

П. В. Коротчикова

СОВРЕМЕННОЕ ИНДИЙСКОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ИЛИ «СМЕНА РУСЛА»?

Российская государственная библиотека,
Российская Федерация, 119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5

Статья предлагает обзор основных тенденций современного искусствознания в Индии. Основываясь на мнениях представителей национальной школы индологии, автор затрагивает историю формирования мнений и подходов, наиболее устойчивых и одновременно наиболее критикуемых за их предвзятость, ошибочность или претензию на исключительность. Статья обращается к новым приемам и оценкам, которые выработались в индийской научной среде, с целью обновления всей методологической базы, с одной стороны, и к продолжающейся преемственности — с другой, чтобы составить общую картину современного этапа развития науки об искусстве в Индии. Библиогр. 19 назв. Ил. 4.

Ключевые слова: Индия, искусство, историография, Кумарасвами, методология, новые подходы.

MODERN INDIAN ART HISTORY: CONTINUITY OR CHANGE OF TENDENCIES?

P. V. Korotchkova

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka str., Moscow, 119019, Russian Federation

This article deals with some current tendencies in modern Indian Art Studies, which has gone a long way through the copying of European opinions, reevaluation of values, search for an appropriate methodology, confrontation of scientists, and it has not been finished yet. During the last two decades leading Indian specialists have been actively insisting on changing of the course and taking stock of 19th — first half of 20th centuries' legacy. The author examines the history of some beliefs and approaches, both very steady and criticized for bias and misconceptions. Article also studies new methods and judgments of last two decades, which are intended to reform the whole methodological basis of Indian Art History on one hand, and continuity of some old approaches on the other. As a result, one can state a trend towards renovation concurrently with conservation of traditions. Refs 19. Figs 4.

Keywords: India, art, historiography, Coomaraswamy, methodology, new approaches.

Наука об индийском искусстве прошла сложный путь переоценки ценностей, поиска подходящей методологической базы, конфронтации ученых, и путь этот далек от завершения. В последние два десятилетия в Индии исследователи все чаще призывают к «смене русла», критически оценивая наследие конца XIX — первой половины XX в. Знание причин и особенностей этого процесса должно стать необходимым условием создания новых изысканий в этой области.

Один из основных и первостепенных по важности вопросов, волнующих любого исследователя, приступающего к изучению темы, — подбор историографии и методологии, оценок и критериев будущей работы. Особенно важно представлять себе, в рамках какой исторической и идеологической среды эти факторы сформировались, когда речь идет о другой культуре, о другой историографии, о другом понятии «национализма» и «национального самосознания». Подобный обзор поможет избежать ситуации, когда российские исследователи, не придающие большого значения «подводным камням» и «острым темам», по сей день вызывающим споры

у их индийских коллег, выполняют с опозданием уже проделанную работу, заново «изобретая велосипед», или высказывают опрометчивые суждения.

Представляется своевременным обратиться к новым тенденциям в науке Индии последних лет и затронуть тему преемственности с предшествующей научной традицией. Статья имеет целью не дать готовый ответ на вопрос: «Как и что следует или не следует писать об индийском искусстве?» Скорее, она предлагает обзор современных точек зрения и подходов, который неизбежно сопряжен с освещением основных «болевых точек» индологической историографии с целью создать комфортную среду для новых, в первую очередь отечественных, молодых ученых.

Может сложиться впечатление, что обращение современных индийских исследователей к прошлому связано с неизжитым до конца чувством национальной обиды. Понятие это крайне широко и разнопланово, но в данном случае используется в наиболее очевидном проявлении: как реакция индийских специалистов на труды их европейских предшественников. Все, что может предложить современная индология, имеет под собой определенную мотивацию, которая произрастает как из ошибок, так и из достижений колониального прошлого. Существует определенный набор «острых» вопросов, которые, однажды возникнув, так или иначе продолжают влиять на национальную индологию по сей день. В этой связи можно отметить центральное место археологии как доминирующей и даже единственно важной для изучения искусства дисциплины, а также необходимость поиска национальных корней того или иного памятника, стиля, обоснования их подлинность и «индийскость», главной характеристикой которой считается сакральная составляющая, обязательный символизм. Чтобы понять, правомерны ли эти принципы, стоит обратиться к причинам их возникновения.

