол Германии: Ладно, начнем делить – решим. С нами нет еще представителей Италии и США.

Посол Австрии: Итак, за сколько разделим?

Посол Японии: За пять лет точно.

Посол Франции: Конечно. Если ничего не случится.

Посол Австрии (задумчиво): Пять лет – должно быть достаточно. Это вам не Польша... Вот ее тогда поделили... При Марии-Терезе.

Все: Пяти лет хватит... Если ничего не случится...

За сценой звуки выстрелов. Крики за сценой. Посол Австрии подсакивает.

Посол Австрии: Что это????!!

Входит лакей с письмами, вручает каждому послу. Все распечатывают.

Шок на лицах.

Голос за сценой: 28 июня 1914 года случилось Сараевское убийство, положившее начало Первой Мировой Войне.

Женский голос: Убили, значит, Фердинанда-то нашего..

Посол Австрии: Что????!!

Все застывают в позах. Звучит трагичная музыка.

18 Порт-Артур

Эпилог

Посол Австрии, Посол Германии отходят на один край сцены, Посол Японии, Франции, Великобритании и России – на другой.

Зала темнеет.

Входят 6 дам. Звучит вальс. Пары танцуют. На заднем плане появляется Цыси на троне, рядом – Гуансуй, Лунъюй, Ли и астролог. Ли и Астролог, Гуансуй и Лунъюй также начинают танцевать. Цыси остается одна.

Зала вновь темнеет.

ПОЭЗИЯ



Сергей Померанцев

Актёр театра и кино, поэт

ОБРЕЧЁННЫЙ ЦАРЕВИЧ

(поэма по мотивам древнеегипетской сказки)

Люди — слёзы, что пролил обильно
Демииург Вселенной. Испокон
В этом мире, где судьба всеильна,
На страданья каждый обречён.

Суждено нам всем болеть и плакать,
Жить, преодолевая боль свою,
Мы идём по жизни в дождь и слякоть,
Каждый миг у бездны на краю.

Мудрецы сулят покой за гробом,
Но кто видел то, что это так?
Не вернулись, успокоить чтобы
Нас, кто лёг однажды в саркофаг!

Боги прячут истинные лики
За улыбкой идиолов своих,
И постичь их промысел великий
Маловероятно для живых.

Можно положиться тут на веру,
Но наглядней, мой прочтя рассказ,
К истине приблизиться примером
Жизни, пересказанной для вас...

Перекрёсток цивилизаций

1.

Жизнь и смерть, удача и несчастье, -
Всё нам предначертано судьбой.
Даже царь находится во власти
Этой силы, как любой другой.

С сотворенья мира лишь немногим
Удалось её узнать секрет.
Люди, фараоны, как и боги, -
Словно фишки на доске сенет.

И пока мы думаем, что знаем
Как устроить верно свою жизнь,
Нами силы высшие играют,
Каждый день преподнося сюрприз.

Некогда в египетской державе
Правил царь — добрейший из царей.
Он купался в роскоши и славе,
Но с годами делался грустней.

И была серьёзная причина
У владыки мира горевать, -
Боги не давали ему сына,
Сына, что мог трон его занять.

И богам молились ежедневно
Добрый царь с царицею о том,
Чтобы осчастливило их небо
Стать однажды матерью с отцом.

Годы шли, а сын не появлялся.
Но однажды сжалилась Хатхор,
Ибо приумножить царь поклялся
Жертвы, что давал ей до сих пор.

Литературное приложение #06

И, приняв божественное семя,
В ту же ночь царица понесла,
А спустя положенное время
Фараону сына родила.

Добрый царь, обрадован известьем,
Поспешил к возлюбленной своей.
Он её нашёл с ребёнком вместе,
И малютка улыбался ей.

Фараон от счастья был, как пьяный.
Не предвидя близкую беду,
Восхищался сыном долгожданным.
Но вдруг ветер во дворце подул,

Грозовые пронеслись раскаты
В лабиринте залов и дворов,
И под систров пение в палаты
Семь Хатхор явились от богов.

А пришли богини в это место,
Где с ребёнком отдыхала мать,
Чтоб судьбу родившемуся честно
И со знаньем дела предсказать.

Взяв его на руки осторожно,
Осмотрели дивное дитя,
И, вернув наследника на ложе,
Сообщили, очи опустья:

"Фараон уже ребёнка любит,
Но должны мы огорчить царя, -
Юного царевича погубит
Крокодил, собака иль змея."

Перекрёсток цивилизаций

И умолкли, как и звуки систра,
Покидая золотой покой.
Фараон, царица и министры
Опечалились судьбе такой,

Что богини эти предсказали.
Страх и скорбь наполнили дворец.
Но прервал стenanья в пышном зале
Наконец один почтенный жрец.

Он сказал царю: "Не стоит плакать!
Предсказанье это не беда.
Если сына фараона спрятать
За высокою стеной, тогда

Не достанут зубы крокодила,
Злость собаки и змеиный яд
Будущего властелина Нила,
И ему беды не причинят!"

Многим это показалось спорным,
Но, чтоб сына от судьбы спасти,
В тот же день велел своим придворным
Царь для сына замок возвести.

И с рожденья каменные стены
Охраняли мальчика от бед.
Жил он в своём замке неизменно
Так на протяженьи долгих лет.

Избегая предреченной смерти,
Сын царя его не покидал,
Но однажды из окна заметил
Существо, которого не знал.

