



Р. В. КИНЖАЛОВ ИСКУССТВО ДРЕВНИХ МАЙЯ







ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ 1968





Р. В. К И Н Ж А Л О В





# ИСКУССТВО ДРЕВНИХ МАЙЯ



8-1-2  
181-68

Книга Р. В. Кинжалова посвящена древнему искусству народов майя. Эта работа впервые познакомит широкий круг русских читателей с замечательными произведениями архитектуры, живописи и скульптуры индейских мастеров.



## ВВЕДЕНИЕ

Испанские завоеватели, хлынувшие в XVI в. в Центральную Америку, часто встречали на своем пути развалины древних больших городов, погребенные в непроходимых джунглях южной части Мексики, Гватемалы и Гондураса. Могучие деревья, выросшие среди остатков величественных зданий, указывали, что города были покинуты много веков тому назад.<sup>1</sup> Глубокая тайна покрывала этот забытый мир; даже местные индейцы ничего не знали о его создателях. Бесстрастно и молчаливо глядели на чуждых пришельцев божества или правители на многочисленных рельефах и росписях, хранили загадку и ровные строчки прихотливых иероглифов.

Страстный исследователь древностей американский дипломат Джон Л. Стивенс в 1840 г. писал об одной группе таких развалин, обнаруженной им в Гондурасе:

«Город был необитаем. Среди древних развалин не сохранилось никаких следов исчезнувшего народа, с его традициями, передаваемыми от отца к сыну и от поколения к поколению. Он лежал перед нами, словно корабль, потерпевший крушение посреди океана: мачты его потеряны, название неизвестно, экипаж погиб, и никто не знает, откуда он шел, кому принадлежал, как долго длилось его путешествие, что послужило причиной его гибели; лишь по едва заметному, скорее даже предполагаемому сходству с известными нам типами кораблей можно с трудом догадаться о том, из каких краев был его экипаж; впрочем, ничего достоверного о нем мы, вероятно, так никогда и не узнаем».<sup>2</sup>

Предсказание Стивенса, к счастью, не оправдалось. О таинственной культуре было высказано немало догадок и даже построена масса беспочвенных гипотез. Создание городов поочередно приписывали древним египтянам, индийцам, смелым мореходам финикийцам, китайцам и даже сказочным обитателям Атлантиды. Но не кто другой, как тот же Стивенс впервые



высказал предположение, что творцами замечательных памятников были предки современного индейского населения, живущего здесь,— племена майя. В дальнейшем, благодаря самоотверженной работе этнографов и археологов, лингвистов и историков, эта блестящая догадка была подтверждена, фантастические теории опровергнуты, а тайна, окружавшая мертвые города, рассеяна. Немалую роль в этом сыграли исследования советского ученого Ю. В. Кнорозова, раскрывшего загадку иероглифического письма майя.<sup>3</sup> Теперь можно с известной уверенностью представить себе развитие их культуры и изобразительного искусства начиная с самых ранних этапов.

Древнее искусство народов майя — одна из значительных страниц всемирной истории искусства. Его своеобразные памятники — монументальные здания, величественная скульптура, яркие росписи и замечательное ремесло (резьба и инкрустация по дереву, перламутру, кости, мозаичные и ювелирные работы) — сохраняют до сих пор непреходящую художественную ценность. Об этом красноречиво свидетельствуют нескончаемые потоки посетителей в музеях Мексики, Гватемалы и других стран, где выставлены эти произведения, живой интерес к многочисленным репродукциям и публикациям.

Историю древнемайяской культуры удается проследить на протяжении свыше трех тысячелетий, начиная с периода неолита — XV в. до н. э. и до испанского завоевания в 1527—1546 гг. Исследователи смогли не только определить пути сложения и развития искусства, но и выяснить различные изменения, которые происходили в социальной и политической жизни этого народа. Следует иметь в виду, что до момента завоевания у индейцев не было никаких существенных контактов с населением Старого Света. Поэтому вымыслы некоторых защитников колониализма о «культурной миссии белого человека» яв-

ляются дешевой политической спекуляцией. Непредубежденный ученый видит, что развитие культуры майя и народов Древнего Востока, например, обусловлено одними и теми же основными закономерностями. А это является неоспоримым доказательством правильности материалистического понимания истории развития культуры и искусства.

Изучая замечательные памятники архитектуры и скульптуры, созданные древними майя, нельзя забывать, что в то время еще не знали металлов; все их орудия были сделаны либо из камня, либо из дерева. Майя, как и другие народы Месоамерики, жили в условиях позднекаменного века. Лишь в XI в. н. э. они познакомились с металлами, однако широко применить их для изготовления орудий так и не успели. Этому помешало вторжение испанских завоевателей-конкистадоров. Огромная дистанция между примитивностью орудий и высокими художественными достижениями несомненно составляет одну из наиболее характерных черт доиспанской культуры майя.

В настоящее время индейцы лингвистической группы майя живут в нескольких государствах Центральной Америки: Гватемале, Мексике, а также Гондурасе и др. Общая численность их достигает двух миллионов человек.<sup>4</sup> Основным занятием является земледелие, лишь сравнительно небольшая часть работает на банановых и кофейных плантациях и промышленных предприятиях.

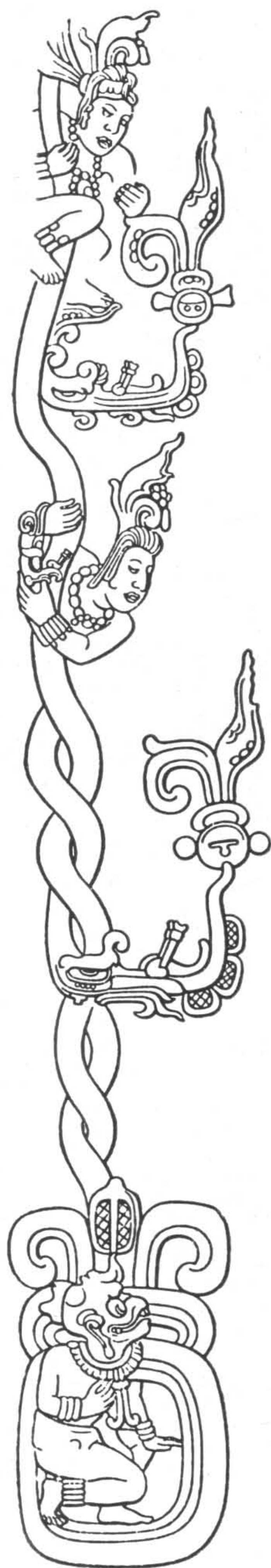
Природа Центральной Америки, где жили и создавали свои художественные шедевры древние майя, крайне разнообразна; это область географических контрастов не в меньшей мере, чем исторических. Здесь и заросшие хвойными лесами горы Гватемалы, и болотистые низменности, покрытые тропической растительностью, на побережье Тихого океана или Мексиканского





*Стела среди развалин Копана*





Изображение молодого бога кукурузы на стеле  
Н. Копан

залива, и сухая известняковая равнина Юкатана. С севера на юг весь район пересекается могучим горным массивом — Кордильерами. Высокие горы, многие из которых являются и поныне действующими вулканами (Фуэго, Санта Мария, Агуа и др.), долины и ущелья с многочисленными реками и озерами и, наконец, более или менее плоские высокогорные плато — таковы характерные черты этой области. Землетрясения здесь повторяются очень часто, сигнализируя о непрекращающейся деятельности подземных сил.

По сторонам Кордильеров, обращенным с одной стороны к Мексиканскому и Гондурасскому заливам и Тихому океану с другой, лежат прибрежные равнины. Они то суживаются до километра или менее ширины, когда отроги горных цепей выходят к морю, то расширяются, образуя иногда большие полуострова, как, например, Юкатан.

Соответственно характеру рельефа изменяются и климатические условия той или иной местности, а отсюда и растительность. В низменностях, расположенных по побережьям и в центре Гватемалы, господствует тропический лес. На высокогорных плато климат умеренно влажный, растительность в основном луговая, а ущелья и долины поросли хвойными лесами. Если подняться еще выше, климат становится уже прохладным — дают себя чувствовать высота над уровнем моря и снежные шапки на вершинах гор. Однако и в прохладных областях человек селился с глубокой древности, о чем свидетельствуют находки археологов.

Древнему искусству майя в зарубежной научной литературе посвящено немало публикаций и исследований.<sup>5</sup> Все они, однако, быстро устаревают, так как каждый год приносит новые данные, порой значительно изменяющие наши представления. Это обстоятельство делает необходимым





или тщательный пересмотр и исправление старых работ, или написание новых. Кроме того, в большинстве изданий, как правило, отсутствует самое существенное — художественный анализ произведений, определение той роли, которую те или иные памятники играли в жизни общества. Обычно древнемаяяское искусство рассматривается лишь как вспомогательный материал при изучении доколониального прошлого этого народа. Древнюю культуру и историю майя мы знаем еще совершенно недостаточно; письменные источники очень немногочисленны, а изучение их только еще начинается. В подавляющем большинстве случаев имена действующих лиц, конкретные события и т. п. неизвестны. Поэтому в книгах часто встречается субъективное толкование различных памятников. Форма и ее изменения вольно или невольно становятся в центре

внимания, а главное — идейная значимость произведения ускользает.

Искусство древних майя было, несомненно, самым ярким и интересным на североамериканском континенте до испанского завоевания. Оно являлось новым и важным этапом в процессе эстетического освоения действительности древним индейским населением Месоамерики. В нем более полно и широко отразились представления о значительности и могуществе человека; во многих произведениях виден явный интерес к передаче черт реальной жизни, к живой характеристике образа. Однако эти реалистические тенденции имели еще ограниченный и недостаточно развитый характер в силу существовавших исторических условий.

Древнее общество майя было раннеклассовым. Естественно, что изобразительное искусство (так же как и религия и другие



виды идеологии) стало в нем могучим оружием в руках растущего нового рабовладельческого класса. Именно поэтому идейное содержание большинства произведений искусства сравнительно узко. Основной тематикой их было прославление силы и величия правителей и родовой знати, утверждение безграничной мощи божеств. Главную роль в укреплении таких представлений играла религия, в которой обрядовая сторона имела огромное, подавляющее значение. Первоначальной и основной задачей многочисленных культовых церемоний, существовавших в майяской религии, было стремление обеспечить магическим путем плодородие растительного и животного мира. Этим и объясняется необычайная устойчивость ряда символических изображений, наличествующих в памятниках майяского искусства. К ним принадлежат символы божеств воды, кукурузы, неба и земли, мировое древо, змеиные и растительные элементы, священная птица кецаль и др. С появлением классового расслоения в задачу таких обрядов входит и обеспечение процветания и безопасности города-государства, военных успехов, а также благополучия особы правителя.

Такие социальные и религиозные представления, несомненно, препятствовали широкому развитию гуманистического начала в идеологии и делали ограниченным раскрытие духовного мира человека. Поэтому на памятниках искусства мы часто видим изображение не индивидуального человека, а прежде всего его как представителя какой-то общины, народа или города-государства. Подобное отсутствие интереса к личности (обусловленное, конечно, спецификой того этапа общественного раз-

вития) и объясняет нам, между прочим, сравнительную редкость подлинных портретов. Характерный пример тому представляют собой стелы Копана. Скульпторы, создававшие их, изображали прежде всего не ту или иную конкретную историческую личность, а правителя копанского государства. Поэтому понятие портретности для ваятеля заключалось не только и не столько в точности передачи черт лица, а главным образом в достоверном изображении парадного одеяния и атрибутов власти, характеризовавших правителя. Естественно, что раскрытие внутреннего мира человека, создание его психологической характеристики не стало еще основной задачей монументального искусства того времени.

Древнее искусство майя — дитя своего времени и конкретных исторических условий. И только сравнивая его с искусством других народов, находившихся на одинаковой ступени общественного развития, можно понять и оценить полностью его достижения и своеобразие.

Зарубежные археологи-американисты в настоящее время делят древнюю историю народов Месоамерики (в том числе и майя) на несколько периодов.<sup>5</sup> Это периоды охотников и собирательства, за которыми следует доклассический (около XV в. до н. э. — II в. н. э.), классический (II—IX вв. н. э.) и постклассический (X—XVI вв.). Несмотря на известную спорность таких определений, они удобны прежде всего своей краткостью. Поэтому в книге будет использована эта терминология, тем более что введение иной схемы означало бы разрыв с научной традицией и создавало бы дополнительные затруднения для читателя.



ИСКУССТВО МАЙЯ  
ДОКЛАССИЧЕСКОГО  
ПЕРИОДА  
XV В. ДО Н. Э.—  
II В. Н. Э.

Всего около двадцати лет тому назад начальные этапы доиспанской культуры майя были окутаны глубокой тайной. Теперь эта неизвестность начинает постепенно рассеиваться благодаря усердной работе археологов, этнографов, лингвистов и антропологов. Однако исследователи лишь приоткрыли край завесы, скрывающей от нас древнейшую жизнь этих народов. Сделать им предстоит еще очень многое.

В настоящее время еще трудно установить достаточно точно: когда люди появились впервые на территории Центральной Америки. Во всяком случае находки археологов неопровержимо доказывают, что около двенадцати тысяч лет тому назад в Мексике, а возможно и в Гватемале, уже жили небольшие группы людей. Основой хозяйства их была охота на крупных животных (позже здесь вымерших): слона, лошадь, ламу и др. Этот ранний период продолжался не менее трех тысяч лет (10 000—7000 гг. до н. э.). Резкое изменение климатических условий из-за отступления к северу ледников вызвало исчезновение названных выше животных, а также появление здесь новых, более теплолюбивых растений. Тогдашнему немногочисленному населению пришлось полностью перестроить свое хозяйство и заняться в основном собиранием диких растений и охотой на мелких животных. Поэтому второй этап (7000—1500 гг. до н. э.) и получил в науке название периода собирательства.

Освоение растительной пищи привело к началу одомашнивания растений и первым попыткам земледелия. Количество одомашненных растений постепенно все увеличивалось и расширялось. Приблизительно около 3500 г. до н. э. появляются примитивные культивированные формы важнейшего питательного злака Американского континента — кукурузы, или маиса. Результаты последних исследований показывают, что древнейшим центром ее культивирования была, очевидно, центральная



часть Мексики. Освоение (или, вернее, создание) этого растения означало подлинную революцию в экономике, так как резко увеличивало пищевые ресурсы древних индейцев. Не случайно знаменитый исследователь индейцев этнограф Л. Г. Морган писал: «Маис, ввиду его пригодности к употреблению как в зеленом, так и в зрелом состоянии, его высокой урожайности и питательности, оказался более богатым даром природы, содействовавшим начальному прогрессу человечества, чем все другие хлебные злаки, вместе взятые».<sup>1</sup>

С переходом от начальных форм земледелия к постоянному выращиванию основных сельскохозяйственных культур, произошедшим в середине II тысячелетия до н. э., население Месоамерики вступает в новый этап (1500—800 гг. до н. э.). В этот период возникают многочисленные постоян-

ные поселения земледельцев; уже достигнут сравнительно высокий уровень в различных производствах: обработке камня, дерева и кости, в ткачестве (освоен хлопок), плетении и особенно в изготовлении керамики. Начинают налаживаться широкие связи между различными областями. Обмен необходимыми материалами, отсутствовавшими в той или иной местности, содействовал ускоренному росту культуры и техники.

Получает дальнейшее развитие и идеология: в частности, создаются первые культовые образы, олицетворяющие самые важные для древнего земледельца силы природы. Не случайно небольшие терракотовые статуэтки — основные памятники искусства этого времени — связаны с представлениями о плодородии и всемогущем женском начале.

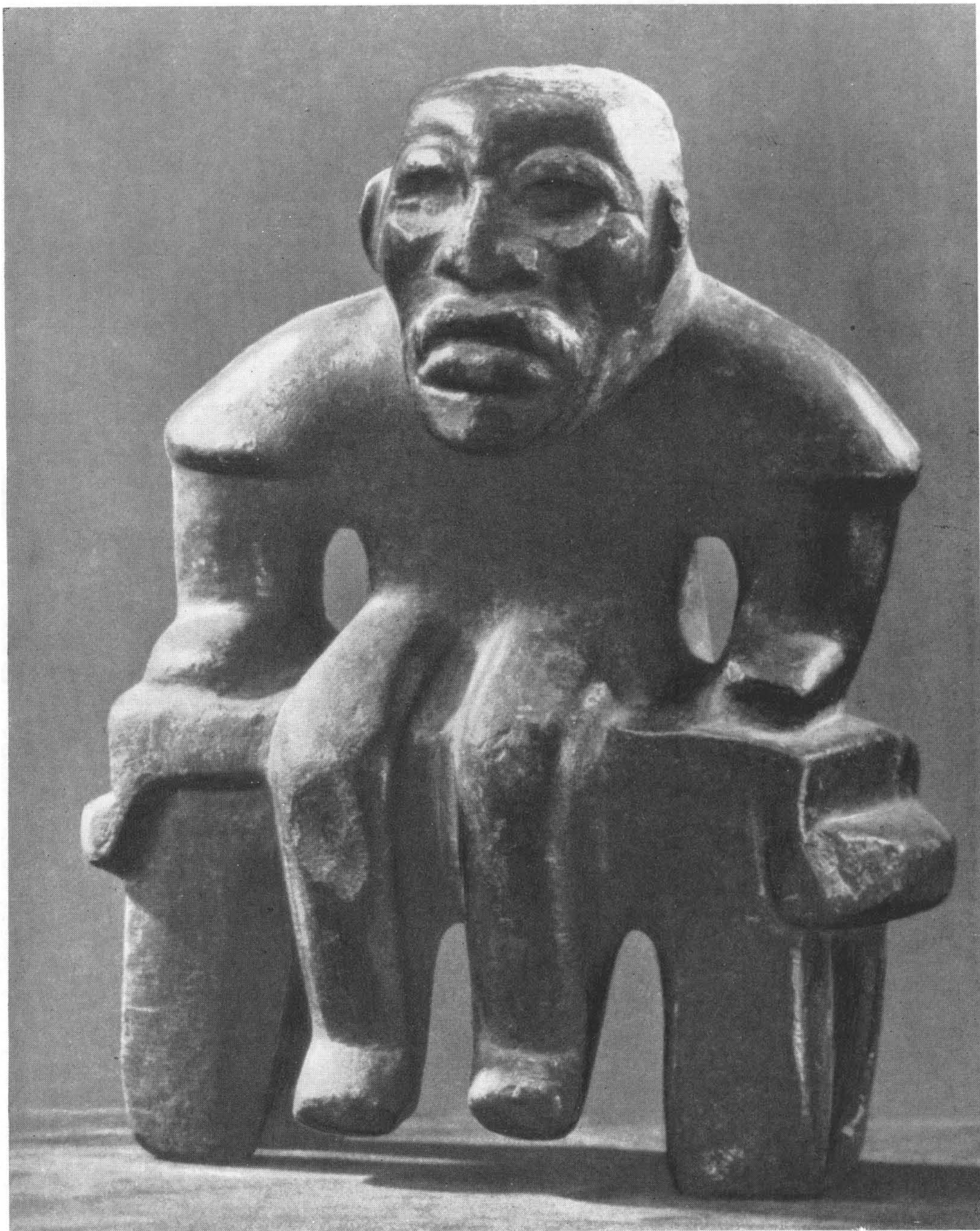
Следующий этап (800 г. до н. э. — рубеж н. э.) характеризуется прежде всего очень быстрым экономическим и социальным прогрессом. Причины его еще не выяснены до конца, но, вероятно, их следует искать в сельскохозяйственной специфике этого времени: осваиваются и входят в жизнь различные виды интенсивного земледелия. Большую роль начинает играть ирригация, благодаря чему в отдельных местностях Мексики и Гватемалы собирают огромные по тем временам урожаи.

При появлении в Месоамерике очагов интенсивного земледелия и процессов обмена между ними и другими областями создаются предпосылки для образования классов. Постепенно возникает группа людей, которая посвящает свое время не производству материальных благ, а управлению обществом, используя работающую массу в целях присвоения прибавочного продукта. В нее входят племенные вожди и родовая знать, частью которой является жречество. Последнее, владея начатками астрономических знаний, могло регулировать земледельческий календарь и поэтому становится важной общественной



Сеятель кукурузы. «Мадридский кодекс»





*Сидящий старик. Горная Гватемала*



силой. Многие поселения превращаются в крупные культовые центры, к которым тяготеют окружающие его мелкие поселки. Благодаря этому роль жрецов и местной знати увеличивается еще больше. Вероятно, в ряде случаев племенной вождь был и верховным жрецом, сосредоточивая, таким образом, всю полноту власти в своих руках. Это привело в дальнейшем к обожествлению правителя — почти так же, как и в Древнем Египте.

Процесс общественного расслоения, происходящий в это время, можно проследить на археологическом материале, прежде всего на инвентаре погребений. Терракотовые фигурки, в изобилии находимые в Центральной Америке, уже показывают нам (в отличие от более ранних памятников) людей с масками на лицах, в богатых одеяниях, украшенных нагрудными пла-



«Человек-ягуар». Деталь росписи на сосуде. Тикаль

стинами, с браслетами и кольцами на руках и ногах. Эти изображения передают внешний облик представителей племенной знати. Примечательно, что такие пышно одетые персонажи очень часто сидят на скамьях с четырьмя ножками (прообраз будущего трона) или (вместе с одной или двумя женщинами) на ложе.

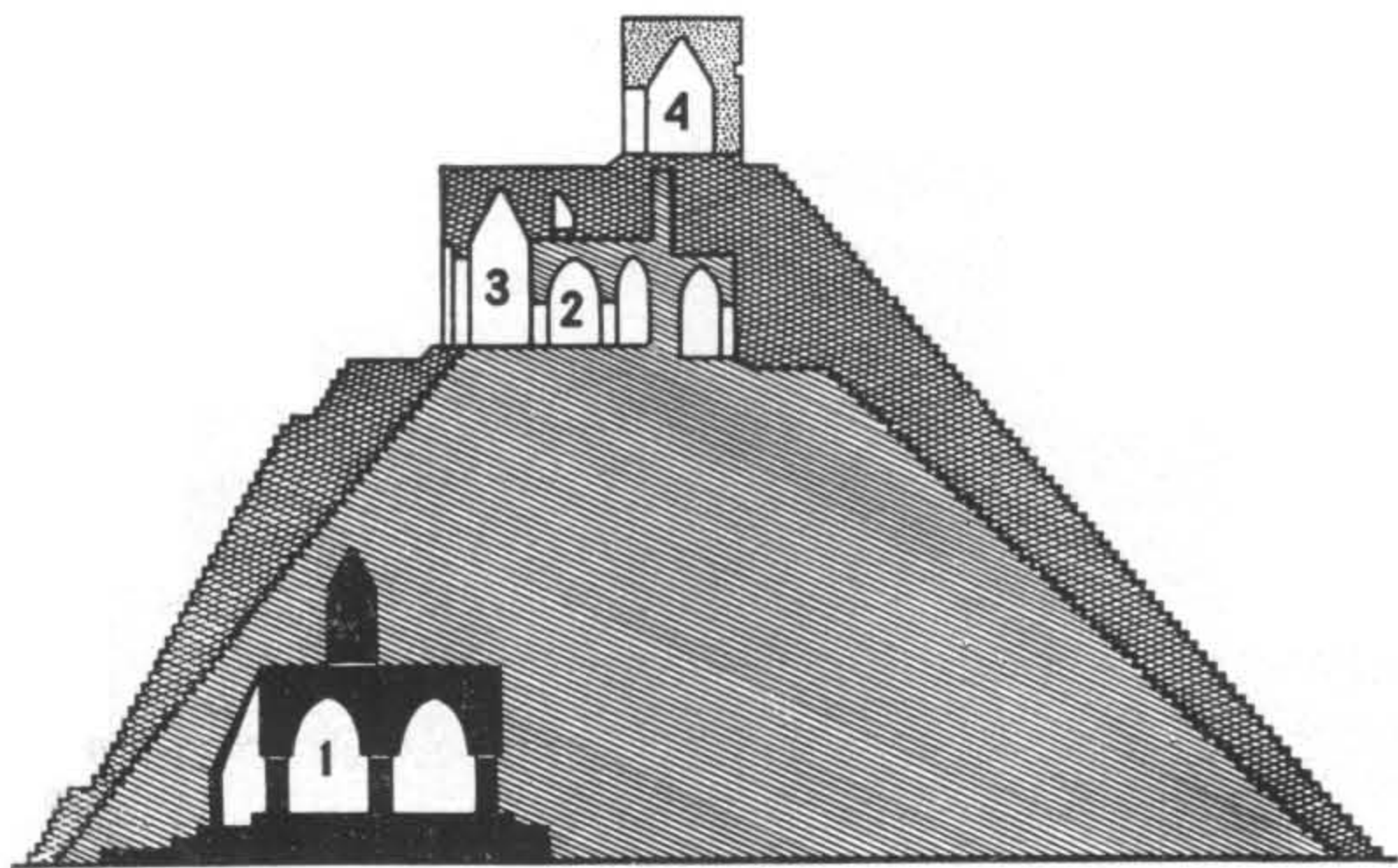
К этому же периоду относится зарождение культа стел, сооружение первых больших курганов для религиозных целей — прототипов будущих пирамид, монументальной скульптуры. Закладываются основы религиозного календаря и письменности, вырабатывается устойчивый комплекс культовых образов, ставший в последующее время обязательным арсеналом изобразительного искусства.