Археология как «основа основ»

Невозможно не признать, что без первых энтузиастов — англичан, которые, как правило, совмещали свою исследовательскую деятельность с выполнением далеких от истории искусства обязанностей, многие великие памятники могли исчезнуть раньше, чем о них узнал мир. И одновременно именно первые исследователи стали создателями целого ряда мифов и резких оценок «экзотического» искусства, с которыми до сих пор сражаются ученые индийского происхождения.

Две наиболее важные и одновременно спорные фигуры — Джеймс Фергюссон (1808–1886) и Александр Каннингэм (1814–1893) (рис. 1). Их роль в индологии невозможно переоценить. Каждый на своем поприще — Фергюссон как специалист по архитектуре, Каннингэм как археолог — прокладывали дорогу и закладывали фундамент для неисчислимой армии ученых вплоть до наших дней.

Отсутствие научной базы, от которой можно было отталкиваться, привело к тому, что оба исследователя сконструировали свои методологические подходы, чтобы найти определенную «точку опоры». Деятельность Каннингэма закрепила устойчивые позиции и главенствующее значение археологии, которая фактически считалась синонимом истории искусства (т.н. «антикварный интерес» [1, р.1]), что определило пристрастие первых исследователей к буддийскому искусству. (В периодизации Каннингэма индуизм полностью игнорируется, а буддийский этап в искусстве прямо предшествует мусульманскому вторжению.)



Рис. 1. А.Каннингэм, первый директор Археологической службы Индии

Путь Фергюссона начинался с увлечения романтическими «руинами», виды которых он создавал с помощью камеры-люциды¹ (рис. 2). «Любование» выросло в целую методологию, основным принципом которой стало понятие архитектурного стиля, в то время как литературные источники ученый считал слишком незначительными по сравнению с визуальными памятниками. Критикуя Каннингэма за сухость его археологических отчетов, Фергюссон настаивал на том, что основной задачей Археологической службы Индии должны стать полноценные монографии, а не заметки о ходе раскопок.

Несмотря на разность подходов, оба исследователя, помимо безусловных достижений первопроходцев, стремились к классификации в рамках линейного времени, что имело свои последствия. Каннингэм строил свою периодизацию по религиозному принципу: брахманизм, буддизм, ислам. Фергюссон же стремился объединить понятия стиля и религии для удобства датировки памятников. Более того, он считается создателем т.н. расового деления стилей искусства на арийские — дравидийские, или, соответственно, санскритские — несанскритские. Это деление было крайне несовершенно, так как не предполагало возможности соединения в памятнике разных тенденций.

Таким образом, Каннингэм и Фергюссон, поместив археологию во главу угла, на долгое время поставили знак равенства между ней и историей искусства [2, p.197]. Визуальная реакция вкупе с уже известным археологическим материалом

¹ Камера-люцида (лат. «светлая комната») — оптический прибор, снабженный призмой и служащий вспомогательным средством при переносе объекта на бумагу.



Рис. 2. Плотина в Раджастане, литография Т. Диббина по рисункам Д. Фергюссона, 1840-е годы

стала главным союзником исследователей. Введя в оборот европейское понятие линейного времени, первые ученые вызвали к жизни самый устойчивый предрас-судок — эволюция религиозных систем напрямую связывалась с архитектурными формами [2, р. 158]. Внешняя стилистика позволяла судить о религиозной принадлеж-ности памятника и, как следствие, о времени создания.

Особое отношение к искусству буддизма, символически отождествляемое с новой Британской Индией, вкупе с подобными системами датировки вызвало к жизни еще один принцип. Ни у кого уже не вызывал сомнений процесс дегра-дации искусства от «прекрасного» древнего до «измельчавшего» средневекового. Это представление было больше связано с субъективными оценками ученых, чем с реальным положением дел.

