

Международный научный симпозиум

**ПУТИ ГНОЗИСА:
МИСТИКО-ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
И ГНОСТИЧЕСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ
ОТ ДРЕВНОСТИ ДО НАШИХ ДНЕЙ**

10–13 апреля 2013 г., Москва

Санкт-Петербург
Русская христианская гуманитарная академия, 2014

International academic symposium

**Ways of Gnosis:
Mystical and Esoteric Traditions and Gnostic Worldview
from Antiquity to the Present Time**

April 10–13, 2013, Moscow

Saint Petersburg
Russian Christian Academy for Humanities, 2014

**«ДОМ ТАНЦУЮЩЕГО ШИВЫ»¹: РОЛЬ ХРАМА НАТАРАДЖИ
В ЧИДАМБАРАМЕ В ФОРМИРОВАНИИ ИДЕОЛОГИИ
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО КАНОНА ШАЙВА-БХАКТИ**

Наиболее известный в мире образ тамильского шиваизма — *мурти* (образ) Шивы Натараджи Ананда-тандавы², представляющий собой итог синтеза эзотерических видений, размышлений и представлений о мире тамильских мистиков, провидцев и поэтов традиции шайва-бхакти (VI–X вв.). Стихи бхактов-наянаров стали основой особых храмовых ритуалов, включающих их постоянную рецитацию во славу Шивы, и практик паломничества по сакральным местам³, в которых великий бог являл своим «рабам»⁴ свой зримый образ. Впервые о бхактах как об особой группе «рабов» Шивы написал в своей поэме «Тируттондаттохей» («Собрание [стихов] о святых рабах») один из наиболее известных поэтов-бхактов Сундарар (VII–VIII вв.). В X в. эти тексты были впервые собраны, систематизированы и объединены в несколько сборников⁵ поэтом Намби Андаром Намби (он был жрецом Чидамбарам), по прямому приказу великого чольского правителя, одного из созда-

¹ Название монографии П. Янгера [Younger 1995].

² *Ананда-тандава* («танец невыразимого блаженства») — главный из семи танцев рода *тандава*, которые вместе символизируют пять функций Бога (*панчакритья*). Каждый из этих танцев связан с определенным священным местом, которому соответствует храмовая пурана, излагающая соответствующую легенду.

³ По подсчетам исследователей, в стихах трех авторов «Деварам» упомянуты 274 таких места. См.: [Peterson 1989: 12–13].

⁴ Первым объединил бхактов в группу и применил по отношению к ним термин тондар Сундарар. Подробнее см. [Пятигорский 1962: 111–114, 167–182; Dehejia 2002: 6–20, 52–61].

⁵ Первые семь из 12 сборников «Тирумурей» («Священные сборники») получили название «Деварам» («Гилянда богу»). Намби, возможно, составил 8-й сборник, но остальные (с 9-го по 11-й) были сформированы позднее. 12-й сборник — «Большая пурана» («Перияпуранам») Секкижара (XII в.). Подробнее см.: [Пятигорский 1962: 76–195; Бычихина, Дубянский 1987: 46–62].

телей могущественной империи Чолов Раджараджи Чолы I (985–1014). Намби написал вторую поэму о «рабах» Шивы – «Тируттондар тирувандади» («Священное андади о святых рабах»), в которой биографические данные наянаров были несколько расширены, а в список включен Сундарар. На этом список из 63 персоналий был закрыт и более не расширялся. Собранные Намби стихи бхактов были включены в практику ежедневных храмовых песнопений и стали неотъемлемой частью ритуала. Содержащиеся в них визионерские описания Шивы стали основой формирования иконографии Шивы Натараджи. Изобразительным же каноном, воплотившим видения наянаров в единой системе образов-мурти, стал главный комплекс тамильского шиваизма – храм Чидамбарам и его центральный образ Шивы Натараджи¹.