Сейчас еще нельзя сказать с полной определенностью, где именно в Месоамерике начался процесс формирования классового общества. Но вероятнее всего, его начальные этапы имели место на побережье Мексиканского залива, где некогда возник основной центр одной из самых загадочных древних культур — ольмекской.<sup>2</sup> Об этом свидетельствуют памятники их художественного творчества.

Ольмеки впервые отразили в монументальном искусстве представление о величии правителей, могуществе и всемогуществе жречества и знати. На стелах и алтарях они изображали то правителя с высоко поднятым магическим жезлом, которому повинуются окружающие его демоны, то жрецов, совершающих таинственные обряды. Главным божеством ольмексов был житель тропических лесов — ягуар, ставший в их мифологии повелителем подземного мира, владыкой тех сил, от которых зависели жизнь и изобилие растений. Поэтому почти на каждом ольмекском памятнике можно встретить изображения либо этого зверя, либо человека с мордой ягуара.

Принципы ольмекского искусства не исчезли бесследно, а стали обязательной ча-





стью изобразительного творчества других народов Месоамерики (майя, сапотеки и др.), у которых процесс образования классового общества начался позднее. Ольмекские художественные каноны были результатом тех социальных процессов, которые происходили в тогдашнем обществе; они служили главной приметой зарождавшейся новой идеологии и выражали ее характерные черты.

Такова схематическая картина общественного и культурного развития народов Месоамерики в последних тысячелетиях до н. э. Процесс создания раннеклассового общества заканчивается на территории Центральной Америки ко II в. н. э.

Данные сравнительной лингвистики указывают, что первоначальным районом обитания майя (около середины III тысячелетия до н. э.) была северо-западная Гватемала, откуда отдельные племена постепенно переходили на территорию, где живут теперь. Основой хозяйства было подсечно-огневое земледелие с выращиванием тех же сельскохозяйственных культур, что и у других народов Месоамерики. Около XVIII в. до н. э. этот район покинули хуастеки. Они двинулись вначале в северо-восточном, а потом в северо-западном направлении и обосновались на территории современных мексиканских штатов Веракрус, Потоси и Тамаулипас. Впоследствии хуастеки были отрезаны чужими по языку

племенами и не участвовали поэтому в дальнейшем развитии культуры остальных народов майя. В XVI—XIV вв. до н. э. произошло новое обширное переселение, в результате которого юкатеки, чоль и другие оказались в низменной части Гватемалы и на полуострове Юкатан. Вероятно, были и другие изменения в расселении племен, говоривших на майя, но они еще не могут быть прослежены в настоящее время с достаточной точностью.

Археологические данные показывают, что в горной Гватемале классовое расслоение происходило раньше, чем в низменности. Возможно, что немаловажную роль в этом процессе сыграли и ольмеки, влияние идеологии которых явственно чувствуется в первых памятниках монументального искусства горного района. Но вскоре племена низменной части, вероятно, усвоив лучшее из культурных достижений своих горных соседей (об этом еще ведется полемика),<sup>3</sup> догнали, а затем и превзошли их.<sup>4</sup>

## 2

Исследователи еще плохо знакомы с начальными этапами развития архитектуры майя. Это обстоятельство объясняется прежде всего тем, что народы Месоамерики, как правило, не уничтожали старое здание, а строили новое так, что прежнее оказывалось замурованным внутри, составляя сердцевину воздвигаемого сооружения. Поэтому, чтобы добраться до наиболее древних форм архитектурных памятников, необходимо основательно разобрать все построенное позже. Но подобного рода исследования до сих пор проводились лишь в трех майяских городах: Тикале, Вашактуне и Цибильчальтуне.

Иногда такие напластования производились несколько раз, в результате чего перед археологами оказывается очень сложное строительное нагромождение, разобрать



в котором весьма трудно. Так, например, северный акрополь Тикаля представляет собой последовательную перестройку в течение более чем восьми столетий двадцати различных комплексов зданий, причем пол древнейшего отстоит от пола наиболее позднего на десять метров.<sup>5</sup>

К сожалению, до сих пор еще не исследован вопрос, производились ли подобные перестройки у майя от случая к случаю или через строго определенные промежутки времени. У племен нахуа на центральном плоскогорье Мексики такие изменения храмов происходили периодически через 52 года и были связаны с празднеством нового огня.<sup>6</sup> Возможно, что подобные принципы существовали и у майяских народов.

Прежде чем перейти к детальному разбору памятников, следует несколько остановиться на некоторых общих принципах архитектуры майя. Это поможет впоследствии легче уяснить основные закономер-



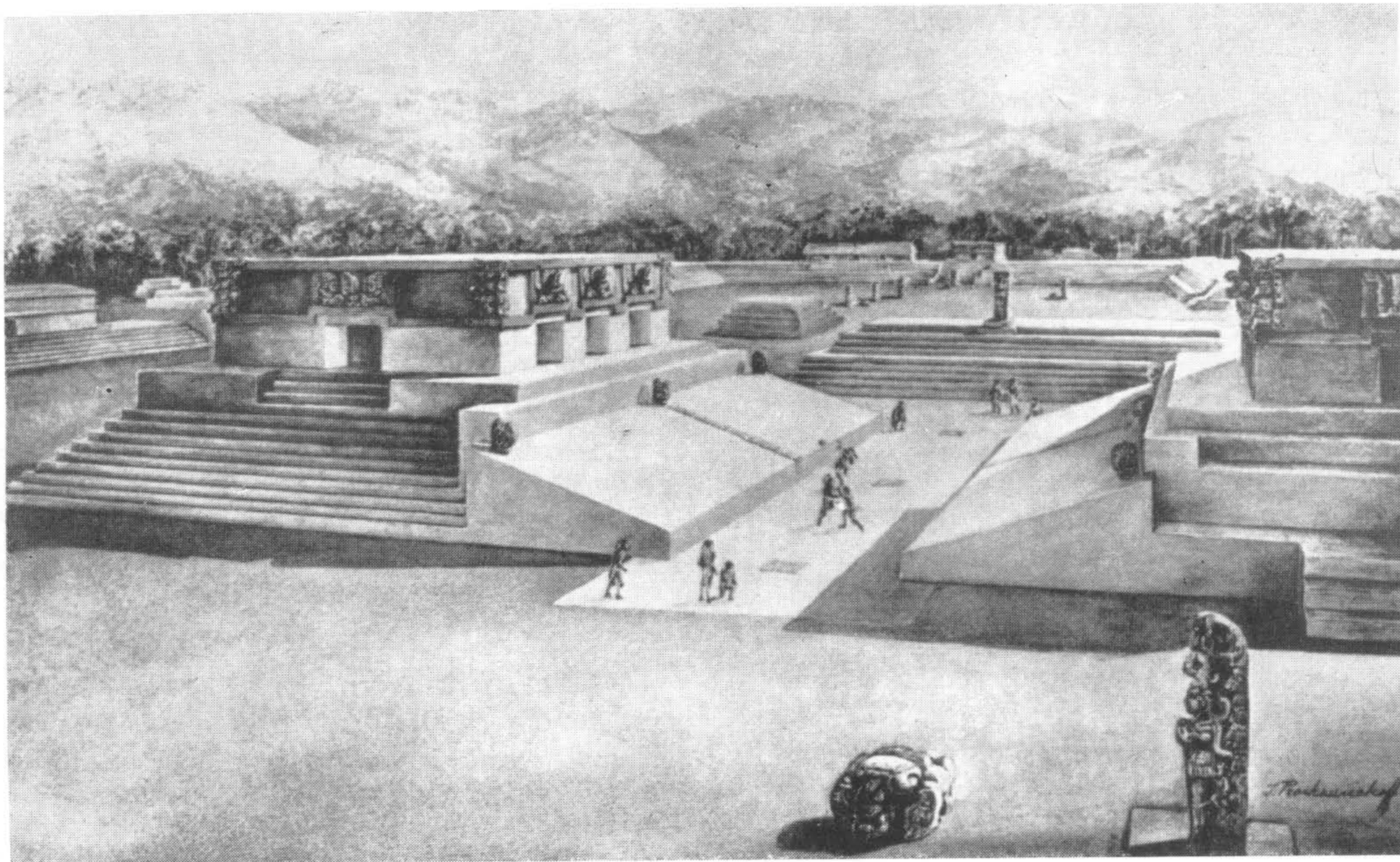
«Дом волшебника». Лестница. Ушмаль

ности и избежать при описаниях повторений.

Зодчество майя<sup>7</sup> (как, впрочем, и всех других древних народов Месоамерики) обладало значительно меньшими локальными различиями, чем другие виды искусства. Это обуславливалось прежде всего одинаковыми строительными приемами. Древнеамериканские строители не знали еще истинной арки или свода. Они постепенно сближали верхние части кладки противоположных стен до тех пор, пока не оставалось такое узкое пространство, что его можно было закрыть одной каменной плитой. Этот способ известен в литературе под названием ложного, ступенчатого свода,<sup>8</sup> или свода майя. Такой тип перекрытий обуславливал острый угол и большую высоту свода, а также чрезвычайную массивность стен. Последнее приводило к тому, что внутренний, полезный объем зданий был очень небольшим по сравнению с внешним. Из-за ложного свода для древнемексиканской архитектуры была характерна и малая ширина помещений по сравнению с их длиной. Иногда для увеличения внутренней площади они перегораживались посередине продольной стеной, имевшей в центре дверь. В таком случае здание перекрывалось уже двумя сводами, опиравшимися на среднюю и на внешние стены. Существовал и другой, несомненно более архаический вид перекрытий: на стены настилались балки, на которые накладывался толстый слой глины. Такие кровли встречаются в Пьедрас Неграс, Вашактуне, Тисимин Каш, Тулуме и других городах.

Памятники майяской архитектуры делятся на несколько основных типов. Все они воздвигались на естественных (холмы) или искусственно созданных возвышениях — стилобатах, иногда значительно отличавшихся друг от друга как по форме, так и по высоте, в зависимости от назначения поддерживаемого ими здания. С конструктивной точки зрения такие стилоба-





ты представляли собой огромные насыпи из земли и каменного щебня, покрывавшиеся или толстым слоем штукатурки, или каменными плитами, которые и придавали насыпям желаемую форму. В гористых местностях эти базисы высекались из монолитной, но сглаженной скалы.

Первый из этих основных типов сооружений имел форму четырехгранной ступенчатой пирамиды, причем число уступов могло быть самым разнообразным. На усеченной вершине находился небольшой, чаще всего двух- или трехкомнатный храм. От подножия к двери святилища обычно шла длинная, крутая и широкая лестница, или врезанная, или, чаще, наложенная на склон пирамиды. Так как ступени были высокими, но весьма неглубокими, подниматься по ней было нелегко, спускаться же — тем более. Вот что пишет русский поэт К. Д. Бальмонт, посетивший развалины одного из храмов майя на Юкатане:

«Я испытал мучительнейшие ощущения, когда мне пришлось спускаться вниз по этой широкой, но крутой лестнице без перил. Едва я сделал несколько шагов вниз, как почувствовал, что смертельно бледнею и что между мною и тем миром внизу как будто нет нити. Как только я увидел, что пришел в волнение, мое волнение немедленно удесятилось и сердце стало биться до боли. Это не был страх, это было что-то паническое. Я совершенно ясно видел, как я падаю вниз, с переломленными руками и ногами. Увы, мне пришлось спускаться спиной к подножью и лицом к лестнице, как я поднимался, опираясь обеими ладонями о верхние ступени и осторожно ощупывая ногой нижние ступени, прежде чем сделать шаг. Напоминаю, что ширина<sup>9</sup> каждой ступени была менее четверти: в случае неверного шага руками нельзя было бы уцепиться, и падение было бы неизбежно».<sup>10</sup>



У больших пирамид такие лестницы часто располагались на всех четырех сторонах или (когда членения были немногочисленными, но крупными) на каждом уступе, но в разных местах. Само здание было обычно отодвинуто от переднего края стилобата, чтобы оставить широкую полосу между фасадом и верхним концом лестницы. Задняя и боковые стены здания, как правило, находились, наоборот, близко от краев стилобата. Иногда внутри пирамиды устраивались украшенные рельефами камеры для погребений (так называемые крипты), в которые ставили саркофаги.

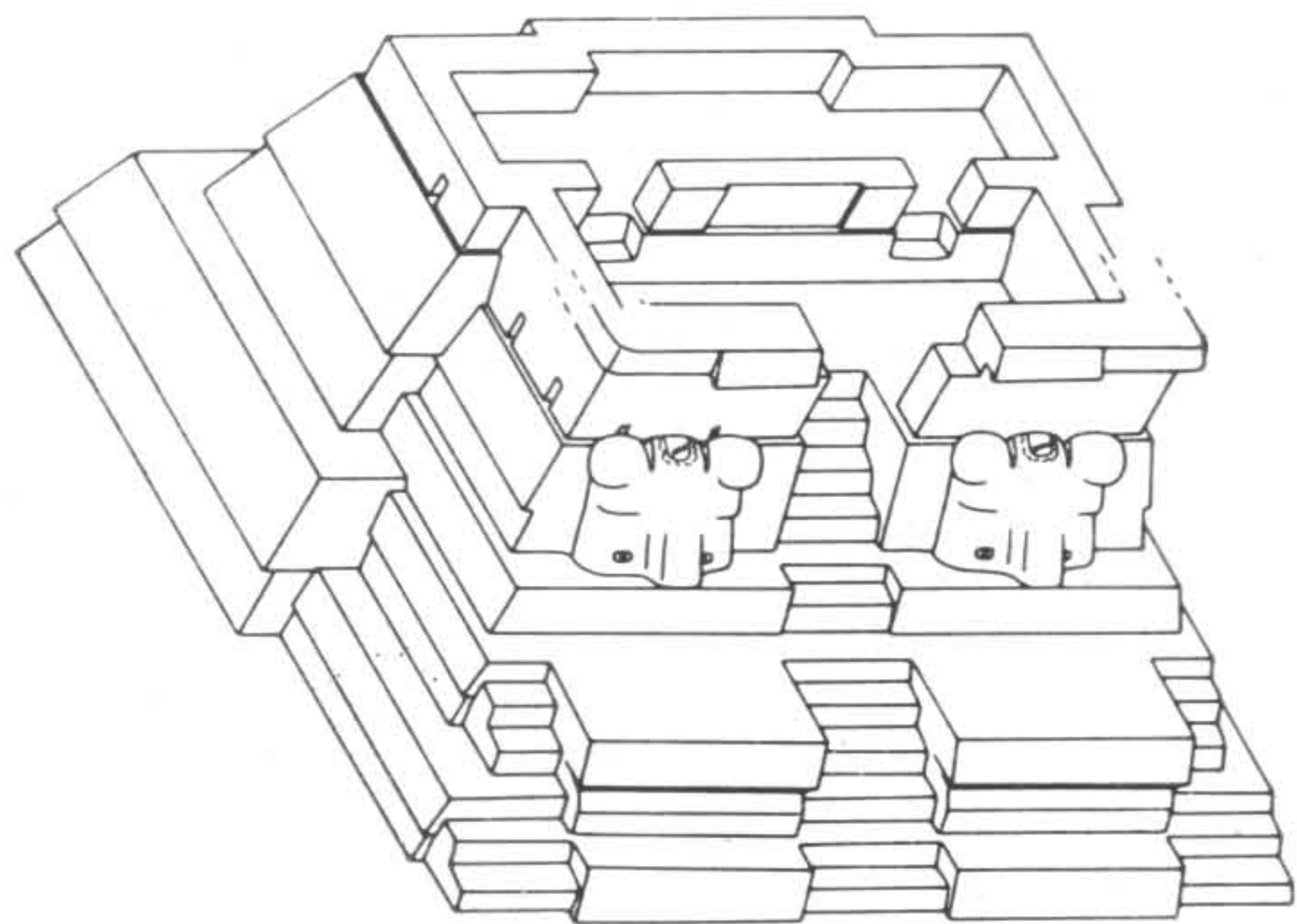
Кроме чисто ритуальных целей, пирамиды несомненно использовались во время войны, при обороне: вершины их являлись своеобразными боевыми точками. Эту функцию их зарубежные исследователи обычно не учитывают, так как они вообще отрицают военные действия у майя в древний период, хотя памятники скульптуры и живописи красноречиво говорят об обратном.

Второй тип сооружений представлял собой узкое, вытянутое в длину здание, делившееся на несколько помещений. Обычно эти здания группировались около какого-то свободного пространства таким образом, что внутри комплекса оказывался большой, замкнутый со всех сторон двор

или площадь, но иногда это было просто соединение нескольких комнат в единое прямоугольное строение. Такие постройки также находились на стилобатах, но высота последних была по сравнению с пирамидами ничтожной. В сущности, они представляли собой обширные террасы или платформы со скошенными краями. Вряд ли случаев трудно отметить какую-то принципиальную разницу между первым и вторым видом; обычно все сводится лишь к различиям в форме поддерживающей базы и числу помещений на ее вершине.

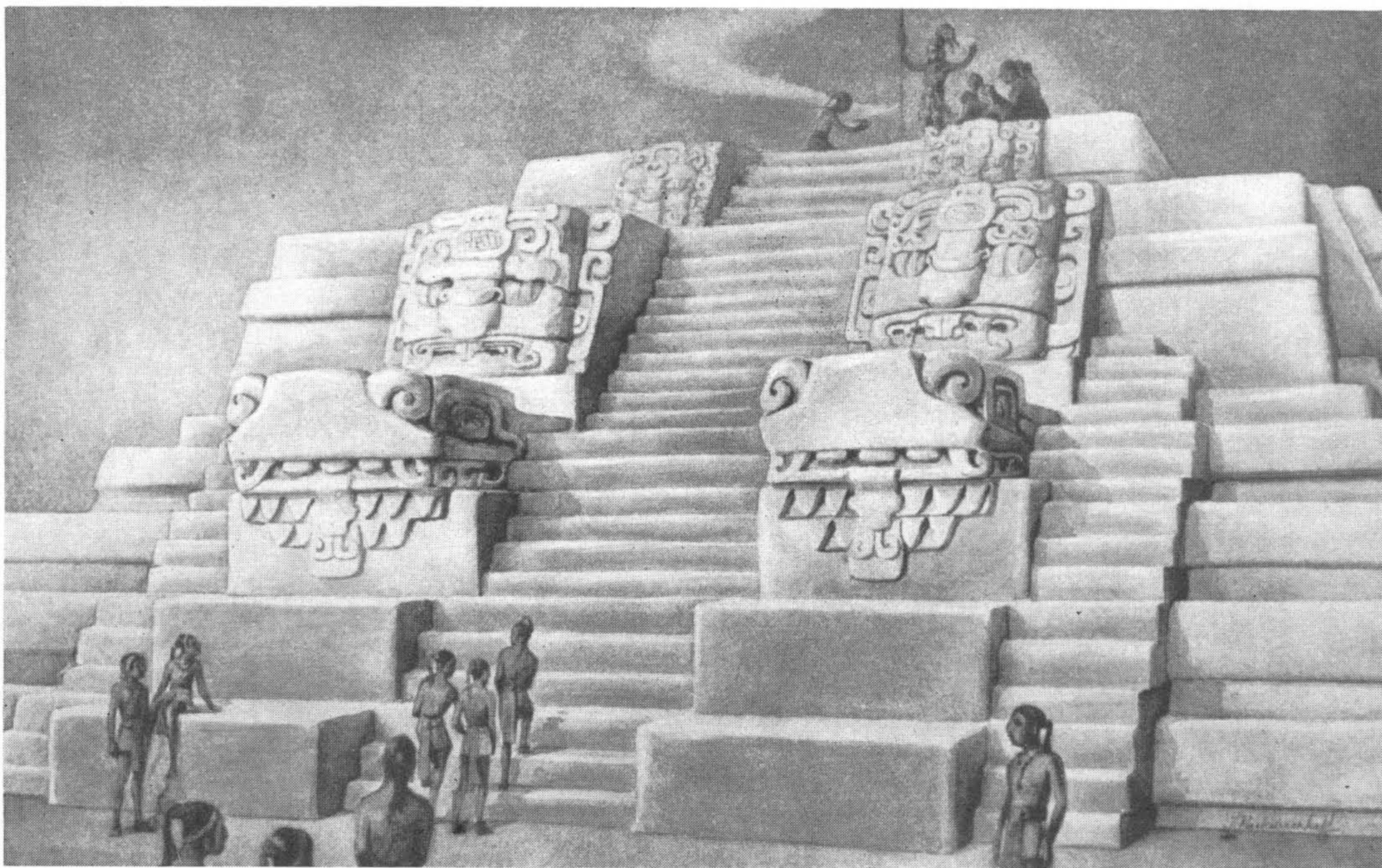
Назначение второго типа сооружений долгое время оставалось для исследователей неясным. Некоторые ученые (например, Льюис Генри Морган), ссылаясь на отсутствие остатков обычных жилищ, считали их общинными домами,<sup>11</sup> аналогичными грандиозным общинным домам индейцев — пуэбло. Последние археологические раскопки, однако, вскрыли на территории древних поселений майя развалины рядовых жилищ, резко отличавшихся по своему характеру от указанных выше типов зданий. Поэтому, исходя из понимания древнего общества майя как раннеклассового, следует считать, что второй вид построек (условно называемых в археологической литературе дворцами) являлся действительно жилищами наиболее знатных членов общества и жрецов.

В иностранной американистике господствуют иные точки зрения. По мнению одних исследователей, эти здания служили в качестве своеобразных монастырей, где жили юноши, ожидавшие посвящения, или помещений, где хранились церемониальные одежды жрецов для религиозных обрядов. Другие утверждают, что это были административные центры, где решались вопросы работы и торговли, а также разбирались судебные дела или общественные споры.<sup>12</sup> К анализу этих взглядов мы вернемся при рассмотрении вопроса о планировке городов.



«Храм масок». Тикаль





Создавая сооружения в несколько этажей, майяские зодчие разработали оригинальную систему, так как при сравнительной непрочности ложных сводов воздвигать один этаж над другим, как это делали в Старом Свете, было опасно. Поэтому примеры действительно многоэтажных памятников крайне редки. Обычно на склоне какого-нибудь высокого холма ставили несколько одно- или двухэтажных зданий, так что крыша нижнего служила платформой перед вторым и т. д. При другом, более редком приеме первоначально воздвигали большой массив из сплошной каменной кладки и окружали его рядами помещений. На плоской вершине строился второй, поменьше, около которого также воздвигалось здание. Таким образом, все сводилось лишь к образованию искусственного каменного ядра, а основной принцип оставался тем же. Ярким примером может служить трехэтаж-

ный дворец в Санта Роса Шлабпак (или Штампак), названный Дж. Л. Стивенсом «самым величественным зданием, возносящим свою разрушенную главу над лесами Юкатана».<sup>13</sup>

Помимо храмов и дворцов, в городах майя были так называемые «стадионы» — своеобразные сооружения для культовой игры в мяч, широко распространенной среди индейских народностей в древней Месоамерике<sup>14</sup> и у некоторых североамериканских племен. Зарождение ее относится к весьма отдаленному времени; об этом свидетельствует, например, тот факт, что многие терракотовые статуэтки из Тлатилько, созданные в середине II тысячелетия до н. э., уже изображают игроков в мяч. Подробные описания стадионов и более поздних правил игры (о ранних мы ничего не знаем) сохранились у испанских и индейских хронистов.





Древнейший (пока известный археологам) майяский стадион был раскопан в Копане. Он представляет собой узкую полосу земли, покрытую штукаом, между двух высоких платформ с храмами на вершинах. Стороны этих стилобатов, обращенные к игровой площадке, оформлены в виде гладкой наклонной плоскости; у верхнего края каждой под прямым углом укреплены три скульптуры в виде голов попугая; удар по ним мяча, очевидно, был одной из целей игры. На полу имелись специальные метки — вделанные в штук каменные квадратные или круглые плиты, покрытые рельефами. По ним, вероятно, отмечали положение игроков на поле. Здания на платформах были посвящены божествам игры; площадки перед ними служили удобными местами для зрителей.

Существовал и несколько иной вариант стадиона, овальной формы и окруженный стеной. Он встречается в горных областях Гватемалы и в южной Мексике в классический период. Позднее, начиная с X в., по-

является еще один вид таких сооружений. Игровая площадка уже не расположена на уровне земли, как в старых, а углублена на несколько метров; поэтому она снабжалась сложной системой дренажа. Стены стали вертикальными, и в них вмуровывались круглые каменные диски с отверстием, через которое должен пройти мяч. По форме эти стадионы напоминают римскую цифру I: в поперечных участках собирались перед игрой команды, а в узкой части шла игра.

Эти типы архитектуры — храмы, дворцы и стадионы (помимо зданий специального назначения: обсерваторий, паровых бань, так называемых триумфальных арок) оставались основными во время всей древней истории майя. Изменялись, в сущности, лишь пропорции отдельных частей, варьировались планы или декорировка фасадов.