Литературное приложение #06

"Что это бежит, хвостом виляя,
Рядом с нищим по дороге той,
И при этом весело так лает?" -
Вопросил царевич молодой

У слуги, и тот ответил принцу:
"Существо собакою зовут".
Этот разговор достиг столицы
И дворца за несколько минут,

Потому что отступил от правил
Раб, когда о псе заговорил.
Чтоб увидеть сына, царь оставил
Все дела и к принцу поспешил.

Найден был наследник на балконе
И в глазах его была тоска.
"Я хочу, — сказал сын фараону, -
Получить забавного щенка!"

Добрый царь задумался, однако
Поразмыслив, сыну сообщил
Почему нельзя ему собаку,
О которой тот его просил:

"Ты семнадцать лет здесь пребываешь,
И на это воля есть моя,
Ибо твоей жизни угрожает
Крокодил, собака иль змея!

О проклятье мы не говорили, -
(При дворе такой был уговор),
Но теперь услышь — тебе судили
Молодым погибнуть семь Хатхор!"

Перекрёсток цивилизаций

И заплакал принц, услышав это:
"Я так ждал, что скоро подрасту,
И смогу, став взрослым, на рассвете
Вдруг осуществить свою мечту, -

Выйти из дворцовых стен постылых,
Мир увидеть в красоте своей,
Повстречать любовь и, вместе с милой,
На ночь целовать своих детей!

Папа! Для чего я нужен жизни,
Если здесь удел мой прозябать?
Не смотри на сына с укоризной,
Лучше повели коней мне дать!

Манят меня дальние дороги,
Страны, мне известные из книг,
Пусть твой сын и проживёт недолго,
Но я буду счастлив, хоть на миг!"

Обливалось кровью сердце старца,
С болью понимал в момент сей он,
Что вполне, увы, так может статься, -
Будет сын судьбою умерщвлён.

Было фараону также ясно,
Что посмей он сына отпустить,
И его династия угаснет,
Но сказал он только: "Так и быть..."

Запрягли для принца колесницу,
Дали хлеба, пива и латук.
С сыном фараон пришёл проститься,
Подарив ему отличный лук.

Литературное приложение #06

И сказал он принцу на прощанье:
"Не надеюсь встретиться с тобой,
Если же ты выживешь случайно,
Знай, я буду ждать тебя домой!"

Если будет плохо — возвращайся,
Мой дворец всегда тебе открыт.
А теперь, царевич, отправляйся
Куда сердце юное велит!"

Сын ему на это не ответил,
Руку лишь отцу поцеловал,
И судьбе навстречу он, как ветер,
Резвых скакунов своих погнал.

И бежал за ним на своих лапах,
Обгоняя колесницы ось,
Из дворцовых псарней взятый папой
Для наследника весёлый пёс.

2.

Жизнь и смерть даются людям свыше,
Мы по милости богов живём.
Но пока под солнцем люди дышат,
Будут забывать они о том.

Будут совершать они безумства,
Счастье мимолётное ловить,
Будут их вести по жизни чувства, -
Будут люди гневаться, любить,

Верить, ненавидеть, удивляться,
Лгать, надеяться, желать чудес
И между собой соревноваться,
Оставаясь прахом для небес.

Перекрёсток цивилизаций

Так и принц, покинув стены дома,
Преисполнен юношеских сил,
Вдруг увидел этот мир огромный,
И о неизбежном позабыл.

Всё ему казалось необычным
За пределами постылых стен:
Свет зари, весёлый гомон птичий,
Уханье совы и крик гиен.

В Дельте он увидел бегемотов,
Храмы, пирамиды, города.
Мясо добывал себе охотой,
Рыбу бил острогой иногда.

С рыбаками нильскими общался,
Слушал сказки у костров крестьян.
А потом с Египтом попрощался,
Чтоб узнать красоты дальних стран.

Много принц увидел всевозможных
Мест, о коих с детства так мечтал.
Но скрывал от всех он осторожно
Кто его отец и отвечал

На расспросы, что он сын солдата,
Но отец ему доставил боль:
Когда мать ушла в страну заката,
Женщину чужую он привёл.

Юноша, злой мачехой гонимый,
Дом родной покинул навсегда,
И теперь, отвергнув своё имя,
Бродит по земле туда-сюда.

Литературное приложение #06

И вот так наследник властелина
Жил в нужде, не узанный никем.
А когда добрался в Нахарину,
Обессилен от дорог совсем.

Подскачив на кочке, колесница
Развалилась, превратившись в хлам.
Принц уснул в степи, а на зарнице
Местных юношей увидел там.

С ними он душевно отобедал.
На вопрос — откуда он такой?, -
Сын царя легенду им поведал,
Что бежал от мачехи плохой.

Мол, лишившись мамы настоящей,
Стал чужим он в хижине своей.
"Ну, а мы пришли к высокой башне, -
Отвечали юноши, — ведь в ней

Жениха ждёт местная принцесса,
Говорят, редчайшей красоты!
Если хочешь, можешь с нами вместе
Попытать удачу там и ты!

Кто допрыгнет до окна девицы,
Проявив умение и прыть,
Сможет на принцессе той жениться
И полцарства с нею получить!

Прыгаем мы каждый день, и всё же
Не достигли цели мы своей,
Ибо прыгнуть в высоту не можем
До окна на семьдесят локтей!"

Перекрёсток цивилизаций

И решил наследник фараона,
С интересом выслушав о том,
Посмотреть как скачут увлечённо
Юноши под девичьим окном.