Античность как идеал

Перед следующим поколением исследователей, взявших за основу установки «первопроходцев», возникла потребность не только открывать, но и описывать, давать характеристику памятникам. Но примат археологической документации привел к тому, что вопрос о том, *как* оценивать, до определенного момента имел второстепенное значение и чаще всего решался путем субъективного анализа, ос-нованного на вкусовых пристрастиях того или иного специалиста.



Рис. 3. Образцы гандхарской скульптуры (Пакистан), [1883] г. Снимок Генри Харди Коула. Архив Археологической службы Индии. Британская библиотека, Лондон [5, р. 35]

Столкнувшись с индийской культурой, ученые стали пользоваться привычной схемой восприятия, провозглашенной Винкельманом²: античное искусство и греческое представление о красоте — идеал и образец, который может «служить нам руководством в суждениях и творчестве» [3, р. 107]. Удивительным образом сформировавшаяся индологическая школа, которая строила свои научные выводы на постоянном обращении к межкультурным взаимосвязям, в результате этих выводов не включала, а исключала Индию из мирового культурного и художественного процесса, так как индуистские «монстры» [4, р. 125], как и погруженные в нирвану Будды, мало походили на «отмеченные высшей красотой» [3, с. 107] статуи Аполлона.

² Винкельман Иоганн Иоахим (1717–1768) — немецкий историк искусства, основоположник европейского антиковедения. Создатель возвышенного, романтизированного представления об искусстве Античности как идеале, на который следует равняться художникам и ученым.

В этом контексте интересна и показательна история провинциальной школы искусства Гандхары (ныне территория Северного Пакистана и Восточного Афганистана), которая в силу ее «эллинистической» стилистики была поставлена в центр всего индийского художественного процесса (рис. 3). На основе ее изучения доказывалось, что первые антропоморфные буддийские образы были разработаны для Индии греками в силу отсутствия «приемлемой» скульптурной традиции у индийских мастеров (А. Фуше, А. Грюнведель), а постепенная стилистическая «индианизация» образов якобы напрямую подтверждает тезис огрубления искусства, бывшего античным, а ставшего «аборигенным».

«Реакция», возникшая в среде молодой интеллектуальной элиты Индии, не заставила себя ждать. Поиск опорной точки, которая бы доказала аутентичность, «индийскость», национальную обусловленность классического искусства, стал задачей практически общенационального значения, сыграв и позитивную, и негативную роль в истории индийского искусствознания вплоть до настоящего дня (даже критически настроенные современные исследователи не могут «перешагнуть» через установки, превратившиеся в своеобразное кредо национальной научной школы).

Поиск символических смыслов. А. Кумарасвами

Один из фундаментальных и наиболее востребованных путей развития истории искусства Индии по «национальному» пути предложил А. Кумарасвами (1877–1947)³. Ученый остро понимал необходимость поиска новых критериев оценки индийского искусства, чтобы освободить его от бремени сравнения с «натуралистическим» и «гуманистическим» греческим.

С этой целью Кумарасвами сформировал понятие духовного идеала как цели художников и обогатил свою методологию обращения к символизму, теологии и философии, а также предложил анализировать искусство с позиции его создателей и заказчиков. Новый подход был способен успешно противостоять сформировавшимся представлениям, вызвав на первых порах яростную критику мэтров индологии, так как переворачивал все с ног на голову. С его помощью можно было успешно оценивать и описывать те памятники, которые до этого были непонятны, «некрасивы» или считались грубо выполненными с ремесленной точки зрения, ведь на первый план выходил анализ глубины той духовной идеи, которая была заложена в них, или конкретные нужды тех людей, для которых памятник создавался.

Труды Кумарасвами стали переломным моментом истории индийского искусства, переходом от «европейского» к «национальному» подходу. Исследования второй половины XX в. используют методологические принципы ученого уже не как откровение, а как нечто само собой разумеющееся.

Но научная мысль не стоит на месте. Большинство современных индологов сходятся во мнении, что «духовная», «возвышенная» методология, выработанная Кумарасвами, требует усовершенствования по причине ее необъективности (первоначальным ее импульсом была реакция на европейские труды). Химаншу Прабха Рай, профессор Делийского университета, специалист по археологии архитектуры,

³ Кумарасвами Ананда Кентиш (1877–1947) — индолог, востоковед, традиционалист, один из наиболее известных и авторитетных специалистов первой половины XX в.

