

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт философии
Кафедра философии и культурологии Востока

ASIATICA

Труды по философии и культурам Востока

Издается с 2005 г.

Выпуск 8



ББК 86.33

А35

Редакция: *М. Е. Кравцова* (С.-Петербург. гос. ун-т), *И. Ф. Попова* (Ин-т восточных рукописей РАН), *Р. А. Сафрастьян* (Ин-т восточных рукописей РАН), *К. Ю. Солонин* (Renmin University of China), *Tessa Savvidis* (Frei Universitat Berlin)

Главный редактор серии д-р филос. наук *Т. Г. Туманян*

Рецензенты: д-р ист. наук проф. С.-Петербург. гос. ун-та *Н. Н. Дьяков*; канд. филос. наук, науч. сотр. гос. Эрмитажа *Е. А. Кий*

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Института философии
С.-Петербургского государственного университета*

Asiatica: Труды по философии и культурам Востока.

А35 Вып. 8 / отв. редакторы *Т. Г. Туманян* и *Е. А. Десницкая*. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2014. — 140 с.

В настоящем номере представлены главным образом тексты докладов и статьи участников научной конференции «Философия творчества и познания в восточных культурах и системах мысли», проходившей 22 ноября 2013 г. в Институте философии СПбГУ в рамках Дней философии в Санкт-Петербурге.

ББК 86.33

Научное издание

ASIATICA

Труды по философии и культурам Востока

Выпуск 8

Ответственные редакторы

Тигран Гургенович Туманян и *Евгения Алексеевна Десницкая*

Редактор *Л. А. Карпова*

Компьютерная верстка *Ю. Ю. Тауриной*

Подписано в печать 30.10.2014. Формат 60×84¹/₁₆. Печать офсетная.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 8,37. Тираж 100 экз. Заказ № 168.

Издательство СПбГУ. 199004, С.-Петербург, В.О., 6-я линия, 11/21.
Тел./факс (812)328-44-22 E-mail: info@unipress.ru www.unipress.ru

Типография Издательства СПбГУ. 199061, С.-Петербург, Средний пр., 41

© С.-Петербургский государственный университет, 2014

О. П. Вечерина

«ШАЙВА-ПРАТИМА-ЛАКШАНА»: НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ШИВАИТСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО КАНОНА

В статье представлены некоторые особенности формирования структуры сложнейшей системы образов индуистского изобразительного канона в его шиваитском аспекте¹. Эти особенности заключались в том, что в иеротопии храма первое место усилиями брахманов заняло звучащее слово ритуала, тогда как собственно художественная работа имела весьма малую цену в социуме. Это странное, на первый взгляд, обстоятельство предопределило равнодушие индийского общества к формально-эстетическим достоинствам изобразительного искусства при гипертрофированном внимании к проблемам соответствия облика статуй их культовому назначению.

Именно поэтому в системе образов шиваизма наибольшую ценность для его хранителей имеют те, которые а) не образны (линга, а в пределе — невидимая линга); б) не сотворены человеком (сваймбху-линга).

Как известно, изобразительный канон существует в единстве трех гомоморфных², корреспондирующих друг с другом систем: 1) визуальных форм-образов (murti) богов, дев и святых-бхактов³; 2) символических диаграмм-янтр (yantra) и 3) заклинаний-мантр

¹ То есть в такой иерархии образов, в которой Шива — главный в пантеоне.

² Мы можем говорить о гомоморфизме, поскольку сами творцы канона осознанно устанавливали соответствие между этими системами. Например, в «Унмейвилаккам» Мейкандара (32–34) устанавливается гомологическое соответствие между членами тела Шивы и его мантрой на-ма-ши-ва-я. См.: [Zvelebil 1985: 52].

³ Лингам, как правило, устанавливался вместе с йони, служившей пьедесталом (питхой).

© О. П. Вечерина, 2014

(mantra), из которых мантры — это древнейшая система, уходящая своими истоками в ведийский период. Очевидно, что проблематика собственно изобразительного искусства связана только с первой частью этого канона, хотя любой образ воспринимался и воспринимается верующим в неразрывном единстве всех трех его составляющих.

