

● Orientalia et Classica



Russian
State University
for the Humanities

● *Orientalia*
et *Classica*
Papers of the Institute of Oriental
and Classical Studies

Issue LXIII

Tamiḷ tanta paricu

The collection of articles
in honor of Alexander
M. Dubyanskiy

Compiled and edited by
O. Vecherina, N. Gordiychuk, T. Dubyanskaya

Moscow
2016

Российский
государственный гуманитарный
университет

● *Orientalia*
et *Classica*

Труды Института восточных культур
и античности

Выпуск LXIII

Tamiḷ tanta paricu

Сборник статей в честь
Александра Михайловича
Дубянского

Редакторы и составители:

О. Вечерина, Н. Гордийчук, Т. Дубянская

Москва
2016

УДК 800(540)
ББК 8оя43
Т 153

Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности
Выпуск LXIII

Под редакцией И.С. Смирнова

Т 17 *Tamiḷ tanta paricu*: Сборник статей в честь Александра Михайловича Дубянского / Под ред. И.С. Смирнова; ред.-сост. О.П. Вечерина, Н.В. Гордийчук, Т.А. Дубянская. Серия «Orientalia et Classica»: Труды Института восточных культур и античности. — М.: Издательство «Перо», 2016. — 562 с.

ISBN 978-5-906862-53-2

Сборник статей российских и зарубежных исследователей-индологов посвящен 75-летию Александра Михайловича Дубянского — ведущего российского специалиста в области тамильской филологии, древней тамильской мифологии, автора многих работ по различным аспектам мифопоэтической картины мира древних и средневековых тамилы. В сборник вошли как статьи признанных исследователей в области тамилистики и индологии, так и работы учеников А.М. Дубянского, вот уже более 40 лет готовящего тамилистов на кафедре индийской филологии Института стран Азии и Африки Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова и в Институте восточных культур и античности РГГУ.

ISBN 978-5-906862-53-2

© Авторы статей, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

От составителей	9
Камакши	
Многая лета (там. и рус.)	14
J.-L. Chevillard	
On a 1968 incarnation of the <i>Piṅkalam</i> , a traditional Tamil thesaurus	15
G.L. Hart	
Wealth in the <i>Akanāṅṅuru</i>	24
N. Korneeva	
The Āpastamba-dharmasūtra and Āpastamba-gr̥hyasūtra: Re-examining Textual Features	51
I.V. Peterson	
The Courtesan's Arts in the Tamil <i>viraliviṭutūtu</i> Poetic Genre: Translations from <i>Kūlappanāyakkāṅ viraliviṭutūtu</i>	64
N. Świdzińska	
Deification of Satī (Good, Righteous Wives) in the Tamil Tradition	84
H. Tieken	
<i>Cāru</i> , “festival”, in Caṅkam Poetry	101
E. Wilden	
Functions of the Verbal Root in Early Old Tamil Poetry	124
J. Woźniak	
The Poet as God's (Foster) Mother. Reading the Yaśodā Verses from Tirumaṅkaiyālvār's <i>Periya tirumoli</i> 10.7	140
М. Альбедиль	
Время и пространство в традиционной индийской культуре: отражение мифологических моделей	157
Я. Васильков	
Месопотамский и древнеиндийский мифы о потопе: случайны ли сходства?	172
О. Вечерина	
Образы поэтов-бхактов в реальности шиваизма и изобразительного искусства	199

А. Вигасин	
Южная Индия в трудах античных авторов	221
К. Воронина	
Границы для женщины в романе «Полуночная история» Сальмы	238
И. Глушкова	
Из склепа на пьедестал. Материализация чувствования, или Все смешалось в маратхском бхакти	248
Н. Железнова	
Джайны в Тамилнаде: свои среди чужих, чужие среди своих	270
С. Кулланда	
Разрыв традиции и преемственность культуры	285
С. Невелева	
Время в композиции и стилистике «Махабхараты»	295
М. Русанов	
Рассказы о мастерстве в древнеиндийской литературе	310
С. Серебряный	
Рабиндранат Тагор и Сергей Рахманинов: точка пересечения	321
А. Смирнитская	
Семантические переходы в дравидийских терминах коллатерального родства	337
ПЕРЕВОДЫ	
Н. Гордийчук	
Антология джайнской дидактической поэзии «Наладияр»	357
М. Павлова	
Избранные гимны Богу Шиве поэта Самбандара (сборник «Деварам») ...	461
А. Филатова	
Поэма Маниккавасахара «Тирувембавей»	493
Д. Холодников	
Памбатти Ситтар. «Сиддх-заклинатель змеи»	501
Список научных работ Александра Михайловича Дубянского	535
Abstracts	545
Сведения об авторах	558

CONTENTS

Preface	II
<i>Kamakṣī</i>	
Many Years!	13
<i>J.-L. Chevillard</i>	
On a 1968 Incarnation of the <i>Piṅkalam</i> , a Traditional Tamil Thesaurus	15
<i>G.L. Hart</i>	
Wealth in the <i>Akanāṅūru</i>	24
<i>N. Korneeva</i>	
The Āpastamba-dharmasūtra and Āpastamba-gr̥hyasūtra: Re-examining the Textual Features	51
<i>I.V. Peterson</i>	
The Courtesan's Arts in the Tamil <i>viraliṅṅitūtū</i> Poetic Genre: Translations from <i>Kūlappanāyakkān viraliṅṅitūtū</i>	54
<i>N. Świdzińska</i>	
Deification of Satī (Good, Righteous Wives) in the Tamil Tradition	84
<i>H. Tiekēn</i>	
<i>Cāru</i> , "festival", in Caṅkam Poetry	101
<i>E. Wilden</i>	
Functions of the Verbal Root in Early Old Tamil Poetry	124
<i>J. Woźniak</i>	
The Poet as God's (Foster) Mother. Reading the Yaśodā Verses from Tirumaṅkaiyālvār's <i>Periya tirumōḷi</i> 10.7	140
<i>M. Albedil</i>	
Time and Space in Traditional Indian Culture: The Reflection of Mythological Models	157
<i>Ya. Vassilkov</i>	
Mesopotamian and Old Indian Flood Myths: Are Similarities Accidental? ...	172
<i>O. Vecherina</i>	
Images of Tamil Saint Poets in Reality of Śaivism and Fine Arts	199
<i>A. Vigasin</i>	
South India in Greek and Latin Sources	221

K. Voronina

The Boundaries for Women in the Novel

The Hour Past Midnight by Salma 238**I. Glushkova**Bhakti in Maharashtra: From a Grave onto a Pedestal,
or Sensitivity Materialized

248

N. ZheleznovaJains in Tamilnadu: At Home among Strangers,
Strangers among their Own

270

S. Kullanda

The Rupture of Tradition and Cultural Continuity 285

S. NevelevaTime in the Composition and Style of the *Mahābhārata* 295**M. Rusanov**

Stories of Craftsmanship in Ancient Indian Literature 310

S. Serebryany

Rabindranath Tagore and Sergey Rahmaninov: A Meeting Point 321

A. Smirnitskaya

Semantic Shifts in Dravidian Collateral Kinship Terms 337

TRANSLATIONS FROM TAMIL

N. Gordiychuk*Nālaṭiyār*: Anthology of Jaina Didactic Poetry 357**M. Pavlova**

Selected hymns to God Shiva by poet Sambandar (“Tēvāram”) 461

A. Filatova*Tiruvempāvai*, a Poem by Māṇṇikkavācakar 493**D. Holodnikoff***Siddha the Snake Charmer*, a Poem by Pambatti Cittar 501

A. Dubyanskiy: A List of Scholarly Works 535

Abstracts 545

Notes on the contributors 560

Ольга Вечерина

ОБРАЗЫ ПОЭТОВ-БХАКТОВ В РЕАЛЬНОСТИ ШИВАИЗМА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Поэты всегда занимали очень важное место в тамильском социуме¹. Одной из их главных социальных ролей была роль посредника-медиатора между сакральным миром богов и профанным миром тамильской реальности. Благодаря тому, что в период правления Чолов (X–XIII вв.) личности и творчество поэтов-бхактов были канонизированы², их визуальные образы стали неотъемлемой частью ритуалов тамильского индуизма.

Статуи-мурти³ бхактов — блистательные образцы тамильской храмовой скульптуры чольского времени. Их можно разделить на три большие группы: 1) 63 шиваитских бхактов-*найнаров* (семь из них были поэтами); 2) 12 вишнуитских бхактов-*альваров*;⁴ 3) бхактов-донаторов — тамильских царей, членов их семей и придворных.