ставит вопрос о том, что «в этой элегантной прозе отсутствует чувство хронологии и истории» [2, p. 202]. Капила Вайтсьян, ведущий специалист по искусству Индии, высказываясь в защиту позиции Прабха Рая, отмечает:

Некоторые ученые реагировали на английские выпады и отвечали не только за индийское искусство, но и за индийскую цивилизацию, культуру, философию. В <...> эволюции ученого <...> ключевое место занимают дебаты об индийской цивилизации, ее ценностях и взгляде на мир [6, p. 35].

Имя Кумарасвами неслучайно выбрано в качестве наиболее яркой иллюстрации происходивших процессов. Во-первых, его деятельность стала результатом борьбы с теми «штампами», которые были выделены вначале. Во-вторых, найденные им решения стали безусловной классикой индологии, «резонируя» в трудах целой плеяды наиболее известных и плодовитых специалистов от Васудевы Агравалы (1904–1966) и Шиварамамурти (1909–1983) до Капилы Вайтсьян (1928 г.р.). В-третьих, он признан современными учеными «несущим ответственность за перестройку изучения индийского искусства, и архитектуры, и скульптуры, и живописи на новом основании» [7, p. 31].

Однако, аргументационная база, которая была найдена Кумарасвами и его последователями, решив проблему «реабилитации» индийского искусства, создала ситуацию, названную социологом и политологом Ашишем Нанди (1937 г.р.) в 2010 г. «боязнью культурного воображения» [8]. Необходимость ставить во главу угла не само произведение, а его духовное наполнение, давать ему оценку в первую очередь через призму символизма и метафизики существенно ограничила возможности индийских ученых. Многие из их европейских коллег, не скованных необходимостью защищать и доказывать, могли свободно обращаться к телесности, пластике, техническому совершенству индийского искусства, его социальным и историко-политическим аспектам.

Именно подобные вопросы привели к тому, что современные искусствоведы стремятся «сделать ревизию ключевых пунктов в выводах Кумарасвами <...> и представить альтернативный подход, более объективный, более приближенный к жизни, более гуманистический, менее схоластический и священнический» [9, p. 83].

Разрушение традиций или преемственность?

Последние десятилетия принесли мир и взаимовыгодное сотрудничество в отношении европейской и индийской школ истории искусства Индии. Создаются совместные монографии, проекты, проводятся конференции, издаются сборники и целые серии. Проблема верных критериев оценки, «оправдания» искусства не так остро стоит на повестке дня. Между тем при ближайшем рассмотрении оказывается, что многие вопросы, несмотря на их негативную оценку исследователями, продолжают жить в новых научных работах.

Неизменно высокий ранг в иерархии исследований по-прежнему занимает археология. В 2012 г. увидел свет том «Хранители древности» [5], посвященный 150-летию Археологической службы Индии (АСИ) и собравший статьи и архивные кадры, иллюстрирующие историю организации. Надо отдать должное авторам