Внутри структуры Тримурти (Брахма, Вишну, Шива)⁴ развитие образов подчиняется логике развития связанных с ними историй («биографий») великих богов, изложенных в соответствующих пуранах. Одна система образов складывается вокруг верховного бога Вишну в связи с концепцией его аватар — воплощений в различные визуальные манифестации, как антропоморфные, так и зооморфные. Если в качестве верховного бога почитается Шива, то система образов отчетливо разделяется на две группы — антропоморфных (а также терато-⁵ и зооморфных) образов-манифестаций самого Шивы, его семьи и его спутников⁶ и фаллических эмблем — образов неразрывного единения мужского и женского начала (linga-yoni или linga-pitha). Поклонение Брахме как верховному богу в качестве самостоятельного культа, как известно, практически отсутствует⁷.

Существует параллельная Тримурти иконографическая концепция Тридеви (Сарасвати, Лакшми и Парвати), однако в этом иконографическом изводе они рассматриваются как последовательные манифестации Дурги или Ади Парашакти (Великой Матери). В целом культ Богини образует во многом самостоятельную систему образов и связанных с ними практик, пока еще недостаточно изученную исследователями⁸. Частично иконография образов Боги-

⁴ О развитии образной концепции Тримурти подробнее см.: [Zimmer 1992: 128–130].

⁵ Образы, связанные с Богиней в ее грозных и ужасных манифестациях и ее спутниками; свита Шивы.

⁶ Семья Шивы — это его первая жена Сати, вторая жена Парвати и их дети Ганеша и Сканда, а также два сына Шивы — Андхака и Айяппан. Подробнее см.: [Kramrisch 1981: 301–383]. Свиту Шивы и Парвати составляют многочисленные демоны [Ibid.: 384–421], в число которых входят и их наиболее любимые адепты. Например, такое право получили бхакты Сундарар и его неразлучный товарищ Чераман Перумаль [Shulman 1985: 248].

⁷ См., напр.: [Zimmer 1992: 125].

⁸ Исследования иконографии шактизма начал Дж. Вудрофф (А. Авалон) [Woodroffe 1929]. Краткий обзор генезиса и эволюции шактизма содержится в издании перевода «Девибхагавата-пураны» А. А. Игнатьева — первого, насколько нам известно, перевода и введения в научный оборот одного из важнейших текстов традиции на

ни смыкается с образной системой шиваизма, поскольку в своей благой ипостаси (как Парвати) она — его супруга⁹.

Важно отметить, что Вишну и Шива находятся между собой в сложных и тесных отношениях, в том числе, особенно на Юге Индии, в дружеских и даже любовных, часто действуя совместно в пространстве одного мифа или присутствуя в пространстве одного храма, или даже одной статуи¹⁰.

Эта чрезвычайно сложная, поражающая воображение своей изощренностью структура складывалась в течение почти двух тысяч лет и в окончательном виде оформилась примерно к концу X в.¹¹

Т. А. Гопинатха Рао, первый исследователь иконографии индуизма, использовавший многочисленные, в том числе очень редкие нарративные источники, и создатель всеобъемлющего компендиума «Элементы иконографии индуизма» (первая публикация — 1914 г.), не утратившего своего значения и в наши дни, выделил при анализе всего 10 больших групп антропоморфных манифестаций Шивы, каждая из которых включает в себя систему образов, объединенных каким-либо общим признаком [Gopinatha Rao 1997: II, 73–412]. Например, группа Самхарамурти (убийственные формы) включает в себя 10 подгрупп и т. д. [Ibid.: II, 143–202]. Последующие исследователи в целом также придерживались этой классификации и иерархии образов¹².

Главную группу образов, по мысли творцов канона, составляли различные лингамы, которые подразделялись на два больших клас-

русском языке [Игнатьев 2006: 448–478]. См. также работу [Кинсли 2007] по иконографии, обрядам и практикам, связанным с поклонением устрашающим и отталкивающим формам Богини-Матери, воплощенным в группе десяти Махавидий. Там же приводится и обширная современная библиография по этой проблематике.