Майяские постройки обычно делались из грубой смеси каменного щебня и земли, сцементированной известкой.<sup>15</sup> Эту основу



затем облицовывали тесаным камнем или штукатуром. Стены, сложенные сплошь из камня, встречаются очень редко. Наиболее хорошо выполнены здания Копана; облицовка в форме прямоугольных, приблизительно равной величины блоков, уложена в строгом порядке. Соединения в первом ряду перекрыты блоками во втором и т. д.; угловые камни образуют простейшую замковую систему. В Тикале, Йашчилане, Паленке и других городах известняковые плиты неправильной формы помещались в толстый слой известки. Наиболее выступавшие части их скалывались, а затем наружный слой штукатурки закрывал все неровности стены.

Террасы, пирамиды и платформы часто украшались разнообразными карнизами. Самые простые виды встречаются в южных городах. Так, в Копане карниз состоит просто из двух несколько выдающихся из стены рядов каменной кладки. Если продвигаться на север, формы этой декорировки будут все более совершенствоваться и усложняться.

Дверные проемы перекрывались так называемой притолокой — большой каменной плитой или несколькими стволами дерева сапоте, — укладывавшейся на косяки. Ее основной задачей было поддерживать часть стены над дверным проемом. Как правило, притолоки украшались рельефами, но рассмотреть эти скульптуры из-за их горизонтального положения было нелегко. Свод над внешним входом возводили очень редко; он встречается только в архитектуре Паленке. Дверей в постройках нет; в древности, очевидно, на их месте висели занавеси или циновки. Настоящие окна в майяских зданиях также отсутствовали; лишь иногда в стенах делались небольшие отверстия круглой, прямоугольной или Т-образной формы.

Все фасады имели богатую декорировку; наиболее пышно украшался их верхний участок, независимо от того, был ли он

наклонным или вертикальным; обычно это были барельефы, выполненные в камне или штукатуре. Иногда, как, например, в Паленке, такие рельефы помещались и в нижней части строения. Однако применение скульптуры не ограничивалось только фасадами; рельефами и круглой пластикой украшались и другие части здания, платформы и монументальные лестницы. Особенно широкое применение декоративная круглая скульптура получила в Копане, в то время как зодчие Паленке предпочитали штукатурные рельефы.

Наконец, следует учитывать, что стелы и алтари в большинстве случаев ставились непосредственно перед строениями, образуя таким образом некий общий ансамбль.

Города майя в древности представляли собой исключительно красочное зрелище. На уступах горных склонов и вершинах холмов располагались величественные здания, то высокие, как башни, то массивные, приземистые, словно прильнувшие к земле. Немалую роль играл и цветовой контраст с окружающей природой. Покрытые белым или алым штукатуром стены, возвышающиеся на фоне голубого неба или ярко-зеленой тропической растительности, производили необычайно сильное впечатление. Монументальные скульптурные памятники, также ярко раскрашенные, создавали красочные пятна на светлом покрытии площадей.

### 3

Как уже указывалось выше, древнейшие памятники майяского зодчества открыты пока в Тикале, Цибильчальтуне и Вашактуне. Точная датировка их еще вызывает определенные затруднения, но можно предполагать, что в III—I вв. до н. э. монументальная архитектура уже получила значительное развитие.



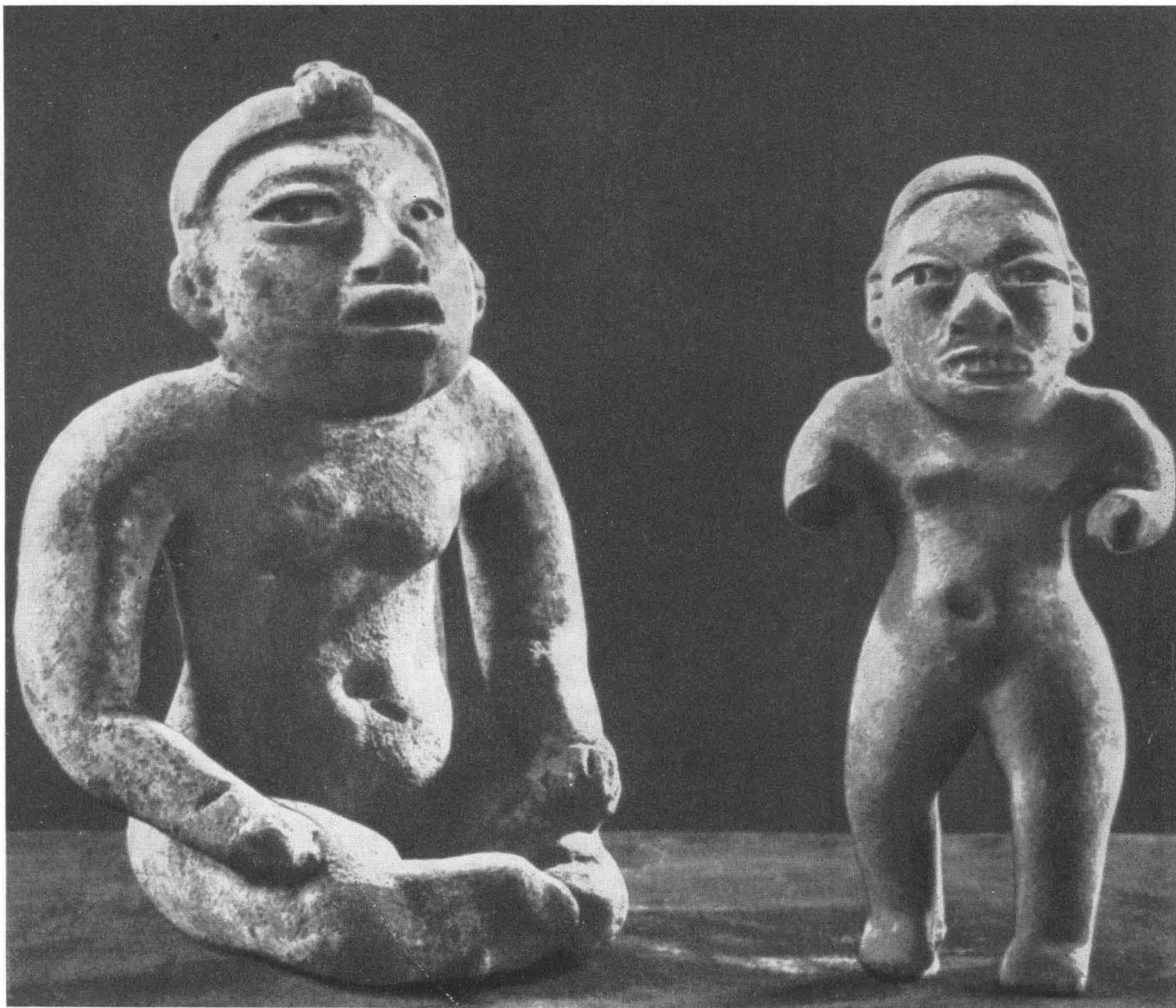


Судя по сравнительному археологическому материалу из других областей Месоамерики, наиболее древней формой были земляные или щебеночные насыпи квадратной, овальной или прямоугольной формы с небольшими строениями из дерева, глины и тростника наверху. Позже эти насыпи стали покрывать штукатуркой, при помощи которого им придавалась более строгая форма. Это были первичные формы пирамид. Затем постепенно появляются стилобаты со сложными профилями и

карнизами. Остатки подобных сооружений были найдены в Тикале и Вашактуне. Одно из них, так называемая пирамида E-VII-суб в Вашактуне,<sup>16</sup> почти сохранило свой первоначальный облик, так как позднейшие архитекторы закрыли его со всех сторон толстым штукатурным слоем, чтобы превратить старое здание в базу или фундамент для нового.

E-VII-суб — небольшая (высота 9 м) почти квадратная в плане пирамида — состоит из четырех уступов, облицованных камнем



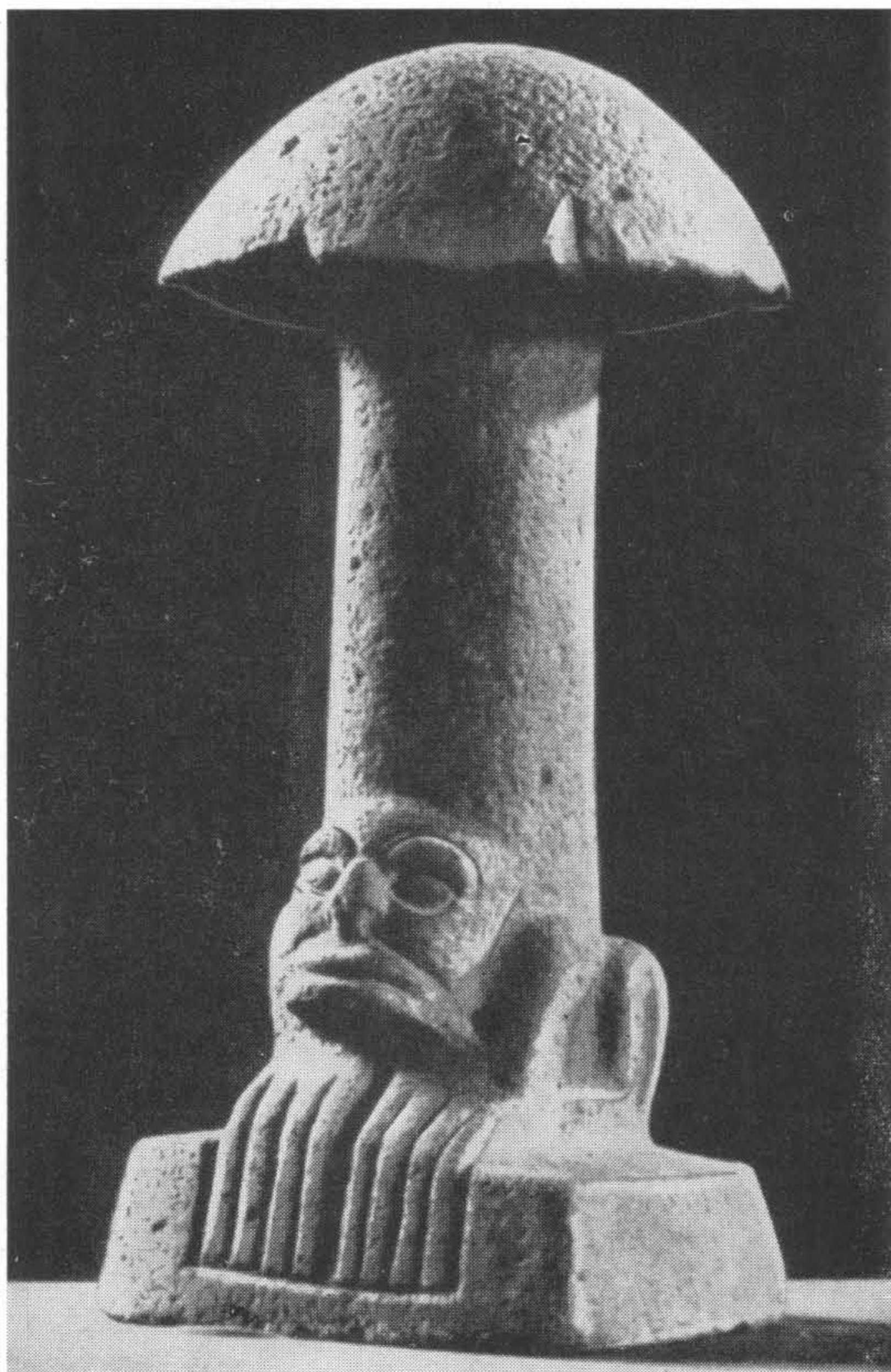


грубой тески, положенным горизонтально, на который при завершении постройки был наложен белый штук. Со всех четырех сторон к вершине пирамиды ведут широкие лестницы с балюстрадами, достигающие, однако, только третьего уступа; с него на последний идет уже одна, центральная. Лестницы расчленены на неравные части восемнадцатью стилизованными масками, каждая размером более квадратного метра. Одни из них изображают голову фантастической змеи, другие — божества: причудли-

вое сочетание человеческого лица и оскаленной морды рычащего ягуара.

На вершине никогда не было воздвигнуто каменного храма; только четыре углубления, сделанные в углах площадки, указывают, что там, возможно, некогда находилось небольшое деревянное здание или что-нибудь вроде соломенной крыши, опиравшейся на четыре столба. Примечательной чертой пирамидальной базы является несоответствие пропорций: углы не соответствуют друг другу, верхний уступ сзади выше,





чем спереди и т. п. Все это свидетельствует, конечно, о древности рассматриваемой постройки и о малых еще архитектурных знаниях ее строителей.

Пирамида E-VII-суб несколько отличается от более поздних зданий майя. Это обстоятельство позволило некоторым исследователям утверждать, что она не майяская или не чисто майяская. Однако чуждое влияние заметно здесь лишь в скульптурном декоре — трактовке масок, действительно близкой по стилю к ранней пластике Исапы и ольмеков. Во всем остальном это, конечно, майяский архитектурный памятник, и отличия его от позднейших объясняются лишь временем создания.

Другое здание в Вашактуне (самое нижнее в комплексе А-I) представляет собой прямоугольную пирамиду высотой около 3 м, члененную на три уступа. Склоны ее облицованы для большей прочности тесаным камнем, а вершина покрыта толстым слоем белого штукатурки. Прерывающаяся лестница расположена по одной стороне пирамиды; на вершине платформы низкие каменные стены и углубления для столбиков указывают на существовавшее в древности здание со входом, обращенным к лестнице. Кроме этих особенностей, общих для архитектуры всей Месоамерики, данная пирамида имеет цоколь и карниз уже типично майяского стиля.

Раскопанный в 1960 г. «Храм масок» в Тикале, возможно, несколько древнее вашактунской пирамиды E-VII-суб, но последняя обладает более архаическими чертами. Это объясняется тем, что Тикаль издревле был столицей, а Вашактун сравнительно небольшим городом. Тикальская постройка, также украшенная огромными масками ягуаров,<sup>17</sup> стоит на уже более сложно профилированной базе (11,4 × 13 м); на ее вершине находится каменный храм из двух больших комнат, следующих одна за другой. Три лестницы на передней стороне врезаются в пирамиду; боковые и задняя стороны представляют собою фигурные скаты. Фасад здания украшали штукатурные фигуры, к сожалению, не сохранившиеся. Фрагменты лепки показывают, что они были раскрашены в кремовый, черный, красный и розовый цвета. Сложная профилировка стилобата, разнообразные лепные фигуры и выразительные маски создавали впечатление торжественности и величия.

Из других построек Тикаля того же времени интересен небольшой «Храм фресок» ярко-красного цвета, воздвигнутый на двухступенчатой платформе. В этом памятнике были обнаружены древнейшие настенные росписи майя.



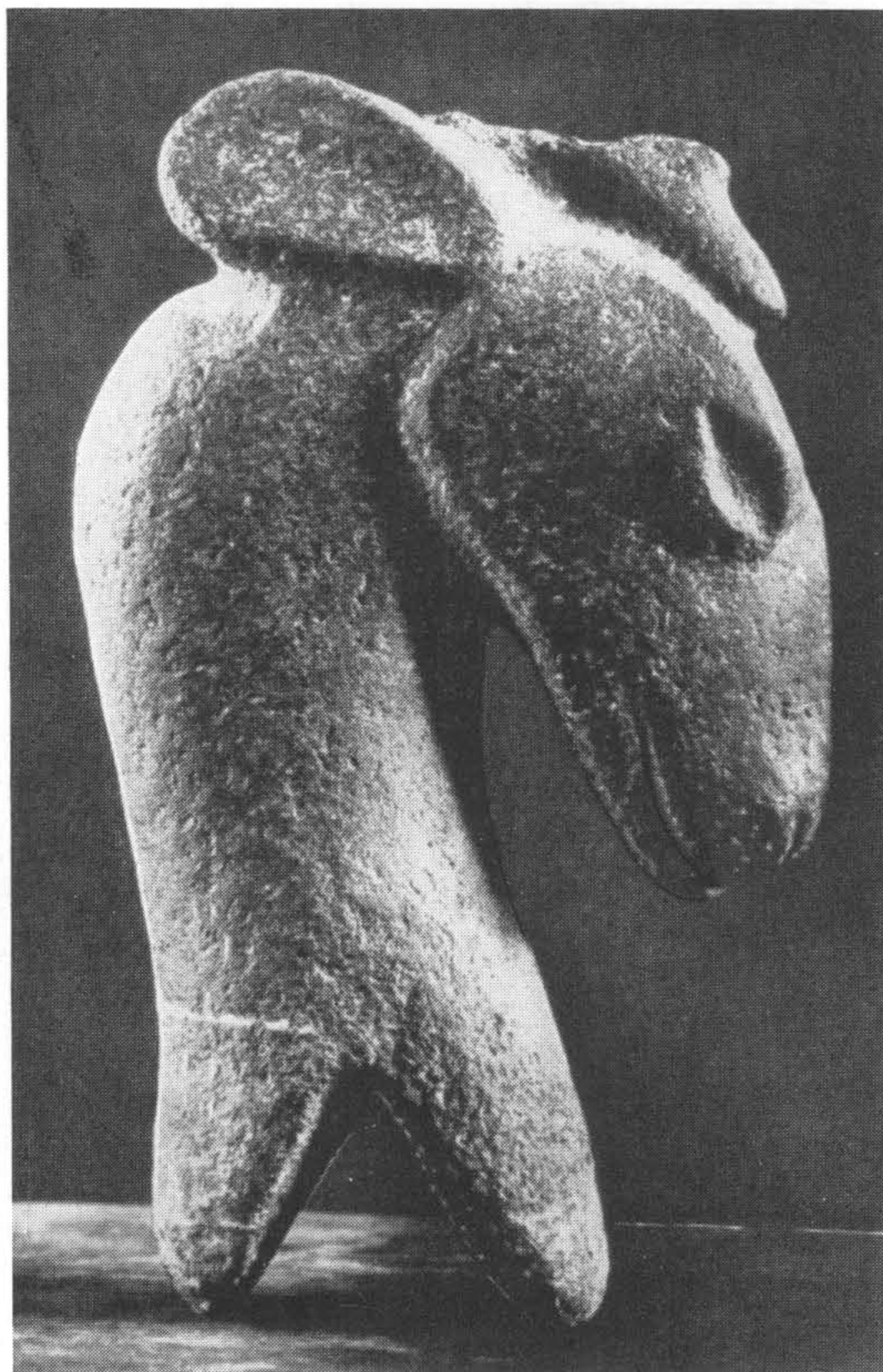
Помимо этих храмовых и дворцовых сооружений, как в Тикале, так и в Вашактуне обнаружены многочисленные развалины жилищ рядовых членов общества; в большинстве случаев это невысокие стилобаты, поддерживавшие некогда легкие строения из дерева, глины и тростника.<sup>18</sup> Изредка встречаются более сложные комплексы, очевидно, родовые святилища или жилища зарождающейся знати.

Памятники зодчества доклассического периода были обнаружены не только в низменных, но и в горных районах. Наиболее крупным центром здесь был Каминальхуйу,<sup>19</sup> где исследователями на площади около 5 кв. км отмечено более двухсот курганов. Однако раскопаны из них лишь единицы, и поэтому судить детально о развитии этого могучего центра за всю его долгую историю еще трудно. Остатки сооружений (пирамидальные базы из необожженных кирпичей, скрепленных глиняным раствором), впрочем, показывают, что по технике зодчества Каминальхуйу уступал городам низменности. Иное соотношение наблюдается в пластике. К обзору ее мы теперь и обратимся.

#### 4

На скульптурных памятниках майя можно наиболее отчетливо проследить зарождение и развитие собственно майяского искусства. Этому способствует как сравнительно большое число находок, так и то уникальное в мировой истории искусства обстоятельство, что почти на всех скульптурных произведениях нанесены иероглификой точные даты.

Самыми древними образцами, пожалуй, являются небольшие терракотовые фигурки, в изобилии находимые в нижних слоях майяских поселений, например, в так называемой «черной земле», лежащей под древнейшими постройками Вашактуна или



в ранних пластах Тикаля. Изготавливались ли они для различных ритуалов или для других целей, пока еще неизвестно. Но вероятнее всего такие керамические фигурки изображали божества плодородия, огня и добрых гениев, правда, еще несколько наивно, но уже в человеческом облике. Позднее они встречаются чуть ли не в каждом городище. Многие из них обладают несомненными художественными достоинствами. Такова, например, головка женской статуэтки из Вашактуна, живо передающая юное девичье лицо с полузакрытыми глазами и чуть улыбающимся ртом. По-другому трактованы недавно найденные головки тикальских статуэток, в





Стела 1. Пьедрас Неграс

которых явственно чувствуется еще могучее влияние ольмекского скульптурного стиля. У них крупные, резко очерченные глаза, характерный рот с изогнутыми толстыми губами. Прически же и головные уборы даны уже в типично майяском духе. Интересен фрагмент статуэтки из Каминальхуйу: бородатый мужчина, сложивший руки на коленях, глядит задумчиво перед собой. Простыми и лаконичными средствами скульптор создает яркий, запоминающийся образ. Когда смотришь на статуэтку, невольно вспоминаешь роденовского «Мыслителя», хотя эти два памятника отделены друг от друга почти четырьмя тысячелетиями. Не уступают ему в выразительности и небольшие фигурки обнаженных женщин, то сидящих в спокойной позе с опущенными руками, то стоящих, словно готовясь к танцу.

Эти ранние скульпторы создавали свои произведения и из других материалов: дерева, перламутра, камня. Из того же Каминальхуйу происходят небольшие (выс. 32 см) каменные скульптуры в виде гриба, из ножки которого выглядывает человеческое лицо. О назначении этих необычных памятников еще идут споры. Однако более поздние письменные источники сообщают, что в Месоамерике некоторые виды ядовитых грибов считались священными и употреблялись при культовых обрядах.<sup>20</sup> Жрец, выпивший настой такого гриба, впадал в наркотический транс; произнесенные им в это время слова рассматривались как пророчество. Думается, что эти факты достаточно поясняют символику подобных скульптур. Перед нами изображение священного гриба и пророческого духа, обитающего в нем.

Немало интересных произведений мелкой пластики было найдено за последние годы в Тикале. Среди них подвески из раковин в виде человеческих фигурок, голова бородатого мужчины, вырезанная из нефрита, и небольшая каменная фигурка сидя-



щего старика, перекликающаяся по стилю с несколько более поздними памятниками из Мескалы (центральная Мексика). Это может свидетельствовать об очень древних культурных связях между двумя важнейшими областями Месоамерики.

Быстрыми шагами в этот период развивается у майя монументальная скульптура. Представляется необходимым, однако, прежде чем перейти к детальному рассмотрению ее, остановиться, хотя бы вкратце, на некоторых общих проблемах.

Основным материалом для монументальной скульптуры у майя был известняк, широко распространенный на территории, где они обитали. Этот камень довольно легко поддается обработке, если недавно вынут из каменоломни, но затем, после пребывания на воздухе, приобретает большую твердость. Только в немногих городах использовались другие каменные породы. В Киригуа, Пусильха и Тонина это был песчаник, в Копане — андезит, вулканический туф. Вторым по масштабу применения материалом был шток, изготовлявшийся из того же известняка. Глина почти не использовалась в монументальной скульптуре,<sup>21</sup> но зато она царила в мелкой пластике.

Все орудия скульпторов были деревянными (молотки) или каменными (резцы и рубила). Для последних брали твердые породы камня — базальт и диорит. Металлических орудий у майя до XI в. не существовало.

Монументальная скульптура майя делится на две большие группы: одна — это памятники, связанные с архитектурой (притолоки, настенные рельефы внутри помещений, рельефы и круглые скульптуры на фасаде) и другая, — включающая стелы и алтари. О первой уже говорилось в разделе об архитектуре; ее цели и задачи не вызывают никаких сомнений. Значительно сложнее обстоит дело со второй, наиболее многочисленной группой.



Стела 11. Каминальхуйу.



Стела представляет собой каменную плиту (обычно в форме уплощенного параллелепипеда), установленную вертикально. Обычно высота ее равнялась 3—3,5 м (включая нижний конец, уходящий в землю на глубину 0,5—0,8 м), ширина 1 м, толщина 0,3—0,5 м. Однако некоторые стелы сильно отклоняются по размерам от этих средних данных.