Образы бхактов и донаторов запечатлены не только в бронзе, но также и в камне, и в храмовых росписях⁵. Согласно иконографическим руководствам, они могут быть выполнены в форме круглой скульптуры из камня, глины, металла, дерева или драгоценных камней. Также изображения бхактов могут представлять собой рельеф (*ardhachitra* или *chitrābhāsa*) или даже, как в случае шайва-бхактов, быть неантропоморфными, в форме шивалингама [Rao (1916) 1997: 474–475].

1 См. работы А.М. Дубянского [Дубянский 1987; 1988; 1989; 1991; 2006; 2008].

2 О формировании тамильского канона шайва- и вайшнава-бхакти см. [Пятигорский 1962: 76–146; Дубянский 1987: 46–67; Cutler 1987: 1–15]. Л. Опп отмечает, что до X в. известна только 1 надпись об исполнении гимнов в качестве храмовой литургии, датируемая 863 г. (SI 3. 43). Концом X в. датируются и первые статуи поэтов-святых в храмах, о поклонении этим образам сообщается в надписях, начиная с XI в., главным образом на территории Чоланаду, в окрестностях реки Кавери [Orr 2007: 122].

3 *Мурти* — должный образом освященный образ. О значении термина «мурти» см. [Еск 1998: 38].

4 Их *мурти* «живут» и участвуют в храмовых празднествах в храме Владыки Ранганатхи (т. е. Вишну) в Шрирангаме.

5 К сожалению, храмовые росписи дошли до нашего времени в значительно более плохом состоянии, чем скульптуры. Наиболее известны фрески храма Брихадишвары в Танджоре, случайно обнаруженные 8 апреля 1931 г. молодым индийским историком С. К. Говиндасвами. См., например, [Sriraman 2011]. Жития Сундарара и его неразлучного друга Черамана Перумалия представлены на знаменитых фресках Большого храма в Танджоре. Житие Маниккавасахара изображено на довольно поздних фресках в Чидамбараме. См. [Smith 2004: 98–99].

В настоящей статье мы ограничимся рассмотрением храмовой бронзовой скульптуры чольского периода (X–XIII вв.). Именно это время справедливо считается временем наивысшего расцвета средневекового тамильского искусства⁶. Как замечает Д.Д. Шульман, «в символическом плане чольский период был моментом чрезвычайной важности для Южной Индии», воплотив в себе «смысл цивилизации, приблизившейся к собственному пределу развития, максимально исчерпавшей ресурсы своих внутренних потенций. Культурологически этот период знаменует собой классический апогей в литературе, живописи, архитектуре, религиозных и философских спекуляциях» [Shulman 1985: 9]. В этот период происходит значительная демократизация ритуала, ключевым элементом которой стали портативные, передвигаемые статуи богов, что позволило непосредственно участвовать в праздничном поклонении тысячам верующих. Дарение такой статуи храму стало важным элементом получения религиозной заслуги (*пунья*), доступной многим [Guу 2006: 18].

Статуи, участвующие в процессиях, включая статуи поэтов-бхактов, обычно располагались в *ардха мандапа* шиваитского храма. Самая ранняя устойчиво датированная металлическая статуя для процессий относится к началу X в. [Guу 2006: 19], хотя описания таких статуй и праздничных процессий с ними есть в падигамах Аппара (Tirumurai IV. 21)⁷. Обычно они выполнялись в технике «исчезающего воска» (*cire perdue*) и были довольно тяжелыми, от 50 до 100 и более кг.

К началу правления чольской династии относится закрепление культа Шивы в качестве государственного и создание под непосредственным царским патронажем шиваитского канона: поэтического, воплощенного в 12 сборниках «Панниру Тирумурей» (*Panniuru Tirumurai*, «Двенадцать священных канонических книг»)⁸; иконографического — на основе переосмысления структуры шиваитского храма и формирования иерархии *мурти* с лингамом на ее вершине; теологического (на основе агам и шайва-сиддханты). При этом в канон были включены в качестве священных объектов образы

6 Период расцвета был чрезвычайно длинным, более 600 лет, и включает в себя как период правления Паллавов, когда, собственно и жили бхакты, так и период правления Чолов, когда в стране интенсивно строилось множество храмов и были созданы грандиозные храмовые ансамбли, представляющие собой синтез многих искусств — архитектуры, скульптуры и живописи. См., например, [Нагасвами 1988].

7 См. англ. пер. [Peterson 1989: 184–185].

8 [Tirumurai I–XII]. Подробнее см. [Cutler 1987: 1–15; Veluppillai 2013].

людей — святых поэтов-бхактов, святых бхактов и донаторов (царей, придворных, благочестивых мирян)⁹.

Материалом для нашего анализа стали три каталога выставок, на которых экспонировались и статуи бхактов: легендарной выставки в Москве 1987 г. [Астхана 1987]¹⁰; выставки 2002 г., организованной Американской федерацией искусств совместно с галереей Артура Сэклера и Смитсоновским институтом в США [Dehejia 2002c]; выставки чольской бронзовой скульптуры в Королевской академии искусств в Лондоне зимой 2006–2007 гг. [Dehejia 2006].

Непосредственно с темой настоящей работы связаны работы В. Дехедджи [Dehejia 1990; 2002¹¹] и П. де Брюйна [Bruin 2007]. Скульптурная группа в Тирувалангаду, воплощающая знаменитое состязание в танце между Шивой и Кали, свидетельницей которого была Карейккал, рассматривается в работах [Wood 2004; Craddock 2010: 91–114; Pechilis Prentiss 2012]¹². Роль Чидамбарам в формировании культа *наянаров* рассматривается П. Янгером [Younger 1995: 190–232] и Д. Смитом [Smith 1996: 207–227]. Уникальный фриз храма Шивы в Дарасураме¹³ с эпизодами житий всех 63 *наянаров* исследовал Дж.Р. Марр [Marr 1979]. Роль чольских монархов, и особенно Раджараджи I Чолы, в формировании канона и внедрении культа святых-бхактов в формирующийся ритуал рассматривается в работах К. Печилис Прентисс [Pechilis Prentiss 1999; 2002], П. Янгера [Younger 1995; 2002], Г. Васудеван [Vasudevan 2003]. Проблеме портретности в индийском искусстве чольского времени посвящены работы П. Каимал [Kaimal 1995; 1999; 2000]. Роль *мурти наянаров* в праздничных процессиях рассматривается в работах Р. Дэвиса [Davis 1997; 2002; 2010] и В. Дехедджи [Dehejia 2002b].

9 Например, известны статуи Раджараджи Чолы I (илл. 44), одной из его жен Чоламадевиар (илл. 45), генерала Кришнана Раманы (илл. 46) [Нагасвами 1988: 177–179] Сембиян Махадеви, сестры Аппара Тилакавати (илл. 30) [Dehejia 2002a: 158–159].

10 См. также альбом, изданный к Фестивалю Индии в СССР [Нагасвами 1988].

11 К сожалению, в монографии [Dehejia 2002] в иллюстративной вкладке отсутствует общепринятое для каталогов описание статуй.

12 Краткое описание соревнования и фотографии всех трех статуй (илл. 23, 24, 25) приводятся в обзорной статье Р. Нагасвами [Нагасвами 1988: с. 159–161, 165].

13 Объект всемирного наследия ЮНЕСКО. Построен Раджараджей II Чола (1143—1173).

Из немногих работ российских исследователей¹⁴, посвященных проблематике тамильского бхакти, кроме пионерских работ А.М. Пятигорского [Пятигорский 1962; Повесть о шакалах 1963], следует упомянуть статью М.Ф. Альбедиль [Альбедиль 1979] и обзорную работу А.М. Дубянского [Дубянский 1987]. Ему же принадлежат две работы о творчестве Андаль [Дубянский 1991; 2006]. В 2014 г. ученицей А.М. Дубянского М.Б. Павловой была защищена первая в нашей стране диссертация, посвященная творчеству одного из крупнейших поэтов *шайва-бхакти* Самбандара [Павлова 2014]. Автору настоящей статьи, также ученице А.М. Дубянского, принадлежат работы [Вечерина 2013; 2014; 2014a].

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ИКОНОГРАФИИ БХАКТОВ

Основным иконографическим источником по созданию скульптурных образов богов и людей индийских мастеров являлись трактаты по *вастувидье* (*vāstuvidyā*, «наука о васту»¹⁵) как части *шилъпашастры* («науки о ремесле»), инкорпорированные главным образом в пураны. Датировка этих трактатов колеблется между VI и IX веками [Тюлина 2010: 5]¹⁶.