⁹ Относительно самостоятельной богиней выступает Кали, которая определенно не представляет собой форму Парвати в том круге пуранической мифологии, который связан с соревнованием Кали и Шивы в танце. Подробно этот казус рассматривает Д. Д. Шульман [Shulman 1980: 214–221].

¹⁰ Как Харихара (или Шанкаранараянар). См., напр.: [Banerjea 2002: 546–547].

¹¹ В отечественной традиции проблемами формирования изобразительного канона в индийском искусстве исследователи почти не занимались. Исключение составляют несколько статей сотрудников Государственного музея народов Востока, написанных на материалах коллекций музея. Исследованием иконографии Богини на материале пуран занимался П. Д. Сахаров [1991], общие обзоры иконографии индуизма написаны В. В. Вертоградовой [1975]. В последнее время проблемами иконографии и формирования канона в индуизме занимается Е. В. Тюлина [2003; 2009]. Там же см. подробную историографию вопроса.

¹² Наиболее значимо классическое исследование по иконографии [Banerjea 2002].

са: чала (движимые) и ачала (недвижимые). Далее они детально классифицировались по материалу, из которого изготавливаются, форме, плану, пьедесталу-питхе, месту установления и связи с той или иной манифестацией Шивы [Ibid.: II, 73–102]¹³.

Например, ачала-лингамы, согласно «Манасарашильпашастре», делятся на 6 основных классов, согласно «Супрабхедагаме» — на 9 категорий, а согласно «Макутагаме» — всего на 4 группы, однако внутри каждой возможны дальнейшие различия. Так, группа дайвика-лингамов, согласно «Макутагаме», состоит из 69 различных видов [Ibid.: II, 83–85].

Очевидно, что эта схоластическая классификация, детальнейшим образом изложенная в агамах, имеет очень опосредованное отношение к иконографии божественных образов в том виде, как их обычно описывают в академическом искусствоведении, а сами лингамы, особенно их полностью неиконические формы, не требуют мастерства художника.

Следующую, переходную к антропоморфным формам, группу составляют Лингодбхавамурти (предтечей которых можно считать фантастическую по качеству и поразительную по натурализму исполнения Шивалингу из Гудималлама, датируемую II–I вв. до н. э.), которые должны устанавливаться в центральном святилище храма, в нише его западной стены [Ibid.: II, 103–126].

Между появлением скульптурных изображений Шивы в любых манифестациях в храмах и лингамом из Гудималлама существует значительный временной разрыв. Эту лакуну сегодня заполняют только изображения на монетах кушанского периода [Srinivasan 2004: 434].

Изображения Шивы вновь появляются только в паллавский период (550–890). По-видимому, только при Махендравармане Паллаве (ум. в 630 г.), который перешел в шиваизм из джайнизма, шиваитская иконография начинает разрабатываться для украшения храмов. Так, на юге Индии, по мнению исследователей, в паллавский период были наиболее популярны такие образы Шивы, как Сукхасана-мурти, Умасахита-мурти, Сомасканда-мурти и Умамашешвара-мурти [Nagasvamy 1988]¹⁴.

¹³ О значении лингама в культе см.: [Kramrisch 1981: 153–196].

¹⁴ То есть образы саттвака, в которых подчеркивается благая составляющая образа великого бога — где Шива изображен в кругу семьи (например, Сомасканда = он [Шива], Ума и Сканды) [Gopinatha Rao 1997: II, 127–141].

Другую сторону многогранной личности Шивы воплощали его образы в виде медитирующего аскета. Им соответствуют его манифестации как Дакшинамурти (аспект Шивы как учителя-гуру и великого мастера йоги, гнозиса, музыки) [Kramrisch 1981: 57] и особенно популярный на тамильском юге Бхикшатанамурти¹⁵.

Если разные мурти Шивы были распространены в различных регионах Индии, то Шива Натараджа почти не имеет иконографических precedентов вне тамильского региона¹⁶.

Эта проблема распадается на две: когда и почему именно Шива Натараджа вытесняет другие образы, и почему этот образ наиболее чтим только в стране тамилдов?