Утром к башне он пришёл с друзьями.
Вдруг, увидев девы красоту,
Прыгнул так, что до оконной рамы
Долетел, взяв эту высоту!

И его в уста поцеловала
Юная принцесса в тот же миг,
Обняла скитальца и сказала:
"Не робей, теперь ты мой жених!"

И была она такой красивой,
И теплом её светился взгляд!,
Что царевич был уже не в силах
С башни спрыгнуть от неё назад.

Сообщили всё царю, и тут-же
Во дворец влюблённых привели,
Видеть дочки будущего мужа
Ведь хотел правитель той земли.

Рассмотрев на юноше передник
Тонкой ткани с золотым шитьём,
Царь спросил его: "Ты чей наследник?
Кто отец тебе и где твой дом?"

"Жил в стране египетской когда-то, -
На вопрос царевич отвечал, -
Бедный сын обычного солдата,
Материнской ласки я не знал.

Литературное приложение #06

Мой отец взял женщину чужую,
Когда мама отошла к богам.
Я ушёл из дома и кочую
Словно вольный ветер тут и там".

"Негодяй! Безродное отродье!
Как ты смел, подлец, рукой своей
Прикоснуться к деве благородной, -
Ненаглядной дочери моей?, -

Закричал правитель Нахарины,
Ибо был он несказанно зол, -
Дочь свою отдать простолюдину, -
Я с ума покамест не сошёл!

Убирайся прочь, мерзавец с Нила,
А не то велю тебя казнить!"
Но царевна принца заслонила,
Молвив: "И меня веди убить!

Я клянусь, что если ты прогонишь
Этого красавца от меня,
Ты не только честь свою уронишь, -
Дочь не проживёт твоя и дня!

Дал ты слово царское, а ныне
Хочешь опозорить весь наш род!
Скажут все цари, что в Нахарине
Лживый царь, убивший дочь, живёт!

Потому что, если с ненаглядным
Не отдашь меня ты под венец,
Отравлю себя я страшным ядом,
Так и знай! Я не шучу, отец!"

Перекрёсток цивилизаций

И взяла любимого за руку.
Что тут мог правитель предпринять?
Смертью обернётся их разлука, -
Понял он, решив их обвенчать.

Но полцарства им не дал, заметив,
Что получают целиком страну
Молодые после его смерти,
Подарив усадьбу им одну.

Там был сад, прекрасный виноградник,
Дом, беседки и прохладный пруд.
Юноша с женою были рады
Гнёздышко любви устроить тут.

Жили они радостно, без споров,
И царевич позабыл почти,
Что богини предсказали вскоре
Молодым в Дуат ему уйти.

Что судьба его подстерегает,
И доска уже у мастеров,
Из которой юноше строгают
Саркофаг, и тот почти готов.

Ибо где-то, может очень рядом,
Дышат, свою злобу затая,
И следят за ним жестоким взглядом
Крокодил, собака и змея.

А жена по-прежнему не знала,
О печальной участи его,
И глазами синего опала
Обжигала мужа своего.

Литературное приложение #06

Он ей отвечал любовью с лаской.
И с охоты им добычу нёс,
В дом пускавшийся их без опаски,
Верный друг семьи — подросток пёс.

3.

Жизнь и смерть — они непостижимы.
Испытания даны одним,
Для других они проходят мимо.
Ну, а кто-то гибнет молодым.

Кажется нам часто — мы свободны
Выбрать сами к счастью верный путь.
Но порой усилия бесплодны
В жизни изменить хоть что-нибудь.

Жизнь и смерть даются нам богами,
Как и всё, что нас по жизни ждёт.
Принц же позабыл о своей драме, -
О судьбе, что юношу убьёт.

Думал — в безопасности он будет
От богов Египта вдалеке.
А тем временем одна из судеб
Поджидала юношу в реке.

В день, когда свой замок он покинул,
Крокодил пополз за ним во след,
И реки достигнув в Нахарине,
Ждал в воде его он на обед.

Выбраться за жертвой был не в силах
Этот монстр, чтоб натворить беды:
Водный дух злодея крокодила
Не пускал на берег из воды.

Перекрёсток цивилизаций

Каждый день они сражались люто.
Принц об этом даже и не знал,
И по берегу он каждым утром
С молодой женой своей гулял.

Чувствовал себя он безопасно
И решил поведать как то раз
Правду о себе жене прекрасной,
Чтоб она всё знала без прикрас:

"Я не сын солдата, дорогая,
Мой отец — великий фараон.
Но судьба мне выпала такая, -
К ранней смерти я приговорён.

Предсказали мне богини наши:
Умереть во цвете лет, меня
Молодым прикончит смертью страшной
Крокодил, собака иль змея."

"Так давай прогоним пса, ты слышишь?, -
Ужаснулась юная жена, -
Почему ходить под нашей крышей
Вместе с нами смерть твоя должна? "

Но царевич с ней не согласился
И ответил юноша ей так:
"Этот пёс мне сильно полюбился,
И судьбой не может быть никак!

Мне судьбу в Египте предсказали,
Но туда я больше ни ногой!
И предсказанные там печали
Здесь уже не властны надо мной!

Литературное приложение #06

Впрочем, если суждено погибнуть
Мне от друга моего зубов,
Пусть тогда, воистину, так будет,-
Я покинуть мир такой готов!"

Так собака с ними жить осталась,
Принца и жену его любя,
Но уже к их дому подбиралась
Третья предречённая судьба.