П. Янгер выделяет четыре фазы развития шиваитской традиции, полагая ее первую фазу – бхакти (VI–X вв.), называемую им «ранние свидетельства веры», наиболее важной. В этой фазе он выявляет три независимых составляющих: творчество Тирумулара [Younger 1995: 192–194]², развивавшееся в русле йогической традиции и ставшее основой движения сиддхов³, мистическое бхакти Маниккавасахара [Ibid.: 194–201]⁴ и «простонародный» шиваизм творцов «Деварам» – Аппара, Самбандара и Сундарара [Ibid.: 201–214]⁵.

¹ Во всех шиваитских храмах главным храмовым образом является лингам, однако Натараджа присутствует всегда. См.: [Smith 2002: 1].

² Тирумулар («Святой Мулар») – один из 63 наянаров и 18 сиддхов, автор поэмы «Тирумандирам» (10-й сборник – «Тирумурей»). По легенде, стихи рождались у него вследствие интенсивной медитации на лингам Шивы в Чидамбараме [Tigumular 1991].

³ О роли сиддхов в тамильской культуре см.: [Zvelebil 2003].

⁴ Маниккавасахар (IX в.) – автор сборника стихов и поэмы, воспевающих Шиву (8-я книга «Тирумурей»). В России его творчество было впервые рассмотрено А. М. Пятигорским [Пятигорский 1962: 114–120; 137–143; 182–195].

⁵ Стихотворения-падигамы, созданные ими, до сих пор исполняются в шиваитских храмах юга. Вместе с Маниккавасахаром они образуют единую группу для поклонения, именуемую нальвары («четыре [бхакта]»). Анализ их творчества см.: [Peterson 1989].

Вторая фаза развития – «время Чидамбарамы» (X–XII вв.). Династия Чолов, интенсивно укрепляя свою государственность и легитимность, сделала храм в Чидамбараме институциональным фокусом формирующейся традиции [Ibid.: 214–218].

Третья фаза (XIII–XV вв.) – период теологического осмысления и истолкования устоявшейся системы верований, когда свободный религиозный поиск сменился изощренным комментарием, переопределившим основные постулаты поэтического и художественного канона в терминах школы шайва-сиддханта [Ibid.: 218–222]¹.

Четвертая фаза – «философской рефлексии» (или неоведанты) длится с XV в., продолжаясь и в наши дни [Ibid.: 223–226]. П. Янгер связывает этот период с формированием поклонения богу в форме «рахасья»² и религиозным синкретизмом, когда Господин Мā (Лакшми) и Господин Umā (Умы-Парвати), т. е. Говиндараджан (Вишну) и Натараджан (Шива) сливаются в единстве невыразимого (и не воплощаемого визуально) всемогущества [Ibid.: 223–224].

Мы полагаем, что именно чольский период развития шиваизма – «время Чидамбарамы» (X–XII вв.) – можно определить как время наивысшего расцвета художественного творчества в рамках создающейся совместными усилиями художников, жрецов и правителей единой идеологической программы. Почти не связанные между собой мистические озарения и видения поэтов-наянаров, визионеров и йогоинов; элементы древних культов (танцующего бога, грозной и свирепой богини-девственницы, поклонения лингаму и

¹ А. М. Пятигорский предложил сходную периодизацию, характеризуя это время как «своего рода “сумерки богов” тамильской религиозной литературы». По его мнению, начало традиции шайва-сиддханта связано с упадком Чолов и возвышением мадурских Пандиев, а социальной базой этого течения он полагает в первую очередь брахманов [Пятигорский 1962: 198 и сл.].

² Эта форма поклонения связана с почитанием верующими особого черного экрана (завесы) слева от танцующего бога, под которым, как считается, скрыта трансцендентная, бесформенная (*a-pupa*), невидимая форма Шивы – акаша-линга.

т. п.¹); представления древних тамиллов о мире — все это было соединено в сложную, изощренную и многоуровневую систему, в рамках которой была проведена грандиозная работа по выявлению (и достраиванию задним числом) связей между всеми ее персонажами. Пластической моделью, гигантской трехмерной мандалой шиваитского макрокосма стал сам Чидамбарам.