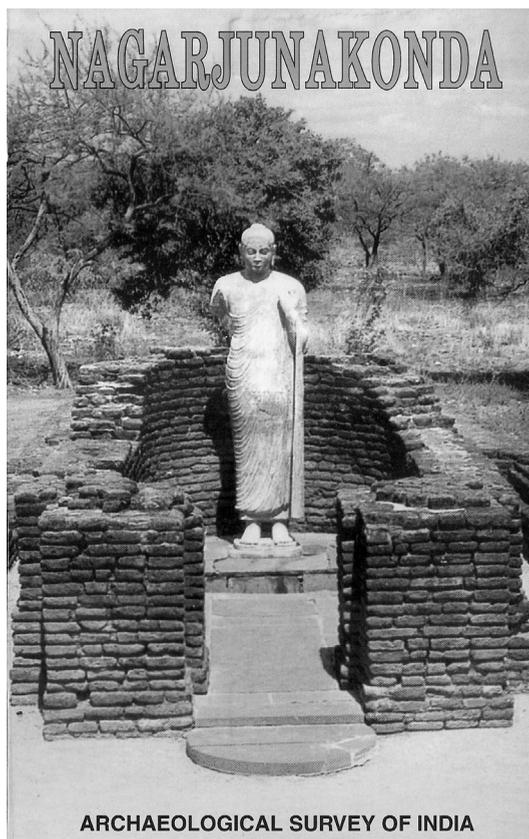


Рис. 4. Обложка брошюры Археологической службы Индии

и составителям: им удалось максимально сбалансированно и беспристрастно изложить историю взлетов и падений, ошибок и достижений АСИ, не замалчивая вклад первых археологов-европейцев.

В ведении организации находится основная часть описанных памятников на территории Индии, а брошюры Археологической службы Индии (рис. 4), небольшие, часто невзрачные, хаотично разбросанные по полупустым ларькам в зоне повышенной туристической активности, стали незаменимым подспорьем исследователя. Однако, как и прежде, существует путаница между понятиями «археология» и «история искусства», происходит их взаимная подмена. Хорошо, когда подобные прикладные издания являются помощниками исследователя, ставящего их в определенный культурный, исторический, идейный контекст. Плохо, когда они становятся не только основой, но и примером для работ, претендующих на статус разноплановых монографий по истории искусства.

Хорошим примером могут стать публикации по исламской архитектуре Индии. Не исключено, что здесь можно наблюдать оборотную сторону тех самых разговоров об «аутентичности» и «сакральности» индийского искусства, которые в определенный момент стали необходимым звеном анализа. Исламская традиция,

которая, несмотря на приобретенные местные черты, все равно не может восприниматься вне глобального контекста, помимо прочего, имеет свои представления о сакрализации пространства, отличные от многократно обсуждаемых в трудах по архитектуре индуизма. Отсюда возвращение в исходную точку первичного описания памятников, которые чаще всего просто по-разному komponуются внутри той или иной работы. Неплохой иллюстрацией может служить «Исламская архитектура Дели» [10], которая и своим впечатляющим объемом, и заявленным содержанием претендует на исчерпывающий по информативности том. На деле она скорее похожа на компиляцию планов, цитат из исторических хроник, отдельных упоминаний об архитектурных заимствованиях, не объединенных ни общей идеей, ни попыткой систематического анализа с тех или иных позиций.

Неудивительно, что количество европейских исследований по исламскому искусству Индии существенно превышает индийские. Получается, что «знак качества», разработанный еще Кумарасвами, все так же играет ключевую роль не только в рамках конкретного исследования, но и на этапе выбора изучаемой области. Исламские памятники оказываются на периферии интересов национальной научной школы именно потому, что их сложно рассматривать внутри привычной аутентичной индийской модели: неизбежен разговор о заимствованиях и космополитизме этого искусства, а символизм исламской архитектуры предполагает совершенно особые механизмы анализа.

Иной расклад сил среди исследований по искусству индуизма и буддизма (а также других «исконно индийских» религиозно-идейных формаций), и именно к этой области исследования относятся основные методологические новшества.

Нихаранджан Рай (1903–1981, историк искусства, в 1960–1970-х годах директор Индийского института современных исследований в Шимле) в стремлении противопоставить семантическим и метафизическим трудам Кумарасвами более гуманистический, «приземленный» метод, еще в 1970-х годах обратился к социологии. Это направление получило широкое распространение среди современных индийских специалистов (Девангана Десай, Видья Дахеджиа, Шима Бава). Интересно, что в своих исследованиях они опираются на методологический опыт предшественников, стремясь найти баланс между визуальным изображением, текстом и историей, но по-новому расставляя акценты, делая ключевым понятие гендерной психологии и антропологии. Это позволяет совершенно на другом уровне вести полемику в рамках спорных и острых тем эротики, религии, места женщины в традиционном обществе и т. д. Совершенно не случайно подавляющее большинство ученых, ратующих за это направление, — женщины, а наиболее интересные исследования посвящены комплексу храмов Каджурахо [11], которые стараниями «эзотериков» и неспециалистов обрели славу «Камасутры в картинках», совершенно нивелирующую значимость комплекса как прекрасного примера североиндийской архитектуры и скульптуры. Ученые-социологи впервые предложили сбалансированный подход, не замалчивающий эротическую сторону скульптурной декорации, но рассматривающий ее в комплексе иконографической, религиозной и философской структуры храмов, определив место, значение, причину появления «каждого камня».