Из Египта с крокодилом вместе
Выползла, сверкая чешуёй,
Злобная змея, ища то место,
Где царевич жил с своей женой.

И была смертельно ядовита
Эта тварь, исполненная зла,
Наконец она в стране хурритов
В дом к влюблённым ночью заползла.

Но жена царевича в тревоге
Не спала, почувствовав беду,
И у спальни мужа, у порога
На полу оставила еду.

А ещё она, на всякий случай,
С угощением этим заодно,
В кубке золотом и самом лучшем
Рядышком поставила вино.

И ждала судьбу у ложа принца,
Не смежая глаз желанным сном,
За него готовая сразиться
Обоюдоострым топором.

Перекрёсток цивилизаций

А змея, учуяв запах пищи,
Поползла к еде и стала есть,
Позабыв о том, кого здесь ищет,
Всё сожрав и кубок выпив весь.

От вина мгновенно захмелела
Эта гадина, упившись, там.
Подошла жена к ней тут-же смело
И перерубила пополам.

Юноша проснулся от удара
И увидел мертвую змею.
А жена ему сказала с жаром:
"Поллюбуйся на судьбу свою!

Две судьбы твои ещё остались,
Но одну убила я, заметь!"
И супруги громко рассмеялись,
Радуясь, что обманули смерть.

Принц устроил жертву Ра-Хорахте
За спасение от злой судьбы,
И за то, что страшное проклятье
Избежал сегодня без борьбы.

А его любимая сказала:
"Доверяешь ты собаке зря, -
Защитить она не прибежала
Твой покой, когда вползла змея!

Даже лаем не предупредила
Об опасности. Подумай сам, -
Семь Хатхор не просто ж говорили,
Чтобы ты не верил этим псам!"

Литературное приложение #06

И задумался царевич — вправду,
Где же был четвероногий друг
В тот момент, когда так было надо
Охранять царевича досуг?

Он не знал, что верная собака
Каждой ночью к берегу идёт,
И следит внимательно за дракой
Крокодила с духом этих вод,

Чтобы, если дух уступит монстру,
И злодей захочет к ним залезть,
Было бы чудовищу непросто
Друга, одолев, жестоко съесть.

Ну, а тот женою восхищался,
Думал, что не зря сказал всё ей.
Но в реке, по-прежнему, сражался
Крокодил. И вот в один из дней

Прогуляться с милою женою
Захотел царевич, и вдали
От усадьбы, без собаки, двое
На берег реки они пришли.

Доверять собаке стало сложно,
Но тайком за ними, чтоб помочь
В случае беды, шёл осторожно
Верный пёс, гоня обиду прочь.

И случилось так, что к самым водам
Привела прогулка молодых
В место то, где прятал свою морду
Монстр, готовый броситься на них.

Перекрёсток цивилизаций

Дух, который с крокодилом бился,
Не пуская из воды его,
На беду куда-то отлучился
И врага оставил одного.

Подошёл к реке сын фараона,
В воду начал камни он бросать.
В это время крокодил огромный
Приготовился его сожрать.

Вдруг увидел принц, что к нему мчится,
Громко лая, пёс их со всех ног.
Тот хотел за друга заступиться,
Но помочь царевичу не смог.

"Берегись!, — к нему жена воззвала, -
Неспроста собака так рычит!
Смерть твоя за нами наблюдала,
И в обличьи пса к тебе бежит!"

Испугался по ошибке друга
Юный принц, и вот ему пришлось
Прыгнуть в воду. В этот миг округу
Воем огласил несчастный пёс.

4.

Жизнь и смерть — как смена дня и ночи,
Как Луна и Солнце в небесах.
Человек постичь их тайну хочет,
Познаёт же только боль и страх.

Словно лист, его судьба качает,
И от ветки оторвав порой,
В грязь порывом ветра устремляет,
Пополняя старый перегной.

Литературное приложение #06

Как песок его сдувают бури,
Как роса он сохнет на заре.
Жизнь его — разменная фигура
В непонятной для него игре.

Был уверен принц, что миновала
Страшная судьба его, как вдруг
Злобное чудовище поймало
Юношу, оставив только круг

В месте том, где скрывшись под волнами,
От собаки чтоб спастись, нырнул
Юный принц. Схватить его зубами
Злобный крокодил не применул.

"Я твоя судьба!, — сказал он принцу, -
Долго же тебя я поджидал!
Приходилось здесь мне с духом биться,
Что меня на берег не пускал.

Но теперь, когда ты в моей власти,
Сделку предлагаю я тебе:
Выпущу тебя из своей пасти,
Вопреки предсказанной судьбе,

Если только ты пообещаешь
Духа водяного мне убить,
Коего, царевич, ты не знаешь,
Но который мне мешает жить.

Думал я — найду тебя, исполню
То, что предначертано судьбой,
И вернусь в мой дом, который помню
С той поры, как выполз за тобой.

Перекрёсток цивилизаций

Но грозитя дух реки настёрный
В край родной меня не отпустить,
Ну, а мне милее Нахарины
В воды Нила тело погрузить!

Если я убью тебя, вернётся
Твой защитник и у нас опять
Битва бесконечная начнётся,
И Египет мне не увидеть!"

Но царевич возразил: "Как можно
Заклучить с тобой мне договор,
И с тем духом поступить безбожно?
Лучше вместе мы дадим отпор!"

Ибо дух уже вернулся в реку
И схватил чудовище за хвост,
А ещё на помощь человеку
Подоспел его отважный пёс.