Образ Шивы Натараджи, по общему мнению всех его видевших, — вершинное создание гения тамильских мастеров [Sivaramamurti 1974]¹⁷. Изначально его иконография начала складываться в творчестве поэтов тамильского бхакти¹⁸. В их гимнах «Теварам» дано довольно подробное описание облика танцующего Шивы и его атрибутов. К. Звелебил в работе, по формированию иконографии Шивы Натараджи Ананда-тандава [Zvelebil 1985] детально проследил этапы ее формирования в творчестве бхактов-наянаров, предложив следующую схему:

1) образ танцующего Шивы первоначально складывается в неистовых визионерских видениях тамильских поэтов-бхактов [Ibid.: 52–57];

2) в Чидамбараме в период от Раджараджи I до Кулоттунги II был осуществлен синтез всех предшествующих культов, включая культ лингама, культ Богини-матери, культ танцующего бога, и определено главное место космического танца Шивы. Все эти

¹⁵ И. Петерсон указывает, что Бхикшатана в творчестве бхактов был столь же популярен, как и Натараджа, но в отличие от последнего не имел конкретной географической привязки к определенному храму, будучи, однако, неотъемлемой частью праздничного ритуала во всех главных тамильских храмах. Подробнее см.: [Peterson 1989: 99]

¹⁶ Подробнее см.: [Barrett 1965; Zvelebil 1985].

¹⁷ Первая публичная презентация фотографий Натараджи из Веланкани европейской публике в 1913 г. вызвала восторг зрителей, особенно профессиональных художников. О. Роден посвятил прочувствованное эссе своим впечатлениям от этого образа. Возможно, фото были сделаны нашим соотечественником Виктором Голубевым. См. перепечатку этого эссе и атрибуцию фотографий (ныне в Музее Родена, Париж) в: [Chola 2006: 146–149].

¹⁸ Об их творчестве см. классическую работу А. М. Пятигорского [1962].

культы были объединены в единый миф, изложенный в «Чидамбрамахатмье» — местной пуране храма [Ibid.: 58–72].

Биографии наяноров — всех, видевших Шиву, были также сведены в единый компендиум — «Перия-пуранам» министром Кулоттунги II Секкижаром, который ради этого великого подвига и по милости Шивы отправился в Чидамбарам, где в течение года написал эту работу, оставшись далее в храме до конца своих дней. На этом список наяноров был закрыт, а статуи всех 63 наяноров, описанных Секкижаром, были включены в культ в качестве полноправных участников храмовых празднеств. В руководствах по созданию статуй для художников иконография бхактов выделена в отдельный специальный раздел [Gopinatha Rao 1997: II, 471–481; Murti Dhyanam 1985: 150–153].

Например, «любимого раба Шивы» Сундарара надлежит изображать так [Murti Dhyanam 1985: 151]:

С диадемой в прическе, с ушами, украшенными [серьгами],
Пятью цветами лотоса украшенный, в льняных одеждах, прекрасный,
И в правой руке букет цветов и в левой держащий тростник, —
Дравидский ачарья Сундарар мной почитается [таким] (Пер. автора)¹⁹.

В настоящее время мы можем значительно уточнить атрибуции памятников, базирующиеся до сих пор на стилистическом анализе²⁰. Различные образы предшественников Натараджи были проанализированы в работах известной индийской исследовательницы чольского искусства храмовой бронзы Шарады Шринивасан, использовавшей методы масс-спектрологии и изотопного анализа [Srinivasan 2004: 432–450].

В качестве самого раннего предшественника она рассматривает каменный мурти Натараджи из пещерного храма в Сиямангалеме,

¹⁹ Перевод выполнен по изданию «Мурти-дхьянам», подготовленному проф. С. Свамнатха Шастри, который осуществил также перевод рукописи на современный тамильский, и опубликованному Т. Р. Рамасвами в 1985 г. в Танджоре под № 211 в Tanjore Sarasvati Mahal Series. Ценность этого издания заключается в том, что в нем, кроме общеизвестных, приводятся описания образов редких местных богов и богинь. Всего в издании содержится описание 189 мурти. К сожалению, издатели ограничились только публикацией самой рукописи на санскрите (письмом деванагари и в латинской транслитерации) и переводом описаний на современный тамильский. Научный аппарат, равно как и какие-либо комментарии, полностью отсутствуют. Сам публикатор усматривает ценность издания в его двойном назначении — можно не только делать статуи, но и почитать их этими же словами [Murti Dhyanam 1985: I–II].