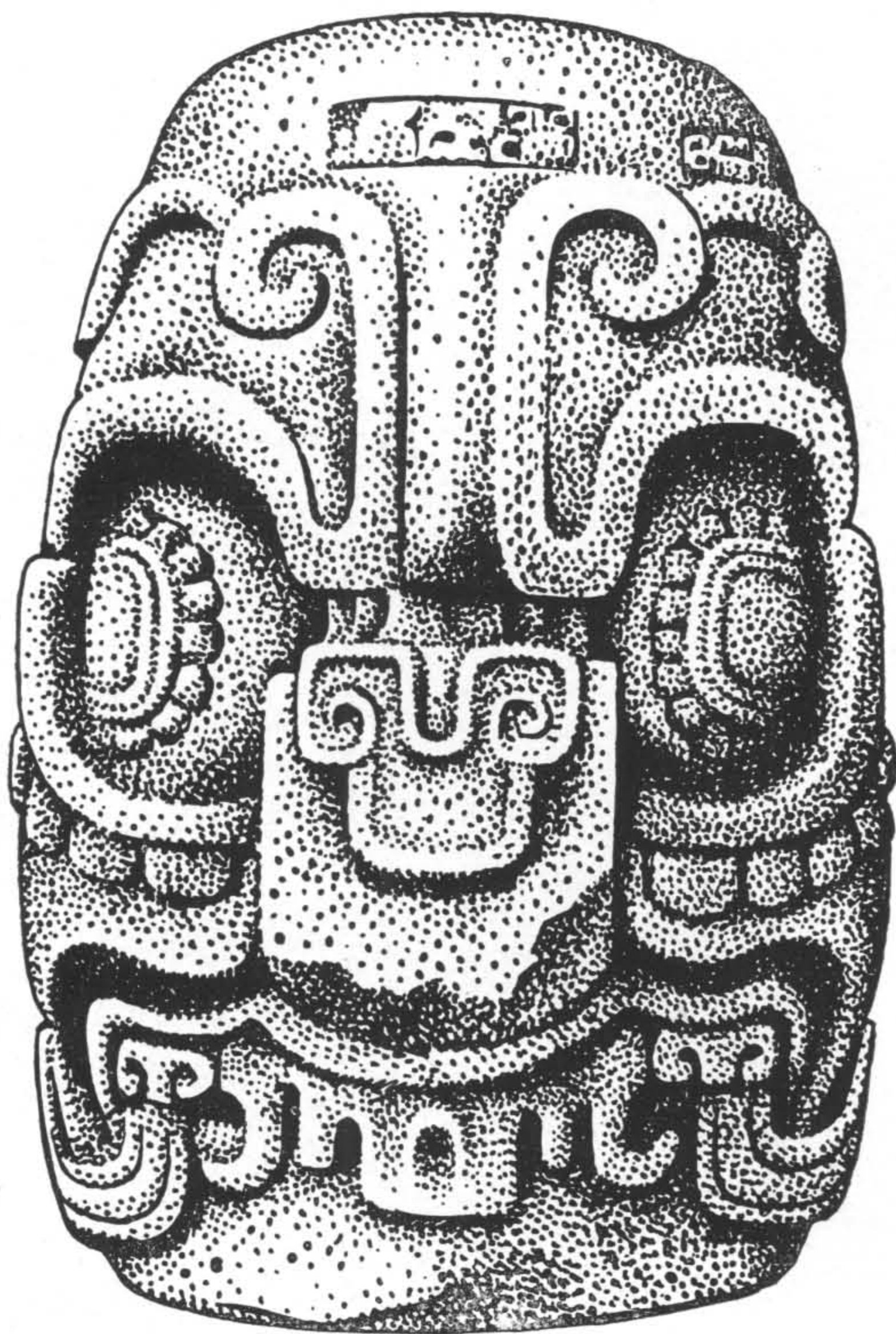
Во многих городах найдены стелы без всяких изображений и надписей.<sup>22</sup> Большинство исследователей считает, что они некогда имели штукатурку с лепными изображениями фигур и иероглифов, то есть, что здесь применялся способ, впоследствии употреблявшийся лишь при украшении кровельных гребней храмов. На некоторых стелах действительно сохранились

следы штукатурной лепки. Возможно также, что ряд стел вместо украшения рельефами расписывался по гладкому штукатурке (многоцветная раскраска этого вида памятников широко применялась и в классический период).<sup>23</sup>

Обычно майяская стела имела на передней стороне однофигурное (реже двух- или трехфигурное) человеческое изображение, данное рельефом, а на обороте и боковых сторонах — иероглифические надписи. Встречаются, однако, памятники и с изображениями на боковых или оборотной сторонах; основными орнаментальными мотивами являлись кукурузные листья, перья кецаля и змеи — излюбленные символы в скульптуре и живописи майя.

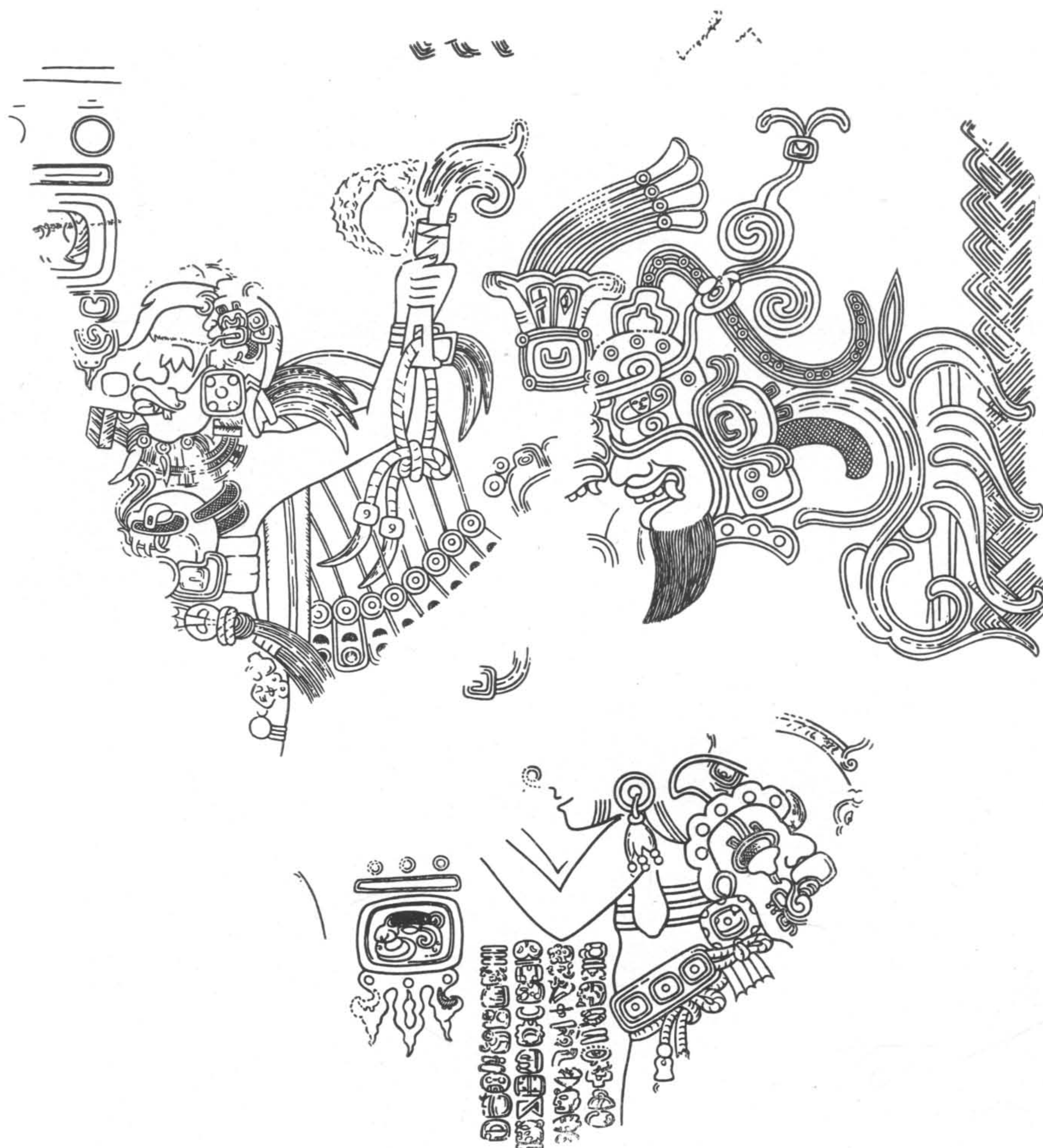
Второй вид этой же группы памятников, так называемые алтари, представляет собой каменную плиту в виде круга, установленную горизонтально на трех каменных подставках. Размеры их очень разные; самые крупные алтари имеют диаметр около 2 м. Надписи и изображения помещались на боковой и верхней плоскости, а также на подставках. Более редким типом алтарей являются невысокие прямоугольные каменные блоки, стоящие прямо на земле. У них рельефы и надписи располагались на всех сторонах. Алтари обычно ставили перед стелами; в некоторых случаях эти памятники на городских площадях находились вдалеке от каких-либо других сооружений.

О назначении стел и алтарей у исследователей существуют лишь крайне приблизительные представления. В значительной степени это связано с тем, что надписи на них полностью еще не разобраны. Кроме того, по вопросу о значении изображений на ряде таких памятников у различных ученых имеются значительные разногласия. Таким образом, основные проблемы, связанные с этим видом монументальной пластики, далеко не могут считаться разрешенными.<sup>24</sup>



Голова бога смерти. Подставка алтаря.  
Пьедрас Неграс





Уже довольно давно было замечено, что на одних стелах высечены круглые даты, равняющиеся какому-то числу катунов (двадцатилетий), на других — не кратные катуну. Считалось, что майя воздвигали стелы в ознаменование окончания каждого двадцатилетия. На вопрос, кто же изображался на них, давались самые различные ответы: жрец, правитель, божество данного катуна и т. п. Даты, не совпадающие с

окончанием катуна, объясняли либо как ошибку резчика, либо старались истолковать как часть катуна (пяти- или десятилетие).

С нашей точки зрения, воздвижение стел и их назначение были тесно связаны с зародившимся культом правителя города-государства. Первоначально стелы ставились, очевидно, чтобы отметить какое-то крупное событие в его жизни (восшествие





*«Пленник». Горная Гватемала*





*«Пленник». Горная Гватемала*



на престол, победа над врагами, вступление в брак и т. п.). Не случайно все наиболее ранние стелы не имеют, как правило, круглых дат.

Возможно, что некогда власть правителя была ограничена (как пережиток выборов вождя в родоплеменном обществе) сроком в 20 лет.

Впоследствии подобные представления были перенесены целиком в область религии (бог-покровитель уступал место другому по истечении катуна), а правитель лишь воздвигал стелу в ознаменование этого события. Вполне вероятно, что при этом имели место обряды, аналогичные древнеегипетскому празднику хеб-сед. Назначением их было укрепить силы правителя для предстоящего, нового двадцатилетия его царствования.

Долгое время считалось, что первые попытки создания монументальной скульптуры майя имели место в городах Петена. Недавние открытия несколько изменили наши представления.

Наиболее древние памятники монументальной пластики на территории, занимаемой теперь майя, были найдены в горной ее части, в городищах Каминальхуйу и Чокола, а также на тихоокеанском склоне Гватемалы. Такое местонахождение, однако, совсем не означает, что эти произведения были созданы обязательно мастерами майя. Этническая принадлежность обитателей Каминальхуйу на первых этапах его развития еще в достаточной степени спорна; высказывались предположения о принадлежности их к языковым семьям шинка-ленка или михе-соке.<sup>25</sup> Многие из данных памятников являются, в сущности, общими для месоамериканского искусства того времени, но некоторые мотивы, наличествующие в них, были, очевидно, теми зернами, из которых выросла позднейшая монументальная пластика майя. По всей видимости, большой культурный комплекс, сложившийся под влиянием ольмеков<sup>26</sup> в

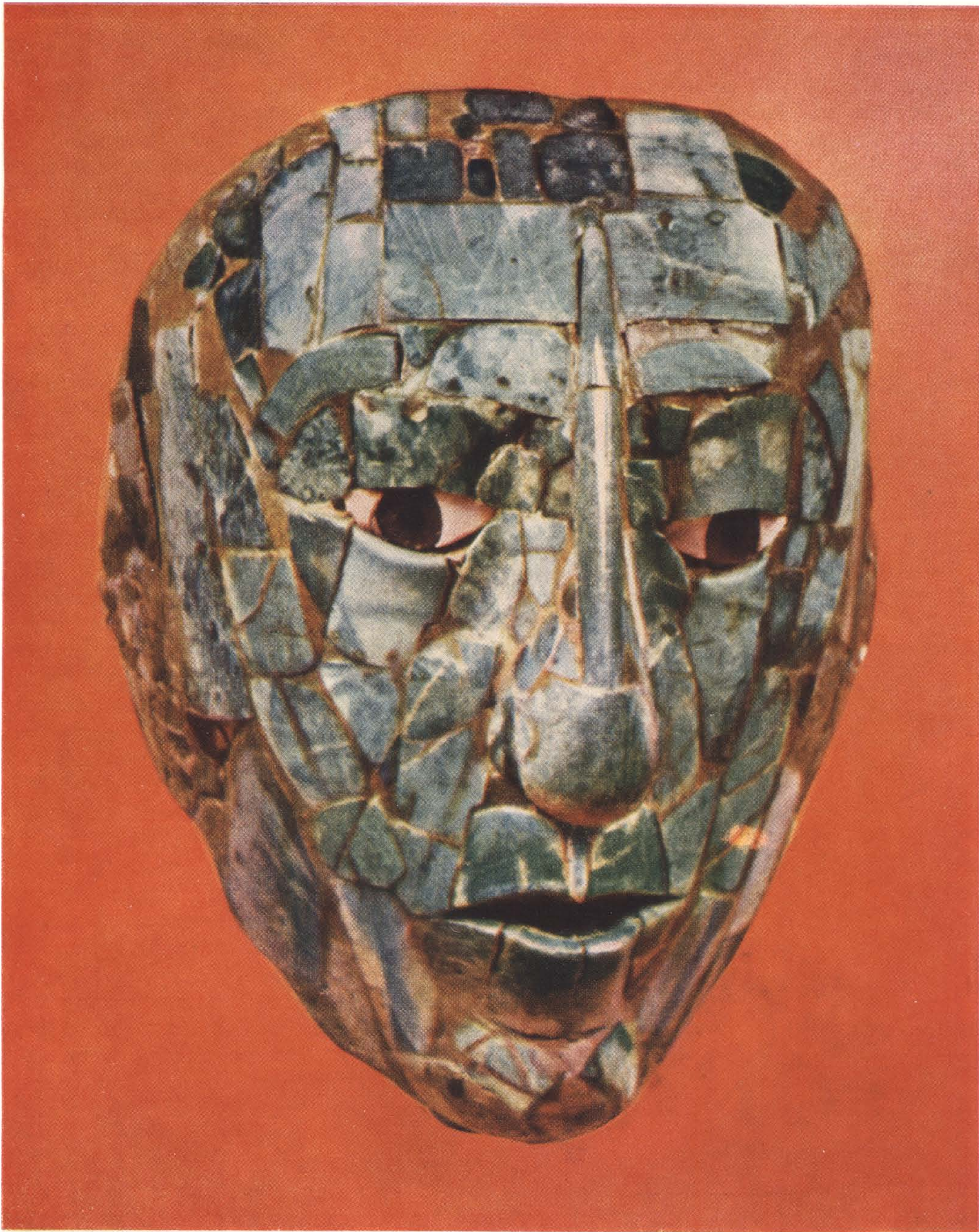
конце доклассического периода на территории Гватемалы и Чиапаса (так называемая культура Исапа), был ядром, из которого начало свое самостоятельное развитие искусство народов низменности. Вероятно, дальнейшие исследования внесут в этот вопрос необходимые уточнения, и нам станет более ясно, по каким путям шли взаимные контакты между различными народами нагорья и низменности.

Пока же незначительные фрагменты скульптур, найденные в ранних слоях Тикаля,<sup>27</sup> не позволяют сделать более решительных выводов.

На стеле 10 из Каминальхуйу, к сожалению, сильно поврежденной еще в древности, мы видим двух пышно одетых людей; сзади них поднимается пернатый дракон с человеческой головой. Стилистически близка к ней и стела 11 из того же городища, на которой виден правитель в причудливой маске в виде головы фантастического зверя; в одной руке у него жезл, в другой — кривой нож. У ног стоят две курильницы с вырывающимися клубами дыма. Оба эти памятника, относящиеся к фазе Мирафлорес (V в. до н. э.), сочетают реалистическую передачу человеческого тела со сложными и тщательно воспроизведенными своеобразными формами частей одежды и деталей обстановки. К этому же кругу памятников относится и небольшой рельеф из Чокола. На нем высечен персонаж в маске, держащий в правой руке отрезанную человеческую голову, в то время как другая, такая же, помещена у него на сгибе локтя левой.

Особняком от этого вида пластики, безусловно являющейся предшественницей майяских стел, стоят так называемые пьестальные скульптуры. Это небольшие каменные столбы; на вершине их находятся изображения стоящего на коленях пленника со связанными за спиной руками, животных или масок божеств, данные объемно. Раннее появление здесь таких



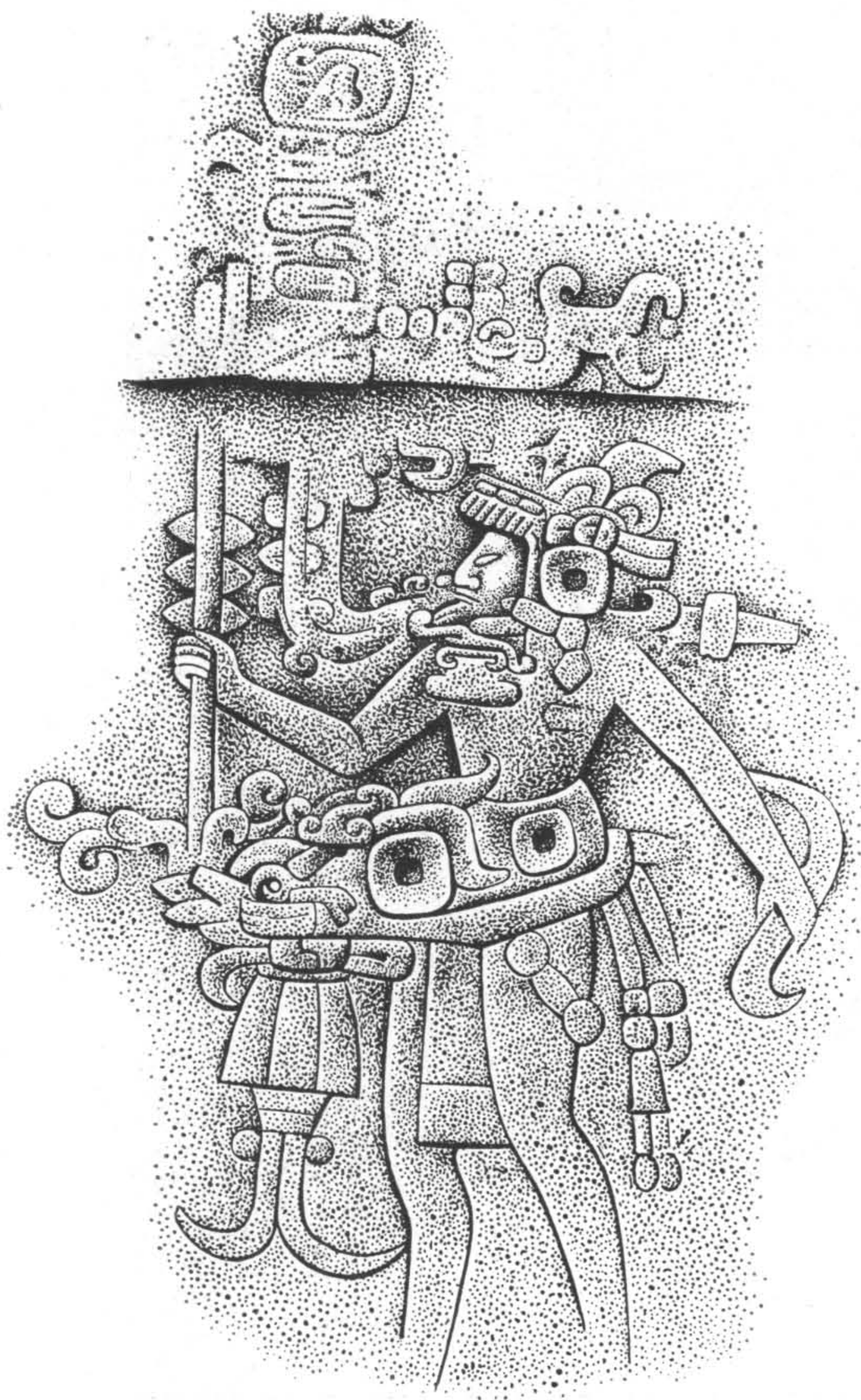


Мозаичная маска из нефрита. Паленке



скульптур особенно интересно, так как они неизвестны в низменности Гватемалы, с другой стороны, подобный вид пластики появляется позже в Никарагуа, что указывает на древние культурные связи между этими областями.

Доклассический период окончился в горном районе какими-то крупными событиями, в результате которых многие города были покинуты их прежним населением. За Каминальхуйу, очевидно, осталось положение главного церемониального центра, но величие и пышность его ушли навсегда.



Правитель. Рельеф на стене пещеры. Лольтун

Настенные росписи майя классического периода были найдены сравнительно недавно в очень небольшом количестве (см. главу IV), поэтому на выявление более ранних образцов их, казалось, не было никакой надежды. Раскопки в Тикале, однако, совершенно неожиданно изменили, как и во многом другом, наши обычные представления. Здесь были обнаружены фрагменты монументальной живописи.

В настоящее время древнейшими настенными росписями майя являются фрески в сводчатом склепе 166 Тикаля, относящиеся примерно к середине I в. до н. э. Каменные стены этой гробницы, находящейся в северном акрополе, были оштукатурены и выкрашены затем красной краской. На этом фоне живописец поместил шесть сидящих людей, по две фигуры на каждой стене (кроме северной), выполненные черной краской. К сожалению, штукатурка затем обвалилась, и росписи оказались сильно поврежденными. Однако и сохранившиеся фрагменты показывают отнюдь не примитивный и не незрелый стиль. Перед нами памятник, за которым стоит не менее двух столетий развития. Сложные повороты тела, положение рук, причудливые головные уборы с развевающимися перьями, — все это доказывает, что фрески были созданы умелой и опытной рукой. Стилистическая связь их с монументальной пластикой из Каминальхуйу бесспорна.

Другой образец живописи майя этого же времени был найден в небольшом однокомнатном «Храме фресок», созданном в последней четверти I в. до н. э., то есть примерно на 25 лет позже гробницы 166. На его росписях (поврежденных еще в древности) изображены стоящие человеческие фигуры с гротескными лицами, облаченные в пышные одежды и украшения. С боков они окружены спиралевидными завитками, а сверху связаны лентой





*«Храм надписей». Крипта. Паленке*



с геометрическими узорами (возможно, символ неба). Использованы черная, розовая, красная и желтая краски на кремовом фоне. Фигуры эти размещены по углам храма, и, вероятно, олицетворяют божества или гениев — хранителей здания.

Рисунок тел показывает, что за прошедшие четверть века художниками Тикаля был сделан определенный шаг вперед в понимании пропорций, но некоторая статичность поз (правда, может быть, обусловленная тематикой росписи) производит невыгодное впечатление по сравнению с предшествующей фреской.

В заключение несколько слов о прикладном искусстве доклассического периода. Керамика этого времени сравнительно проста. Это небольшие утилитарные со-

суды разнообразной формы (чаши, кувшины, миски, бокалы), обычно красновато-оранжевого цвета, иногда украшенные различными геометрическими орнаментами. Остатки подвесок из раковин показывают человеческие головы в профиль. Очень интересна миниатюрная маска из зеленого нефрита с глазами и зубами, инкрустированными перламутром (Тикаль, погребение 85). Она живо передает лицо молодого индейца с большими глазами и полуоткрытым, как бы дышащим ртом. На головном уборе его изображен стилизованный кукурузный початок, что заставляет вспомнить такие же украшения на некоторых ольмекских памятниках. Возможно, что это древнейшее изображение юного божества кукурузы.



АРХИТЕКТУРА  
КЛАССИЧЕСКОГО  
ПЕРИОДА  
II—IX В. Н. Э.

К началу нашей эры процесс формирования раннеклассового общества у майя был в основном завершен. Растут и укрепляются молодые города-государства, получают дальнейшее развитие наука и искусство. Правители, стремясь увековечить память о себе, воздвигают, один за другим, монументальные храмы, стелы с рельефами и надписями, повествующими об их деяниях. Увеличивающаяся родовая знать и жречество, эксплуатируя общинников, накапливают богатства, покровительствуют развитию монументального и прикладного искусства. Этот период расцвета, продолжавшийся со II по IX в. н. э., обычно именуется в научной литературе классическим.

Зарубежные ученые обычно определяют его начало по чисто формальным признакам: появление ложного свода, расписной керамики, стел с «начальной серией». Однако последние открытия показали, что все эти черты возникли ранее. Наиболее правильным является, конечно, изучение изменений в структуре общества. Большую помощь здесь могут принести письменные источники, расшифровка которых только начата.

В I—II вв. главную роль в развитии культуры и искусства начинают играть крупные городские центры низменности. Возможно, что это было связано с какими-то непонятными еще для нас событиями в горной части, о которых уже упоминалось в предшествующей главе. По имеющимся сейчас данным, самыми значительными были города Тикаль и Вашактун к северо-востоку от озера Петен-Ица, Йашчилан, Пьедрас Неграс и Алтар де Сакрифисьос — в бассейне Усумасинты, Пусилха — в южной части Белиса и Копан на западе Гондураса.<sup>1</sup> Разумеется, эти сведения, традиционно повторяющиеся почти в каждой работе, еще нельзя считать достоверными. Ведь археологические исследования, даже краткие, проведены не везде, а кроме того, не исключено и открытие развалин



неизвестных древних центров. Новый материал может резко изменить наши представления. Яркий пример этому — недавнее обнаружение крупного города Киналя и результаты раскопок в Цибильчальтуне и Аке на северном Юкатане.