В целом исследования письменных источников по иконографии образного мира индуизма весьма немногочисленны¹⁷. Классическая работа Г.Т. А. Рао, впервые изданная сто лет назад, продолжает сохранять свое значение, т. к. нового, столь же всеобъемлющего труда, насколько известно автору, пока не создано. Иконография *мурти* наянаров описана в разделе «Бхакты» (XVI) [Raо 1997: 471–481].

14 К сожалению, подготовка в ИСАА нескольких групп тамилстов в течение более чем 40 лет не привела к созданию значимой научной школы, поскольку обучение было направлено на подготовку скорее практических специалистов, а не академических исследователей. Значительное количество выпускников ИСАА работало в тамильских секциях многолюдных индийских редакций издательств «Прогресс» и «Радуга», в иновещании. После распада СССР эти места работы исчезли, а новые не появились.

15 Часто переводят как «архитектура», «зодчество». Однако, как справедливо указывает Е.В. Тюлина, в этих трактатах нет специальной информации об архитектуре, зато инкорпорированы обширные тексты по изготовлению, иконографии и обрядам освящения статуй. Поэтому исследовательница предлагает понимать *вастувидья* как науку о пространстве, способах его освящения и гармонизации [Тюлина 2010: 3–4].

16 Здесь же см. и историографический обзор проблемы [Тюлина 2010: 5–12], а также рус. пер. соответствующих частей «Матсья-», «Гаруда-» и «Агни-пураны» [там же: III–226].

17 В России их изучением в течение многих лет занимается В.В. Вертоградова. См. пер. «Читрасутры» из «Вишнудрармоттапураны» и библиографию проблемы [Вертоградова 2014].

Все статуи должны исполняться мастерами согласно строгим канонам создания ритуальных произведений искусства¹⁸, пройти процедуру освящения и вселения соответствующего божества (т. е. стать *мурти*). *Мурти* бхактов являлись неотъемлемой составной частью убранства храмов, важной частью ритуалов и регулярных храмовых праздников — *утсава*. Такие праздники, длящиеся по нескольку дней, собирали и до сих пор собирают толпы верующих и являются важным источником дохода для храма и окрестностей¹⁹.

Системы пропорционирования, равно как и процедуры установления и освящения образов (*mūrti-pratiṣṭhā*) изложены в специальных иконометрических²⁰ и ритуальных шастрах, например, в «Пратима-пратиштхапана»²¹. *Мурти* бхактов должны быть исполнены согласно системе пропорций *aṣṭa-tāla*²², стоящими или сидящими в падмасане (*padmāsana*) или симхасане (*siṃhāsana*). Что касается прически, то это может быть либо пучок, либо бритая голова. Если бхакт — царь или племенной вождь, он должен быть изображен с соответствующим его статусу головным убором (*kiṛīṭa* или *kaṛaṇḍa-makuṭa*) [Rao 1997: 474–475].

Если с бхактом устойчиво связан какой-либо атрибут, то его следует изображать с этим атрибутом²³ или же с руками, сложенными в *мудру* почитания (*añjali-mudra*). Бхакты могут изображаться поющими, танцующими или исполняющими пуджу. Кроме приведенных канонических списков 63 наянаров и 12 альваров, Рао также указывает, что в храмах могут ставиться статуи и другим бхактам, не вошедшим в канон, но чтимым в ритуале. В шиваитских храмах это — Маниккавасахар, Карувурттевар, Кандарадиттар, Тирумалигейттевар, Сенданар, Чедияраяр, Пурушоттаманамби, Тирувалиямуданар, Пундуруттинаданамби, Мейкандадевар [ibid: 479]. В вишнуитских храмах в дополнение к 12 альварам часто изображались великие вишнуитские ачарьи — Рамануджа, Манаваламамунихаль, Венкатанатха Дешика [ibid]. Рао также указывает, что список принципиально открыт для новых святых, которые могут появиться в любое время — сегодня и в будущем [ibid].

Статуи бхактов находятся не только в Индии (храмы и музеи), но и представлены в экспозициях западных музеев. Это Музей Виктории и Альбер-

18 О порядке создания канонической храмовой скульптуры см. [Davis 1997: 15–50; Eck 1998: 51–54].

19 О роли бхактотсавов и утсавов в целом см. [Davis 2002; Younger 2002].

20 В России исследованием индийской иконометрии и переводами соответствующих текстов в течение многих лет занимается В.В. Вертоградова. См. [Вертоградова 2014: 26–48].

21 59-я глава «Брихатсамхиты». См. перевод и комментарий [Banerjea 2002: 565–578].

22 О системе пропорций см. [Banerjea 2002: 579–626].

23 Часто помогающим опознать его при отсутствии подписи.

та (Самбандар)²⁴, Линден-музеум в Штуттгарте (танцующий Самбандар)²⁵, Институт искусства в Чикаго (Ашпар)²⁶, Музей искусств в Эри (Сундарар)²⁷, Музей искусств Карнеги в Питтсбурге (Сундарар)²⁸, Британский музей (Чандеша)²⁹, Музей искусств Нельсона-Аткинса в Канзас-сити (Чандеша³⁰ и Карейккал³¹), Музей Метрополитен в Нью-Йорке (Карейккал)³², а также частные собрания: Дорис Винер в Нью-Йорке (Маниккавасахар³³), С. Бхансали, Нью-Йорк (Самбандар)³⁴.

Иконография наянаров

Список из 63 бхактов-*наянаров*, как известно, впервые был приведен в 39-м падигаме Сундарара «Собрание [стихов] о святых рабах [бога]» (*Tiruttonṭattiruttokai*) [Tirumurai VII: 39. 1–11]. Этот список *бхактов*³⁵, отобранных лично Шивой, именуемым поэтом владыкой Арура, в качестве примера для подражания всем, идущим по «пути любви», двумя столетиями позже, без изъятий или добавлений и в том же порядке, был воспроизведен главным создателем и редактором первых семи сборников «Панниру Тирумурей» Намби Андар Намби³⁶ в его поэме «Тируттондар тирувандади» (*Tiruttonṭar tiruvantādi*, «Священное андади³⁷ о святых рабах [бога]») [Tirumurai XI:

24 Бронза, 43,2 см, Чольский период, ок. 1050–75 гг. Инв. № 75–1935, кат. № 27 [Dehejia 2002c: 153].

25 Бронза, 42 см, Чольский период, ок. 1250 г. Инв. № SA 33588L, кат. № 28 [Dehejia 2002c: 154–155]; кат. № 15 [Dehejia 2006: 98–101].

26 Бронза, 60,3 см, Чольский период, ок. 1200 г. Инв. № 1970.552, кат. № 29 [Dehejia 2002c: 156–157].

27 Бронза, 50,8 см, Чольский период, ок. 1300 г. Инв. № 1987.001.0168, кат. № 31 [Dehejia 2002c: 160].

28 Бронза, 80 см, Чольский период, ок. 1300 г. Инв. № 77-73, кат. № 32 [Dehejia 2002c: 161].

29 Бронза, 48 см, Чольский период, ок. 970 г. Инв. № 1988.4–25.1, кат. № 33 [Dehejia 2002c: 162–163]; кат. № 19 [Dehejia 2006: 108–109].

30 Бронза, 47 см, Чольский период, ок. 1100 г. Инв. № 50–19, кат. № 34 [Dehejia 2002c: 164–165].

31 Бронза, 36,4 см, Чольский период, ок. 1050 г. Инв. № 33–533, кат. № 35 [Dehejia 2002c: 166–167].

32 Бронза, 23,2 см, Чольский период, XII в. Кат. № 17 [Dehejia 2006: 102–103].

33 Бронза, 71,1 см, Чольский период, ок. 1200 г. Кат. № 36 [Dehejia 2002c: 168–169].

34 Бронза, 60 см, Чольский период, ок. 1050–75 гг. Кат. № 15 [Dehejia 2006: 96–97].

35 Согласно легенде, изложенной в «Перияпуранам», эту группу из 60 *бхактов* Сундарар встретил в храме Тьягараджи в Аруре и воспел их, воззвав к стопам Шивы с мольбой и желанием присоединиться к этим святым хотя бы в качестве их раба. В ответ Шива даровал ему свою милость, повелев воспеть их как совершенный образец преданности для всех идущих по пути любви [Тирумурей XII. I. 6. 341–348].

36 Возможно, ему принадлежит и составление 8-го сборника. См. [Дубянский 1987: 60].