²⁰ См., например, работы Д. Баррета [Barrett 1965] и Р. Нагасвами [Nagaswamy 1983; 1988]. Последний обзор историографии по чольской бронзе см.: [Verma 2010].

датируемый VII в. В этом образе уже присутствуют многие из значимых элементов канонического образа [Ibid.: 435].

Поиски образа сопровождалась и поисками наиболее адекватного материала: на эту роль пробовались камень, гипс, дерево. Шринивасан предполагает, что ранние образы Натараджи в храме Чидамбараме, упоминаемые Аппаром (VII в.) и Самбандаром (VIII в.), могли быть из дерева [Ibid.: 447]. Аппар также упоминает о некоем образе танцующего Шивы, которого несли в праздничной процессии во время фестиваля Аштами, и другом, облаченном в церемониальные одежды [Ibid.: 435].

Проанализировав микрообразцы 130 статуй из музеев Индии и Британии методом масс-спектрометрии в лаборатории Оксфорда, исследовательница установила, что переход от деревянных и глиняных образов к бронзе произошел все же в паллавский период, а не в раннечольский, как считалось ранее. Этот вывод подтверждают также недавно найденная медная табличка Парамешваравармана I (630–668) из храма в Кураме, на которой ясно указано дарение именно металлического образа, и бронзовый же Натеша из этого храма (ныне государственный музей в Ченнаи), в позе урдхва-джану, металлургический «профиль» которого также позволяет его датировать временем Парамешваравармана I [Ibid.: 437–439].

Проведенный изотопный анализ позволил отнести к паллавскому времени также две превосходные бронзовые статуи Натараджи, ранее датируемые чольским периодом [Ibid.: 438].

Причины вытеснения Натараджей других образов Шивы на периферию культа, по нашему мнению, связаны с особенностями тамильской мифопоэтической картины мира и локальным пантеоном, требовавшими своего включения в общую систему культа, чему, по-видимому, безуспешно сопротивлялись жрецы, в первую очередь из-за фигуры грозной девственной Богини и специфики концепции анангу — амбивалентной сакральной энергии, пронизывающей мироздание и концентрирующейся в наиболее сакрально важных вещах тамильского универсума²¹.

Можно предположить, что при формировании текста изобразительного канона, сконцентрированного в агамах, на символическом уровне *анангу* была противопоставлена концепция *тапаса*, концентрирующегося в лингаме, и самого лингама в дуальной паре с питхой, символом шакти.

²¹ Подробнее о концепции анангу см., напр.: [Дубянский 1989: 23–33].

Богине же как зримому воплощению анангу (в этом случае необузданной девственной энергии разрушения) была противопоставлена именно концепция блистательного Натараджи, облик которого постепенно формировался усилиями поэтов-бхактов, все более и более наполняясь изощренными символическими коннотациями. Это противопоставление пластически воплотилось в знаменитом соревновании в лесу Алангаду, в котором богиня потерпела сокрушительное поражение²².

Сложный символизм образа Натараджи из леса Тиллаи мы находим в поэмах Маниккавасахара, поэта-наянара, жизнь и творчество которого большинство исследователей относят к IX в., хотя традиция датирует его V столетием.

Именно в его стихах мы находим описание Шивы как бесконечного лингама в виде огненного столба, а также того, кто «творенью неподвержен», «лишен границ» и не имеет «ни меры [во времени], ни конца». Шива — «тот, кто всю вселенную создает, сохраняет и разрушает», «кто, будучи всем, [им] не является» (tiruvācakam I, 41–43. — Цит. по: [Пятигорский 1962: 140]).