В рамках этой системы радикально изменилась роль в социуме тамильского царя², основная задача которого теперь свелась к строительству все новых и новых храмов в ритуальной функции безответно взывающего божественной милости и безмерно щедрого донатора³. В идеале в «дом танцующего бога», а точнее, системе мандал таких домов-храмов — «Чола-мандалу» — должна была быть обращена сначала земля тамиллов, а в пределе — весь мир: гарантом и главным исполнителем этой безнадежной задачи выступал царь, обреченно противостоящий великому Сумасшедшему⁴.

Планомерное осуществление этой идеи породило великое искусство чольских храмов и храмовой скульптуры и одновременно стало идеологическим конструктом, в конечном счете обусловившим разрушение империи, поскольку все большая часть казны тратилась непроизводительно: на завоевания, колоссальное храмо-строительство и дарения храмам и матхам.

Ряд сохранившихся текстов шильпашастр чольского времени убеждает нас в том, что существовала особая программа-заказ, предписывавшая типологию образов, их иерархию и включенность в систему храмовых фестивалей-*утсавов*, ставших основной формой поклонения и обеспечивавших постоянный спрос на изготовление передвижных бронзовых статуй⁵. О ее существовании свиде-

¹ Их слияние и взаимодействие подробно рассмотрены К. Звелебилем и Д. Шульманом [Shulman 1980; Zvelebil 1985]. Также см.: [Дубянский 1989].

² О ритуальной роли царя в древнем Тамилнаду см.: [Дубянский 1988].

³ Царь не должен хотеть стать бхактом, презрев свою дхарму царя, даже ради Шивы. См.: [Shulman 1985].

⁴ Один из наиболее устойчивых эпитетов Шивы в культовой традиции юга. Подробнее см.: [Пятигорский 1962: 153–156].

⁵ Каждому из типов утсава соответствует свой набор мурти. См.: [Davis 2002:

тельствуют скорость, с которой строились новые и перестраивались старые храмы, а также обилие и удивительное пластическое единство храмовой скульптуры этого периода, что позволяет исследователям говорить о них как о едином художественном феномене¹.

О наличии такой программы свидетельствует также изощренная сложность толкований этого образа. Несмотря на то, что на вершине иерархии образов Шивы находился лингам, а мысленная карта Индии для шиваитов, по выражению Д. Смита, есть карта лингамов с тройственным центральным образом во главе, именуемым «Чидамбара-рахасья» [Smith 2002: 14], единственным исключением и наиболее значимым в этой иерархии образом все же стал Натараджа из Чидамбары, воплотивший в себе значения всех других возможных мурти бога в свернутой форме. Приведем одно из толкований образа, сделанное на основе текстов шайва-сиддханты Я. Гондой:

«Функций Шивы — пять; как космический танцор, он воплощает в себе и проявляет вонне вечную энергию в пяти ипостасях: он разворачивает и устремляет вперед все мироздание, он поддерживает универсум, но также и разрушает существование феноменов, скрывает трансцендентную сущность универсума за завесой иллюзии и дарует милость своим приверженцам, предстывая перед ними в своих манифестациях. Тело карлика-демона, попирая которого, танцует Шива, символизирует невежество — характеристику непросветленной души; это невежество необходимо разрушить, чтобы достичь освобождения от пут перерождений. Две верхние руки бога символизируют баланс созидания и разрушения. В одной из них бог держит маленький барабанчик, звук которого есть начало разворачивания универсума, в другой — языки пламени, служащие инструментом разрушения в конце этого мирового периода. Нижние руки Шивы даруют покровительство живым существам и надежду на спасение. Поднятая левая нога — символ освобождения души от пут сансары, обе же ноги вместе обозначают постоянный

47–63].

¹ См., например, [Dehejia 1990].

круговорот — знания, или сознания, и незнания — без которого невозможно спасение. Наконец, кольцо огня, окружающее Бога, представляет процесс жизни в универсуме, где Шива, Бог — перводвигатель всего, танцует непрерывно. Сам же он есть вечная, неизменная, нерушимая и первичная причина всего преходящего»¹.