37 *Андади* (*antādi*) — поэтическая форма в классической тамильской поэзии, когда каждая последующая строфа начинается с того слова, которым заканчивается предыдущая, написанная метром *kaṭṭalaik kalitturai* [McGlashan 2009: 291].

12.3.1126–1215]. В XII в. этот список стал основой написанной Секкижаром пураны о житиях любимых бхактов Шивы «Тируттондар пуранам» (*Tiruttonḍar purāṇam*, «Пурана о святых рабах»), завершившей канон [Tirumurai XII]³⁸.

Из 63 наянаров особенно известны *мурти* творцов «Деварам» — Самбандара, Аппара и Сундарара (часто изображаемого со своими женами); великого тамильского поэта, автора грандиозной эпической поэмы «Тирувасагам» Маниккавасагара, не вошедшего в список 63 наянаров, но включенного составителями в канон; а также великой тамильской поэтессы Карейккал Аммеяр, единственной женщины среди шиваитских поэтов-бхактов и одной из трех женщин — шайва-бхактов³⁹.

Общая иконография всех 63 наянаров описана П. де Брюйном на основе современной коллекции *мурти наянаров*, в начале 90-х гг. XX в. выполненных по заказу Британского музея Бхарати Дасеном под руководством д-ра Р. Нагасвами на основе старинной иконографии. Образцом для моделей послужили изображения наянаров из храма Калисвары в Ченнаи [Vruijn 2007: 55–65].

Обобщая иконографические описания П. де Брюйна, можно заключить, что абсолютное большинство наянаров изображаются стоящими, с удлиненными мочками, в почтительной и благоговейной позе *падмасана* и классическом изгибе *трибханга*, с руками, сложенными в *анджали-мудра*. Голова может быть либо бритой, либо украшенной высокой прической, либо увенчанной короной. В целом, у большинства наянаров отсутствуют атрибуты, позволяющие однозначно их опознать.

Приведем иконографические описания поэтов-*наянаров*, согласно П. де Брюйну.

№ и имя поэта по списку Сундарара, ⁴⁰ (№ статуи в каталоге Британского музея (ВМ))	А. Общая иконография наянаров Б. Иконографическое описание статуй поэтов-наянаров из Британского музея
20. Тирунавуккарасу (Аппар) (ВМ 1992.7–273)	А. Бритая голова с венчиком, <i>анджали-мудра</i> , мотыга на левом плече, иногда удлиненные уши и ожерелье из <i>рудракиши</i> Б. Изображен с бритой головой с венчиком, в наклоне <i>трибханга</i> , позе <i>падмасана</i> , со овальным налобным знаком <i>урна</i> , держащим на плече мотыгу

38 О тамильском каноне — как шиваитском, так и вишнуитском, см. [Дубянский 1987: 46–56; Пятигорский 1962: 76–195; Cutler 1987]. Структуру и состав см. [Cutler 1987: 2–5].

39 Две другие — это благочестивые жены: супруга Мангьяркараси и мать Сундарара Исейяни. В традиции известна также знаменитая вишнуитская поэтесса-бхакт Андаль. См. [Dehejia 2002: 117–138].

№ и имя поэта по списку Сундарара, ⁴⁰ (№ статуи в каталоге Британского музея (ВМ))	А. Общая иконография наянаров Б. Иконографическое описание статуй поэтов-наянаров из Британского музея
23. Карейккал Аммеияр (ВМ 1992.7–27.64)	А. Истощенная, играющая на цимбалах-tāla, сидящая в позе ардхапаранга или уткудакаса. Иногда носит ваджибандха, тяжелую паттра-кундала, ожерелье или венчик, имеет удлиненные уши Б. Изображена в позе ардхапаранга в падмасане, истощенной до состояния скелета, играющей на цимбалах, с налобным знаком урна и ожерельем рудракиа
27. Самбандар (ВМ 1992.7–27.2)	А. Существуют 3 иконографических типа: 1. Стоящий ребенок с чашкой в левой руке и указывающим пальцем правой руки 2. Стоящий ребенок, держащий цимбалы-tāla 3. Танцующий ребенок с указывающим пальцем правой руки Б. Изображен стоящим обнаженным в наклоне трибханга, позе падмасана, с чашкой в левой руке, без шнура упавита
29. Тирумупар (ВМ 1992.7–27.65)	А. Бритая голова или растрепанные волосы, анджали-мудра, книга из пальмовых листьев на плече или в руке, иногда удлиненные уши Б. Изображен с прической-узелком, в наклоне трибханга, позе падмасана, со овальным налобным знаком урна и шнуром упавита
36. Чераман Перумаль (ВМ 1992.7–27.31)	А. Корона, жест анджали-мудра, иногда изображается на белой лошади, иногда удлиненные уши Б. Изображен в короне, в наклоне трибханга, позе падмасана, с налобным знаком урна и шнуром упавита, с саблей на левом плече
45. Аядихаль (ВМ.1992.7–27.30)	А. Корона, жест анджали-мудра, пальмовый манускрипт в руке Б. Изображен в наклоне трибханга, позе падмасана, с налобным знаком урна и шнуром упавита
63. Сундарар (ВМ 1992.7–27.1)	А. Существуют 4 иконографических типа: 1. Корона, цветок лотоса в одной руке, другая опирается на паломнический посох 2. Корона или шиньон, одна рука опущена на плечо первой жены Паравей, другая держит цветок лотоса 3. Корона или шиньон, одна рука опущена на плечо Паравей, другая держит посох 4. Бритая голова, скрещенные руки на груди. Иногда удлиненные мочки, упавита Б. Статуя изображена как тип 1: посох и лотос опущены, жест катакамудра, шнур упавита, серьга паттракундала, наклон трибханга, поза падмасана

40 Поскольку список наянаров в одинаковой последовательности приводится у Сундарара, Намби Андар Намби и Секкижара, их обычно нумеруют именно в этом порядке. Англ. пер. см. [Peterson 1989; Shulman 1990].

ОБРАЗЫ БХАКТОВ В ПРОСТРАНСТВЕ ХРАМА И РИТУАЛА

Подавляющее большинство статуй бхактов, особенно их группы, продолжает находиться в храмах. Как замечает В. Дехеджя, в каждом шиваитском (и вишнуитском⁴¹) храме Индии есть свое собрание бхактов [Dehejia 2002: 139]. Поэтому исследователям доступны для изучения несколько сотен статуй-мурти самого разного качества.

Если принять во внимание сохранившиеся надписи, мы увидим, что бхактов начинают почитать как единую группу вскоре после их «канонизации»⁴². Однако большинство групповых ансамблей бхактов относится к XV веку и более поздним периодам. В. Дехеджя даже замечает: может сложиться впечатление, что практика изображать групповой портрет *наянаров* (или *альваров*) восходит только к XV веку, поскольку каменные или бронзовые групповые изваяния более ранних периодов в храмах отсутствуют [ibidem].

Например, в храме в Тирувоттриуре сегодня находятся два полных комплекта *наянаров* — из камня и из бронзы, датируемых XVI в., тогда как надпись, в которой упоминаются имена *наянаров* в связи с их праздником и рецитацией по этому случаю падигама «Тируттондаттохей» Сундарара, относится к XI в.⁴³ Исследовательница предполагает, основываясь на надписи из храма Варадараджи-Перумаля из Каннанура, что, возможно, они были спрятаны во время вторжения мусульман в начале XIV в., а впоследствии их местонахождение было утрачено [ibid.: 140–141].

Статуи, датируемые XI в. и позволяющие предположить, что, возможно, некогда это были полные группы из 63 *наянаров*, найдены в двух местах — в тайных схронах храмов Тирувенгаду⁴⁴ и Полоннарувы. В тайном укрытии в Тирувенгаду были обнаружены датируемые началом XI в. статуи Канапша-

41 Самые ранние дошедшие до нас эпиграфические свидетельства об установке групповых портретов *альваров* относятся к XIII в. [Dehejia 2002: 141]. Изображения мурти *альваров* см. [Dehejia 2002: pl. 55–64].

42 См. надписи из Тирувоттриура 1046 г. (MER 1912: inscr. 137) и Тирувенгаду (XII в., MER 1918: inscr. 511). Цит. по [Dehejia 2002: 139: 139–140].

43 1046 г. (MER 1912: inscr. 137). Цит. по [Dehejia 2002: 139: 139–140]. Где сегодня могут находиться эти статуи, неизвестно.

44 Храм Шивы Шветараньешвары (Владыки Священного белого леса) принадлежит к 6 наиболее чтимым *шивастхала*, сакрально равных Варанаси. Он также считается Ади Чидамбарам.

