

АВ-7И
С-59

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

СОКРОВИЩА

ИСКУССТВА

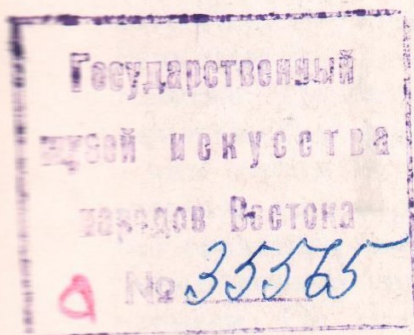
СТРАН

АЗИИ

И АФРИКИ

ВЫПУСК

2



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

МОСКВА. 1976

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Е. Григорович.	Предисловие	5
И. И. Шептунова.	Скальный рельеф в Махабалипураме	8
С. И. Тюляев.	Минарет Кутб Минар в Дели	18
И. Ф. Муриан.	Лара Джонггранг, архитектурный памятник Центральной Явы	28
Н. И. Рыбакова.	Храмовый комплекс Ангкор-Ват в Камбодже	51
Т. С. Проскурякова.	Храм Байон в Камбодже	70
И. Ф. Муриан.	Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо»	87
<u>А. С. Коломиец.</u>	Гравюры Утамаро в жанре «окубиэ»	99
С. Н. Соколов.	Три картины Тэссая	113
Н. Е. Григорович.	Голова королевы-матери из Бенина	131
Список иллюстраций		149

СКАЛЬНЫЙ РЕЛЬЕФ

В МАХАБАЛИПУРАМЕ

В 35 милях к югу от Мадраса, на побережье, высятся стройная башня древнего храма. Несколько веков назад храм служил ориентиром для кораблей, заходивших в богатый порт. Посещавшие город европейцы, удивленные обилием и своеобразием его сооружений, дали ему название Семь пагод. Сегодняшнее название расположенного на побережье поселка — Махабалипурам. Оно происходит от древнего Мамаллапурам, что значит «город Мамаллы».

Мамалла, или Махамалла (Великий герой), — титул махараджи Нарасимхавармана I Паллава, бывшего в VII веке одним из трех наиболее прославленных правителей Индии. После победы над сильнейшим своим противником, правителем Андхры Пулакешиним II, Нарасимхаварман принимает титул Махамаллы и начинает строительство большого храмового комплекса недалеко от своей столицы Канчи, в Мамаллапураме. Прибрежный храм, сложенный из квадров тесаного камня, был одной из последних построек этого комплекса, завершено уже при Раджасимхе Паллаве (ок. 700 г. н. э.), последнем могущественном правителе династии Паллавов.

Ко времени Нарасимхавармана I относятся наиболее интересные сооружения Махабалипурама — пещерные храмы, скальные монолиты и грандиозный скальный рельеф, расположенный под открытым небом. И по своим размерам (9×27 м), и по композиции, и по сюжету рельеф Махабалипурама не имеет никаких аналогий в искусстве Индии. В то же время в нем нашли свое выражение все наиболее существенные черты индийского средневекового искусства. Представления индийцев о мироздании и об идеале человеческой красоты, утонченность брахманской философии и наивное мифологическое сознание, грандиозность замысла и виртуозность исполнения, величественное спокойствие и стремительное движение, изобилие форм и их классическая ясность — все сливается воедино, создавая удивительно цельный и многогранный образ-зрелище.

Не удивительно, что рельеф, как и весь комплекс Махабалипурама, неоднократно привлекал внимание исследователей, позволяя говорить о стиле Паллавов как об уникальном явлении в средневековом искусстве Индии. Единодушные в оценке предмета исследования, они тем не менее расходятся во многих теоретических вопросах.

Весьма проблематична хронология правления Паллавов, ибо ранний период истории Южной Индии до сих пор еще остается наименее изученным в индологической историографии. Многие неясно в вопросе о развитии и преемственности в пластике, и, наконец, сам сюжет скального рельефа определяется различно. Часть историков искусства считает сюжетом данного рельефа популярный эпизод из эпоса «Махабхараты» — повесть о великом аскетическом подвиге героя Арджуны и его битве с богом Шивой (см. рассматриваемые ниже концепции Э. Б. Хейвелла, Х. К. Шастри и

других). Другая часть исследователей (к ним принадлежат и советские искусствоведы-индологи) считает, что в рельефе воплощен миф о сошествии на землю Ганга, священной реки индуистов, — «Гангаватарана» (О. Гангули, Стелла Крамриш, С. И. Тюляев).