О том, какие народности жили в различных городах, о политической истории, общественной жизни, религии и обычаях классического периода почти ничего не известно. Это обстоятельство повлекло за собой появление в зарубежной литературе ряда спорных гипотез. Так, например, недавно велась оживленная дискуссия: было ли общество майя в это время классовым или родовым, причем некоторые ученые, не обращая внимания на явные свидетельства классового расслоения, склонялись к последней точке зрения.<sup>2</sup>

Немало различных предположений высказывалось и о характере городов. В последнее время большинство зарубежных исследователей утверждает, что они являлись культовыми, где обитали только жрецы. А правители, знать и рядовые земледельцы жили в легких деревянных постройках вдали и стекались в эти центры лишь в дни больших религиозных церемоний. Несколько иная точка зрения у американского ученого М. Д. Ко, считающего все древние города гигантскими архитектурными комплексами, предназначенными для заупокойного культа правителей. В этих огромных некрополях, как он полагает, никто не жил.<sup>3</sup>

Нет сомнения, что обе гипотезы страдают известными преувеличениями. Бесспорно, что в любом центре были и заупокойные храмы правителей, и священные участки, где совершались другие ритуалы. Однако это не исключает существования рядом с ними жилых построек в едином комплексе. Аналогии можно найти в городах не только древнего Востока, но и Мексики и Гватемалы более позднего времени (например, Теночтитлан, Тескоко, Кумаркаах

и другие). Кроме того, до сих пор не выяснено, где следует проводить границу между собственно городом и загородными поселениями. Известно, что многие развалины занимают несколько километров (например, площадь центральной части Копана равна 24 кв. км). Поэтому некоторые исследователи считают городом только священный участок, а жилые комплексы — соседними поселениями. Думается, что дальнейшие раскопки внесут ясность в данный вопрос. Вероятно, основные принципы такого расположения связаны со спецификой хозяйства майя, требовавшей сохранения около поселений участков нетронутого леса. Это и приводило к растянутости так называемых пригородов.

Наконец, следует несколько остановиться на планировке городов, которая в основном зависела, конечно, от естественных условий. На равнинах и в широких речных долинах архитекторы могли создавать разнообразные композиции, а в горной, западной части, например, их решения были более ограниченными, так как приходилось считаться с горами и реками. Однако все же можно заметить определенные общие закономерности. Своеобразной начальной «единицей» являлась площадь, окруженная храмами и дворцами. Несколько таких комплексов, расположенных иногда на довольно значительном расстоянии друг от друга, были связаны многочисленными дорогами, переходами и лестницами.

Говорить о сознательной планировке, конечно, не приходится — древние города росли постепенно. Но создатель каждой постройки, несомненно, учитывал ее место в общем ансамбле. Этим и объясняются уравновешенность и гармонические сочетания отдельных частей поселения. В ряде случаев центром являлся естественный или искусственный холм — своеобразный акрополь, вокруг которого группировались постройки. Наиболее характерный пример такой планировки представляет Копан. Его



основной комплекс высится на огромном холме, а вокруг разбросаны группы других зданий; в их расположении заметен определенный порядок и продуманность. Использование одного большого или нескольких холмов как базиса встречается во многих городах: Тикале, Наранхо, Паленке, Комалькалько, Киригуа и др. А Йашчилан и Пьедрас Неграс находятся в узких речных долинах, краям которых были искусственно приданы формы террас. На них и стояли здания, возвышавшиеся одно над другим.

## 2

Число архитектурных памятников классического периода, сохранившихся до нашего времени, необычайно велико. Обзор их мы начнем с городов центральной части Петена. Прежде думали, что раньше всех здесь возник Вашактун, так как в нем была найдена стела с весьма ранней датой. Но уже тогда многие ученые указывали, что в действительности древнейшим поселением в низменности являлся Тикаль. После того как в последнем были открыты не только стела, еще более ранняя, чем вашактунская, но и другие археологические материалы, относящиеся к VI в. до н. э., это предположение получило решающее подтверждение. Однако все же обзор следует начать именно с Вашактуна, так как он более исследован археологически, хотя и не был особенно крупным политическим или религиозным центром. Многолетние раскопки позволили не только представить себе этот город в период расцвета, но и воссоздать различные этапы его развития.<sup>4</sup>

Вашактун находится в небольшой долине; на нескольких сравнительно невысоких холмах с искусственно сглаженными вершинами было воздвигнуто восемь групп зданий. Наиболее древней частью является

очень интересный комплекс Е, состоящий из одиннадцати построек. Именно здесь были обнаружены пирамида Е-VII-суб и своеобразный архитектурный ансамбль (в зарубежных исследованиях он не совсем правильно называется обсерваторией), предназначенный для определения переломных точек времен года (равноденствий и солнцестояний). Древнемайяское земледелие требовало точного календаря, по которому могли бы вестись различные работы, — отсюда и столь распространенные астрономические наблюдения. Зодчие создали очень оригинальную планировку сложного сооружения. На западной стороне центральной площади была воздвигнута пирамида Е-VII, фасад которой обращен точно на восток. Напротив нее находились три храма (Е-I, Е-II и Е-III) на вытянутой платформе. Каждый из них был поставлен с определенным расчетом. Наблюдатель, стоявший на вершине пирамиды Е-VII, видел солнце в день летнего солнцестояния 21 июня у левого (северного) угла храма Е-I, а в день зимнего солнцестояния — 21 декабря — у правого (южного) угла Е-III. В дни весеннего и осеннего равноденствий — 21 марта и 21 сентября — солнце всходило прямо над центром крыши среднего храма Е-II.

Примером монументальной архитектуры (возможно, резиденции правителя) является двухэтажное здание А-XVIII, самое грандиозное в Вашактуне. Оно расположено на шестиметровой платформе, в которой обнаружены сводчатые крипты с погребениями. Первый этаж, состоявший из одиннадцати комнат, имел только три дверных проема на фасаде. За первым большим помещением находились среднее и заднее с дверями в небольшие боковые комнаты. В одной из них лестница вела на второй этаж, где было только семь комнат. Карнизы с лепными штукатурными фигурами несколько смягчили впечатление суровости от гладких плоскостей стен. Все



помещения, кроме переднего, не имели никаких источников дневного света и были сырыми и темными. Остальные здания Вашактуна представляют, главным образом, интерес для археологов, а не для историков искусства.

Самым крупным древним городом в низменной части Гватемалы является, конечно, Тикаль. Но, к сожалению, именно грандиозность развалин долгое время препятствовала их тщательному исследованию. Работе экспедиций мешали и удаленность от современных жилых центров, нездоровый климат, буйная тропическая растительность и, самое главное, отсутствие воды. Только недавно музей Пенсильванского университета предпринял там цикл раскопок, рассчитанный на десять лет. Вся связанная с Тикалем территория размером в 576 кв. км объявлена национальным заповедником. Поскольку первые результаты опубликованы далеко не полностью, то для изучения и осмысления найденного материала потребуется еще несколько лет.<sup>5</sup>

Пока трудно определить даже точные границы Тикаля, потому что при составлении подробной карты стала ясна его тесная связь с соседними поселениями Чикин Тикаль, Волантун и др. Не исключено, что они были не самостоятельными единицами, как думали раньше, а лишь небольшими пригородами. По современным данным центр Тикаля занимал около 16 кв. км (где уже зарегистрировано почти три тысячи зданий), но несомненно, что все городище имело значительно большую площадь.<sup>6</sup>

Тикаль находится в самом сердце Петена, в верхней части долины Хольмуль. Такое расположение было выгодно для торговли с другими областями, и возможно, первоначальное развитие города сильно зависело от этого благоприятного обстоятельства.

Археологи, определив расположение и взаимосвязь основных развалин Тикаля, условно делят их на девять больших групп.

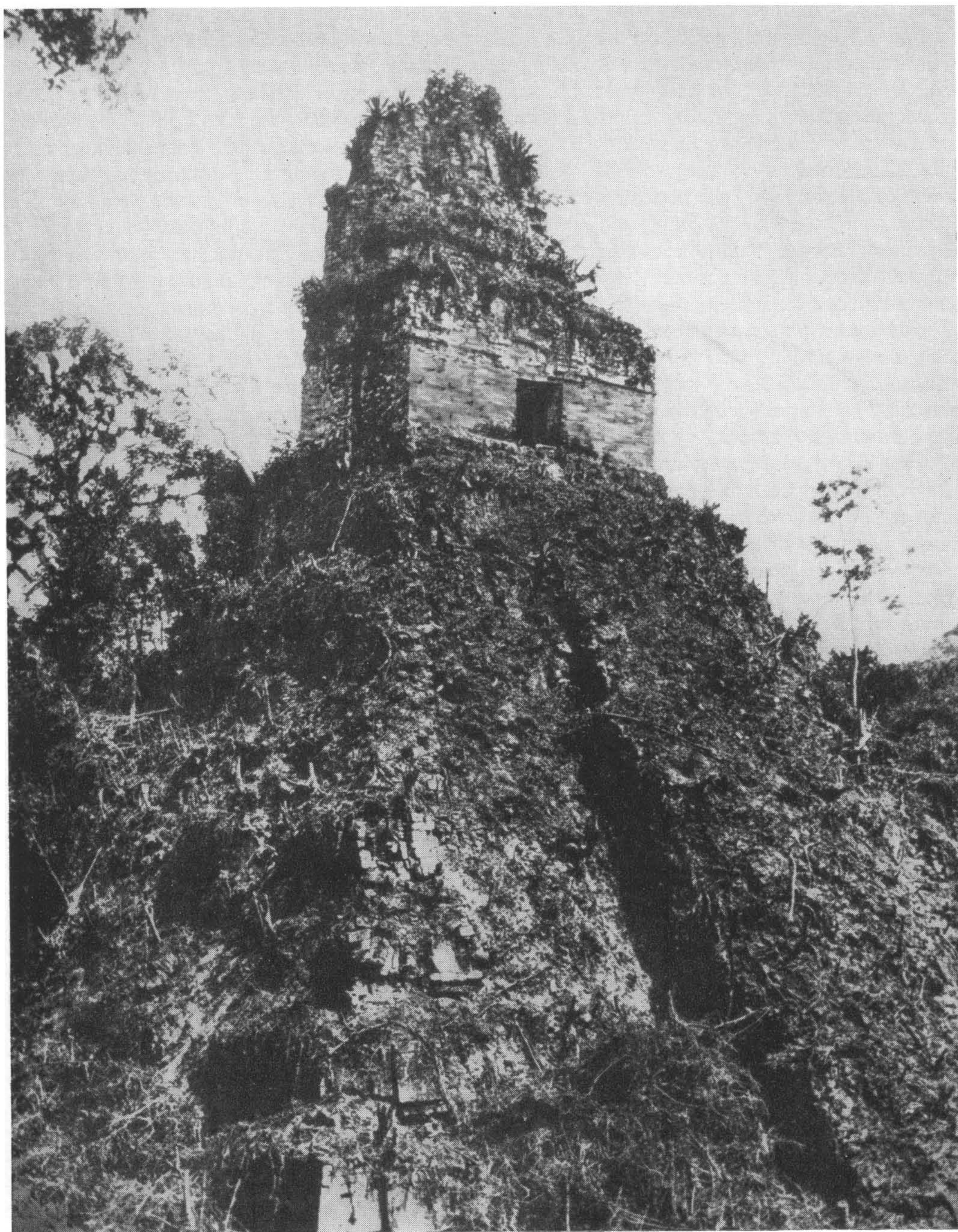
Наиболее значительная и древнейшая из них — первая была построена на искусственно выровненной возвышенности между северной и южной лощинами, служившими, вероятно, огромными резервуарами для дождевой воды. Эта центральная группа, являвшаяся, очевидно, святой святых города, состоит из огромных храмов на западе (храм II) и востоке (храм I) главной площади, большого комплекса на юге (так называемый центральный акрополь) и нескольких, меньших по размеру храмов на севере (так называемый северный акрополь). При раскопках последнего глубоко под фундаментами и были обнаружены остатки самых ранних этапов жизни Тикаля.

Узкая приподнятая дорога пересекает южную лощину и соединяет первую группу развалин со второй, размещенной на небольшом выступе. Здесь выделяются величественный храм V и комплекс различных сооружений, известный под названием южного акрополя.

Третья группа лежит непосредственно к западу от второй. Так же как и другие, она состоит из нескольких площадей, окруженных зданиями, причем некоторые из них безусловно служили жилищами знати. Загадочна высокая пирамида, поставленная в середине одной из площадей. Широкая лестница ведет на вершину, где, видимо, не было воздвигнуто постройки, так как никаких остатков не нашли. О назначении этого сооружения еще ничего не известно; название «Погребальная пирамида», встречающееся в старых описаниях, ни на чем не основано. В северной части этой же группы обнаружен недавно стадион для игры в мяч.

Одна из самых интересных с архитектурной точки зрения — четвертая группа, так как здесь находятся два гигантских пирамидальных храма (III и IV) и своеобразное сооружение, условно называемое «комплекс пирамид-близнецов». Он состоит из двух



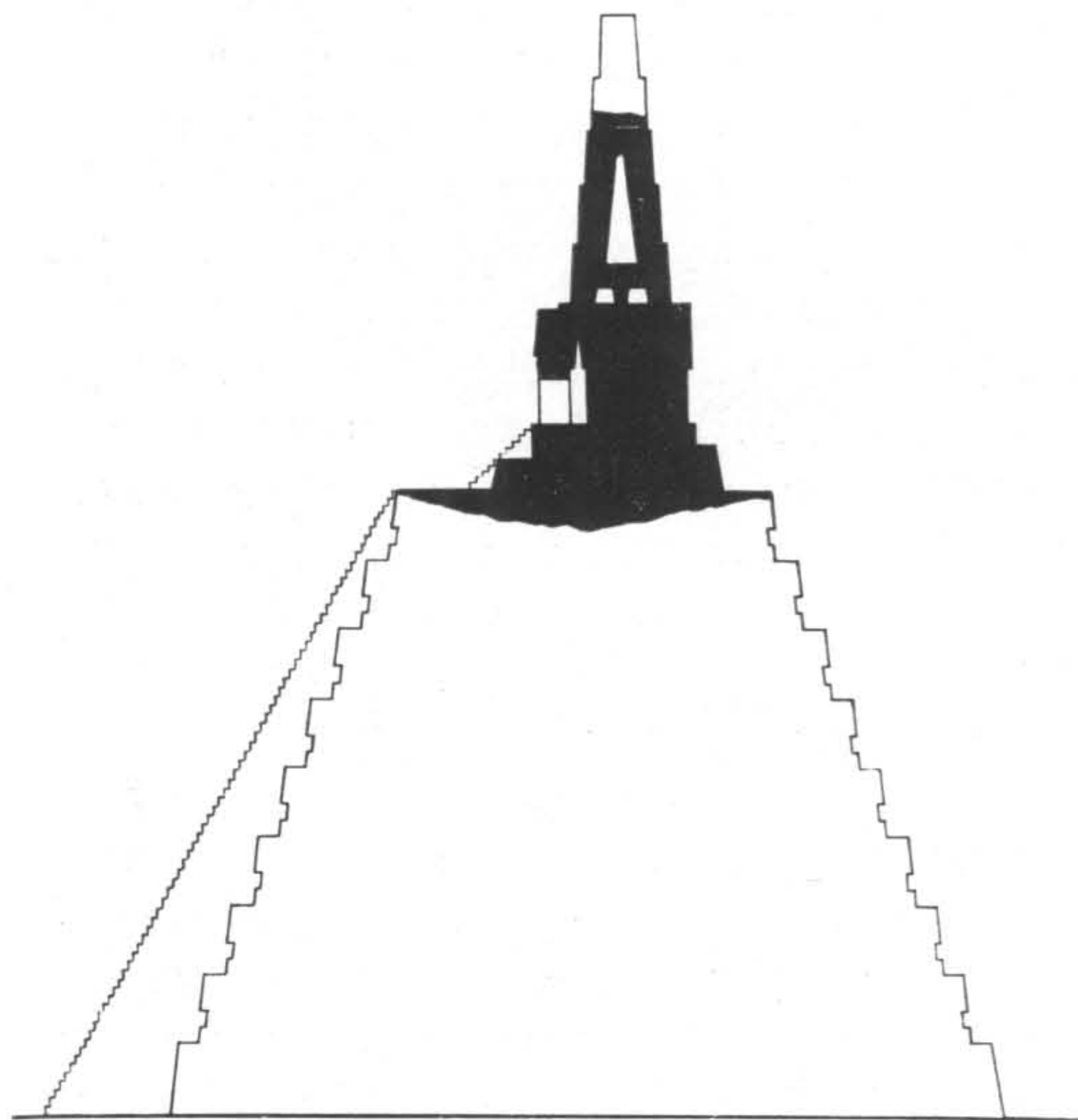


*Храм І. Тикаль. Вид до раскопок*



маленьких пирамид с плоскими вершинами и лестницами на четырех сторонах. Эти пирамиды ограждают небольшой двор, с третьей стороны которого расположено длинное каменное здание на низкой платформе, а напротив — так называемая «ограда».<sup>7</sup> Другие здания представляют собой, очевидно, меньшие святилища и дома жрецов.

Пятая группа, связанная с центральной широкой дорогой, не имеет каких-либо выдающихся архитектурных памятников. Две следующие (шестая и седьмая) группы были, по всей видимости, комплексами жилищ, так как здесь не было найдено никаких культовых сооружений. Наиболее величественным зданием восьмой была пирамида 3Д—43 с трехкомнатным храмом на вершине; с западной стороны ее находятся стелы и алтари без всяких изображений. Последняя группа, обнаруженная только в 1951 г., состоит из большой платформы, на которой был воздвигнут храм VI со стелами и алтарями. Она соединена с седьмой группой мощной магистралью около 1 км длиной.



Храм V. Разрез. Тикаль

Сейчас исследователи еще не в состоянии представить себе Тикаль как единое целое. Только длительные археологические работы помогут выяснить назначение и функции отдельных зданий, роль периферийных комплексов и их взаимоотношения с центральной частью, количество населения и его размещение в разных районах города, причины возвышения Тикаля на раннем и позднем этапах классического периода и упадка в среднем.

Наиболее величественными архитектурными памятниками Тикаля, конечно, являются шесть грандиозных храмов. Все они очень высоки, но имеют сравнительно небольшие основания и поэтому напоминают скорее взметнувшиеся к небу вертикальные башни, чем обычные спокойные формы пирамид. Обзор этих сооружений лучше начать с храма V, так как он, по нашему мнению, является если не самым древним из подобных ему, то во всяком случае наиболее архаичным по плану и многим другим чертам.

Фасад его обращен почти точно на север, что, вероятно, диктовалось какими-то особенностями культа. Пирамидальная база в 35,5 м высоты расчленена на девять уступов, из которых восемь имеют сложную профилировку в виде огромных то выступающих, то углубленных частей, а девятый, верхний — гладкие наклонные плоскости. Такое смелое решение оживляло, делало динамичным эту искусственную гору. Занимающая треть северного склона величественная лестница двадцатиметровой ширины к вершине несколько суживается.

Само святилище, воздвигнутое на стилобате со слегка наклонными стенками, несравнимо по размерам с пирамидальной базой: 4 м длины, 0,82 м ширины и 4,8 м высоты. Задняя сторона базы здания выше, чем фасадная. Такая неравномерность уровня, напоминающая вершину пирамиды E-VII-суб в Вашактуне, возможно, говорит





*Храм I. Тикаль. Вид после раскопок*



об архаичности храма V. К двери святилища, также с севера, ведет вторая, уже не-большая лестница.

Особенностью всех грандиозных храмов Тикаля являются притолоки из больших бревен дерева сапоте; в храме V она состоит из девяти гладко обструганных брус-сьев без всякой скульптурной декорировки. Большинство тикальских притолок с релье-фами было выломано и увезено в различ-ные музеи (Базель, Лондон, Нью-Йорк) или разрушено, поэтому в развалинах находят-ся лишь незначительные остатки.

Очень плохо сохранился и фриз храма V. По мнению одного из первых исследовате-лей Тикаля, он состоял из пяти гигантских масок. Такое оформление сразу приковы-вало взгляды к маленькому святилищу. На плоской крыше находилось своеобразное сооружение, так называемый кровельный гребень. Оно имеет четыре сходящиеся под острым углом стены, так что внутри об-разуются пустоты, подобные крошечным комнатам. Очевидно, эта архитектурная композиция была вызвана желанием строи-телей по возможности уменьшить вес над-стройки, давившей на здание. Так как гре-бень очень разрушен, то можно только предполагать, что некогда в нем имелось четыре комнатки, разделенные на два этажа. Никакого конструктивного значе-ния он не имел и служил лишь чисто декоративным целям. Весь храм V (от уровня земли и до верхушки гребня) имеет внушительную высоту — 57 м. Он, очевид-но, был одним из ранних крупных построек в Тикале. На это указывает, прежде всего, необычайная тяжеловесность конструкции; достаточно взглянуть на план, чтобы пред-ставить соотношение однокомнатного святи-лища с огромной массой всего сооружения в целом. Об этом же говорит и отмеченная выше особенность верхней площадки пира-миды. Наконец, отсутствие рельефов на при-толке также, по нашему мнению, свиде-тельствует о его древности.

Несколько иной характер имеют храмы I и II, обрамляющие главную площадь в са-мом сердце города. Храм II (археологи на-зывают его «Храм масок») покоится на пирамидальной базе (высота 21 м) из трех высоких уступов и четвертого, верхнего — меньшего по размерам. Каждый уступ от-делен от другого нешироким горизонталь-ным врезом, чтобы подчеркнуть членение; углы, как и у многих других тикальских пирамид, несколько округлены. На верхнем уступе поставлен по традиции небольшой стилобат, на котором высится святилище, но его фасад повернут на восток. «Храм масок» (вместе с базой) имел высоту в 43,5 м.

Внутри святилища находятся три узкие комнаты, расположенные на различных уровнях. Дверной проем в первую был в древности перекрыт пятью массивными балками из сапоте. После того как они бы-ли выломаны (очевидно, искателями со-кровищ), большая часть кладки и свода обрушилась вместе с фризом. Переход в следующее помещение имел в качестве по-толка пять балок, украшенных на нижней стороне рельефной резьбой. Третья комна-та — самая маленькая (3,5 × 0,54 м); высо-та от пола до вершины очень узкого свода равна 5,2 м. На внутренних стенах были обнаружены многочисленные граффити.

Высокий кровельный гребень сохранил-ся очень плохо. Судя по остаткам штук-овой лепки, его оформление делилось на две части: внизу была изображена колос-сальная маска божества, окаймленная при-чудливой орнаментикой и иероглифами, а над ней — сидящая на троне человеческая фигура в торжественной позе.

Храм I (названный «Храмом гигантского ягуара» по рельефу на притолоке) стоит напротив храма II и близок по общим очертаниям и по плану к последнему. От-личается он лишь тем, что пирамидальная база расчленена на девять уступов, а фа-сад святилища, несколько меньшего по





*«Бог Солнца». Тикаль*



размеру, обращен на запад. Сейчас еще трудно сказать, чем объясняется различная ориентировка фасадов этих храмов: требованиями культа, местом в общем ансамбле или же чем-то еще. Высота его вместе с базой равна 47,2 м, то есть почти на 4 м выше, чем храм II. В 1962 г. под основанием пирамиды удалось раскопать богатое захоронение жреца, возможно, даже первосвященника Тикаля.<sup>8</sup> И «Храм масок» и «Храм гигантского ягуара» были выстроены около 700 гг.

В первой группе находится и храм III («Храм жреца-ягуара»); он более поврежден, чем остальные его собратья. Поэтому одной из неотложных задач работающей в Тикале экспедиции является укрепление и восстановление, насколько возможно, этого замечательного памятника. Все четыре стороны его пирамидальной базы, состоящей из девяти уступов, оформлены в виде перемежающихся выступов и углублений, а по углам сделаны более мелкие вертикальные членения. Такая сложная профилировка гладких поверхностей создавала строгий свето-теневой ритм, придавала постройке особую декоративность и видимость большей высоты.

«Храм жреца-ягуара» представлял собой монументальное сооружение, четко спланированное, с удивительно продуманными формами декорировки. И величественные рельефы и иероглифические надписи на деревянных притолоках увеличивали чувство благоговейного страха, которое испытывали некогда древние жители города, входившие в святилище.