По мнению Аппара, образ Шивы тесно связан с пятью первоэлементами, он — восьмисущий (*аштамурти*), он — все и ничто одновременно, он — форма, и бесформенность, сущий и несущий, начало и конец, два и три, женское и мужское, три гуны, огонь и вода, великое благо и великое преступление.

То, что мы можем себе про него представить по поэтическим описаниям, это то, что он — «видение, недоступное взору мысли [даже] тех, кто воспринимает с помощью проникновенного знания истины» (tiruvācakam I, 75–83), «танцующий Натха, что в полночь исполняет [свой] танец, танцующий в Чидамбараме!» (tiruvācakam I, 84–95), «вечно сущий жених, он абсолютно прекрасен» (tiruvācakam IV, 23. — Цит. по: [Пятигорский 1962: 141–142]).

Таким образом, в видениях поэтов постепенно складывается такой мурти Шивы, который должен был воплощать в себе все. И такой образ, как мы знаем, был найден. Если семантика лингамов была детально разработана в шайва-агамах, и, по большому счету, не требовала участия скульптора, то в формировании сложной иконографии антропоморфных образов танцующего Шивы, которая была призвана вместить все выше перечисленные смыслы, зна-

²² И была изгнана на периферию культа. См.: [Shulman 1980: 214–216].

чительную роль, несомненно, сыграли и художники, и как мы теперь можем обоснованно предполагать, еще в паллавский период.

Сегодня мы не можем с уверенностью сказать, каким именно образом использовались описания агам, пуран или гимнов, посвященных тем или иным богам, неизвестными тамильскими художниками. Однако совершенно очевидно, что достаточно краткие тексты, такие как, например, описание Натараджи-Сабхапати из «Мурти-дхьянам» (краткого иконографического справочника для художников-скульпторов [Murthi Dhyanam 1985: 124]) давали не менее значительный простор для творчества, чем творчество поэтов-бхактов, а сами мастера были полноправными участниками создания системы образов Шивы и его спутников²³:

Украшенному Гангой и месяцем, с прекрасной джата [-мукутой],
С лицом улыбающимся,
В левом ухе — паграка, в правом — накра [=макара] кундала,
Скосившему глаза, луноподобному, трехглазому,
Змеей, цветами дхатуры, чампаки, белыми цветами дроны,
Бильвы²⁴ и солнечного дерева украшенному,
С согнутой левой ногой и [другой] — Апасмару попирающей.
В правых [руках] — барабан дхакку и варада-мудра,
В левых — огонь и дола-хастака — [держателю]
Сабхапати, сбоку [от которого] Шиваками и склоненные
Вьягхрапада и Патанджали — его танцующим представляя —
Я поклоняюсь. (Перевод автора)

Таким образом, в том детально разработанном виде, как мы их знаем сегодня, образы Шивы Натараджи, несомненно, складываются в конце I тысячелетия н.э., в позднепаллавский и в раннечольский периоды.

²³ Из сохранившихся надписей, которые в последние годы стали вводиться в научный оборот, мы знаем некоторые разрозненные имена. Известно также, что художники осознавали высокий уровень своего мастерства, и что между разными конкурирующими между собой гильдиями было значительное соперничество, в том числе и за богатые храмовые заказы. Однако эти разрозненные надписи — почти единственный источник сведений для историков искусства. Подробнее см.: [Dehejia 2009: 201]. О месте художника в древнем и средневековом индийском социуме см.: [Sivaramamurti 1978].

²⁴ Дхатура — дурман, род растений семейства пасленовых (лат. *Datura*); чампака — дерево из семейства магнолий (*Michelia champaka*); дрона — лекарственное растение с белыми цветами из семейства яснотковых (*Lamiaceae*); дерево бильва — эгла мармеладная (*Aegle marmelos*).

Известно, что именно в это время чольские правители разворачивают бурное храмовое строительство, интенсивно перестраивая относительно немногочисленные имеющиеся камерные храмы и возводя монументальные храмовые ансамбли. Эта работа требовала привлечения значительных художественных сил, поскольку храмы украшались как каменными статуями, так и росписями, а также бронзовым литьем. Мы знаем также о существовании специальных художественных мастерских, находящихся под августейшим покровительством, но не имеем почти никаких сведений о самих мастерах и их вкладе в формирование иконографии²⁵.