Оставив в стороне вопрос об исторической точности в хронологии и приняв первую половину VII века как наиболее вероятное время создания рельефа, обратимся к другому, наиболее важному вопросу — сюжету, послужившему основой для композиции.

«Кайрата», пятая книга эпоса «Махабхарата», повествует о том, как один из главных героев эпоса, Арджуна Пандава, готовясь к битве со своими двоюродными братьями Кауравами, намеревается получить божественное оружие от самого бога Шивы, величайшего из богов, пребывающего в Гималаях на священной горе Кайласа. Арджуна отправляется в горы и совершает аскетические подвиги, отказываясь от пищи и приняв неподвижную позу йога. Удивленный стойкостью Арджуны, Шива желает испытать героя в последний раз и вступает с ним в единоборство, приняв облик охотника-горца (Кираты). Не в силах справиться с божественным противником, разгневанный Арджуна призывает на помощь Шиву, совершая ему поклонение. Смиловитившийся бог принимает свой обычный облик и дарит отважному Арджуне свое оружие; вслед за этим слетевшие к месту битвы боги дарят Арджуне разные виды оружия, а бог Индра забирает его в свою небесную столицу для обучения ратному делу. Арджуна — самый яркий, самый обаятельный из героев «Махабхараты». В нем воплощены мужество, сила, стойкость, ум, верность долгу, гордость и красота.

Рельеф расположен на отвесной стене скалы, обращенной на восток, в сторону моря. Несмотря на свои внушительные размеры, он легко обозревается: перед скалой оставлена широкая площадка, где, по-видимому, происходили отправления культа.

Плоскость скалы почти в центре пересекается широкой вертикальной трещиной, в которую скульптор искусно помещает фигуры нагов — царя змей и его супруги. Правая и левая части рельефа заполнены изображениями божеств, людей и животных, стремящихся к центру. Медлительно-торжественно подходят слоны, в легком прыжке застыла лань, обезьянка сидит около небольшого храма Вишну. Над ними скользят в полете фигуры богов и небожителей — небесных музыкантов, демонов. Среди этих изображений выделяется своей величиной фигура бога Шивы, а чуть ниже и правее него — застывшая в неподвижной йогической позе фигура аскета.

Из данного описания легко было бы предположить, что в рельефе действительно изображен аскетический подвиг Арджуны, готового принять от явившегося бога желанное оружие. Летящие фигуры небожителей воспринимаются в этом случае как боги, спешащие благословить героя и вручить ему свое оружие. Таково было мнение Э. Б. Хейвелла, который одним из первых предложил подобное толкование сюжета рельефа. «Верхняя часть обеих скал, — пишет он, — покрыта целым сонмом небожителей, богов и святых; гандхарвы, небесные музыканты с птичьими ногами, разнообразные четвероногие обитатели индуистского Олимпа торопятся увидеть удивительный подвиг»¹. На мнение Хейвелла ссылается и Кришна Шастри².

¹ E. B. Havell. The Ideals of Indian Art. London, 1911, p. 151.

² H. Krishna Sastri. South Indian Images of Gods and Goddesses. Madras, 1916, p. 143.

Но в данной связи для нас представляет интерес и другой миф — о сошествии реки Ганг (на санскрите — Ганга), имеющий еще более древние истоки. Он связан с культом плодородия и обожествлением рек. Как рассказывает миф, священная река не всегда текла в своем русле. В древние времена она вытекала из пальцев бога Вишну и была вынуждена сойти с небес благодаря аскетическим подвигам царя Бхагиратхи, чтобы оживить священными водами пепел его предков, шестидесяти тысяч сыновей царя Сагары, сожженных гневом оскорбленного ими мудреца Капилы. Разгневанная Ганга стремительно бросилась с небес, грозя сокрушить все живое на земле, но бог Шива решил спасти землю и принял могучий удар богини-реки. С огромной высоты Ганга упала на голову Шивы, запуталась в его кудрях и семью тихими потоками спустилась с плеч могучего бога на равнину. Она достигла огромной ямы, прорытой сыновьями Сагары до преисподней, и, наполнив ее своими водами, превратила в океан. Шестидесять тысяч сыновей Сагары восстали из пепла, лишь только священные воды Ганги коснулись их. Так пришла в мир людей прекрасная небесная богиня Ганга.