Еще одним «ключом» для нового подхода к искусству стало социоэкономическое направление исследования, позволившее кардинально пересмотреть устоявшиеся взгляды по некоторым вопросам. Мэтры индологии брали за основу факт

анонимности традиционного художника, который стремился к выражению духовного идеала, возможного лишь в рамках преемственности традиции и несовместимого с «эгоистическими» притязаниями на индивидуальность. С. Сеттар, профессор Национального института перспективных исследований (NIAS), Бангалор [12], и особенно Р. Мишра, профессор кафедры индийской истории и культуры Университета Дживаджи, Гвалиор [13, р. 101–108], обратились к исследованию общин художников, проблеме образования гильдий, особенностям взаимоотношений, оплаты, распределения заказов между художниками, доказав, что вопрос анонимности был сильно преувеличен.

Специалисты, находящиеся в русле описанной методологии, часто затрагивают проблемы образования, критически рассматривая образовательные программы по направлению «История искусства» многих индийских университетов. По их мнению, исторические, экономические, политические аспекты искусства незаслуженно забыты, а студенты получают однобокие знания, находящиеся скорее на уровне первичного описания памятников.

Существуют и другие предложения по усовершенствованию индийской науки об искусстве. Прабха Рай настаивает на том, что современные исследователи не должны ограничиваться отдельным географическим регионом. Чтобы получить по-настоящему объективную картину художественной жизни и провести полный археологический и искусствоведческий анализ, необходимо «не замыкать религиозную архитектуру в рамках регионального исторического развития, а ставить ее также в широкий общеиндийский и общеазиатский контекст» [2, р. 201]. Ученый доказывает возможность подобного подхода как редактор и автор статей в сборниках «Археология и текст: Храм в Южной Азии» (2009) [14], «Священные ландшафты в Азии: Общая традиция, множество историй» (2007) [15]. Интересно, что, хотя Прабха Рай много внимания уделяет вопросу «штампов», ложных путей, устаревших подходов, она выстраивает свою научную полемику в русле еще «колониальной» идеи «Великой Индии» — единства всех регионов Южной Азии, которая имела место в годы расцвета националистических настроений.

Третий вариант новой методологии предложен Капилой Вайтсьяян, наиболее последовательно придерживающейся позиций комплексного символического анализа. В ее понимании социополитический подход не противоречит метафизическому, так же как формальный анализ — иконологическому. Это лишь части целого, и если «собрать» все, то любой памятник приобретет совершенно другое звучание, раскрывшись с разных сторон. Еще до того, как оформить подобную позицию в качестве руководства к действию, Вайтсьяян организовала Индийский национальный центр искусств им. Индиры Ганди (IGNCA). В настоящее время он позиционирует себя как «главный источник» любого письменного, визуального и прочего материала по искусству Индии, организует издание наиболее значимых трудов, выпускает сборники, проводит конференции.

Вайтсьяян предложила комплексные проекты изучения храмов Брихадешвара в Танджавуре, Натараджи в Чидамбараме, а также построек династии Виджаянагара в Хампи, призванные объединить исследования разных специалистов, посвященные одному памятнику. По словам ученого, к сожалению, до сих пор не удалось «закрыть» все болевые точки, в то время как определенные грани исследованы достаточно хорошо. Наиболее показательным можно считать ситуацию с храмовым комплексом