Конечно, это толкование основано на текстах поздних комментаторов², однако все значения в нем уже содержатся имплицитно и напрямую явлены верующим в процессе *даршана* (ритуала поклонения), а при истолковании они только про-являются в иной, словесной форме (комментарии).

Нарративная иконография Шивы была создана тамильскими наянарами значительно раньше, а их творчество и агиография являются важнейшей составной частью и одновременно — основой шиваитского изобразительного канона [Zvelebil 1985: 30–49]. Однако между временем их творчества и временем начала формирования канона существует значительный промежуток времени в несколько сотен лет. В течение этого времени письменное наследие бхактов было почти забыто и хранилось в небрежении в кладовых Чидамбарамы. В результате значительная часть их произведений была безвозвратно утеряна (съедена термитами и сгнила)³. Само представление о творчестве наянаров как о едином комплексе, объединенном общей идеологией, было сформировано тогда, когда Намби Андар Намби на основе первого краткого списка Сундарара разыскал и систематизировал сохранившиеся стихи давно умерших поэтов, реанимировав почти переставшую существовать традицию [Cutler 1987: 50 et al.]. Сами бхакты, очевидно, не предполагали, что

¹ Цит. по [Zvelebil 1985: 42–43].

² Таких, как Мейкандар, Арунанди (оба XIII в.) и Умапати Шивачарья (XIV в.). О значении шайва-сиддханты для формирования иконологии Натараджи см.: [Smith 2002].

³ Так, Самбандару принадлежало 16 600 падигамов (декад четверостиший), а сохранилось до нашего времени 3840 четверостиший; у Аппара — 3110 четверостиший из 49 000; у Сундарара из 38 тысяч сохранилась только тысяча [Пятигорский 1962: 107–113].

они творят в рамках какой-то типологически единой культовой (или даже поэтической) общности¹.

Пластическим эквивалентом канона является храм Тиллей Натараджа в Чидамбараме. Содержание эзотерического в своей основе знания о мире, существующем по милости Шивы, зашифровано в структуре (и декоре) храма. В то же время Чидамбарам есть единая система, потенциально открытая как интуитивному пониманию неискушенных верующих, так и вербальному осмыслению, включая истолкование в рамках шайва-сиддханта или же вне ее рамок (в том числе и с точки зрения западной традиции истолкования шиваитского умозрения).

Правомерность такого понимания храма подтверждает осмысление Чидамбараме как элемента, гомологичного универсуму с одной стороны и божественному танцу Ананда-тандава, т. е. телу адепта, с другой стороны, внутри самой традиции². Так, Ананда-тандава воплощает собой соединение всех пяти функций (*панча-критья*) Шивы, каждой из которых соответствуют определенные танец-тандава, священное место (храм) и храмовая (местная) пурана [Zvelebil 1985: 4].

В этой схеме Чидамбарам воплощает концепцию *наду* (страны, окультуренной земли под властью Шивы) и зримо противостоит

¹ Пятигорский, видимо, первым поставил данный вопрос: что дает исследователям возможность трактовать этот колоссальный корпус текстов как единый комплекс [Пятигорский 1962: 77 и сл.], определив это интуитивно ощущаемое единство как «поле культа» [Там же: 85]. Эту проблему также ставит и детально анализирует Н. Катлер [Cutler 1987: 1–13; 57 et al.].

² Такие ряды выстраивал еще Тирумулар в «Тирумандирам» (2674): «Везде – божественная форма Шивы / Везде – Шива-Шакти, / Везде – Чидамбарам, / Везде – божественный танец, говоря далее: «Его тело – акаша, темная туча на нем – Муялака, / восемь направлений – его восемь рук, / три огня – его три глаза, / так он один в нашем теле как в [своем] зале танцует» (2728) [Tirumular 1991], тем самым достраивая гомологичный ряд соответствий и давая адепту, если он йогин или сиддха, возможность производить такие корреляции посредством индивидуальной практики. Для остальных должен быть доступен Храм (Чидамбарам), или его вербальная копия – рецитация «Деварам», или его зримый двойник – мурти Натараджи.