Поразительно сочетание тонкой поэтичности и космической монументальности образа, запечатленного в древнем мифе. Спускающаяся со снегов Гималаев по лесистым склонам река превращается в женщину-богиню, прекрасную и своенравную дочь седого Хималая, чтобы в следующее мгновение вновь превратиться в полноводную реку. Неразрывность двух образов — реки и женщины-богини — составляет их необычайное очарование: гнев сошедшей с небес богини обращается стремительностью всепоглощающего водопада; воды Ганги теряются в волосах Шивы, подобно женщине, заблудившейся в лесу; усмиренная богиня спускается с плеч великого Шивы рекой, разлившейся по равнине.

В этом слиянии, или, скорее, перетекании одного образа в другой, отражены древнейшие представления индийских племен о природе, слитые с культом богини плодородия, опоэтизированные древним мифотворчеством. С Гангой связаны представления о плодородии орошаемой земли и о ритуальном очищении от грехов ее водами; она — олицетворение женственности, материнства, самой идеи жизни, воплощенной в реальной осязаемости ее щедрых вод. Она любима и почитаема, ее культ — один из древнейших в Индии.

И миф о Ганге, и сюжет «Кайраты» — северного происхождения. Они попали в Южную Индию, видимо, на рубеже нашей эры и были приняты как естественное и органичное продолжение местной традиции (гимн реке Кавери, запечатленный древней тамильской поэмой «Шилаппадикарам», удивительно созвучен мифу о Ганге)¹.

Оба сюжета нашли свое отражение в классическом искусстве и канонизированы. Оба могли послужить основой для создания многофигурной композиции, рассчитанной на восприятие большим числом зрителей-паломников.

Какой же из этих сюжетов был использован древним скульптором (или, точнее, скульпторами) Мамаллапурама?

В южноиндийском храме в Пушпагири (Куддапах) существует изображение той сцены, где Шива в сопровождении своей супруги Парвати и бородатого карлика вручает Арджуне лук и стрелу². Другое изображение, в Чидамбараме, представляет Шиву, держащего в руке лук и маленькую фигурку Арджуны, стоящего в позе поклонения.

¹ См.: «Повесть о браслете, Шилаппадикарам». М., 1966, стр. 63.

² См.: N. Krishna Sastri. Op. cit., p. 143, fig. 191.



1. Скальный рельеф в Махабалипураме. VII в. Фрагмент

Согласно «Каранагаме», южноиндийскому трактату о правилах изображения богов¹, Шива в образе Кираты должен держать лук и стрелу, которые он и вручает Арджуне². Фигура четырехрукого Шивы в рельефе Махабалипурама не имеет этих атрибутов. Вся сцена, изображенная в рельефе, может иметь отношение не к конечному эпизоду мифа, а, скорее, к самому его началу, то есть изображает подвиг Арджуны, а не награду как результат этого подвига.

Одна существенная деталь изображения вызывает сомнения в подобной трактовке сюжета рельефа Махабалипурама. Это фигуры нагов-змей, помещенные в расщелину и обычно связываемые с культом воды или подземного мира, в то время как сюжет из «Махабхараты» описывает действие в горах. Э. Б. Хейвелл, однако, дает этому следующее объяснение: «Расщелина в скале искусно использована, чтобы представить Нага и Нагини, а также другие змеиные божества выходящими из глубин океана, привлеченными магнетической силой аскета, чтобы поклониться ему»³.

Тем не менее эта расщелина с изображенными в ней фигурами нагов давала другой группе ученых повод для определения данного сюжета как сошествия Ганги. На плоской вершине скалы сохранились остатки резервуара, в котором находилась некогда вода, спускавшаяся каскадом в расщелину и заполнявшая углубление, существовавшее перед скалой, имитируя нисхождение Ганги и ее слияние с океаном⁴. В этом случае фигуры нагов должны были находиться в воде; аскет, стоящий в йогической позе, должен рассматриваться как Бхагиратха, умоливший богов спустить Гангу

¹ См.: Н. Krishna Sastri. Op. cit., p. 143.

² См.: Ibid., fig. 92.

³ E. B. Havell. Op. cit., p. 151.

⁴ См.: O. Gangoly. The Art of the Pallavas [1957], p. 48.

с небес; Шива же должен быть изображен не в образе Кираты, а в образе Гангадхары, то есть «поддерживающего Гангу» — форма, имеющая большое иконографическое распространение. Однако композиция рельефа и тут сильно отличается от южноиндийской иконографии. Шива-Гангадхара изображается обычно четырехруким, стоящим в свободной позе, иногда в сопровождении своей супруги — Гаури. При этом одна из правых рук бога непременно поддерживает прядь волос, сильно отделяющуюся от тела, на которой помещена маленькая фигурка богини Ганги. Такие изображения Гангадхары можно видеть в храме в Гангаикодачолаपुरаме и в Танджуре¹.