Выволокли злого крокодила
На берег реки они втроём,
А жена царевича срубила
Голову злодея топором.

Отойдя от этого кошмара,
Побывав у смерти на краю,
Юноше жена сказала с жаром:
"Полюбуйся на судьбу твою!"

Лишь одна из них ещё осталась,
Две из трёх смогли мы одолеть!"
И супруги громко рассмеялись,
Радуюсь, что обманули смерть.

Литературное приложение #06

Принц устроил жертву Ра-Хорахте
За защиту от судьбы дурной,
И за то, что страшное проклятье
Избежал, оставшись вновь живой.

А его любимая сказала:
"Доверял собаке ты не зря,
Ведь спасти тебя она бежала!
Как же с нею ошибалась я!

Но к другим собакам ты с опаской
Должен относиться. Сам суди, -
Было предсказание не сказкой,
Значит, ждёт беда нас впереди!"

И, обняв жену с собакой верной,
Принц простился с духом водяным.
Был он рад спасенью и не верил,
Что опасность всё ещё над ним.

А напрасно — принцы, что однажды
К башне его с девой привели,
Были все ревнивы и отважны,
И к отцу её теперь пришли.

Знатностью они своей гордились,
И явились, чтоб царю сказать:
"Дочь свою отдав бродяге с Нила,
Нас ты предпочёл не замечать!"

Между тем, знатны мы и богаты,
Каждый хочет с дочкой твоей быть!
Прикажи, и сына мы солдата
Выследим, затем, чтобы убить!

Перекрёсток цивилизаций

Ну, а тот, кто голову доставит
Беглеца и бросит пред тобой,
Пусть страной твоей обширной правит
И живёт с царевной молодой!"

"Самому мне это не любезно, -
Царь им Нахарины отвечал, -
Только как я поступлю бесчестно,
Если слово при народе дал,

Что отдам я дочь свою родную
За того, кто прыгнет к ней в окно?
Нет, пойти на подлость я такую
Не смогу — опасно и грешно!"

"А никто об этом не узнает, -
Всю вину мы на себя возьмём,
Государь пусть не переживает,
Будет он, как будто ни при чём!" -

Возразили юноши. "Ну, что же,
Я согласен, будет посему!
Египтянина убить кто сможет,
Я того в зятя себе возьму!" -

Их благословил на святотатство
Старый царь. И сели на коней
Юноши, затем, чтоб повстречаться
Для убийства с принцем поскорей.

Они знали где его усадьба
И помчались наперегонки,
Ибо каждый помышлял о свадьбе
И хотел жены его руки.

Литературное приложение #06

Мчались они вихрем, и их руки,
Стрелы боевые наложив,
Наготове уж держали луки,
Сделанные из упругих ив.

Но заметил принц их приближенье,
Взял жену, собаку и бегом,
Мудро уклоняясь от сраженья,
Чёрным ходом свой покинул дом.

Вышли через сад они к нагорью
И пещеру отыскали там,
Спрятались в ней тихо, но на горе
Лучники скакали по пятам.

Ведь царём богатой Нахарины
Каждому из них хотелось стать.
Стали проверять они ложбины,
Юношу с женой его искать.

Но была пещера незаметна, -
Куст огромный прятал её вход.
И найти их по причине этой
Не могли убийцы, только вот

Вдруг собака лаем огласила
Незаметный грот их и стремглав
Кинулась наружу, и схватила
Одного из юношей. Узнав

Где с женой царевич притаился,
Бросились убийцы тут же к ним.
И хотя наш принц отважно бился, -
Всё же был убит он молодым.

Перекрёсток цивилизаций

И его супруга молодая,
Не сдаваясь до конца судьбе,
Стать женой убийцы не желая,
Горло перерезала себе.

А лежал меж их кровавых трупов,
Выражая мёртвой мордой злость,
Погубивший юношу так глупо
И его жену отважный пёс.

5.

Жизнь и смерть, удача и несчастье
Не зависят, кажется, от нас,
Кажется, мы все живём во власти
Высших сил, и мы для них лишь грязь.

Что же человеку остаётся, -
В жизни дрейфовать по воле волн?
Или всё же с бурями бороться,
Что нас больно бьют со всех сторон?

Жизнь и смерть таинственны, бесспорно,
И отмерен каждому свой срок,
Принц же, не борись он так упорно,
Не достоин был бы этих строк.

Он лежал с собакой и женою
Брошен там, где подло был убит.
Их убийцы тут же меж собою
Рассудили — будет царь сердит,

Никому он царство не уступит,
Ибо дочь его тут умерла,
И сурово с ними он поступит
За такие скверные дела.

Литературное приложение #06

Посему замыслили убийцы
Его свергнуть, захватив страну,
И напали на его столицу,
Развязав гражданскую войну.

Начались жестокие сраженья,
И покрылся трупами Евфрат.
Царь, не ожидая нападения,
Был коварству своему не рад.

Он столкнулся с очень грозной силой,
Сам же не любил войска водить.
Принцы его воинство теснили,
Понял царь, что тут не победить.

И бежал на корабле по морю,
Сдав страну врагам в конце концов.
Но однажды утром на нагорье
Ра троих увидел мертвецов.

"Кто там так лежит не похоронен?" -
Вопросил богиню он Хатхор.
"Это сын несчастный фараона,
Что всегда так радовал твой взор.

Юный принц погиб в неравной схватке,
Подлыми убийцами сражён.
В нём, конечно, были недостатки,
Но не заслужил такого он!