на⁴⁵, Сундарара и его жены Паравей⁴⁶, Аппара⁴⁷, Чандесы⁴⁸, Сомаси Марана (?)⁴⁹ и Ашпуди Адихала (?)⁵⁰.

В то же время, вероятно, наличие полных групп было необязательно. Например, мы знаем, что одному из ранних храмов, законченному при Парантаке I Чоле (прав. 907–55) в 945 г., принадлежала группа статуй, о чем свидетельствует *прашастхи* 1018 г., где перечислены украшения, подаренные членами семьи императора Раджендры Чолы (прав. 1012–44) уже находящимся там статуям. Из 25 статуй (большинство из которых — разные манифестации Шивы и его семья, Ума и Ганеша), перечисленных в надписи, упомянуты 4 бхакта (Санди⁵¹, Аппар, Самбандар и Сундарар) и два донатора (один в форме лампы). У статуй были указаны размеры (34,5–43,2 см в пересчете на современную шкалу В. Дехеджей). К сожалению, ныне все эти статуи утрачены [Dehejia 2002b: 82–83].

В храме Шивы Брихадишвары в Танджоре, законченном в 1010 г., насчитывается по меньшей мере 60 различных металлических статуй (в реальности даже больше, поскольку некоторые из них — это скульптурные группы). 22 образа были подарены императором, 17 — его сестрой и женами, 21 образ — его придворными. Некоторые из этих образов выполнены из золота и серебра. Кроме различных манифестаций Шивы и членов его семьи (Умы, Сканды и Ганеши), среди этих статуй были также образы Вишну, Кришны-Васудевы, царя Раджараджи I Чолы (и членов его семьи, родителей и жены), мифологических мудрецов Патанджали и Бхринги. *Наянары* представлены образами Санди, Сундарара и его жены Паравей, Аппара, Самбандара и Сируттондара с женой и сыном [Dehejia 2002b: 83–85]⁵².

Поскольку образы, установленные в храмах, «живут» там, «участвуя» в разнообразных ритуалах, многие статуи несут на себе отпечатки этого интенсивного «участия». Образы ежедневно в процессе ритуала *абхишека* умащают различны-

45 Галерея искусств в Танджоре. См. [Dehejia 2002: Илл. 45].

46 Галерея искусств в Танджоре. См. [Dehejia 2002: Илл. 23–24].

47 Илл. 11. Галерея искусств в Танджоре. См. [Dehejia 2002: Илл. 11].

48 Илл. 78. Мадрасский музей. См. [Dehejia 2002: Илл. 78].

49 Илл. 79. Галерея искусств в Танджоре. См. [Dehejia 2002: Илл. 79].

50 Илл. 80. Галерея искусств в Танджоре. См. [Dehejia 2002: Илл. 80].

51 Санди (Сандесурар, или Чандеша) — один из наиболее преданных Шиве бхактов, отрубивший, не задумываясь, ноги своему отцу, посмевавшему разрушить священный лингам и прервавшему его медитацию. Впечатленный его подвигом Шива сам стал его отцом (Tirumurai XII. IV. 26. 1206–1265) [McGlashan 2006: 118–124].

52 Иконография популярных образов в дарах повторяется, например, 3 стоящих Ганеши, 2 танцующих Ганеши и т. п.

ми субстанциями, которые могут включать молоко, масло гхи, мед, сахар; после смывания этих веществ водой их обмазывают сандаловой пастой и куркумой. Еще более разрушительное воздействие на статуи оказывает ритуал *праяшчитта абхишека*, совершаемый после использования статуи для праздничной процессии в период проведения храмового *утсава*. Поскольку считается, что в процессе этих церемоний она подверглась загрязнению и утратила свою ритуальную чистоту, с ней обращаются как с простым металлическим предметом, интенсивно начищая с помощью скраба и полируя. В этот единственный период простые смертные могут ее видеть и фотографировать неукрашенной [ibid.: 85].

Утсава, согласно *агамам*, может быть нескольких видов: *нитьотсава* (ежедневный), проводимый как часть регулярной храмовой службы, *бхактотсава* (проводимый в честь того или иного бхакта) и *махотсава* (может длиться от одного до 30 дней) — ежегодный главный храмовый праздник. *Махотсавы* начали проводиться, по-видимому, еще в паллавский период, поскольку упоминаются в творчестве поэтов-бхактов⁵³. Однако грандиозный размах они приобретают именно в чольское время [Davis 2002: 55].

В фестивальной процессии бог никогда не шествует один. Обычно он движется вместе с членами своей семьи на пяти разных средствах передвижения — колесницах или носилках. Первым едет Ганеша, потом группа статуй Сомасканда (т. е. Шива с Умой и Скандой-ребенком), далее Ума одна, потом Сканда с двумя своими женами. Замыкает процессию Санди как усыновленный Шивой бхакт. В случае длительного *махотсава* порядок процессий может варьировать [Ibid.: 56–57].

С точки зрения содержащихся в них святынь и главных храмовых ритуалов все храмы Шивы соединяются в несколько групп: например, храмы, в которых Шива танцует свой танец *тандава*, называются *панча сабха стхалам*; храмы, связанные с пятью первоэлементами, называются *панча бхута стхалам*. Храмы, упоминаемые в «Деварам» как объекты паломничества бхактов, называются *надал петра стхалам*. Всего таких храмов — 275. Наиболее часто упоминаются храм Шивы Сатгтайнатха в Сиркажи (71 раз, родной город Самбандара), храм Шивы Тьягараджи в Аруре (37 раз, родной город Сундарара), храм Шивы в Вилмилалей (24 раза) [Peterson 1989: 339–340]. В целом наибольшее количество этих храмов (около 200) было сосредоточено в Чоланаду — дельте и нижнем течении реки Кавери, родовых землях и культурном хартленде династии Чолов.

53 Например, Аппар в одном из своих падигамов (Tevaram IV. 21) описывает праздник Тирувадирей, проходящий в Аруре в месяце Маркажи (декабрь — январь), один из двух главных праздников Шивы наряду с Махашиваратри. Пер. см. [Peterson 1989: 184–186]

Наиболее важными для формирования культа *наянаров*, по-видимому, являются следующие: храм Шивы Натараджи в Чидамбараме⁵⁴, храм Шивы Тьягараджи в Тируваруре⁵⁵, храм Шивы Айраватешвары в Дарасураме⁵⁶, храм Шивы Урдхва-гандава в Тирувалангаду⁵⁷, Большой храм Шивы Брихадишвары в Танджоре⁵⁸, храм Шивы Брихадишвары в Гангаикондачолапураме⁵⁹.

Подавляющее большинство произведений чольского периода изображают творцов «Деварам» Самбандара, Аппара, Сундарара, Маниккавасахара (не входит в список Сундарара, но включен в канон) и одну из самых ранних представительниц бхакти, единственную женщину-поэта среди *наянаров* Карейккал Аммеияр⁶⁰. Все эти образы относятся к изображениям семи поэтов-бхактов канонического списка Сундарара. Кроме вышеупомянутых, поэтами были черский принц Чераман Перумаль, обычно изображаемый на лошади и вместе со своим закадычным другом Сундараром, великий йог и сиддх Тирумулар и Аиядихаль Чолан.

Самбандар, Аппар, Сундарар обычно образуют устойчивую группу (совокупно именуемые *мувар*, «троица»); иногда вместе с ними в группу помещают Маниккавасахара⁶¹. Сундарар часто изображается со своими женами Паравей и Сангили, а также с Чераманом Перумалем.

Таким образом, благодаря вдохновенной интенсивной деятельности безымянных индийских художников, осуществляемой под прямым патронажем чольских царей, верующие, приходя в храм, наглядно видели осуществление главного желания *наянаров* — навеки остаться у цветущих стоп обожаемого ими бога. Важно отметить, что этот путь был принципиально открыт для любого, поскольку в совокупности бхакты фактически представляли сословно-кастовый срез тамильского социума в миниатюре.

54 О роли Чидамбарам в зарождении и оформлении культа *наянаров* см. [Younger 1995: 190–232].

55 По-видимому, одно из мест зарождения культа шайва-бхакти, родной город Сундарара. Подробнее см. [Ghose 1996].

56 См. [Marg 1979].

57 О роли Тирувалангаду в жизни и культе Карейккал Аммеияр см. [Wood 2004].

58 Объект всемирного наследия ЮНЕСКО. Построен Раджараджей I Чола (985—1012), вероятнее всего, в 19-й год его царствования (1003/1004), собственноручно освящен в 25-м году его царствования (1009/1010).