Вместе с тем имена и биографии поэтов — творцов поэтических описаний облика Шивы нам прекрасно известны и являются частью шиваитского канона. Их статуи стоят в храмах на правах участников религиозных фестивалей — *утсавов*, им совершаются поклонения и воздаются почести.

Можно предположить, что в иерархии ценностей элиты средневекового тамильского социума, выступающей основным заказчиком храмового скульптурного убранства, личность поэта — творца религиозных панегириков значила неизмеримо больше, чем личность художника (скульптора, живописца). Вероятно, здесь были важны как сакральная для культуры значимость поэтического слова, так и личность самих поэтов, презревших свою дхарму ради поклонения великому Богу и удостоенных за это чести видеть его божественный облик²⁶.

В то же время схоластическая иерархия визуальных манифестаций Шивы, вершина которой мыслилась брахманами — авторами и компиляторами канона — в виде лингама, осталась таковой только для внутреннего употребления самими храмовыми жрецами. А великолепный Бог танца — торжествующий Натараджа — остался главным как для поэтов, которым он являлся в видениях, так и для верующих, став своего рода квинтэссенцией тамильской ментальности, в том числе зримо обозначая вершину мастерства тамильских художников.

Эта ситуация нашла свое логическое разрешение, только когда на рубеже XIII–XIV вв. мурти Натараджи был определен в «Кунчи-

²⁵ О патронаже Сембиян Махадеви см.: [Dehejia 1990: 1–48].

²⁶ А. М. Пятигорский подробно писал о подобном стремлении презреть все и стать юродивым ради Шивы как о виде священного сумасшествия, высоко чтимом в средневековой тамильской культуре. См.: [Пятигорский 1962: 76–131].

тангхристава», написанном Умапати Шивачарьей из Чидамбарам, как сат-чит-ананда (реальность — сознание — блаженство)²⁷.

Как известно, в Чит Сабхе Чидамбарам по правую руку от мурти танцующего Шивы расположен невидимый и не осязаемый никем лингам, сотканный из стихии акаша. Это пустое место перед алым занавесом среди гирлянд из золотых листьев бильвы — любимого дерева Шивы — главная реликвия и главная тайна Чидамбарам — Рахасиям, лингам эфира, лингам вечности.

Таким образом, усилиями жрецов иерархия образов Шивы в Чидамбараме была выстроена следующим образом:

- Шиву как мурти представлял Шива Натараджа Ананда-тандава;
- Шиву как единство формы и не-формы представлял находящийся там же кристалльный линга, называемый Чандрамаулишвара;
- И истинного Шиву — для тех, кто обладал истинным знанием шайва-сиддханти, представляла умопостигаемая и невидимая янтра, которая является акаша-лингой.

Соответственно сам храм в Чидамбараме становился частью общей системы панча бхута стхалам — пяти наиболее священных мест, где явлено присутствие Шивы, воплощающих в себе колоссальную архитектурную трехмерную мандалу.

ЛИТЕРАТУРА

- Вертоградова 1975 — *Вертоградова В.В.* Архитектура. Живопись. Скульптура // Культура Древней Индии. М., 1975.
- Дубянский 1989 — *Дубянский А.М.* Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М., 1989.
- Игнатъев 2006 — *Игнатъев А.А.* Генезис и эволюция шактизма // Девибхагавата-пурана, 2006. С. 448–478.
- Кинсли 2007 — *Кинсли Д.* Образы божественной женственности в тантре. Десять махавидий. СПб., 2007. Также: *Кинсли Д.* Махавидьи в индийской тантре. СПб., 2008 (издание под другим названием).

²⁷ Исследователям стало известно о существовании этой поэмы — основного источника по иконографии Натараджи только в 1958 г., когда она была впервые опубликована К.М. Раджаганешей Дикшитаром. (Находится в свободном доступе в Интернете; см.: [Sri Kuñchitanghrstavam 2007].) По-видимому, тогда же окончательно оформляется и финальная версия «Чидамбарамахатми» — главной пураны Чидамбарам. Тамильскую версию этой пураны, называемую «Коиль-пурана», также приписывают Умапати Шивачарье. См.: [Smith 1996: 8–9].