Ты любил вдыхать его куренья,
И тебе хвалы он возносил.
Но ему судили при рождении
Боги умереть во цвете сил.

Перекрёсток цивилизаций

С ним жена его — она решила
С мужем в царство мёртвых отойти,
Ведь убийцы мужа её силой
Под венец хотели повести.

Между ними, как я понимаю, -
Мёртвый пёс, который защищал
До последнего своих хозяев,
Ведь иного счастья он не знал.

Все они погибли смертью лютой,
И теперь лежат в своей крови.
Но они в последние минуты
Думали о дружбе и любви," -

На вопрос богиня отвечала
Обронив слезу из ясных глаз, -
Так её всё это огорчало,
Так расстроил собственный рассказ!

Ра-Хорахте произнёс: "Негоже
Неотмщёнными убитым быть.
Дочь моя, давай мы им поможем.
Я желаю дать им снова жить!"

Над нагорьем прогремели громы,
Ураган пронёсся над землёй,
И царевич оказался дома
С верными собакой и женой.

Там они, обнявшись, рассмеялись,
Победив по воле бога смерть.
И в далёкий путь засобирались,
Нахарину захватили ведь,

Литературное приложение #06

Их враги, казнив без состраданья
Всех, кто подчиняться не хотел.
Слышались по всей стране рыданья
И стояла вонь гниющих тел.

Принц с женою понимали — надо
Этот произвол остановить,
Нужно навести в стране порядок
И своим убийцам отомстить.

И они в Египет поспешили,
Где был принца жив ещё отец.
Там, на берегах святого Нила
Встретили скитальца наконец

С детства дорогие сердцу виды:
Влажная от паводка земля,
На краю пустыни пирамиды,
Рощи, виноградники, поля.

Молодым крестьяне улыбались,
Рыбаки несли им свой улов.
Лотосы с зарёю распускались,
Словно их приветствуя любовь.

И жена царевича смущённо
Поправляла девичью косу.
Ну, а принц смотрел заворожённо
На её волшебную красу

В обрамлении красот Египта,
Где он не был столько долгих лет,
И до неба возносил молитву,
Ну, а бог дарил ему в ответ

Перекрёсток цивилизаций

Над озерами родными утро,
Зори, что над Нилом разлились,
Пальмы, сикоморы, нильских уток,
И небес лазоревую высь.

Наконец, в столицу фараонов
Прибыли влюблённые, и там
К сыну царь на грудь упал со стоном,
И при слугах волю дал слезам.

Царь с царицей были очень рады
С сыном снова встретиться живым,
И вручили трон ему, обряды
Совершив все нужные над ним.

Получил двойную принц корону,
Но надел вначале синий шлем,
И повёл солдат своих колонны
В северные земли он затем,

Чтобы там, достигнув Нахарины
Наказать преступников за грех.
Старый фараон гордился сыном,
Ведь тому сопутствовал успех:

Из столицы Нахарины выбит
Принцев был мятежный гарнизон.
И отправил пленными в Египет
Негодяев новый фараон.

Так, в стране покончив с произволом,
Фараон велел царя позвать,
Тот же отказался от престола,
Наконец, узнав кто его зять.

Литературное приложение #06

Он при дочери в слезах признался,
Падая пред фараоном ниц,
В том, что в преступленьи запытался,
К её мужу подослав убийц.

Фараон нахмурил на мгновенье
Бровь свою, признание услышав,
Но потом отправил жить в именье
Тестя, от жестокостей устав.

И вернулся со своей женою
Он в Египет, в город Уасет,
Где, как бог, владел своей страной
Не один ещё десяток лет.

А когда в роскошную гробницу
Лечь ему по смерти довелось,
Чтобы с ним в Дуате возродиться,
Рядом спал его любимый пёс.

И лежала с ними также рядом,
В вечность пожелавшая шагнуть,
Женщина, считавшая наградой
С милым до конца пройти свой путь.

Жизнь и смерть для нас неотвратимы,
Но сражаться мы готовы вновь
Если знаем то, что мы любимы,
Если дружба есть и есть любовь...

20 января 2016 год

Перекрёсток цивилизаций

Александр Алленов
поэт, художник, г. Саратов



Фото: Арвен Власова

Атака мертвецов

Поднимем, друзья, поминальную чашу
Во славу и память далёких тех лет,
Когда простые воины наши
Не дали врагу захватить Осовец.

Траншеи огонь утюжил смертельный,
Снаряд за снарядом летел в каждый дзот.
Горела от взрывов земля -
Шёл военный двадцатого века пятнадцатый год.

Июльский рассвет лёг рососою на крепость,
На дула винтовок и спящих солдат.
Но враг уж не дремлет, проклятый германец
То утро решил превратить в сущий ад!

Полгода пытались прорвать оборону,
Десятки тяжёлых, бесплодных атак!
В итоге — лишь трупы, да раненых стоны:
Из крепости русских не выбить никак!

Но хватит прощать им наши потери!
Долой благородство, на то и война!
Любому упрямству должны быть пределы,
Сегодня иваны заплатят сполна!

В четыре часа свежий утренний ветер
Приятно взбудрил отдыхавших солдат.
Но нёс он с собою дыхание смерти -
То был приготовленный немцами ад!

Зелёный туман — смесь из хлора и брома -
Накрыл вмиг окопы, казармы, форты...
Чернела трава, с веток сыпались листья,
Остались без крон вековые дубы...