Более подробно этот миф изображен в другом пещерном храме — Паллавов в Тиручираппали, где Шива, стоящий в динамичной позе, опираясь правой ногой на фигуру карлика, поддерживает прядь волос с фигуркой Ганги². Справа и слева от него — изображения летящих и поклоняющихся гениев. Несмотря на большее количество фигур в этом рельефе, центральная фигура Шивы сохраняет обычный иконографический признак: Ганга на одной из прядей Шивы.

Рельеф в Тиручираппали выполнен несколько раньше скального рельефа в Махабалиपुरаме, при отце Нарасимхавармана, Махендравармане I, то есть в начале VII века. Очевидно, что уже в это время мотив сошествия Ганги был хорошо известен южноиндийским скульпторам и имел свое законченное выражение в раннем искусстве Паллавов.

Особенно же интересным представляется изображение Шивы-Гангадхары в самом комплексе Махабалипурама — в пещерном храме Вараха I. Это изображение современно рассматриваемому рельефу или, может быть, выполнено всего несколькими годами раньше него. Шива стоит здесь в своей обычной позе, поддерживающим правой рукой прядь волос. Однако фигурка Ганги изображена не сидящей или стоящей на этой пряди. Скульптор удивительно наивно и в то же время наглядно передает сюжет мифа: богиня готовится попросту спрыгнуть с небес на подставленную богом прядь волос.

Если в рельефе Тиручираппали сюжет трактуется символически, и только символически — изображение обозначает событие, но не изображает его, — то скульптурное панно Махабалипурама передает действие в конкретный момент времени, то есть налицо попытка повествовательного изображения события. Отсюда оставался один шаг до передачи мифа в нескольких временных фазах, охватывающих все наиболее важные его моменты, и этот шаг был сделан: в скальном рельефе Махабалипурама миф о сошествии Ганги отражен в развернутом повествовании, превращающемся в зрелище-мистерию.

В композиции скального рельефа Махабалипурама многое говорит о том, что здесь действительно изображен миф о нисхождении Ганги, более того, что не Шива-Гангадхара является главным действующим лицом, а сама богиня, проливающаяся рекой на землю, становится смысловым и композиционным центром рельефа. При первом же взгляде на поверхность рельефа очевидно, что все движение в группе небожителей и животных направлено к центру, к расселине, символизирующей русло водопада — Ганги. Если предположить, что из верхнего резервуара в расселину действительно низвергался поток воды, становятся понятными и объяснимыми позы извивающихся змееподобных божеств, поднимающихся из подземного мира в струях водопада.

¹ См.: Н. Krishna Sastri. Op. cit., fig. 84, 86.

² См.: Ibid., fig. 87.



2. Скальный рельеф в Махабалиपुरаме. Фрагмент

Движение божеств в левой части рельефа, где изображены Шива и аскет, еще раз подтверждает это предположение. В своем стремлении к водам Ганги боги и четвероногие минуют фигуру Шивы и аскета, что было бы совершенно невозможно, если бы последние были главными действующими лицами события. Фигура самого Шивы с каноническим жестом «варадакара» — жестом милости и дарения благ — обращена к Ганге: тем самым как бы устанавливается связь между присутствием бога и низвержением водопада. Оба нага и один из гениев, приблизившийся к воде, складывают руки в традиционном жесте почитания — «анджали», как бы выражая свое преклонение перед священной рекой. В нижней части рельефа фигуры отшельников, совершающих омовение, также могут быть связаны с сюжетом. И группа слонов, направляющихся к воде,

вписывается в композицию уже как реальная жизненная сцена (стадо, идущее на водопой).

Таким образом, именно при таком прочтении сюжета рельефа Махабалипурама становятся определенными и взаимосвязанными все элементы его композиции, отражающей мир в его нескольких временных стадиях: аскеза Бхагиратхи, низвержение Ганги и прославление ее, «текущей тремя путями», во всех трех мирах — в небесах, на земле и в подземном царстве.