хаосу, мраку ночи, бесструктурному *каду* (лесу, царству Богини)¹, а Ананда-тандава — танцу Самхара-тандава, воплощающего функцию разрушения мира. Иными словами, функцией Чидамбарам было обеспечение бытийности, существования, как можно большей длимости нашего мира, разумно и прекрасно устроенного под контролем «мудрых» (т. е. брахманов).

«Картина мира», сформированная усилиями жрецов, в том числе и жрецов Чидамбарам под патронажем и по заказу чольского царского двора, оказалась удивительно цельной и устойчивой, предопределив на века развитие тамильской культуры, государственности и тамильского социума. Ее важнейшей частью является концепция тройственного пути (джняна, бхакти и карма-йога), сформулированная еще в «Бхагавадгите», но ставшая актуальной в Тамилнаду при Виджаялае Чоле (сер. IX в.), когда древняя династия Чолов вновь появилась на политической карте Южной Индии.

Внук Виджаялаи Парантака I (907–955) установил свою власть над всей территорией Южной Индии². Преемником и продолжателем дела Парантаки был его сын Гандарадитья Чола (949–957), необычайно благочестивый даже по меркам того времени³. Супруга Гандарадитьи Сембиян Махадеви (ум. в-1001 г.) всю свою долгую жизнь после безвременной кончины мужа посвятила строительству и восстановлению храмов; при ее покровительстве расцветает искусство бронзового литья, создаются многочисленные статуи Шивы, его супруги Шивакамиаммай и его адептов, в том числе царей и поэтов-бхактов [Dehejia 1990: 1–48; 2002: 139–153]. Правле-

¹ Противостояние *каду* — бесструктурного хаоса, первобытного леса и *наду* — страны, понимаемой как торжество структуры и порядка над первоначальной энтропией — одна из ключевых мифологем древних тамил.

² Ко времени Парантаки, по-видимому, относится и первая датированная статуя Шивы Натараджи (950 г.) [Нагасвами 1988].

³ Возможно, он совершил ритуальное самоубийство, характерное для наиболее преданных бхактов. Гандарадитья был не только царем, но и поэтом. Его поэма, воспевающая образ Шивы в Чидамбараме, включена в 9-й сборник «Тирумурей». См.: [Dehejia 1990: 2, 129].

ние ее внука Раджараджи Чолы I (985–1014), великого полководца и мецената — начало «золотого века процветания» империи Чолов. В искусстве время правления — прямых потомков Виджаялаи, включая сына Раджараджи Чолы, трех внуков и правнука — исследователи определяют как ранний чольский период (875–1070) [Dehejia 1990: 127].

В это время формулируются основные положения шиваизма как религиозного института, объемлющего все аспекты жизни социума и претендующего на тотальный охват и глобальный идеологический контроль над умами. Ключевую роль в этой огромной работе сыграли жрецы, в том числе жрецы-дикшитары Чидамбарам.

Помимо отбора и кодификации сохранившегося наследия бхактов и его непротиворечивого соединения с местным пантеоном — культом богини Котравей, ее брата Маля и ее сына Муругана — нужно было выстроить иерархию знания и соответствующие ей уровни постижения истины («движения» адепта по пути освобождения), которые были бы приемлемы и потенциально достижимы для всех страт социума — от неграмотных деревенских простецов до рафинированных пандитов, от простых горожан до изысканных придворных, от представителей кастовой и монастырской учености до презревших любые общественные структуры индивидуальных искателей тайного знания — йогинов и сиддхов.