59 Объект всемирного наследия ЮНЕСКО. Построен Раджендрой I Чола (1012—1044).

60 Образы Карейккал известны не только в Индии, но и в Камбодже. См. [Bruijn 2007].

61 Такая группа называется *нальвар*, «четверица».

КАРЕИККАЛ АММЕЙЯР: ЖИТИЕ И ОБРАЗ

Среди изображений бхактов резко выделяются довольно многочисленные изображения Карейккал Аммеяйр⁶² (VI в. н. э.), видимо, первого поэта традиции шайва-бхакти и единственной женщины из их числа. Ей приписывают четыре поэмы: «Андади о чудесном» (Arputat tiruvantāti, AT), «Гирлянда из священных двойных драгоценных камней» (Tiruviraṭṭaimaṇimālai), «Старший падигам о Тирувалангаду» (Tiruvālaṅkāṭṭu mūttatirupatikam, MT) и «Падигам о Тирувалангаду» (Tiruvālaṅkāṭṭu tirupatikam, TT), включенные редакторами канона в II-й сборник «Тирумурей» [Tirumurai XI]⁶³.

Согласно легенде о ее жизни, изложенной в «Перияпуранам» [Tirumurai XII. V. 30. 1717–1782]⁶⁴, Пунидавади (ее подлинное имя) — дочь богатого купца из города Карейккала, с самого детства отличающаяся необычайной набожностью, больше мужа любила Шиву, щедро одаривая проходивших мимо дома странствующих шиваитских аскетов. Однажды она отдала проходящему садху плод манго, который муж припас себе к обеду. После этой истории муж покинул ее, объяснив родителям, что их дочь следует почитать как богиню. Тогда Пунидавади обратилась к Шиве с мольбой освободить ее от тела и дать тело тех демонов, которые пребывают у его стоп. Ее превращение в скелет, обтянутый кожей, сопровождалось чудесными знамениями и появлением поэтического дара. После этого она совершила великий тапас, поднявшись на голове на гору Кайласу, где восседали Шива и Ума. Придя туда, она попросила Шиву о милости всегда быть под его ногами и позволить воспевать его танец. Шива смилостивился и велел идти в Алангаду, где ей была оказана милость лицезреть танец Шивы. Плененная его красотой, она спела свой «Старый падигам о Тирувалангаду», начинающийся так:

Я привидение жуткое с отвисшей грудью, со вздутыми веками,
С глазами запавшими, с зубыми блестящими, с животом провалившимся,
С волосами красными, с клыками торчащими...⁶⁵

62 Прозвище — мать из города Карейккал.

63 Англ. пер. ее поэм см. [Bruijn 2007: 81–137; Craddock 2010: 115–144; Pechilis 2012: 145–198]. В последнее десятилетие можно наблюдать взлет интереса к личности и творчеству Карейккал — появились 3 академических исследования — П. де Брюйна, Э. Крэддок и К. Печилис, целиком ей посвященных и включающих в себя полные переводы ее работ.

64 Англ. пер. ее жития см. [McGlashan 2006: 160–164; Pechilis 2012: 199–205]. Рус. пересказ см. [Повесть о заколдованных шакалах 1963: 73–77].

65 Пер.А. М. Пятигорского [Повесть о заколдованных шакалах 1963: 77].

Таким образом, в отличие от других бхактов, которые изображались в благом облике и в целом соответствовали канону изображения, эстетически воспринимаемого как прекрасный, Кареиккал сознательно принесла в жертву Шиве самое дорогое, что у нее было — не только красоту, но и свою женскую сущность, включая дхарму супруги и будущей матери. Иконографически этот великий дар выражен в ее облике, резко контрастирующем с образами всех других бхактов.

ОБРАЗ КАРЕИККАЛ ИЗ ХРАМА В ТИРУВАЛАНГАДУ⁶⁶

Выдающийся по своим художественным достоинствам образ святой находится в храмовом комплексе в Тирувалангаду — небольшой деревушке примерно в 50 километрах к западу от Ченнаи, в том самом месте, в котором некогда произошло знаменитое состязание в танце между Шивой и Кали. Как известно, Шива, исполнив рискованную *карану* танца *урдхва-тандава*, победил в этом танце-состязании Кали, устыдившуюся повторить это движение. Храм Шивы в Тирувалангаду — старый, частично датируемый временем правления Паллавов (VI–IX вв.); его упоминают в своих падигамах Аппар, Самбандар и Сундарар⁶⁷. Структурно храм входит в группу из 5 храмов, в *сабхах* которых Шива танцует свой танец *тандава*. *Сабха* храма в Тирувалангаду называется *ратна сабха* (там. *irattiṇa sarai*, «зал, украшенный драгоценностями») [Craddock 2010: 96–97].

Кареиккал в образе демоницы-*ней* сидит в *падмасане* в состоянии глубокой сосредоточенности и отрешения от мира. В руках у нее цимбалы. Живот глубоко запал, на Кареиккал полностью отсутствуют украшения, все ее одеяние составляет лишь набедренная повязка. Волосы на голове стоят дыбом, образуя подобие короны. Возможно, здесь мастер проводит сравнение с обычной прической Шивы в образе аскета, изображаемого с всклокоченными, спутанными волосами. Несмотря на устрашающую худобу, в изображении святой нет ничего отталкивающего. Черты ее изможденного лица благородны и тонко моделированы. Мастер изобразил тот момент, когда поэсса глубоко погружена в себя, как бы прислушиваясь к своему внутреннему голосу, который вот-вот проявится вовне в виде прекрасной поэмы. Пропорции тела отличаются удлинённостью, характерной для школы Сембиян

66 Тирувалангаду (священный баньяновый лес, санскр. *vatāraṇyam*) — древнее место жительства великой и ужасной Кали. Храм, находящийся здесь, именуется храм Шивы Ватараньешвары (Владыка баньянового леса).

67 См. например, [Tirumurai I. 45. 1, I. 45. 12; IV. 68. 8]. Подробнее см. [Craddock 2010: 96–97].

Махадеви. Обвисшая пустая грудь и торчащие ребра, обрисованные со всей определенностью, усиливают впечатление бесплотности тела, своей геометрической трактовкой еще более подчеркивая аскетический и целомудренный характер образа.

Статуя в целом вписывается в равнобедренный треугольник с острым углом у вершины, фронтально расположена и симметрична относительно вертикальной оси, но небольшие отклонения от строгой симметрии передают ощущение зыбкости, неустойчивости момента. Голова святой наклонена слегка вперед и вправо. Кисть правой руки несколько приподнята над левой — мастер, как кажется, изображает момент, предшествующий удару цимбал и началу пения гимна во славу ее Господина, иными словами, момент наивысшего напряжения духовных сил перед долженствующей наступить разрядкой.

Тело статуи решено в больших плоскостях, лицо внимательно прочеканено, орнамент же налобной повязки и развевающихся волос отличается большой точностью и ювелирной скрупулезностью отделки.

А.М. Дубянский справедливо отмечает многозначительность превращения Пунадавади в *пей*: «Оно ярко символизирует ее внутреннюю перемену — отказ от прежней жизни, полное переключение сознания на Шиву. Кроме того, ощущая себя демоницей (а в своих стихах она именно так себя называет и описывает), она становится служанкой Шивы, свиту которого и составляют «пей», а также в некотором роде его супругой, богиней Кали, у которой аналогичная внешность» [Дубянский 1987: 53]. Мы можем уточнить это замечание исследователя на материале чольской бронзы и попытаться выяснить, в каком именно роде Кареиккал становится супругой.

Иконографически очень близка статуе Кареиккал статуя демоницы, играющей на цимбалах (X в.)⁶⁸. Статуя также вписана в равносторонний треугольник, абсолютно симметрична относительно центральной оси, сходны поза, занятие (игра на цимбалах) и внешний облик — отощавшее тело, запавший живот и обвисшая грудь. При всем этом демоница имеет характер устрашающий: ее рот злобно оскален, жилы на шее напряглись; кажется, она издает жуткие омерзительные звуки. В отношении этого образа нельзя говорить ни о какой аскезе или тем более благоговейном погружении в себя. Это — именно воплощение страшной *пей*, о которой сказано:

68 А. Бэшем (1954) и Г. Циммер (1955) атрибутировали статую как Кали. Ж. Фийоза (1956) первым определил ее как Кареиккал. Г. Кульке (1970) указал на ее сходство с Чамундой. Подробнее см. [Bruijn 2007: 7].