В монументальном искусстве Паллавов выделяют три стиля. Ранний, связанный с сооружением пещерных храмов, относится ко времени Махендравармана I и характеризуется простотой и массивностью архитектурных деталей. Монолитная колонна этого времени напоминает пилон, имеет в основании квадрат и минимум орнаментальных украшений. Следующий по времени стиль, «мамалла» (середина VII в.), относится к периоду расцвета искусства Паллавов. Архитектура пещерных храмов и скальных монолитов становится более утонченной и разработанной, хотя и сохраняет впечатление пластического единства монолитного зодчества. Колонна становится тоньше, ее профиль обогащается тонкой проработкой растительных форм. Часто основанием колонны служит фигура сидящего льва — характерная черта искусства Паллавов. При Раджасимхе (начало VIII в.) архитектурная часть колонны составляет не более половины высоты: вся нижняя ее часть превращена в скульптуру — фигуру вздыбленного льва. Архитектура монолитов при Раджасимхе сменяется сооружениями каменной кладки, силуэт становится более легким, в него начинает проникать пространство.

Вместе с архитектурой развивается и скульптура, неразрывно связанная с первой в едином организме монументального искусства. Ранние рельефы скальных храмов отличаются удивительной лапидарностью и сдержанностью пластического языка, совершенно неожиданно переходящего в чувственную живописность, сплавливающую в единое целое пластическое материальное начало и окружающее его реально осязаемое пространство. Эти качества присущи почти всем рельефам Махабалипурама, связанным с архитектурным организмом. Рожденные в камне, они продолжают жить в нем, то вырываясь из его поверхности, то вновь растворяясь в глубинах каменного массива. Рассчитанные на небольшие размеры обозреваемого пространства, слабое внутреннее освещение, эти низкие рельефы достигают наибольшего эффекта благодаря точно найденной мере обобщения и детализации, размеренного спокойствия и сдержанной динамики, которая позволила создать прекрасные образы Вишну Варахи, Гаджа-Лакшми, Дурги, поражающей демона.

Скальный рельеф «Сошествие Ганги» при всем своем родстве с пластикой стиля «мамалла» имеет существенные отличия. Это объясняется прежде всего своеобразием задач, стоявших перед скульптором: расположение рельефа на скале огромных размеров, освещенность яркими лучами солнца (ранним утром — прямое освещение, днем — боковое), включение рельефа в ансамбль окружающих зданий и пейзажа, что позволяло создать уникальный пластический образ. И он был создан, притом с помощью простейших изобразительных средств.

Продолговатая, слегка скругленная стена скалы почти целиком покрыта ковром скульптурного рисунка, на первый взгляд беспорядочного, но обладающего четким внутренним ритмом: он изображает летящих попарно богов. Их ряды иногда перебиваются, фигуры переходят из одного яруса в другой, что помогает избежать композиционной педантичности при общей строгости построения. Верхняя часть скалы почти симметрична относительно центральной расселины, и все движение сводится, постепен-



3. Скальный рельеф в Махабалиपुरаме. Фрагмент

но замедляясь, к этому центру. Из общего фона этой верхней, подвижной и легкой, «небесной» части выделяются только массивная фигура Шивы и застывшая фигура Бхагиратхи, легко останавливая на себе взгляд зрителя, но не занимая главного места в изображении.

Нижняя, «земная» часть рельефа гораздо спокойнее и материальнее. В левой части скалы представлены животные, стоящие, лежащие, реже бегущие, в самых разнообразных, метко схваченных позах. Близ самой расселины, у символических вод Ганги, движение совсем останавливается, прерываясь массивными вертикалями фасада храма Вишну. Рядом с ним — спокойные, застывшие фигуры мудрецов. Правая часть «земного» мира резко асимметрична левой. Почти всю ее поверхность занимают фигуры двух слонов с резвящимися у них в ногах детенышами. Их крупные фигуры сразу приковывают к себе внимание, четко вырисовываясь на фоне дробного, светотеневого ковра. Такое внимание к второстепенной детали изображения, прямо не связанной с основным сюжетом, было бы весьма странным для древнего скульптора, если не вспомнить о еще одном компоненте рельефа, главной части композиции, — самой богине Ганге, или водном потоке, устремлявшемся вдоль расселины. И статичные фигуры сидящих мудрецов, у самой воды, и спокойные массивные формы храма, и, наконец, огромные, тяжелые фигуры слонов должны были составить контраст сверкающему водопаду, низвергавшемуся во время представлений-мистерий и прорезавшему всю композицию резким вертикальным движением. Благодаря этому композиция рельефа приобретала удивительную конструктивную ясность, динамическое равновесие, способность восприниматься с любого расстояния — черты, свойственные лучшим памятникам индийского монументального искусства.