- Сахаров 1991 — *Сахаров П. Д.* Мифологическое повествование в санскритских пуранах. М., 1991.
- Тюлина 2003 — *Тюлина Е. В.* Гаруда-пурана: Человек и мир. М., 2003.
- Тюлина 2009 — *Тюлина Е. В.* Храм, мир, текст: вастувидья в традиции пуран. М., 2009.
- Пятигорский 1962 — *Пятигорский А. М.* Материалы по истории индийской философии. М., 1962.
- Banerjea 2002 — *Banerjea J. N.* The Development of Hindu Iconography: 5th ed. New Delhi, 2002.
- Barrett 1965 — *Barrett D.* Early Chola Bronzes. Bombay, 1965.
- Chola 2006 — *Chola A.* Sacred Bronzes of Southern India: Catalogue / by V.Deveja. London, 2006.
- Dehejia 1990 — *Dehejia V.* Art of the Imperial Cholas. New York, 1990.
- Dehejia 2009 — *Dehejia V.* The Body Adorned. Dissolving Boundaries between Sacred and Profane in India's Art. New York, 2009.
- Gopinatha Rao 1997 — *Gopinatha Rao T. A.* The Elements of Hindu Iconography: in 2 Vols. Delhi, 1997.
- Kramrisch 1981 — *Kramrisch S.* The Presence of Shiva. New Jersey, 1981.
- Murti Dhyanam 1985 — Murti Dhyanam / ed. by S. Siromani. Swaminatha Sastri. Thanjavur, 1985.
- Nagaswamy 1983 — *Nagaswamy R.* Masterpieces of Early South Indian Bronzes. New Delhi, 1983.
- Nagaswamy 1988 — *Nagaswamy R.* South Indian Bronzes // The Great Tradition: Indian Bronze Masterpieces / ed. by K. Khandalavala. New Delhi, 1988. P.142–179.
- Peterson 1989 — *Peterson I. V.* Poems to Śiva. The Hymns of Tamil Saints. Princeton, 1989.
- Shulman 1980 — *Shulman D. D.* Tamil temple myths: sacrifice and divine marriage in the South Indian Saiva tradition. Princeton, 1980.
- Shulman 1985 — *Shulman D. D.* The king and the clown in South Indian myth and poetry. Princeton, 1985.
- Sivaramamurti 1974 — *Sivaramamurti C.* Nataraja in Art, Thought and Literature. New Delhi, 1974.
- Sivaramamurti 1978 — *Sivaramamurti C.* The Painter in Ancient India. New Delhi, 1978.
- Smith 1996 — *Smith D.* The Dance of Siva Religion, Art and Poetry in South India. Cambridge, 1996.
- Śri Kuñcitānghristavam 2007 — Śri Kuñcitānghristavam of Śri Umapati Siva / Collected by Panditha Pravara Brahmarshi K. M. Rajaganesa Diksitar. Chidambaram, 2007. — https://archive.org/details/SriKuncitaghrstavam_83.
- Srinivasan 2004 — *Srinivasan Sh.* Shiva as 'Cosmic Dancer': on Pallava Origins for the Nataraja Bronze // World Archaeology. 2004. Vol.36 (3). Special Issue on Archaeology of Hinduism. P.432–450.
- Verma 2010 — *Verma A.* Performance and Culture: Narrative, Image and Enactment in India. Cambridge, 2010.
- Woodroffe 1929 — *Woodroffe J.* Shakti and Shākta. Essays and Addresses on the Shākta Tantrashastra: 3rd ed. Madras; London, 1929.
- Zimmer 1992 — *Zimmer H.* Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. New Jersey, 1992.
- Zvelebil 1985 — *Zvelebil H. R.* Ananda-tandava of Śiva-Sadanrtta — murti // Institute of Asian Studies. 1985. No 2.