Германцы, предчувствуя близость победы,
Крылатой армадой на крепость пошли!
Казалось им, что позади все их беды,
А дальше — награды и славы лучи.

Перекрёсток цивилизаций

Но выше лишь тот, кто смеётся последним
И главный кошмар был ещё впереди!
Навстречу из облака газов смертельных
Блеснули стальные винтовок штыки!

Харкаясь фрагментами собственных лёгких
И сгустками крови сквозь тряпок клочки,
Остатки защитников крепости стойкой
В последний свой бой полумёртвые шли!

С сожжёною кожей — кровь стынет от вида -
В молчании шли в штыковую бойцы...
И немцы бежали в ужасе диком,
Подумав, что это идут мертвецы!

Семь тысяч солдат батальонов Ландвера
Назад повернули, не приняли бой...
Бежали, сшибая своих офицеров,
Не чуя от страха земли под собой!

А нашим ребятам не нужно награды
И от генералов слова похвалы...
Ведь главное — бегство врага увидали!
И будет покой в объятых земли...

Тот подвиг атакою мёртвых назвали,
С тех пор сотня лет пронеслась над землёй.
И многие факты легендами стали...
Бетонные дзоты покрылись травой...

Поднимем, друзья, поминальную чашу
Во славу и память далёких тех лет,
Когда простые воины наши
Полгода смогли удержать Осовец!

**Александр Алленов,
Ильяс Мукашов —
Мёртвый город**

Ослепляющий лоск витрин
Рекламные стенды на каждом углу
Бесконечный поток машин
Развозит ряд пешек в кислотную мглу

Время давит сонный удав
Монотонность жизни сводит с ума
И от этой жизни устав
Ты однажды птицей спрыгнешь с окна

(Припев:)

Мёртвый город — безумье и мрак
Мёртвый город — здесь не выжить, ты — враг
Мёртвый город — сон губит людей
Мёртвый город — твой Господь и злодей

Здесь повсюду гламурный блеск
И шорох волн из безмолвных страниц
Я не верю в помойный плеск
В бег мельканья застывших лиц

Прожигают душу огни
Распятия дней, по которым плачет гранит
Если выразишь свой протест —
Для мёртвый героев ещё достаточно мест

(Припев.)

Ильяс Мукашов — Помни о смерти!

Я — миг и душа
Твой мир, в котором я дышал
Я — крик и предел
Змея,
Зигзаг в твоей судьбе

Живой пульс ночи
Оставь на стороне, молчи
В тенях на пути:
Твой мир — я обещал уйти
Глаза — пуст твой взгляд
Его переведёшь назад
С тобой — нет меня
И не вернуть, что я отнял

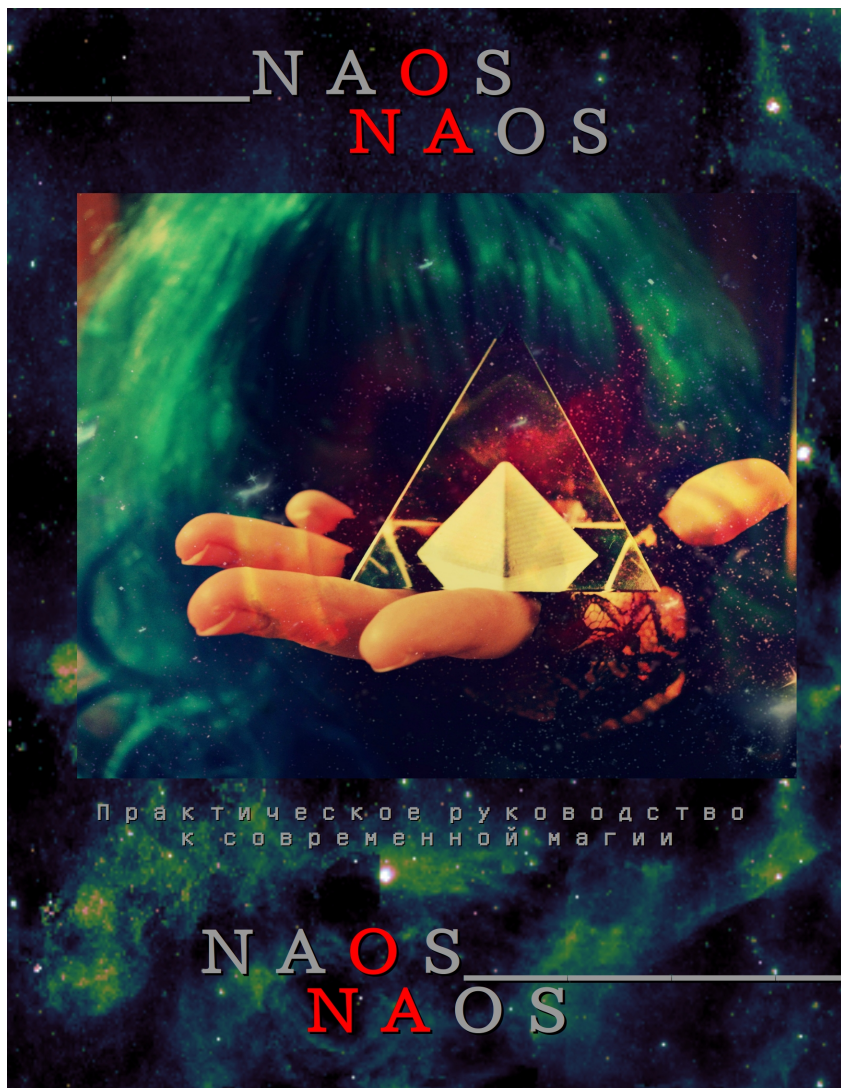
Во сне, что жесток
Наш смех,
окрыляющий порок...