Нет такого храма в Индии, который бы не был украшен наружной резьбой. Выразительность поз, полнокровность материального объема,

достигнутые скульптором, еще более усиливаются при ярком солнечном освещении. Чтобы усилить этот эффект, индийский скульптор помещает высокий рельеф или круглую скульптуру в затененную нишу или под сень карниза. Стена здания оживает, подчиняется этой сочной орнаментике, пронизанная солнцем и тенью.

Этот же прием использован и в рельефе Махабалипурама. Фон, на котором расположены фигуры всего рельефа, имеет множество неровностей: борозды, искусственные углубления, в которые помещены фигуры, иногда даже маленькие ниши с фигурами животных. Богатая игра светотени на поверхности рельефа создает особый декоративный эффект, позволяет легко «прочитать» изображение на большом расстоянии. Вблизи она рождает ощущение глубины и воздушности пространства, иллюзию реальности происходящего, его связи со средой зрителя. Прием контраста (воды и камня, света и тени и т. д.) — излюбленный прием индийского изобразительного искусства, и в рельефе Махабалипурама скульптор не раз с необычайным тактом прибегает к нему.

В нижней части рельефа «реальность» изображений выражена много сильнее, чем в его верхней, «божественной» части, хотя переход совершается незаметно — от условности и однообразия поз в верхнем, «неземном» мире к разнообразию, жизненности, тонко наблюдаемой индивидуальности внизу, в мире «земном». Чувственное ощущение красоты бытия, неповторимость каждого движения как нельзя лучше проявляются в изображении животных, в разнообразных позах задумчивых мудрецов, их учеников, совершающих омовение на берегу Ганги. Примечательна сценка: под бивнями могучего слона укрылась фигурка кота, принявшего позу Бхагиратхи в окружении почтительных крыс. Правда, возможны и другие интерпретации этого фрагмента.

Рельеф в Махабалипураме выполнял определенную функцию во время народного религиозного праздника, был его частью и потому должен быть максимально приближен к народным формам сознания. Поэтому изображение-символ, обозначающий определенный миф, превращается здесь в образ-зрелище, разворачивающееся во всей полноте и реальности события. Универсализм брахманской философии, характерный для послебуддийского индуизма, сказывается в регулярности и соподчиненности частей целому, подчеркнутым сенсуализме в восприятии природы как проявления творческого акта божества. В то же время житийная повествовательность буддийской притчи («джатаки»), мастерски воплощенная в рельефах Бхархута, Санчи, Амаравати, продолжает существовать в художественном сознании, составляя характерную черту перехода от древности с ее наивно-эмпирическим мышлением к средневековью, стремящемуся создавать отвлеченные системы мироздания. Тяготение индуизма к универсальным концепциям мира создавало новые возможности для развития монументального стиля с его предельной обобщенностью, лаконизмом и величию образов, которые столетия спустя получают дальнейшее развитие и, может быть, наиболее полное воплощение в пластике Элоры.

При всем титанизме индийского монументального искусства в нем сохраняется то главное, в чем и заключено его неувядающее обаяние: соразмерность человеку. Человеческими свойствами, человеческими чувствами, поступками измеряется мир богов, вселенная; человек создает захватывающие дух космогонические системы, определяя свое место в цепи превращений мироздания. Этическое, то есть идущее от человека начало, составляет основу, вечный дух индийского искусства. Человеческими свойствами древний индиец наделяет природу, оживляя воздух, солнце, землю и реки.

Именно поэтому культ природы, ее живое чувственное восприятие так легко и органично входят в индийское искусство, обретая в нем поистине монументальное звучание. И именно поэтому рельеф Махабалипурама, как и весь храмовый комплекс, живет единой жизнью с окружающим пейзажем, сохраняя притягательную силу большого искусства и в наши дни.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Потабенко С. И. Искусство. — В кн.: «История Индии в Средние века» М., 1968.
2. Тюляев С. И. Искусство Индии. М., 1968.
3. Аууар Р. V. Jagadiso. South Indian Shrines. Madras, 1920.
4. Banerjee I. N. The Development of Hindu Iconography. Calcutta, 1956.
5. Bose P. N. Principles of Indian Silpasastra. Lahore, 1926.
6. Fyson D. R. Mahabalipuram or Seven pagodas. Madras, 1949.
7. Gangoly O. The Art of the Pallavas. [1957].
8. Havell E. B. The Ideals of Indian Art. London, 1911.
9. Kramrisch St. Indian Sculpture. Calcutta, 1933.
10. Sastri H. K. South-Indian Images of Gods and Goddesses. Madras, 1916.