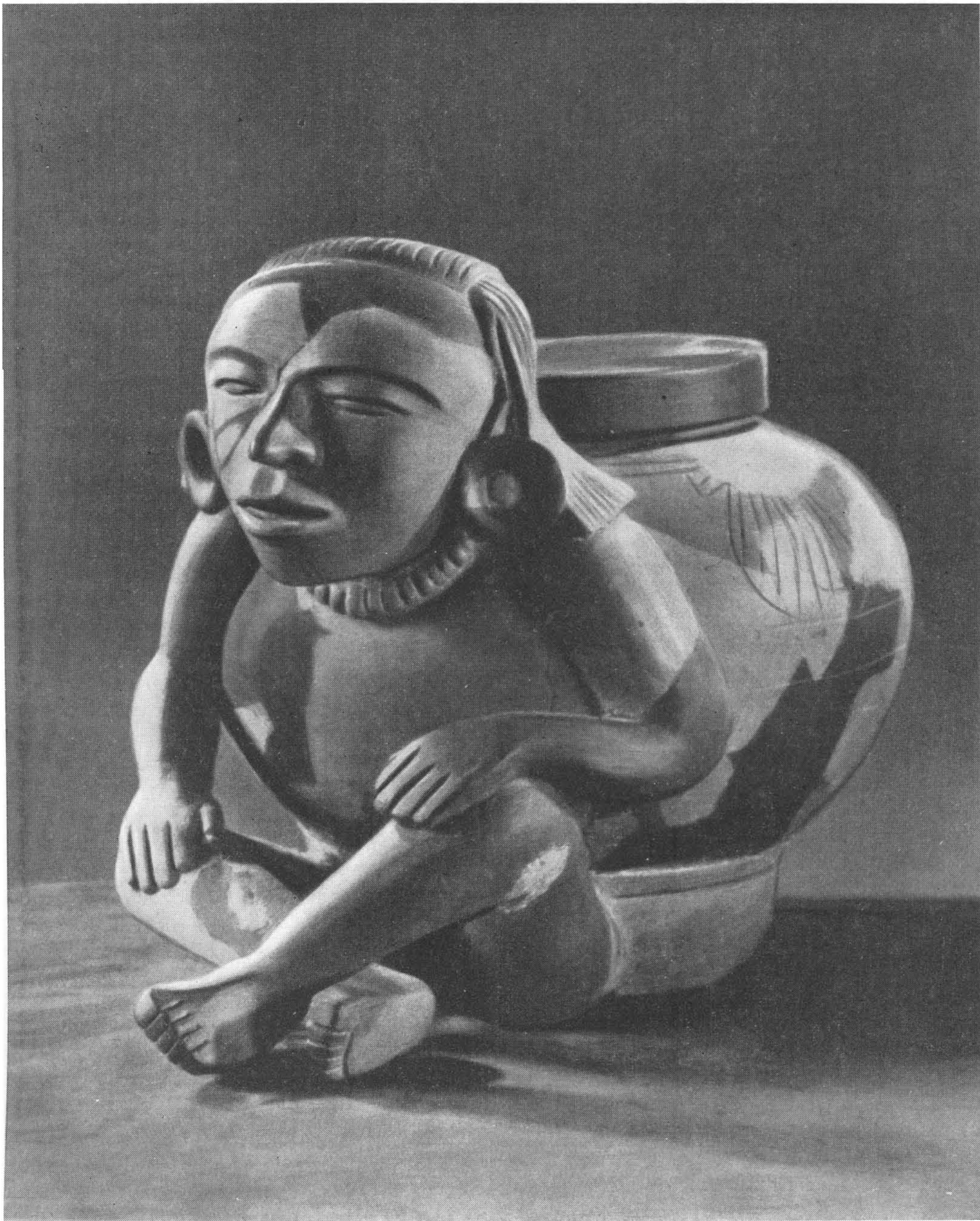
Самым высоким архитектурным памятником Тикаля является храм IV («Храм двухголовой змеи»). И по внешнему облику, и по плану он близок к описанным выше зданиям и выделяется лишь своими размерами. Его пирамидальная база, стоящая на естественном восьмиметровом возвышении, выравненном для постройки, делится на девять мощных уступов. Лестни-

ца на восточном склоне (так же как у храмов III и II) суживается к вершине. Все здание создает впечатление непреодолимой мощи и силы. Об этом достаточно красноречиво говорит уже площадь основания первого уступа. Она превышает 3000 кв. м.

Верхняя часть стен святилища, на которой был расположен фриз, имеет небольшой наклон внутрь. Эта особенность свойственна многим древним постройкам Петена. Скульптурный фриз состоял из пяти больших барельефов, помещенных на восточной стороне: один над входом, два — по углам (так что они охватывали и примыкающую стену) и два посередине, между центральным (над входом) и угловыми. Каждый из них изображал гигантскую фантастическую голову. На плоской крыше, несколько отступя от края, стоял высокий кровельный гребень из трех секций; его фасад, по-видимому, также украшала колоссальная маска. Общая высота этой постройки — самой высокой в архитектуре древней Америки — равнялась приблизительно 70 м, следовательно, по своим размерам она была близка к шедевр готики — Кельнскому собору. Судя по данным радиоуглеродного анализа, храм IV был воздвигнут в конце VIII в.<sup>9</sup>

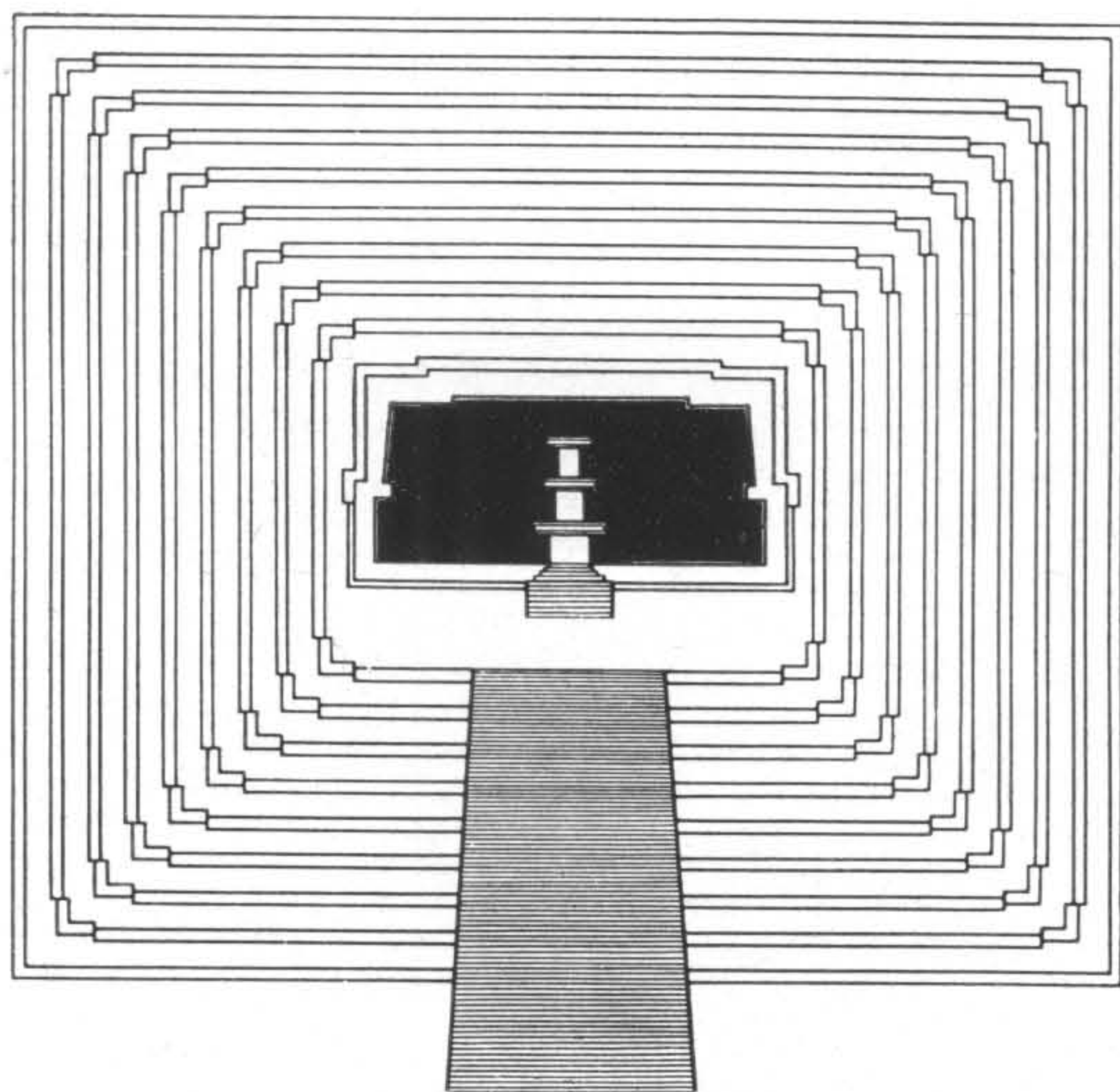
Архитектурные особенности больших храмов позволяют сделать несколько любопытных выводов о характере религиозных церемоний у древних жителей Тикаля. Бросается в глаза небольшой размер святилищ (объяснять это только ограниченными строительными возможностями архитекторов, конечно, не следует, так как в долине Усумасинты, например, при тех же строительных принципах были созданы более значительные по внутреннему объему сооружения). Следовательно, величина тикальских святилищ обуславливалась тем, что в обрядах, совершавшихся в них, участвовало очень ограниченное число человек. Вероятно, одни из них имели право находиться в первом помещении, другие —





«Водонос». Каминальхуйу





во втором и только верховный жрец или правитель — в третьем.

Высокие башнеобразные пирамиды также подсказывают мысль, что все ритуалы, происходившие наверху, в святилище, или должны были оставаться тайной для рядового населения города, или не касались его. В более поздних мексиканских храмах, например, принадлежавших племенам нахуа, пирамидальные базы строились с таким расчетом, чтобы культовые действия, происходящие на ее вершине, — принесение человеческой жертвы — были видны всем собравшимся около храма внизу. Поэтому архитекторы отодвигали святилище вглубь, оставляя на верхней платформе большую, открытую для взоров площадку. Ничего подобного в композициях главных храмов Тикаля нет. Наоборот, возникает впечатление, что высота и крутизна склонов тикальских пирамид должны были подчеркивать принципиальное отличие тех, кто находился наверху и совершал обряды, от рядовой массы внизу.

Мы не знаем еще, к сожалению, одного чрезвычайно важного момента: был ли каждый из этих тикальских храмов (кроме

храмов I и II) сооружен единовременно или, как большинство майяских построек, представляет собой результат строительных усилий нескольких поколений, когда одно, древнейшее здание накрывалось, как футляром, другим, а это, в свою очередь, — третьим и т. д. Надписи и рельефы, которые могли бы пояснить назначение храмов и происходившие там обряды, почти не сохранились (кроме храма VI), а остатки резных притолок слишком скудны. Конечно, на этот вопрос можно будет ответить лишь после детальных археологических исследований. Весьма вероятно, что внутри пирамидальных оснований найдут крипты с погребениями, подобные обнаруженной недавно в «Храме гигантского ягуара». Тогда можно будет утверждать, что святилища на их вершинах были посвящены заупокойным культам погребенных там правителей или верховных жрецов.

Выше уже упоминалось, что общее число храмов в Тикале очень велико. Все они достаточно близки по планам к описанным большим храмам; разница между ними, в сущности, лишь в размерах и приемах декорировки. Большинство их имеет три помещения, расположенных одно за другим, причем второе находится выше, чем первое, а третье — выше, чем второе. Только планировка так называемого «Длинного храма» (постройка 5E-38) отличается от обычной схемы: у него на фасад выходят три комнаты, сзади которых помещен второй ряд их.

Из построек некультового назначения в Тикале особенно величествен так называемый «Пятиэтажный дворец», находящийся в первой группе. Два нижних этажа его выстроены на склоне естественного холма, а три верхних — на вершине. В действительности он является очень сложным комплексом различных зданий. Однако если смотреть на него издали, с храма V, то представление о его истинной композиции и ступенчатости этажей исчезает.



Первый этаж состоит из узкой галереи длиной почти в 21 м, в которую ведут три дверных проема. Позади ее расположены еще два помещения, причем большее соединено с галереей двумя дверями, а меньшее — одной. К востоку от нее были расположены еще четыре пары комнат, теперь почти совершенно разрушенных. С северной стороны к ним примыкает небольшое крыло, состоящее из двух, следующих одно за другим, помещений с обращенным на восток фасадом. Над ним воздвигнут слегка отступающий второй этаж также с двумя комнатами, но с лицевой стороной, смотрящей на север. По отношению к центральному зданию он находится посередине между его третьим и четвертым этажами.

И в главном здании второй этаж несколько отведен назад по сравнению с первым, так что его фасад имеет своим основанием стену первого этажа, отделяющего галерею от задних комнат, а часть кровли первого этажа образует открытую площадку перед помещениями второго. По плану этот этаж близок к первому: основой его композиции также служит галерея с тремя входами; из нее можно попасть в задние комнаты, совершенно аналогичные тем, что на первом этаже. В западной части находились четыре попарно соединенные небольшие комнаты, а в восточной — одна большая фасадная, из которой проемы вели в две задние, и пара следующих друг за другом комнат средней величины. Примерно сходная планировка была и у остальных этажей.

Так как каждый этаж (судя по наиболее сохранившейся центральной части) имел в высоту около 5,5 м, то общая высота всего здания равнялась, очевидно, 27,5 м. Стены дворца были украшены штукатурными рельефами, но до нашего времени сохранились только их остатки. Здание, вероятно, не раз перестраивалось и достраивалось; во всяком случае, упомянутое выше северное крыло было построено позже главной части. Данные радиоуглеродного ана-

лиза датируют тикальский большой дворец серединой VII в.

Одним из основных аргументов североамериканских археологов, утверждающих, что здания подобного типа были не жилыми, а предназначались для церемониальных целей, является небольшая площадь, узость комнат и т. д. Однако они упускают из виду, что эти же причины противоречат «церемониальной» гипотезе еще в большей степени, чем «жилой». Следует помнить также, что понятия удобства и роскоши являются историческими категориями, существенно менявшимися с течением времени. То, что кажется неподходящим американцу XX века, могло полностью соответствовать требованиям правителя или жреца классического периода.

Раскопки 1964 г. открыли в Тикале ряд зданий, близких по стилю архитектуры к памятникам гигантского церемониального центра в долине Мехико Теотихуакана (профилировка уступов в виде чередующихся вертикальных и наклонных плоскостей и др.). Художественные связи Тикаля и Теотихуакана были отмечены исследователями уже раньше, главным образом в области керамики и монументальной скульптуры. Обнаруженные мексиканские черты в памятниках зодчества позволяют говорить о глубоком влиянии культуры Теотихуакана на майя в позднеклассический период. Было ли это следствием появления первой волны переселенцев из Центральной Мексики после падения Теотихуакана или чего-то другого, сказать пока трудно.

### 3

Из городов в долине Усумасинты наиболее интересны Паленке, Пьедрас Неграс и Йашчилан.

Паленке издавна привлекал внимание кладоискателей, которые надеялись найти



там золотые вещи. Еще в 1787 г. капитан Антонио дель Рио «обследовал» его развалины по приказанию испанского короля. В своем откровенном отчете дель Рио спокойно рассказывает о том, как участники этой экспедиции ломали стены, пробивали крыши, варварски взламывали полы помещений, думая только о находках драгоценностей. После испанского капитана Паленке посетило немало путешественников и любителей древностей. Но подлинное археологическое изучение города началось лишь с 1949 г., когда в нем стала работать экспедиция Мексиканского Национального института антропологии и истории под руководством Альберто Рус. Ее многолетняя работа дала неоценимые материалы по истории и культуре древнего Паленке.<sup>10</sup>

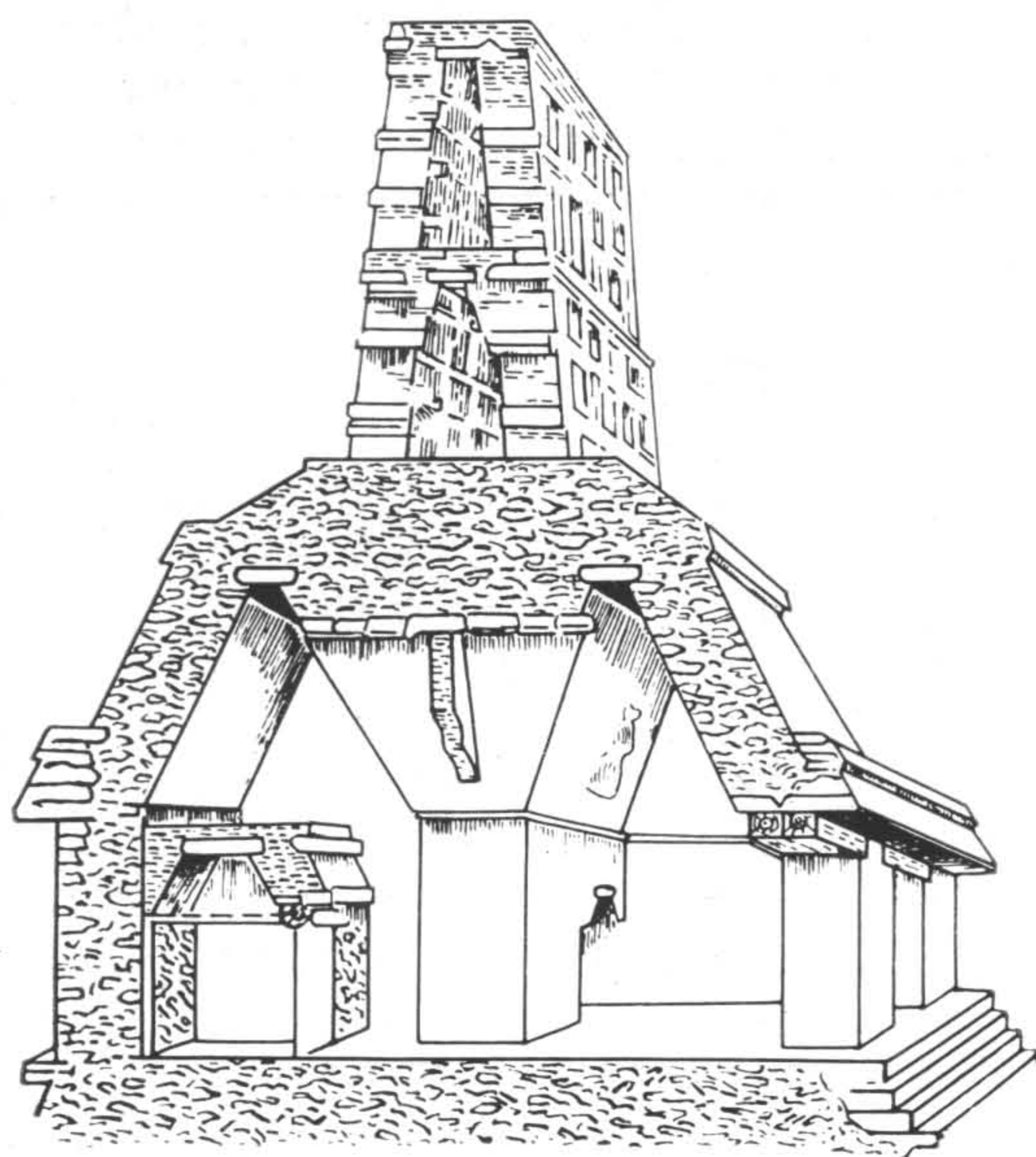
Развалины находятся на территории современного мексиканского штата Чиapas в конце глубокого ущелья с крутыми, поросшими лесом горными склонами. Основные здания древнего города воздвигнуты в узкой долине и на окружающих ее скло-

нах. Небольшой горный поток Отолум, протекающий по середине долины, был в древности заключен в акведук или дренажную трубу со сводчатым перекрытием, очевидно, чтобы его разлив в дождливое время года не повредил зданий. Немного далее через Отолум перекинут небольшой каменный мост.

Климат этой области — тропический, с сильными дождями. Именно поэтому верхняя часть паленкских зданий сильно наклонена внутрь и почти параллельна поверхности внутренних сводов. Такой сильный наклон не позволял дождевой воде скапливаться на крышах и обеспечивал, следовательно, большую долговечность построек. Основным строительным материалом здесь, как и в большинстве древнемайяских городов, был известняк, но местный, очень хрупкий. Поэтому стены возводились из небольших кусков разнообразной формы, заливавшихся толстым слоем известки. Это же качество местного известняка обусловило и широкое применение в скульптуре штука, так как он был более прочным.<sup>11</sup>

Центр Паленке состоит из обширного дворца и нескольких храмов, три из которых — «Храм Солнца», «Храм креста» и «Храм лиственного креста» — сгруппированы около большого прямоугольного двора, находящегося за рекой. На другом берегу стоят «Большой дворец», «Храм надписей» и сильно разрушенный «Храм прекрасного рельефа». Вокруг этой центральной части разбросаны группы других построек, из которых особо выделяется северная — из пяти различных по характеру зданий, воздвигнутых на одной большой платформе.

Ярким образцом паленкского зодчества может считаться известный «Храм Солнца», построенный во второй половине VII в. На невысокой пирамидальной базе, делящейся на пять ступеней, поставлено продолговатое, небольших размеров святили-



«Храм Солнца». Разрез. Паленке



ще, внутреннее пространство которого разделено стеной, идущей параллельно фасаду, на два помещения. Фасадная стена, обращенная на восток, расчленена тремя широкими дверными проемами, так что средняя ее часть выглядит как два прямоугольных столба. Благодаря этому первое помещение напоминает своеобразный портик. Продольная стена внутри также имеет три дверных проема, ведущих во вторую комнату. В центре ее находилось маленькое культовое сооружение, перекрытое бревенчатым накатом. Его заднюю стену украшал большой барельеф, изображающий маску божества, подвешенную на двух скрещенных копьях, около которой в позе поклонения стоят два человека. Рельеф этот и дал повод некоторым исследователям называть данное здание «Храмом Солнца», хотя в действительности это — маска бога земли.

На уровне начала сводов наружные стены наклонены к центру, образуя крутой скат. Эти наклонные части отделяются от вертикальной небольшим карнизом. Посредине крыши воздвигнут кровельный гребень, существенно отличающийся от описанных выше гребней на храмах Тикаля. Он более легок, благодаря многочисленным оконноподобным отверстиям, и менее высок. В древности гребень был украшен многочисленными фигурами божеств, великолепно выполненными из штукатурки. На наклонных частях наружных стен и на отрезках фасадной стены, образующих портик, также были укреплены штукатурные рельефы.

Уравновешенность и четкость композиции, простота и гармоничность очертаний делают «Храм Солнца» одним из наиболее выразительных и впечатляющих памятников древнемаяяской архитектуры. Здесь нет давящих масс базиса, свойственных тикальским храмам, равно как и оглушающей пышности декорировки храмов Копана. В общей композиции главную роль играет стройное и легкое святилище. В этом здании архитектор достиг вершин



зодчества, доступных при строительной технике того времени.

Другие храмы Паленке сооружены на основе тех же принципов, что и «Храм Солнца», и отличаются лишь некоторыми деталями плана, изменениями в пропорциях святилища и пирамидальной базы, а также более богато разработанной скульптурной декорировкой. В одном из них, «Храме надписей», мексиканскими археологами недавно в толще пирамиды обнаружено небольшое сводчатое помещение, украшенное девятью великолепными настенными барельефами с изображениями



торжественной процессии богов подземного мира. В центре стоял большой каменный саркофаг, весивший несколько тонн. Очевидно, этот храм был воздвигнут (на основе более старого) для погребения могущественного правителя или верховного жреца, чьи останки найдены в саркофаге. А. Рус очень живо передает то впечатление, которое произвела на него эта находка: «Я вошел в таинственную комнату, — пишет он, — со странным чувством, естественным для того, кто впервые переступает порог тысячелетий. Я попытался увидеть все это глазами жрецов Паленке, когда они покидали склеп. Мне хотелось снять печать времени и услышать под этими тяжелыми сводами последний звук человеческого голоса. Я стремился понять то таинственное послание, которое оставили нам люди далекой эпохи».<sup>12</sup> Внутри саркофага среди почти истлевших костей находилось множество нефритовых вещей: бус, колец, браслетов, серег, ожерелье, великолепная мозаичная маска и различные статуэтки. По эпиграфическому материалу «Храм надписей» датируется концом VII или началом VIII в.



«Большой дворец». Галерея. Паленке

Такие же склепы, в которых, очевидно, также находились некогда захоронения, существуют в «Храме креста» и «Храме прекрасного рельефа», но они были вскрыты во время «археологических исследований» А. дель Рио, и, естественно, в настоящее время в них ничего не осталось. Обычай строить погребальные крипты в пирамидальных базах был характерен не только для Паленке; мы уже знаем о таком же склепе в тикальском «Храме гигантского ягуара». Захоронения в криптах, но с менее пышным инвентарем были обнаружены и при раскопках храма А-I и дворца А-XVIII в Вашактуне, здания В-II в Хольмуле, а также Майяпане, Чичен-Ице и других поселениях.

«Большой дворец» в Паленке представляет собой в действительности целый комплекс зданий, расположенных вокруг двух больших и двух малых дворов. Каждое из них имеет продолговатую форму; средняя сплошная стена делит внутреннее пространство на два параллельных узких помещения. Наружные стены, прорезанные рядом проемов, образуют систему прямоугольных столбов, покрытых так же, как и в храмах, штукатуркой с рельефами, закрепленными на небольших каменных брусках, выступавших из стены. Кое-где сохранились также фрагменты фресковых росписей. Рядом с этими сооружениями находились более низкие галереи с плоскими каменными перекрытиями. Так как раньше они были завалены мусором и щебнем, то прежние исследователи считали их подземными, что не соответствует действительному положению вещей. В процессе раскопок удалось обнаружить три настоящих подземных перехода, крытых сводами, которые ведут во дворец из небольшого здания в северном углу. Наиболее важный из них, около 20 м длины, заканчивается лестницей, по которой можно подняться в одно из центральных помещений. Выход из него прикрыт тонкими, легко





сдвигающимися в сторону каменными плитами, одновременно служащими полом комнаты. Предназначались ли эти переходы для тайного бегства в случае опасности или для какой-то другой цели — неизвестно. В дворцовом комплексе были найдены также остатки паровой бани и уборных.