Сухие волосы, зияющие рты с неровными зубами,
 Зеленые глаза с мертвящим беспокойным взором,
 Чудовищные уши, на которых уместились совы пучеглазые,
 Повисли — до грудей громадных — злые змеи,—
 Такие пей — с шершавым животом и устрашающей походкой...
 Поют о страшном поле битвы
 И пляшут танец тунангей (ТМА, 47–56)⁶⁹.

Нами уже приводилось выше начало одной из поэм Кареиккал, где она себя характеризует как демоницу. Кроме того, поэтесса рассказала и о своих видениях Шивы, пляшущего вместе с демоницами на погребальной поляне.

Милостью стоп того,
 Чьи пряди луною украшены,
 В вихре священного танца кружащего, так что И змеи, которыми он
 опоясан, танцуют,—
 [Ртом] с зубами в огне — каким изобилует
 Пустошь, где трупы сжигают,—
 Своих песен десяток пропела, проплясала
 Я — демоница из Кареиккала
 И этим грехи мои все искупила⁷⁰.

Самоописание себя как *пей*, а также других *пей* несколько раз встречается в гимнах Кареиккал (АТ 29; 30; 51; 78; 98; 99; МТ 1; 7; 9; ТТ 1; 6; 7; 10). Эти *пей* могут быть самого разного облика — худыми и толстыми, большими и маленькими и даже детьми. Они веселятся, танцуют и играют на различных музыкальных инструментах, образуя постоянное сопровождение Шивы.

Укажем вслед за А.М. Дубянским, что Кареиккал считает свое творчество залогом искупления грехов, т.е. на ритуальный его характер [Дубянский 1987: 53]. Грех Кареиккал при этом очевиден — это сознательное, демонстративное нарушение своей дхармы женщины и супруги из-за всепоглощающей, неодолимой любви к Шиве, причем в манифестации нищего сумасшедшего бродяги, Пиччандавара. Этот день празднуется как праздник манго в храме, посвященном Кареиккал Аммеияр, расположенном в ее родном городе.

69 Из поэмы «Наставление на путь Муругану» («Тирумуругаттруппадей», *tirumurukāṅṅuppaṭai*). Пер. А.М. Дубянского.— Цит. по [Дубянский 1989: 30].

70 Пер. А.М. Дубянского.— Цит. по [Дубянский 1987: 53].

В этой церемонии снова и снова разыгрывается удивительная история Пунидавади, ее незадавшейся свадьбы с Парамататтаном и последующего удивительного превращения в *пей*, когда она, наконец, одновременно достигает *мукти* и Шивы⁷¹.

В ежегодном празднике в честь Карейккал в храме в Тирувалангаду достижение ею *мукти*⁷² наглядно показывает ритуальное сжигание камфорных дисков, выкладываемых жрецами сплошной дорожкой от *мурти* Карейккал к *мурти* Шивы Урдхва-тандава. После того как двери обоих святилищ открываются, статуи, расположенные точно напротив, могут «посмотреть» друг на друга. Затем, после исполнения всех гимнов Карейккал, дорожка из камфоры поджигается, образуя единую линию огня между *мурти*, символизирующую *айккиям* (*aikkiyam*, «слияние») Карейккал Аммеяра и Шивы и достижение ею *мукти*.

Отметим, что при очевидном сходстве с демонической сущностью одной из ипостасей Деви/Кали Карейккал совсем не свойственна кровожадность. Поздними комментаторами предполагается, что в некотором смысле у нее не было другого выхода: только полное отрешение от собственной, женской сути позволило ей одним рывком преодолеть принципиально непреодолимую для женщин пропасть невежества, одновременно обрести понимание (*jñānam*) Шивы. Максимально наглядно недоступность для женщин этого преображения демонстрирует знаменитый поход святой на Кайласу вверх ногами.

ОБРАЗЫ БХАКТОВ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

В настоящее время некоторые из *мурти* наяраров выведены из чисто храмовой традиции поклонения и доступны для лицезрения сотням миллионов зрителей — как светских, так и самых разных конфессий, в качестве *objet d'art* в музеях, на выставках и в интернете.

Статуи *наяраров*, экспонируясь вне своего культового предназначения и в отрыве от ритуально-храмового контекста, несомненно, утрачивают свое значение как предмет культового поклонения. Однако, лишаясь своих качеств *мурти*, они приобретают новые, теперь уже эстетические смыслы и культурологические коннотации. В первую очередь эти новые смыслы обусловлены их высокими художественными достоинствами, мастерством

71 Праздник проходит в июне-июле в течение 3 дней. Подробнее см. [Craddock 2010: 93–95].

72 [Craddock 2010: 112].

безымянных чольских скульпторов, равноможных по таланту портретируемым поэтам. Очевидно, что проблема портретности как проблема схожести изображения и конкретного изображаемого лица святого не интересовала художников — как из-за временной дистанции, так и из-за специфики художественных и культовых задач, стоящих перед скульпторами. Однако решаемая ими проблема изображения таких категорий как «святость», «мудрость», «благочестие» и даже «исступленная вера» позволяет нам рассматривать их в сравнении с произведениями совсем иных художественных традиций — например, изображений донаторов и святых романских и раннеготических соборов, или портретов духовных учителей японского буддизма.

В то же время интерес к изображению конкретной личности, который двигал рукой средневекового мастера, передается и нам — зрителям XXI в. Образы-мурти и удивительные по накалу выражаемых чувств и формальному мастерству творения тамильских поэтов-бхактов интересны нам в первую очередь как памятники высокого поэтического и художественного мастерства. За строгим религиозным канонам ощутимо просвечивает страдающая, мучающаяся, бесконечно талантливая личность средневекового тамильского поэта, чей облик дошел до наших дней в исполнении не менее талантливых, но совсем неизвестных нам тамильских скульпторов.

Именно их визионерские усилия воплотились в камень и бронзу величественных ансамблей тамильских храмов, наглядно демонстрируя нам реальную Чола-мандалу — воплощенную в единстве гимнов, образов и ритуалов картину мира средневековых тамилев.

Библиография

- Альбедиль 1979 — Альбедиль М.Ф. Адепт и объект почитания в южноиндийском шайва-бхакти (по Маниккавасагару) // *Литература и культура древней и средневековой Индии*. М.: ГРВЛ, 1979.
- Астхана 1987 — Астхана С.П. Скульптура // *Классическое искусство Индии с 3000 г. до н. э. до XIX в. н. э.* Л.: Аврора, 1987. С. 1–107.
- Вертоградова 2014 — Вертоградова В.В. *Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармоттаратураны» — теория и технология*. М.: Наука – Восточная литература, 2014.
- Вечерина 2013 — Вечерина О.П. Роль измененных состояний сознания в создании мурти Шивы Натараджи в тамильском бхакти и чольской храмовой скульптуре // *Психотехники и измененные состояния сознания*

в истории религий. Сб. материалов Первой международной научной конференции (14–15 декабря 2012 г., Санкт-Петербург). Спб.: РХГА, 2013. С. 152–167.

Вечерина 2014 — Вечерина О.П. «Дом танцующего Шивы»: роль храма Натараджив Чидамбараме в формировании идеологии и изобразительного канона шайва-бхакти // *Пути гнозиса: мистико-эзотерические традиции и гностическое мировоззрение от древности до наших дней*. Сб. материалов международного научного симпозиума (10–13 апреля 2013 г.). Спб.: РХГА, 2014. С. 77–87.

Вечерина 2014а — Вечерина О.П. «Шайва-пратима-лакшана»: Некоторые проблемы формирования шиваитского изобразительного канона // *Asiatica: Труды по философии и культурам Востока*. Вып. 8. Спб.: Изд-во СПбГУ, 2014. С. 3–14.

Дубянский 1987 — Дубянский А.М. Тамильская поэзия бхакти. Возникновение и расцвет традиции // Бычихина Л.В., Дубянский А.М. *Тамильская литература. Краткий очерк*. М.: ГРВЛ, 1987. С. 46–68.

Дубянский 1988 — Дубянский А.М. Древнетамильский ритуальный панегирик // *Архаичный ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М.: ГРВЛ, 1988. С. 184–200.

Дубянский 1989 — Дубянский А.М. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М.: ГРВЛ, 1989.

Дубянский 1991 — Дубянский А.М. Священный идол — древний обряд и средневековая поэма // *Сад одного цветка: Сборник статей и эссе*. М.: ГРВЛ, 1991. С. 263–276.

Дубянский 2006 — Дубянский А.М. Кришнаитская поэма Андаль «Тирупшавей» // *Stapanat. Памяти Октябрины Федоровны Волковой* / Сост. В. Г. Лысенко. М.: ГРВЛ, 2006. С. 101–121.