Я — миг и душа
Твой мир и бесконечный шаг
Я — крик и предел,
тайник в твоей судьбе

Кого так любил
Воскрешал и схоронил
В забвеньи реки
Их души пей как эликсир

...Воды за чертой
Подлунной жизни лил поток
Звучат за спиной
Древа и новой битвы долг...

Я — ночь и я — день
Небо я и Люцифер
Я — свет и я — тень
Смерти ожерелие



Практическое руководство
к современной магии

NAOS
NAOS

Ваш экземпляр доступен по ссылке:
<http://books.apokrif93.com/naos>

Перекрёсток цивилизаций



Ваш экземпляр доступен по ссылке:
https://vk.com/life_explorer

SINIS†ER TAR⊕†

**Цена за одну колоду карт: 2249р
+ 149р доставка по РФ/399 международная**

Карта Сбербанк (Mastercard):

5469 5600 1286 8796

Карта Почта Банк (VISA):

4059 9201 1153 2470

PayPal: www.paypal.me/ylzhaa

Платеж с указанием Вашей фамилии

**Фото: Татьяна Косенко и Вадим Лесной,
сообщество Серп Сатурна**



*Ваш экземпляр доступен по ссылке:
<http://books.apokrif93.com/> или Ebay*

Перекрёсток цивилизаций



ОТ АКАДЕМИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ ДО НЕФОРМАТА

ОТКРЫТ СБОР МАТЕРИАЛОВ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ АЛЬМАНАХ
<ПЕРЕКРЁСТОК ЦИВИЛИЗАЦИЙ>

Основной выпуск + книжное приложение.
Приглашаем авторов, переводчиков, дизайнеров,
фотографов и, конечно же, читателей

Связь с нами: ilyarain@gmail.com

По всем вопросам: ilyarain@gmail.com



Мы публикуем материалы на магическую, мистическую, оккультную, эзотерическую, религиоведческую, антиклерикальную, трансгуманистическую, психологическую, философскую и другие смежные темы.

Оформить бесплатную подписку на журнал, а также связаться с редакцией, Вы можете по адресу:

93in39@gmail.com

Наши координаты в Интернете:

<http://apokrif93.com>

<http://vk.com/apokrif93>

Научно-популярный журнал

1441 
ἈΠΟΚΡΥΦΟΣ 

НАУКА ◊ РЕЛИГИЯ ◊ МАГИЯ

ВЫХОДИТ С 2003 ГОДА

Перекрёсток цивилизаций

Содержание

Академические Исследования

Николай Вячеславович Абаев — Тотемные божества Лисы и Волка в боевом искусстве скифо-ариев и тюрко-монголов

3

Олег Борисович Гуцуляк - «Сатир» – жрец солнца бронзового века

16

Андрей Игнатьев - Нагота в искусстве Древней Греции и Древней Индии

42

Публицистика

Буянто Дугаров - Звёздные войны. Эпизод V: Бурятский ученый вдохновил Джорджа Лукаса

101

Тимофей Тарасенко — О будущем

107

Киносценарий (литературная версия)

Гааз М.А. - Три Дня Императрицы Цыси

111

Поэзия

Сергей Померанцев — Обречённый Царевич

126

Александр Алленов — Атака мертвецов

155

Александр Алленов, Ильяс Мукашов — Мёртвый город

158

Ильяс Мукашов — Помни о смерти

159

Анонсы

160

© **Перекрёсток цивилизаций**
Международный некоммерческий
литературно-религиоведческий альманах

Литературное приложение #06

Адрес редакции:
Космическое Королевство Асгардия

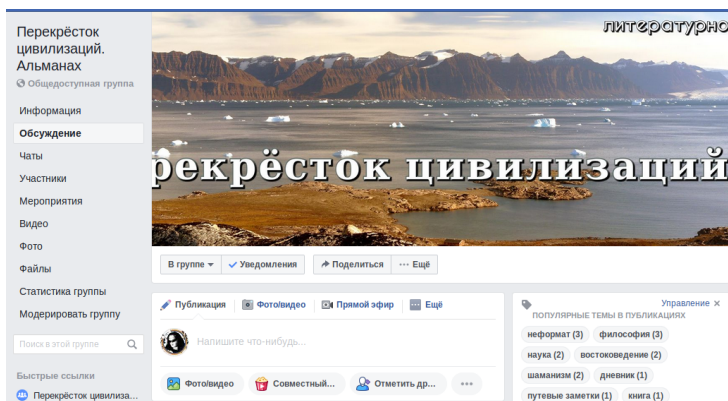
Сайт-визитка альманаха:
<https://tengri-space.tumblr.com/>

© Редактор, дизайнер, наборщик: Ильяс Мукашов
© Помощница редактора: Татьяна Пиче-оол

© Дизайн обложки: Ильяс Мукашов

© Фото со стр. 2, 3, 13, 100, 125: сайт Pxhere

© Издано в *Lulu Press, Inc., США, 2019*
ISBN: 978-0-244-78431-7 (электронная версия)
ISBN: 978-0-244-22884-2 (печать по требованию)



Сообщество в Facebook:
<https://www.facebook.com/groups/tengri.space/>