Вся группа зданий расположена на громадной платформе, имеющей десятиметровую высоту. По краю ее в древности, вероятно, было сделано небольшое ограждение, прерывавшееся двумя широкими входными лестницами, выходившими на большие дворы.

В первом малом дворе, в северной его части, находится трехэтажная прямоугольная башня — одно из немногочисленных

действительно многоэтажных зданий в древней архитектуре Центральной Америки. В настоящее время высота ее достигает около 15 м, но в древности она была, конечно, несколько выше. Каждый этаж с широкими проемами с четырех сторон имеет высоту приблизительно в 2,5 м и отделен от другого сплошной кладкой в полтора метра, отмеченной верхним и нижним карнизами. В последнем этаже был найден каменный трон, что указывает на церемониальное назначение постройки.

Во всем дворцовом комплексе неоднократно (не менее пяти раз) проводили перестройки, вносили частичные изменения.

Неподалеку от «Большого дворца» были обнаружены остатки стадиона для игры



в мяч. Скульптурные метки на площадке отсутствуют, но судя по найденным кускам цветного штука, можно предположить, что они были заменены красочными.

На правом берегу реки Усумасинты, где идет государственная граница между Мексикой и Гватемалой, расположен Пьедрас Неграс. По своим скульптурным памятникам это один из самых замечательных городов майя. Городище четко делится на пять больших групп, определяемых возвышенностями берега; здания разбросаны в ложинах между холмами, спускающимися к реке. Исключением является так называемый акрополь — ансамбль на высоком холме у самого берега. Все постройки сохранились очень плохо; в этом отношении их нельзя никак сравнить ни с тикальскими, ни с паленкскими. Однако проведенные раскопки дали достаточно материала, раскрывающего архитектурные особенности города.<sup>13</sup>

Пьедрас Неграс неоднократно перестраивался; в его развалинах можно насчитать не менее пяти перекрывающих друг друга слоев. Нередко производились и частичные переделки, не затрагивавшие основного плана (изменяли дверные проемы, пристраивали или снимали лестницы и т. д.). Пирамидальные базы были сравнительно низкими, как и в Паленке, но отличались большей сложностью плана оснований, закругленными углами, выдающимися контрфорсами и чередованием выступающих и углубленных горизонтальных поясов. Характерной чертой является украшение пирамидальных баз большими масками, иногда достигающими размера  $1,4 \times 2,7$  м. Сводчатые перекрытия появляются здесь сравнительно поздно, около VII в., под влиянием зодчества центрального Петена. Характерным образцом построек Пьедрас Неграс может являться здание К-5 в западной группе, которое перестраивалось три раза. Вначале это была небольшая, строго прямоугольная постройка с тремя дверными

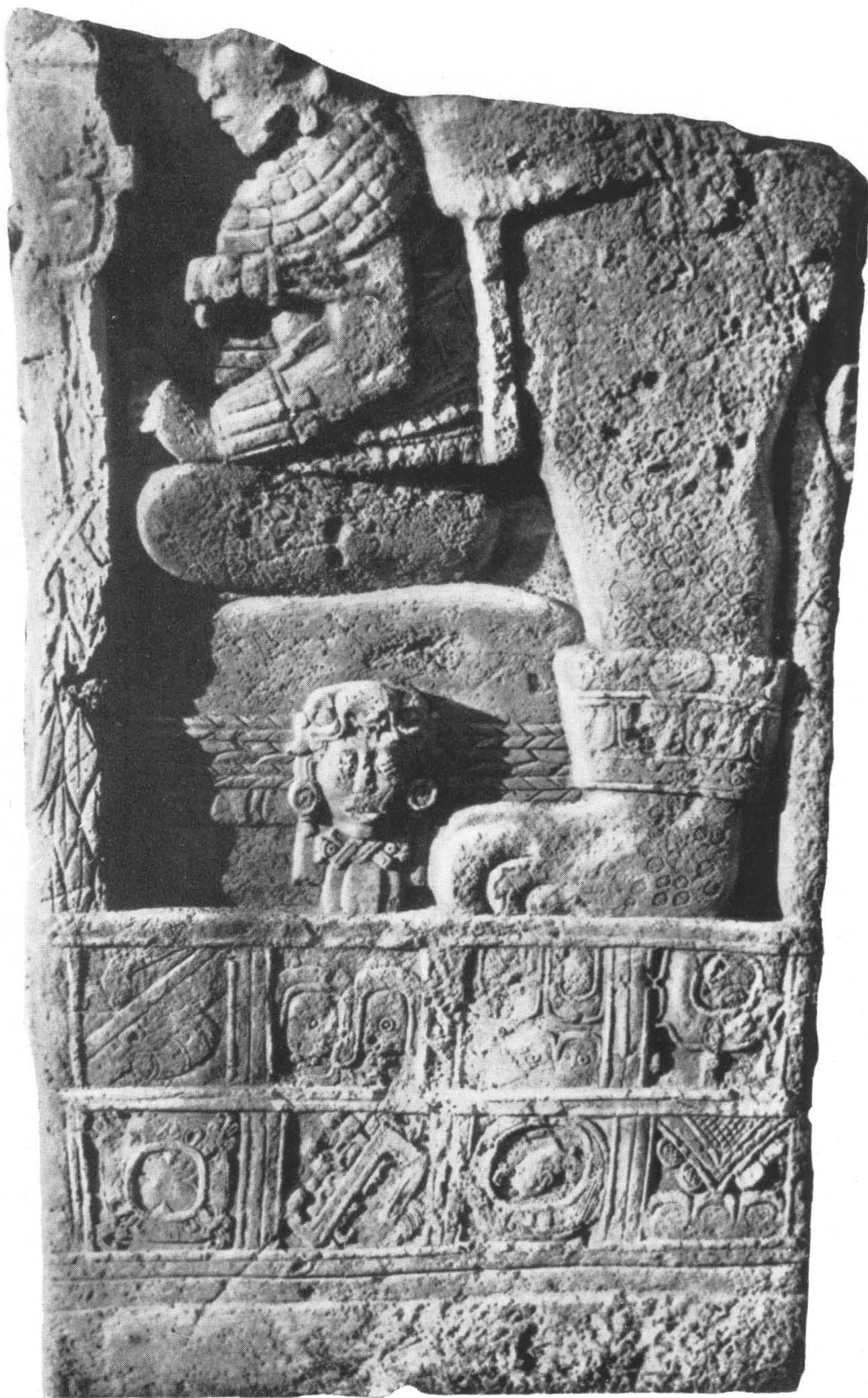
проемами, стоявшая на трехступенной пирамидальной базе. К дверям вела лестница в два пролета; внутри никакого продольного членения не было, зато во всю длину задней стены шла каменная скамья. Здание было перекрыто балками или, как жилища современных майя, имело высокую крышу из тростника. При последней, третьей перестройке в конце VII в. его переделали в маленький храм (внутренние размеры святилища  $2,15 \times 8,7$  м) с очень массивными стенами, сводчатым перекрытием и, вероятно, кровельным гребнем. Святилище находилось на пятиступенной пирамиде высотой около 14 м, с широкой лестницей в три пролета, обрамленной большими штукowymi масками божеств.

На примере этого здания можно видеть, что архитектурные памятники Пьедрас Неграс значительно уступали по величию и массивности зданиям Тикаля, а по изяществу — паленкским храмам. Несколько выделяется только небольшой храм I-29, напоминающий по плану храм 22 в Копане; так же, как и последний, он имеет маленькую первую комнату и поднятую по сравнению с ней целлу, вероятно, предназначенную для каких-то особых ритуалов. Но такое сходство является, по-видимому, лишь случайным совпадением; говорить о каком-нибудь влиянии архитектуры Копана на зодчих Пьедрас Неграс у нас пока нет никаких оснований.

Третий крупный город в долине Усумасинты — Йашчилан был расположен на нескольких холмах (высота некоторых достигает 100 м), тянувшихся вдоль берега, и их обрывистых склонах.<sup>14</sup> Поэтому в древности он казался со стороны реки находящимся на ступеньках гигантской естественной пирамиды, увенчанной группами зданий, так называемыми акрополями.

Архитектурные памятники Йашчилана значительно уступают по своим художественным качествам произведениям его скульпторов. Характерные черты зодчества





Стела 10. Фрагмент. Пьедрас Неграс





56 в районе Усумасинты, отмеченные в Пьедрас Неграс, в равной степени встречаются и в Йашчилане. Так же как и там, здесь сравнительно мало зданий со средней продольной стеной; обычно они представляют собой вытянутое прямоугольное помещение с укрепленной контрфорсами задней стеной (при этом в ней образуется ряд ниш) и несколькими дверными проемами

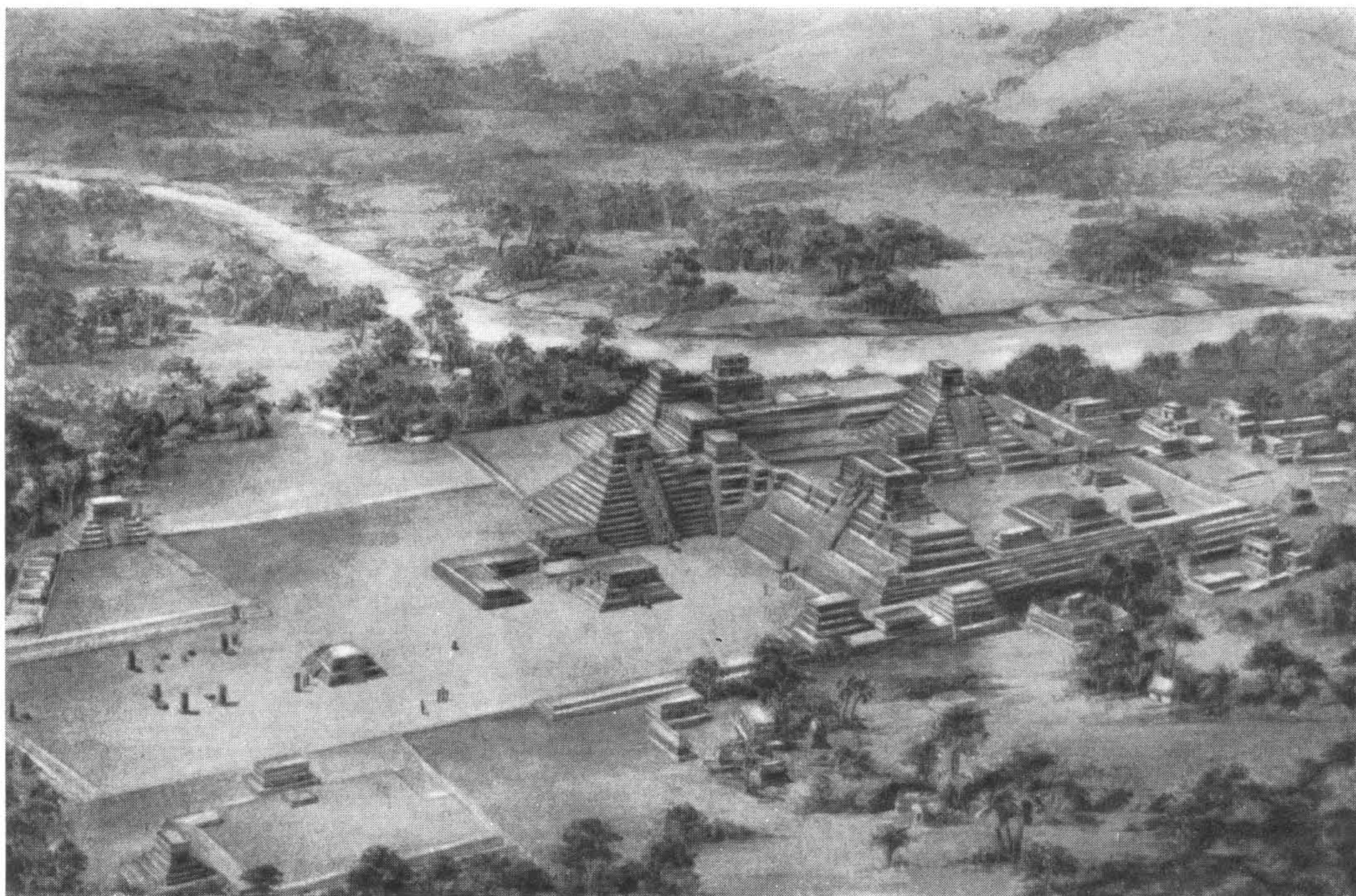
на фасаде. Иногда от фасадной стены внутрь также отходят два контрфорса, превращающие концы помещения в какое-то подобие отдельных комнат. Такова, например, постройка 33, так называемый «Дворец» на вершине центрального холма; по склону его идет широкая лестница из четырех пролетов, огражденная массивными, сильно выступающими вперед (по сравнению





Притолока 43. Яшчилан





с первой ступенью) пилонами. Такое оформление лестниц сделано во многих йашчиланских памятниках зодчества. В центре лестница «Дворца» делится на две равные части таким же пилоном с ложным дверным проемом, возможно, служившим нишей для какой-нибудь скульптуры. Это здание интересно также тем, что крыша его была украшена монументальной статуей сидящего правителя или бога, помещенной в центре решетчатого кровельного гребня. Последний настолько высок, что подавляет сам «Дворец», превращая его в подобие стилобата. На фризе изображены три такие же фигуры на тронах, окруженные стоящими на коленях людьми.

Встречаются и более простые по плану здания — строгий прямоугольник без контрфорсов, но с большим количеством двер-

ных проемов: пять в фасадной стене и два в боковых (здание 22), перекрытых каменными притоками. Большинство последних имело скульптурные изображения. Многие здания часто перестраивались (нередко можно обнаружить притоку из старой постройки, вмурованную в новую), что затрудняет их датировку по эпиграфическим данным. Иногда встречаются строения с двумя поперечными стенами, делящими внутреннее пространство на три комнаты; каждая из них имеет свой вход.

Самым значительным архитектурным памятником Йашчилана по праву считается здание 19, обычно называемое из-за сложности общей планировки «Лабиринтом». Вместе с кровельным гребнем оно достигало почти шестнадцатиметровой высоты. Фасад его был украшен, кроме фриза



и двух карнизов, высокими узкими нишами. За центральным помещением находится большое число различных по размеру и плану комнат. Наиболее характерной особенностью этого сооружения являются несколько длинных и узких коридоров, прихотливо расположенных в толще платформы, в которые можно попасть только по двум лестницам из задних комнат. Один из углов здания сильно разрушен, и определить точно форму и направление коридоров здесь, к сожалению, невозможно. Однако обследовавший городище в 1931 г. Дж. С. Боллес полагает, что они идут до пирамидальной базы соседнего сооружения 76, а может быть, и дальше.<sup>15</sup> Использовались ли эти коридоры в качестве секретного хода при опасности, как в паленкском «Большом дворце», или заканчивались склепом, в котором был погребен один из правителей города, сказать трудно. Выяснить окончательно назначение таких переходов смогут лишь подробные археологические раскопки, а они, к сожалению, здесь до сих пор еще не проводились. Все дверные проемы в «Лабиринте» имеют притолоки без всяких скульптурных изображений или надписей, что еще более усугубляет загадку. За исключением обвалившегося угла, здание сохранилось настолько хорошо, что во время работы в Йашчилане исследователи неоднократно жили в нем.

#### 4

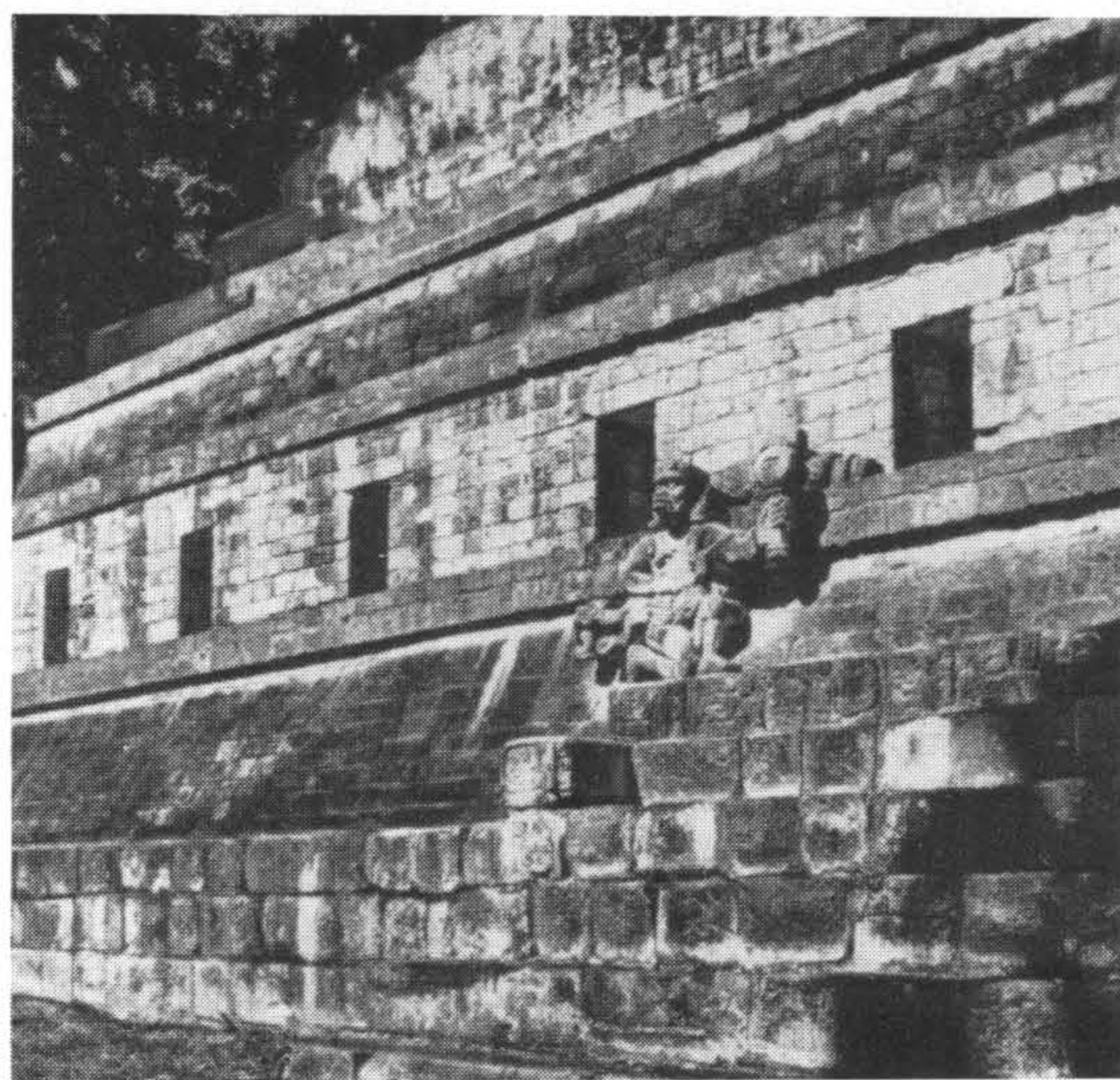
Из юго-восточных городов наиболее величественным и интересным является Копан, расположенный в долине реки Копан (республика Гондурас).

Впервые о его развалинах упоминает гватемальский офицер Гарсиа де Паласио в письме от 8 марта 1576 г., адресованном испанскому королю Филиппу II. Однако краткое описание величественных руин

древнего города, данное им, осталось погребенным в пыли архивов. Подлинную известность Копан получил только после путешествия Дж. Л. Стивенса и опубликования результатов его экспедиции в Центральную Америку. Для Стивенса Копан был первым обнаруженным им древним городом майя. Он был в таком восторге от копанских памятников, что купил за пятьдесят долларов у хозяина земли участок, на котором находилось городище, и даже намеревался перевезти самые выдающиеся скульптуры в Соединенные Штаты Америки. К счастью для дальнейших исследований, это предприятие оказалось невыполнимым из-за транспортных трудностей.

После Стивенса развалины Копана неоднократно посещались путешественниками и учеными, а в 1930—1940 гг. они были основательно исследованы несколькими экспедициями. В настоящее время городище объявлено правительством Гондураса государственным археологическим заповедником.<sup>16</sup>

Копан состоит из главной группы и шестнадцати других, более мелких, разбросанных



«Трибуна для зрителей». Копан



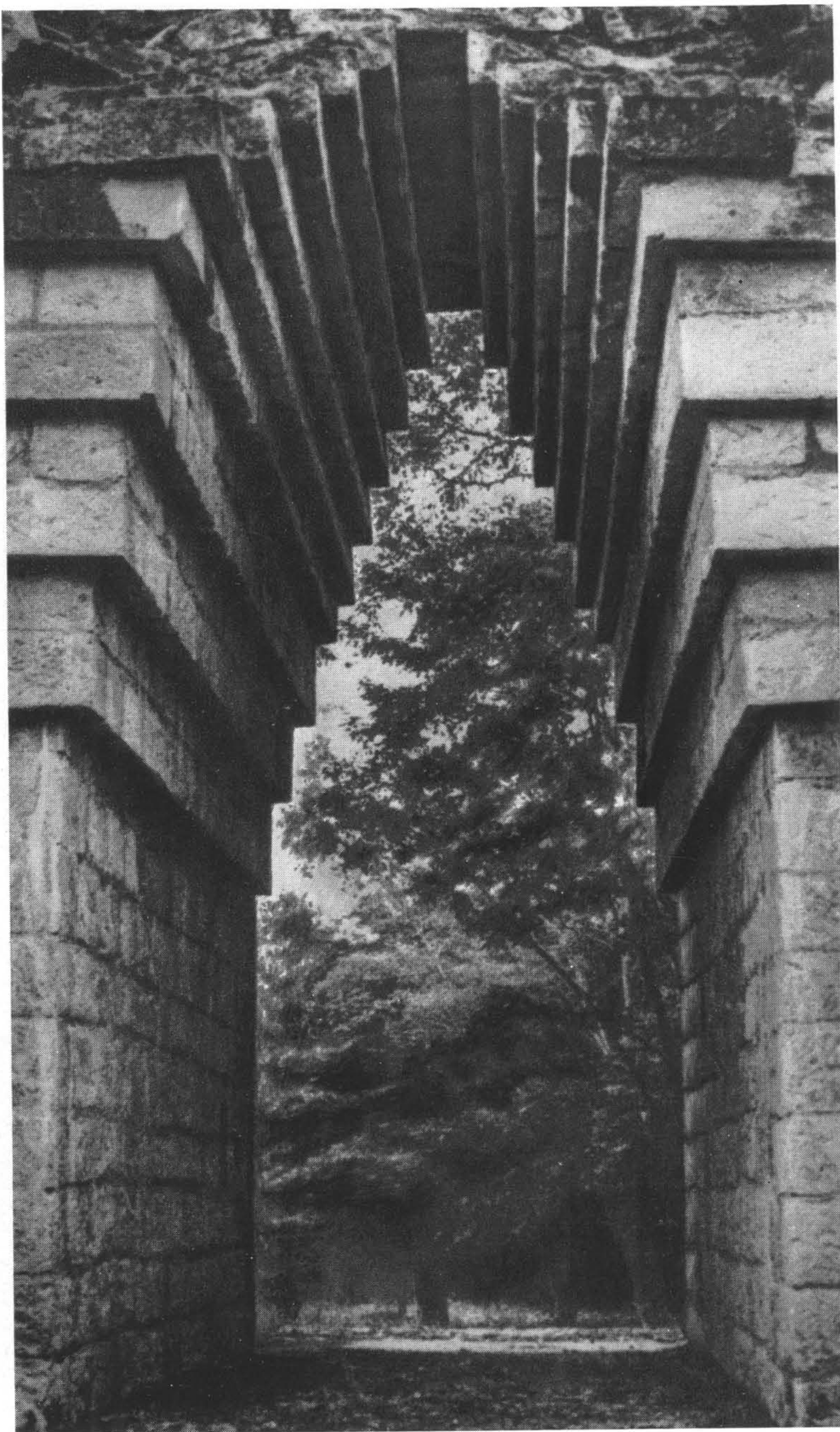


по долине, одна из которых отстоит от центра на расстоянии около 9 км. Главная композиция включает акрополь и примыкающие к нему несколько площадей различного размера. Акрополь воздвигнут на большом холме, около 40 м в высоту. Здесь в результате многочисленных перестроек образовался единый архитектурный комплекс из пирамид, платформ, храмов, лестниц и террас, построенных на различных уровнях. Общая площадь, занятая всеми постройками акрополя, равна 25 га. В этом комплексе наиболее интересны три

памятника, сооруженные во второй половине VIII в.: храм 26 с замечательной «Иероглифической лестницей», дворец 11 и, наконец, необычайно богато декорированный храм 22.