Дубянский 2008 — Дубянский А.М. Древнетамильский ритуальный панегирик // *Всеволод Сергеевич Семенов и российская индология*. М., 2008. С. 262–279.

Нагасвами 1988 — Нагасвами Р. Художественная бронза Южной Индии // *Великая традиция: шедевры бронзовой скульптуры Индии*. Нью-Дели: Фестиваль Индии, 1988. С. 142–179.

Павлова 2014 — Павлова М.Б. *Проблемы раннесредневекового тамильского бхакти (на материале гимнов шиваитского поэта Тирунянасамбандара)*. Канд. дисс. М.: ИСАА, 2014 (На правах рукописи).

- Повесть о заколдованных шакалах 1963 — *Повесть о заколдованных шакалах. Древние тамильские легенды* / Пер., предисл. и примеч. А.М. Пятигорского. М.: ГРВЛ, 1963.
- Пятигорский 1962 — Пятигорский А.М. *Материалы по истории индийской философии*. М.: ГРВЛ, 1962.
- Тюлина 2010 — Тюлина Е.В. *Храм, мир, текст: вастувидья в традиции пуран*. М.: Восточная литература РАН, 2010.
- Banerjea 2002 — Banerjea J.N. *The Development of Hindu Iconography*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2002.
- Bruijn 2007 — Bruijn P.J. J., de. *Kāraikkālammaiḷār. Part 1: An Iconographical and Textual Study. Part 2: Poems for Śiva*. Rotterdam: Dhyani Publications, 2007.
- Cutler 1987 — Cutler N. *Songs of Experience. The Poetics of Tamil Devotion*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Craddock 2010 — Craddock E. *Śiva's Demon Devotee: Kāraikkāl Ammaiḷār*. Albany: State University of New York, 2010.
- Davis 1997 — Davis R.H. *Lives of Indian Images*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Davis 2002 — Davis R.H. *Chola Bronzes in Procession // The Sensuous and the Sacred: Chola Bronzes from South India*. New York: American Federation of Arts, 2002. P. 46–61.
- Davis 2010 — Davis R.N. *A Priest's Guide for the Great Festival. Aghorasiva's Mahotsavavidhi* / Transl. with Introd. and Notes. New York: Oxford University Press, 2010.
- Dehejia 1990 — Dehejia V. *Art of the Imperial Cholas*. New York: Columbia University Press, 1990.
- Dehejia 2002 — Dehejia V. *Slaves of the Lord: The Path of the Tamil Saints*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2002.
- Dehejia 2002a — Dehejia V. *Chola Bronzes: How, When and Why // The Sensuous and the Sacred: Chola Bronzes from South India*. New York: American Federation of Arts, 2002. P. 10–27.
- Dehejia 2002b — Dehejia V. *Assemblages of Sacred Bronzes // The Sensuous and the Sacred: Chola Bronzes from South India*. New York: American Federation of Arts, 2002. P. 80–27.
- Dehejia 2002c — Dehejia V. *Catalogue // The Sensuous and the Sacred: Chola Bronzes from South India*. N. Y.: American Federation of Arts, 2002. P. 88–239.
- Dehejia 2006 — Dehejia V. *Catalogue // Chola. Sacred Bronzes of Southern India*. London: Royal Academy of Arts. P. 44–141.

- Eck 1998 — Eck D.L. *Darśan: Seeing the Divine Image in India*. 3rd ed. New York: Columbia University Press, 1998.
- Ghose 1996 — Ghose R. *The Lord of Ārūr. The Tyāgarāja Cult in Tamilnāḍu. A Study in Conflict and Accomodation*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1996.
- Guy 2006 — Guy J. *Parading the Gods: Bronze Devotional Images of Chola South India // Chola. Sacred Bronzes of Southern India*. London: Royal Academy of Arts. P. 12–25.
- Kaimal 1995 — Kaimal P. *Passionate Bodies: Constructions of the Self in South Indian Portraits // Archives of Asian Art*. 1995. Vol. 48. P. 6–16.
- Kaimal 1999 — Kaimal P. *The Problem of Portraiture in South India, Circa 870–970 AD // Artibus Asiae*. 1999. Vol. 59, No. 1/2. P. 59–133.
- Kaimal 2000 — Kaimal P. *The Problem of Portraiture in South India, Circa 970–1000 AD // Artibus Asiae*. 2000. Vol. 60, No. 1. P. 139–179.
- Marr 1979 — Marr J.R. *The Periya Puraṇam Frieze at Tārācuram: Episodes in the Lives of the Tamil Śaiva Saint // Bulletin of the School of Oriental and African Studies (In Honour of Thomas Burrow)*. No. 42 (2). University of London, 1979. P. 268–289.
- McGlashan 2006 — McGlashan A.R. *The History of the Holy Servants of the Lord Śiva. A Translation of the Periya Purāṇam of Cēkkiḷār*. Oxford: Trafford Publishing, 2006.
- McGlashan 2009 — McGlashan A.R. *The Tiruttoṅṭar Tiruvantāti of Nambi Āṅṭar Nambi // Journal of Indian Philosophy*. 2009. No. 37. P. 291–310.
- Orr 2007 — Orr L.C. *Cholas, Pandyas, and 'Imperial Temple Culture' in Medieval Tamilnadu // The Temple in South Asia*. London: British Academy, 2007.
- Pechilis Prentiss 1999 — Prentiss Pechilis K. *The Embodiment of Bhakti*. N. Y.: Oxford University Press, 1999.
- Pechilis Prentiss 2002 — Pechilis Prentiss K. *Joyous Encounters: Tamil Bhakti Poets and Images of the Divine // The Sensuous and the Sacred: Chola Bronzes from South India*. New York: American Federation of Arts, 2002. P. 64–79.
- Pechilis Prentiss 2012 — Pechilis K. *Interpreting Devotion: the Poetry and Legacy of a Female Bhakti Saint of India*. New York: Routledge, 2012.
- Peterson 1989 — Peterson I.V. *Poems to Śiva. The Hymns of the Tamil Saints*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Rao 1997 — Rao T.A. G. *Elements of Hindu Iconography*. Vol. 2. P. II. Motilal Banarsidass Publishers, 1997.
- Shulman 1980 — Shulman D.D. *Tamil Temple Myths*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

- Shulman 1985 — Shulman D.D. *The King and the Clown in South Indian Myth and Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Shulman 1990 — Shulman D.D. *Songs of the Harsh Devotee. The Tēvāram of Cuntaramūrttināyaṇār*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1990.
- Smith 1996 — Smith D. *The Dance of Śiva. Religion, Art and Poetry in South India*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Smith 2004 — Smith D. Paintings in the Shivakamasundari Shrine at Chidambaram // *Chidambaram. Home of Nataraja*. Mumbai: Marg Publications, 2004. P. 96–105.
- Sriraman 2011 — Sriraman P.S. *Chola Murals: Documentation and Study of the Chola Murals of Brihadisvara Temple, Thanjavur*. Archaeological Survey of India, 2011.
- Tevaram 2007 — *Digital Devaram* / By V.M. Subramanya Aiyar, J.-L. Chevillard, S.A. S. Sarma. Pondicherry: Institut Français de Pondichéry; Paris: École française d'Extrême-Orient, 2007.
- Tirumurai I–XII — *Thirumurai*. Etext Preparation (Romanized/transliteration format): T. Maltens and Colleagues. Koeln: Institute of Indology and Tamil Studies, University of Koeln. (Проект Мадурай 1999–2004) — Доступно: <http://www.shaivam.org/tamil/thirumurai/> (20.01.2016)
- Vasudevan 2003 — Vasudevan G. *The Royal Temple of Rajaraja: An Instrument of Imperial Cola Power*. New Delhi: Abhinav, 2003.
- Veluppillai 2013 — Veluppillai U. *Cikāli: hymnes, héros, histoire. Rayonnement d'un lieu saint shivaïte au Pays Tamoul*. Thèse de doctorat d'études indiennes. Paris: Université Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Wood 2004 — Wood M. The Temple of Tiruvalangadu and the Myth of the Dance Competition // *Chidambaram. Home of Nataraja*. Mumbai: Marg Publications, 2004. P. 106–117.
- Younger 1995 — Younger P. *The Home of Dancing Śivan. The Traditions of the Hindu Temple in Chidambaram*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Younger 2002 — Younger P. *Playing Host to Deity: Festival Religion in the South Indian Tradition*. New York: Oxford University Press, 2002.