Брихадешвара, входящим в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. Еще в 2010 г. в рецензии на книгу Нагасвами (ведущего руководителя проекта)⁴ «Храм Брихадешвара: форма и значение» [16] один из участников исследований отмечает, что за последние двадцать лет вышедшая книга стала лишь вторым монографическим изданием из предполагаемой серии об этом комплексе. Однако даже на уровне полемики в эссе и докладах конференций наметились интересные попытки «сочетать несочетаемое» — именно та задача, которую ставила Капила Вайтсьян, ратуя за этот проект. Примером может служить разнообразие вариантов «точки отсчета», объясняющей масштаб и грандиозность храмового комплекса. Для Чампакалакшми, придерживающейся социологического подхода, таковым становятся политические амбиции Раджараджи I (985–1014 гг.), по велению которого возводился памятник [17, р. 424–441]. Для Нагасвами, продолжающего религиозно-метафизическую линию, единственным обоснованием становится именно литургическая, сакральная обусловленность [18]. Промежуточным результатом, в рамках которого удалось свести воедино разрозненные подходы и оценки, стал видеопроjekt Национального центра искусств, законченный в 2013 г., и созданная на его базе передвижная выставка, впервые показанная в Ченнае в марте 2014 г. и проходящая сейчас в Варанаси [19].

Мы сконцентрировали внимание только на мнениях индийских историков искусства, европейские исследования обойдены вниманием намеренно. Необходимо было продемонстрировать именно процессы, происходящие внутри национального научного сообщества, так как на современном этапе развития индологии его авторитет можно считать ведущим. Имеет место как жесткая переоценка наследия колониального и постколониального этапов, так и неизбежное обращение к этому наследию, хотя бы на уровне критики.

Остается констатировать, что все попытки индийских ученых построить новую методологическую базу так или иначе опираются на достижения и ошибки прошлого, которые невозможно игнорировать. Между тем очевидны и яркие прорывы современной науки — разнообразие методов, одни из которых соперничают между собой, другие стремятся объединиться в рамках комплексной работы. Начинаящим российским специалистам необходимо быть в курсе современного набора подходов, от метафизических и иконологических до социологических, чтобы верно определить базу своего исследования.

Литература

1. *Grünwedel A.* Buddhist Art in India. London: Quaritch., 1901. 230 p.
2. *Prabha R. H.* Questioning Art History: Locating Religious Identities // *Indian Art History. Changing Perspectives* / ed. Parul Pandya Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 195–210.
3. *Винкельман И.* История искусства древности. Малые сочинения / пер. Е. И. Бабанов. СПб.: Алетейя, 2000 [1764]. 794 с.
4. *Birdwood G. C. M.* The Industrial Arts of India. London: Committee of Council on Education, 1880. 439 p.
5. *Custodians of the Past: 150 Years of the Archeological Survey of India* / ed. Gautam Sengupta, Abha Narain Lambah. New Delhi: ASI, 2012. 220 p.
6. *Vatsyayan K.* The Discipline of Art History: Its Multidimensional Nature // *Indian Art History. Changing Perspectives* / ed. Parul Pandya Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 33–47.
7. *Chandra P.* On the Study of Indian Art. Cambridge: Asia Society, 1983. 134 p.

⁴ Нагасвами Рамачандран (1930 г.р.) — специалист по южноиндийскому искусству. В 1960–1980-х годах директор Археологической службы штата Тамилнаду. Известен активной деятельностью на поприще популяризации и поддержки культурного наследия региона.

8. URL: <http://www.aaa.org.hk/WorldEvents/Details/16187> (дата обращения: 15.06.2015).
9. Parimoo R. Stella Kramrish's Approach to Indian Art History // *Indian Art History. Changing Perspectives* / ed. Parul Pandya Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 69–87.
10. Khwaja G. S. *Islamic Architecture of Delhi*. New Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, 2012. 382 p.
11. Desai D. *The Religious Imagery of Khajuraho*. Mumbai: Franco-Indian Pharmaceuticals Ltd., 1996. 500 p.
12. Settari S. Footprints of Artisans in Indian History: Some Reflections on Early Artisans in India // *Proceedings of Indian History Congress*. Mysore, 2003. P. 1–43.
13. Misra R. N. Ancient Artists: Organizations in Lieu of Guilds // *Indian Art History. Changing Perspectives* / ed. Parul Pandya Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 101–111.
14. *Archeology and Text: The Temple in South Asia* / ed. Ray Himanshu Prabha. Oxford: Oxford University Press, 2009. 360 p.
15. *Sacred Landscapes in Asia: Shared Traditions, Multiple Histories* / ed. Ray Himanshu Prabha. New Delhi: Manohar, 2007. 380 p.
16. URL: <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-bookreview/throwing-light-on-big-temple/article849426.ece> (дата обращения: 20.06.2015).
17. Champakalakshmi R. *Trade, Ideology and Urbanization: South India 300 BC to AD 1300*. Delhi: Oxford University Press, 1996. 485 p.
18. Nagaswamy R. *Brihadisvara Temple: Form and Meaning*. Delhi: IGNCA, 2010. 280 p.
19. URL: <http://ignca.nic.in/brah.htm> (дата обращения: 10.08.2015).