Эта иерархия воплотилась тройко: в корпусе текстов, включающем в себя творения бхактов (бхакти), храмовые пураны (карма) и трактаты шайва-сиддханты (джняна), в соответствующем ему «корпусе» изображений, суммарно составляющих шиваитский изобразительный канон, и в новой структуре ритуала, формализующей и упорядочивающей существующие и вновь созданные способы и практики поклонения. Зримым воплощением этого тройственного канона стала вся совокупность построенных чольскими царями храмов, центральным из которых (в идеологическом смысле) стал храм Чидамбарам¹.

¹ При этом Чидамбарам никогда не был главным храмом империи или династии. Столица неоднократно переносилась, и роль главного храма играли Большой

На изобразительном (т. е. доступном для всех) уровне истолкования центром Чидамбарама стал главный храмовый образ — Шивы Натараджи. Это отвечает требованиям ритуальных текстов; так, «Парама-самхита» однозначно определяет необходимость антропоморфного образа в храме: «Поклонение может осуществляться только перед божеством, имеющим форму, нельзя поклоняться абстрактной идее. Поэтому должны делаться изображения. <...> Человек может постичь абстрактную форму божественного через человеческую форму, и поклоняться образу необходимо с великой приверженностью» («Парама-самхита», III. 5. 10)¹.

Главным фактором в этой системе для простых верующих, сплывающим их в единую религиозную общность, стал *утсав* — новый ритуал регулярных праздничных процессий с переносными статуями богов и людей (бхактов, чьи изображения стали частью храмового убранства), интенсивно внедряемый в храмах.

Если рассматривать иерархию способов визуализации сакрального знания в контексте трех видов пути, сформулированных в «Бхагавадгите», то *утсав* — праздничная храмовая церемония, доступная всем верующим — является *карма-йогой*. Сами образы-*мурти* — как стационарные, так и носимые в процессиях = суть пластическое воплощение объектов любви — *бхакти-йоги*. *Джняна-йогу*, по нашему мнению, символизирует наиболее загадочный образ Чидамбарама — так называемая Чидамбара-рахасья («Тайна Чидамбарама»), находящаяся в храме. Согласно традиции, эта тайна, недоступная для простых верующих и покрытая черной завесой, украшенной золотыми листьями дерева бильва, символизирует *майю* и скрывает незримый союз Шивы и Парвати, который и есть абсолютная пустота.

Импульсивные (вне регулярного ритуала) движения взыскующей этой пустоты души индивидуального адепта-бхакта были также формализованы: в систему постоянного мистического паломничества от храма к храму и от образа к образу с общим для всех цен-

храм Шивы в Танджоре и ряд других. См., например: [Mitchell, Peterson 2010].

¹ Цит. по: [Ramachandra Rao 1981: 48–49].

тром в Чидамбаре и в сложную многоступенчатую систему индивидуальной психопрактики йогинов высших ступеней и сиддхов. Для необузданных бхактов вне социума существовали многочисленные шактистские практики, особенно направления *вамачара* («левой руки»).

В целом деятельность жрецов храма в Чидамбаре можно разделить на три этапа: формирования канона, его эзотеризации в рамках шайва-сиддханты (третья фаза по Янгеру) и его распространения за пределы классического шиваизма.

1-й этап формирования канона в период правления ранних Чолов — этап его визуального воплощения в единой системе храмов-мандал и образов-мурти. Полагаем, что феномен деятельности жрецов Чидамбарама в этот период можно рассматривать как создание универсального алгоритма переосмысления, канонизации и эзотеризации (упрощения и прояснения) неистовых визионерских прозрений адептов мощной мистико-эзотерической традиции раннесредневекового Тамилнаду в период религиозного брожения и ожесточенной борьбы с буддизмом и джайнизмом. Эта традиция, позднее получившая название тамильского бхакти, послужила идеологической основой для ряда процессов, направленных на укрепление и легитимизацию чольской династии.

Мучительные попытки поэтов-наянаров увидеть Шиву стали иконографическим фундаментом блистательного расцвета храмового искусства в эпоху Чолов, а их поэтические описания его облика были воплощены в образе Шивы Натараджи Ананда-тандавы, ставшим центральным образом южного шиваизма. Жизнь и деятельность этих поэтов, зафиксированная в «Перияпурамах», написанной Секкижаром в храме Чидамбарама, стала каноническим образцом пути бхакти для всех взыскующих пути безграничной любви и мистического откровения, даваемого Шивой своим преданным адептам, а сами образы-мурти поэтов были включены в изобразительный канон в качестве визуального образца и важного объекта для почитания.

Попытки пресечь дальнейшее развитие пути индивидуальных мистических эзотерических практик (вне жреческого контроля и храмового ритуала, так как не только канон был оформлен, но и список наяднаров закрыт), по-видимому, лишь способствовали новому этапу их развития – на базе шактизма и тантры, что привело к расцвету поэзии тамильских сиддхов (XI–XV вв.) и тайных культов «левой руки», связанных как с поисками разнообразных магических способностей, включая личное бессмертие, так и с поклонением отвергнутой и изгнанной из ближнего круга спутников Шивы, но не побежденной Богине, выступающей теперь в облике Кали и других грозных ипостасях.

Таким образом, мистико-эзотерическая традиция в развитии культуры средневекового Тамилнаду формировала не только базовые представления тамилы об универсуме, но и саму модель их государственности на этом этапе развития тамильского общества.

ЛИТЕРАТУРА

Бычихина, Дубянский 1987 – *Бычихина Л. И., Дубянский А. М.* Тамильская литература. М., 1987.

Дубянский 1988 – *Дубянский А. М.* Древнетамильский ритуальный пантеон // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 184–200.

Дубянский 1989 – *Дубянский А. М.* Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М., 1989.

Пятигорский 1962 – *Пятигорский А. М.* Материалы по истории индийской философии. М., 1962.

Cutler 1987 – *Cutler N.* Songs of Experience. The Poetics of Tamil Devotion. Bloomington, Indianapolis, 1987.

Davis 2002 – *Davis R. H.* Chola Bronzes in Procession // The Sensuous and the Sacred: Chola Bronzes from South India. New York – Seattle, 2002. P. 47–63.

Dehejia 1990 – *Dehejia V.* Art of the Imperial Cholas. New York, 1990.

Dehejia 2002 – *Dehejia V.* Slaves of the Lord. The Path of the Tamil Saints. New Delhi, 2002.

Mitchell, Peterson 2010 – *Mitchell G., Peterson I. V.* The Great Temple at Thanjavur. One Thousand Years, 1010–2010. Mumbai, 2010.

Peterson 1989 – *Peterson I. V.* Poems to Śiva. The Hymns of the Tamil Saints. Princeton, 1989.

Ramachandra Rao 1981 – *Ramachandra Rao S. K.* The Icons and Images in Indian Temples. Gandhinagar, Bangalore, 1981.

Shulman 1980 – *Shulman D.* Tamil Temple Myths. Sacrifice and Divine Marriage in the South Indian Śaiva Tradition. Princeton, 1980.

Shulman 1985 – *Shulman D.* The King and the Clown in South Indian Myth and Poetry. Princeton, 1985.

Smith 1996 – *Smith D.* The Dance of Śiva: Religion, Art and Poetry in South India. Cambridge, 1996.

Tirumular 1991 – *Tirumular.* Tirumandiram: A Tamil Scriptural Classic / Tamil Text with English Translation and Notes by B. Natarajan. Chennai, 1993.

Younger 1995 – *Younger P.* The Home of Dancing Śivan. The Traditions of the Hindu Temple in Chidambaram. Oxford, 1995.

Zvelebil 1985 – *Zvelebil K. V.* Ānanda-tāṇḍava of Śiva-Sadānṛttamūrti. The development of the Concept of Āṭavallān-Kūttaperumāṇaṭikaḷ in the South Indian Textual and Iconographic Tradition // Journal of Asian Studies. Madras, 1985 (September). Vol. 3. N. 1.

Zvelebil 2003 – *Zvelebil K. V.* The Siddha Quest for Immortality. Oxford, 2003.