References

1. Grünwedel A. *Buddhist Art in India*. London, Quaritch., 1901. 230 p.
2. Prabha R. H. Questioning Art History: Locating Religious Identities. *Indian Art History. Changing Perspectives*. Ed. by Parul Pandya Dhar. New Delhi, National Museum Institute, 2011, pp. 195–210.
3. Vinkel'man I. *Istoriia iskusstva drevnosti. Malye sochineniia* [History of Ancient Arts]. Transl. by E. I. Babanov. St. Petersburg, Aleteia Publ., 2000 (1764). 794 p. (In Russian)
4. Birdwood G. C. M. *The Industrial Arts of India*. London, Committee of Council on Education, 1880. 439 p.
5. *Custodians of the Past: 150 Years of the Archeological Survey of India*. Ed. by Gautam Sengupta, Abha Narain Lambah. New Delhi, ASI, 2012. 220 p.
6. Vatsyayan K. The Discipline of Art History: Its Multidimensional Nature. *Indian Art History. Changing Perspectives*. Ed. by Parul Pandya Dhar. New Delhi, National Museum Institute, 2011, pp. 33–47.
7. Chandra P. *On the Study of Indian Art*. Cambridge, Asia Society, 1983. 134 p.
8. Available at: <http://www.aaa.org.hk/WorldEvents/Details/16187> (accessed 15.06.2015).
9. Parimoo R. Stella Kramrish's Approach to Indian Art History. *Indian Art History. Changing Perspectives*. Ed. by Parul Pandya Dhar. New Delhi, National Museum Institute, 2011, pp. 69–87.
10. Khwaja G. S. *Islamic Architecture of Delhi*. New Delhi, Bharatiya Kala Prakashan, 2012. 382 p.
11. Desai D. *The Religious Imagery of Khajuraho*. Mumbai, Franco-Indian Pharmaceuticals Ltd., 1996. 500 p.
12. Settari S. Footprints of Artisans in Indian History: Some Reflections on Early Artisans in India. *Proceedings of Indian History Congress*. Mysore, 2003, pp. 1–43.
13. Misra R. N. Ancient Artists: Organizations in Lieu of Guilds. *Indian Art History. Changing Perspectives*. Ed. by Parul Pandya Dhar. New Delhi, National Museum Institute, 2011, pp. 101–111.
14. *Archeology and Text: The Temple in South Asia*. Ed. by Ray Himanshu Prabha. Oxford, Oxford University Press, 2009. 360 p.
15. *Sacred Landscapes in Asia: Shared Traditions, Multiple Histories*. Ed. by Ray Himanshu Prabha. New Delhi, Manohar, 2007. 380 p.
16. Available at: <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-bookreview/throwing-light-on-big-temple/article849426.ece> (accessed 20.06.2015).
17. Champakalakshmi R. *Trade, Ideology and Urbanization: South India 300 BC to AD 1300*. Delhi, Oxford University Press, 1996. 485 p.
18. Nagaswamy R. *Brihadisvara Temple: Form and Meaning*. Delhi, IGNCA, 2010. 280 p.
19. Available at: <http://ignca.nic.in/brah.htm> (accessed 10.08.2015).

Статья поступила в редакцию 25 августа 2015 г.

Контактная информация

Коротчикова Полина Викторовна — главный библиотекарь отдела изоизданий; poldea3@yandex.ru
 Korotchikova Polina V. — chief librarian, department of art publications; poldea3@yandex.ru