Посетитель, вступающий в центральную часть Копана с северной стороны, попадает на «Главную площадь», окруженную с трех сторон рядами каменных сидений, что указывает на использование ее некогда для торжественных собраний или религиозных церемоний. На этой площади воздвигнуто большое количество стел и алтарей; с южной





*Храм стадиона. Свод. Копан*





*Бог кукурузы. Копан*





Голова божества. Чамелекон



стороны она отделена от «Средней площади» небольшой пирамидой без здания на вершине. Центр «Средней площади» занимают большой стадион для игры в мяч и пристроенные к нему две платформы; на вершинах пирамидальных баз стадиона сооружено два интересных по планам здания. Далее следует длинная и сравнительно узкая «Площадь Иероглифической лестницы», ограниченная с одной стороны стадионом, с другой — храмом 26 и с третьей — дворцом 11 с его колоссальной по ширине лестницей. Поднявшись по последней, можно попасть на территорию собственно акрополя, центром которого является здание 16, поставленное на самой высокой в Копане пирамидальной базе; перед ним находится «Западная площадь», а сзади — меньших размеров «Восточная». Ряд построек, самых различных по своему архитектурному решению, установлен вдоль южной границы акрополя. А у подножия южного склона холма расположено еще несколько платформ и зданий. Многие из них погибли, так как река Копан, изменив свое русло, подмыла берег и восточная часть городища постепенно превратилась в развалины и была смыта в сезоны дождей.

Наиболее значительные памятники зодчества сосредоточены на акрополе и вокруг него. Так, например, пирамидальная многоступенчатая база храма 26 своей южной частью сливается с северным склоном акрополя, продолжая его. К сожалению, стоявшее некогда на ее вершине святилище было полностью разрушено и археологам пришлось потратить немало усилий, чтобы по ничтожным обломкам установить его приблизительные размеры и план. Судя по этим данным, оно имело одну небольшую комнату с обычным сводчатым перекрытием. Культовое значение его, однако, было очень велико; об этом свидетельствуют надпись фигурными иероглифами,<sup>17</sup> помещенная, как фриз, на внутренних стенах и нижней части свода, а также необычай-

но богатое, даже для копанской архитектуры, убранство центральной лестницы.

Эта лестница, названная «Иероглифической», — замечательный пример гармонического сочетания архитектуры и скульптуры, очевидно, один из самых выдающихся памятников монументального искусства Копана. Ширина ее равняется 8 м, не считая тянущихся по обеим сторонам балюстрад, длина около 30 м (кроме восьми ступеней стилобата святилища). Вертикальная поверхность каждой из 63 ступеней сплошь покрыта иероглифами. Общее число знаков достигает 2500; они составляют самую большую иероглифическую надпись майя. К сожалению, лестница была найдена в сильно разрушенном состоянии, и поэтому восстановление ее произведено лишь приблизительно (можно с известной уверенностью полагать, что на своих местах находится только половина каменных блоков). Большинство исследователей считает, что содержанием надписи является историческое повествование, охватывающее промежуток примерно в двести лет (судя по имеющимся в ней самой ранней и самой поздней дате).

Поражает исключительно богатое скульптурное убранство лестницы. На широких балюстрадах размещены идущие цепочкой стилизованные изображения змей и маски в виде голов птиц, вероятно, сов; последние выдаются за край балюстрады и частично покоятся на площадках уступов. У подножия, посередине, стоит большой алтарь с рельефной композицией наверху и изображением гигантской змеиной маски на передней части. Рядом с алтарем находится высокая стела М. Через каждые десять ступеней помещены круглые скульптуры в виде сидящих на тронах человеческих фигур в парадных одеяниях и причудливых шлемах с пышными плюмажами; всего таких фигур пять. Еще несколько лежащих фигур, выполненных в низком рельефе, прикреплены без всякой симметрии на





Фрагмент росписи комнаты № 1. Бонампарк



ступенях среди иероглифических знаков; это, очевидно, было сделано сознательно, для того чтобы нарушить впечатление некоторой монотонности от параллельных рядов иероглифов. Между третьей и четвертой статуей возвышается покрытый орнаментами пилонообразный выступ, вероятно, также служивший пьедесталом для алтаря или какой-то скульптуры.

Рядом с храмом 26 стоит стадион для игры в мяч. Он был уже рассмотрен в общем обзоре архитектуры майя. Но все же следует поподробнее рассказать о двух своеобразных зданиях, возвышавшихся на вершинах его пирамид. По плану почти одинаковые, они заметно отличаются от большинства других майяских построек своей оригинальностью и простотой решения. Оба они состоят из двух комнат, входы которых обращены в противоположные стороны. К боковым стенам пристроены портики, образованные, так же как в храмах Паленке, большими прямоугольными столбами или отрезками стен, несущими сводчатые перекрытия. Таким образом, в каждом здании имелось два темных, освещавшихся лишь через дверной проем помещения, и два просторных, сообщавшихся друг с другом портика. Неизвестный зодчий, воздвигавший этот комплекс, сумел добиться такой планировкой максимального внутреннего объема помещений. Наиболее ярко эта особенность выступает при сравнении планов зданий стадиона и тикальских храмов, в которых внутреннее пространство кажется какой-то узкой расщелиной в сплошном массиве каменной кладки.<sup>18</sup>

Дворец 11 является самым обширным зданием главной группы. Фасад его обращен на север, поэтому с площадки перед ним открывается вид на «Площадь Иероглифической лестницы» и лежащую за ней западную часть «Средней площади». Внутренние помещения по своей планировке напоминают тикальские: из центральной

комнаты, имевшей три входа (кроме главного, северного, еще западный и восточный), можно попасть или в две задние, расположенные по бокам галереи, или в две следовавшие друг за другом небольшие комнатки; последняя из них открывалась на юг. Дверные проемы, а также ведущие к ним ступени лестницы были украшены панелями с надписями и рельефами, изображающими головы змей, двухголового дракона и сидящие человеческие фигуры. В одной из маленьких комнат, вероятно, служившей святилищем, был обнаружен при раскопках прямоугольный колодец, шедший в глубь пирамиды. На дне его лежало несколько обсидиановых лезвий — очевидно, приношения, сделанные при постройке дворца.

По-видимому, дворец 11 был двухэтажным; на это указывают остатки двух лестниц, находящихся в упомянутых выше боковых комнатках, а также необычайная по массивности южная стена, которая должна была поддерживать второй этаж. Наружная декорировка здания была очень своеобразна: на двух южных углах были изображены колоссальные крокодилы, головами вниз, а туловищами и хвостами вверх; у северных углов находятся объемные скульптуры божеств по размеру больше человеческого роста. К сожалению, эти интересные памятники копанской пластики сильно повреждены, и поэтому более подробно о них рассказать трудно.

Южная, обращенная на «Западную площадь» сторона пирамидальной базы, на которой стоит дворец 11, условно названа археологами «Трибуной для зрителей». Возможно, что некогда на ней действительно располагались зрители или участники каких-то происходивших на «Западной площади» церемоний. Это сооружение состоит из четырех больших ступеней, служивших сиденьями. Верхний ряд украшала большая панель с иероглифической надписью во всю длину верхней ступени. В середине





*Воин. Симоховель*



композиция прервана горельефным изображением человека. Он сильно наклонился, поэтому руки, на которые он опирается подбородком, находятся на следующей ступени. Над каждым концом иероглифической панели помещена большая, стоящая на согнутом колене фигура бога; одну руку он положил на грудь, а в другой — приподнятой — держит факел. Голова и верхушка факела даны объемно, тело — горельефом. На шее фигуры — ожерелье из бобов какао, большая змея опоясывает талию, а другая — маленькая, извивающаяся — выползает из рта. В лице с явно выраженными негроидными чертами подчеркнуты напряженная мускулатура щек, сильно выступающие толстые губы, низкий выпуклый лоб. Благодаря большим, глубоко запавшим глазам создается впечатление предельной пристальности и строгости взгляда.

Над «Трибуной для зрителей» в пирамидальной базе сделано несколько ниш, две из которых соединены с маленькой узкой комнаткой, возможно, служившей местом хранения церемониальных костюмов или других культовых принадлежностей. В остальных же, вероятно, стояли статуи. На узкой площадке перед нишами размещены три объемные скульптуры в виде гигантских раковин, две по краям и одна по середине.

Неподалеку от берега реки Копан расположена «Восточная площадь». С севера она ограничена рядом длинных ступеней, ведущих к террасе, на которой воздвигнут один из самых значительных архитектурных памятников Копана — храм 22. План его близок к «Храму Солнца» в Паленке, но святилище больше по размерам, а стены, отличающиеся почти циклопической кладкой, значительно массивнее. Ко входу, обращенному на юг, ведет величественная каменная лестница с очень крутыми ступенями. Весь комплекс сооружен из тщательно обработанных блоков мягкого туфа

проем святилища оформлен в виде гигантской раскрытой змеиной пасти. Вторая сверху ступень лестницы покрыта орнаментом из кружков, условно передающим нижнюю челюсть змеи; на верхней же ступени имеется шесть выполненных в низком рельефе стилизованных зубов с большими изогнутыми клыками, торчащими вверх, на каждом ее конце. Кружками же отмечены края рта и на фасаде. Большие круглые камни, выступающие из стен рядом со входом, изображают коренные зубы верхней челюсти, которая образует широкую прямоугольную панель над входом. Клыки и резцы здесь несколько меньшего размера, чем на верхней ступени. Подобное оформление не встречается в архитектуре Петена, а характерно для памятников юкатанской области Лос Ченес и далее на юг до Рио-Бек в южном Кампече. Возможно, что такая переключка указывает на наличие в древности прямых культурных связей между этими областями и Копаном, осуществлявшихся посредством каботажного плавания.

Известно, что в первобытном обществе принятие юноши как полноправного члена в мужской коллектив сопровождалось сложными и мучительными обрядами, так называемыми инициациями, или посвящениями. Один из них мыслился как проглатывание юноши мифическим животным — прародителем племени — и отрывание его уже в новом состоянии. Поэтому часто вход в дом, где проводили такие посвящения, оформлялся в виде пасти чудовищного зверя.<sup>19</sup> Представляется вероятным, что майяские храмы с подобными фасадами генетически связаны с домами для инициаций. Служили ли они местом для таких же обрядов в классический период, сказать пока невозможно.

Фасад храма 22 в центре разделен горизонтальной выступающей полосой из камня на две зоны. Нижняя имеет только три рельефные маски божества дождя: одну —



над входом и две — на углах здания. Верхняя часть (теперь совершенно обрушившаяся) была декорирована необычайно пышно: фантастические маски, лепной орнамент, как геометрический, так и из причудливо переплетающихся змей, заполняли всю поверхность. А вершину здания венчали замечательные памятники круглой пластики: водостоки в виде змеиных голов и многочисленные сидящие человеческие фигуры. Одна из них, наиболее сохранившаяся, из-за полураскрытого рта была названа нашедшим ее археологом «Поющей девушкой». Ученому XIX века этот образ казался необычайно женственным: мягкий овал молодого лица, без подчеркнутой мускулатуры, маленький лоб, полуопущенные как бы в мечтательности веки, небольшой изящный нос, пухлые губы, пышные волосы, узкие плечи и стройный торс — все это, казалось бы, подтверждало его определение. В действительности же перед нами — юный бог кукурузы. Скульптор стремился передать свое представление об этом приносящем жизнь и радость людям боже-стве. Он сознательно подчеркнул удлиненность лица и стройные формы юношеской фигуры, думая о рвущемся вверх стебле растения, разбросал в разные стороны упругие локоны, чтобы они напоминали молодые листья. Спокойное и доброе выражение лица с почти правильными чертами как бы обещает почитателям благополучие и обильные урожаи. На это же указывают и раскрытые ладони рук — из них незримо сыплются дары.

Сравнивая эту скульптуру с фрагментами других, находившихся рядом, можно заключить, что все они изображали одно и то же божество.

Не менее богато декорирован и внутренний дверной проем, ведущий в одну из комнат. На массивных косяках ее изображены согнутые человеческие фигуры, сидящие на гигантских черепах. Они олицетворяют Чаков — богов, несущих, по религиозным

представлениям майя, небесный свод. Каждый из них поднял руку и поддерживает челюсть двухголового дракона, олицетворявшего в майяской мифологии небо. Тело дракона образует широкий фриз над проемом; среди его изгибов видны маленькие духи в виде человечков с лапами ягуара; их динамичные движения очень разнообразны. Высокий порог покрыт иероглифической надписью, до сих пор еще непонятого содержания. В этом помещении, пол которого поднят по сравнению с другими более чем на полметра, был найден большой оригинальный по форме сосуд из камня для возжигания благовоний.

По всей вероятности, храм 22, являвшийся вершиной архитектурного и скульптурного мастерства в Копане, был посвящен культу воскресающего и умирающего божества растительности. По стилистическим признакам (главным образом пластики) постройка его относится примерно к 760-м гг.

К террасе, на которой стоит этот храм, с северо-западной стороны примыкает под прямым углом другой интересный архитектурный памятник Копана — монументальная «Лестница ягуаров». Название это происходит от скульптур двух ягуаров, расположенных по ее сторонам на вертикальной стене верхней террасы, к которой ведет лестница. Ягуары, данные в горельефе, изображены стоящими, с оскаленной мордой и вытянутой к лестнице одной лапой; тела их покрыты большими дискообразными углублениями, очевидно, заполненными в древности цветными вставками, передававшими пятна на шкуре животного. Простота геометрических форм лестницы в сочетании с полными движения фигурами вздыбившихся ягуаров должна была производить на зрителя глубокое впечатление.

В середине террасы, находившейся над «Лестницей ягуаров», имеется другая небольшая лестница, в центре которой



поставлен прямоугольной формы каменный блок; на передней его части высечена широко открытая змеиная пасть и выглядывающее из нее гигантское человеческое лицо. Так изображался у древних народов Месоамерики бог вечерней и утренней звезды — планеты Венеры. Поэтому на боковых сторонах блока помещены большие иероглифы Венеры. Очевидно, здесь некогда происходили какие-то важные культовые обряды, посвященные этому боже-ству.

Описанные памятники относятся к «Великому периоду» Копана, то есть ко времени расцвета города в VIII в. Все они воздвигнуты на более древних сооружениях; раскопки, в частности два туннеля, специально проложенные археологами через основание акрополя, выявили остатки не менее девяти строительных периодов в многовековой истории города. Естественно, что размеры и планы различных построек в разные исторические периоды значительно отличались друг от друга. Но подробное описание всех изменений копанской архитектуры — это тема специальной монографической работы.

Таким образом, зодчие классического периода, сохраняя отдельные традиции предшествовавшего времени, создали ряд прин-

ципиально новых решений: большую роль стало играть здание наверху, теперь уже всегда воздвигавшееся из камня, высокие соломенные крыши заменили плоские перекрытия, завершенные своеобразной декоративной деталью — гребнем, усложнился рисунок лепных карнизов. Для храмов была принята общая композиционная схема, включающая ступенчатый пирамидальный базис, сравнительно невысокое святилище и кровельный гребень. Монументальные лестницы, поднимающиеся к гладким стенам святилища, как и богато декорированное сооружение на его крыше, венчающее всю постройку, сразу приковывают внимание к простому зданию на вершине. Поражают необычайно сложная планировка и величественность внешнего облика многоэтажных дворцов. О строгой продуманности памятников говорят и четкие формы разнообразных стадионов для культовой игры в мяч.

В каждом городе архитекторы, используя указанные схемы, всегда, тем не менее, находили самостоятельные решения. Этот факт говорит о глубине и силе творческих замыслов мастеров, сумевших создать, несмотря на ограничивавшие каноны, здания, ни в коей мере не повторявшие друг друга.



# СКУЛЬПТУРА КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

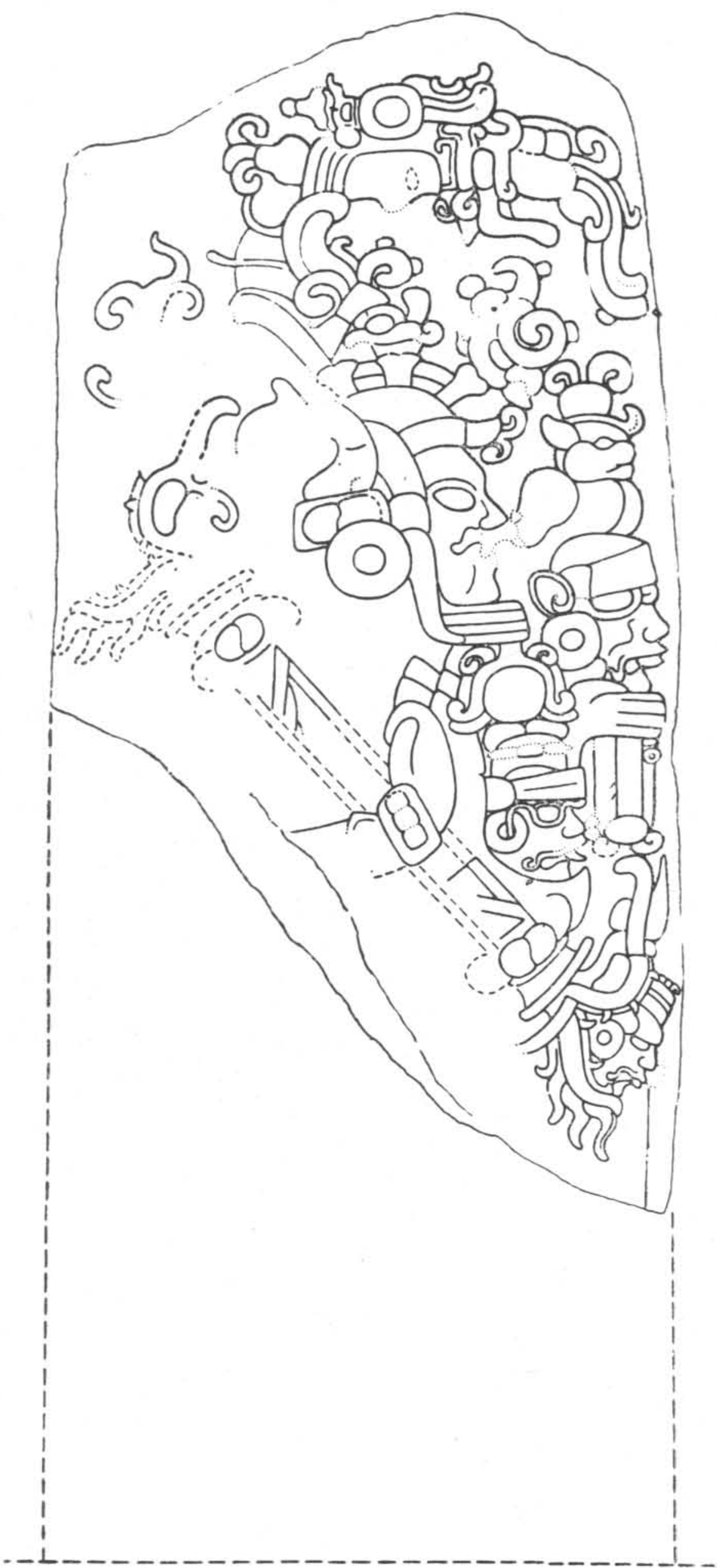
Скульптура майя классического периода несомненно принадлежит к наиболее высоким художественным достижениям народов Нового Света. К сожалению, она еще недостаточно изучена, и мы не в состоянии представить себе полную картину ее развития. В значительной степени этому мешали различные объективные обстоятельства. Многие памятники, находящиеся в труднодоступных местностях, известны лишь по несовершенным, поспешно сделанным зарисовкам или предельно кратким описаниям. Раскопки выявляют каждый год новые произведения, иной раз существенно меняющие уже сложившиеся представления. Поэтому создание истории скульптуры майя является делом будущего; в этой области сделаны лишь первые шаги.<sup>1</sup>

Памятники майяской пластики этого периода очень разнообразны. Среди них монументальные стелы, алтари, мелкая пластика из терракоты, поделочных и полудрагоценных камней, кости, раковин и др. Наконец, большую группу составляют скульптуры, тесно связанные с архитектурой. Назначение их в большинстве случаев не вызывает никаких сомнений; кроме чисто декоративных функций, они имели специфическое назначение по своей символике (статуи на гребнях и лестницах, фризы из масок и др.). Обзор пластики классического периода лучше начать с монументальной скульптуры, и прежде всего с наиболее изученной ее группы — стел.

На их лицевой стороне обычно высечена мужская фигура — правителя или божества. Однако встречаются и женские фигуры, хотя достаточно редко. Скульпторы следовали определенному канону, выработанному в течение нескольких веков, начальные этапы которого были уже прослежены выше. Чаще всего лицо дается в профиль, редко в три четверти, торс — в фас; головы удлиненные (известно, что древние майя производили искусственную деформацию черепа у новорожденных), крупный



орлиный нос, маленький рот с опущенными углами, небольшой округлый подбородок, широкий, сильно отступающий назад лоб, слегка раскосые глаза, прямые волосы, изящные руки и ноги. Обратная сторона, а позже и две боковые покрывались орнаментикой и иероглифическими надписями. Многофигурные композиции главным образом встречаются на притолоках или настенных рельефах, на стелах их мало.



Стела 29. Тикаль

На древнейших (из известных нам) памятниках с территории Петена (недавно найденная стела 29 в Тикале, стела 1 в Волантуне, стелы 5, 9 и 10 в Вашактуне), датирующихся концом III — началом IV в., центральная фигура изображена еще достаточно неумело: из-за неверно найденных пропорций она кажется тяжелой и приземистой, но благодаря нестатичной позе, разнообразному положению рук общий контур обладает определенной жизненностью и силой. Голова повернута в профиль, обычно влево (с точки зрения смотрящего на стелу), точно так же, как плечи и руки, но торс дается в фас; ступни ног показываются обязательно в профиль, одна за другой. Характерны большие массивные подвески в ушах, напоминающие об ольмекском влиянии, и сложное украшение, так называемый «ласточкин хвост», висящее сзади у пояса. Подобная схема разворота фигуры существовала и на скульптурных памятниках Древнего Египта. Особенности низкого рельефа с неглубоким фоном на древнейших памятниках также близки к египетским.

Около середины IV в. в Тикале и Вашактуне появляются фигуры, изображенные в фас. С этого времени в майяской монументальной пластике можно заметить две линии развития: изображения на стелах с постановкой фигуры, подобной древнейшим, совершенствуясь в композиции, пропорциях и реалистичности трактовки образа, все же остаются рельефами, а композиции, данные в фас, постепенно переходят к почти круглой скульптуре. В этом последнем направлении решение поставленной задачи достигалось различными путями. В городах юго-востока (например, Копане и частично Киригуа), а также в Тонина мастера впоследствии сумели добиться того, что фигура выдавалась из плоскости стелы приблизительно на три четверти. С другой стороны, в некоторых городах, расположенных по реке Усумасинте, например, в Пьед-



рас Неграс, фигуру правителя помещали в нише, находившейся в верхней части стелы. По всей видимости, такие ниши должны были передавать трон с балдахином — один из отличительных знаков власти у древних майя. Однако такие виды горельефа все же не превратились в круглую скульптуру; возможно, что в этом сыграли определенную отрицательную роль не только некоторые свойства известняка (хрупкость и т. п.), но и то, что на круглой скульптуре почти не оставалось места для обязательных надписей и символической орнаментики фона.

В конце раннеклассического периода произошли какие-то значительные события, вероятно, явившиеся результатом крупных общественных сдвигов. Может быть, стремившиеся к усилению своей власти представители знати пытались ограничить или уничтожить культ правителя. Во всяком случае, в период с 534 г. по 593 г. монументальные скульптурные памятники с датами в большинстве городов не воздвигаются. Более того, в некоторых городищах (например, в Тикале) археологи обнаружили, что в это время несколько старых стел было разбито или повержено на землю. Это удалось установить благодаря тому, что поврежденные или разбитые стелы затем были тщательно восстановлены и помещены во вновь построенные храмы. Таким образом, налицо свидетельства борьбы одной группы общества против другой или, что менее вероятно, одного города-государства против другого. Возможно, наконец, что здесь мы имеем отдаленные отклики завоевания Каминальхуи теотихуаканскими войсками, что могло вызвать некоторые изменения и в общественной жизни низменности. Но к концу VI в. эти волнения оканчиваются; во многих городах снова начинают создаваться датированные стелы, в том числе и юбилейные, то есть кратные катуну. Число их непрерывно растет, а мастерство исполнения повышается.



Интересное толкование символики юбилейных стел предложено недавно Ю. В. Кнорозовым. Он пишет: «В дальнейшем (со второй половины IV в. — Р. К.) юбилейные стелы получают широкое распространение, что свидетельствует о значительных изменениях политического и религиозного характера. Юбилейные стелы неразрывно





Приголока 24. Яшчилан



связаны с культом богов, правящих поочередно в течение определенного периода. Религиозные представления о переходе власти от одного бога к другому, несомненно, являются отражением реально существовавшего института смены правления по родам. Появление юбилейных стел, по-видимому, свидетельствует о том, что захват власти одной династией получил религиозную санкцию. Смена власти происходит уже не в реальной жизни, а у богов. Земной владыка, вместо того чтобы передавать власть, получает от очередного бога инвеституру на правление».<sup>2</sup>

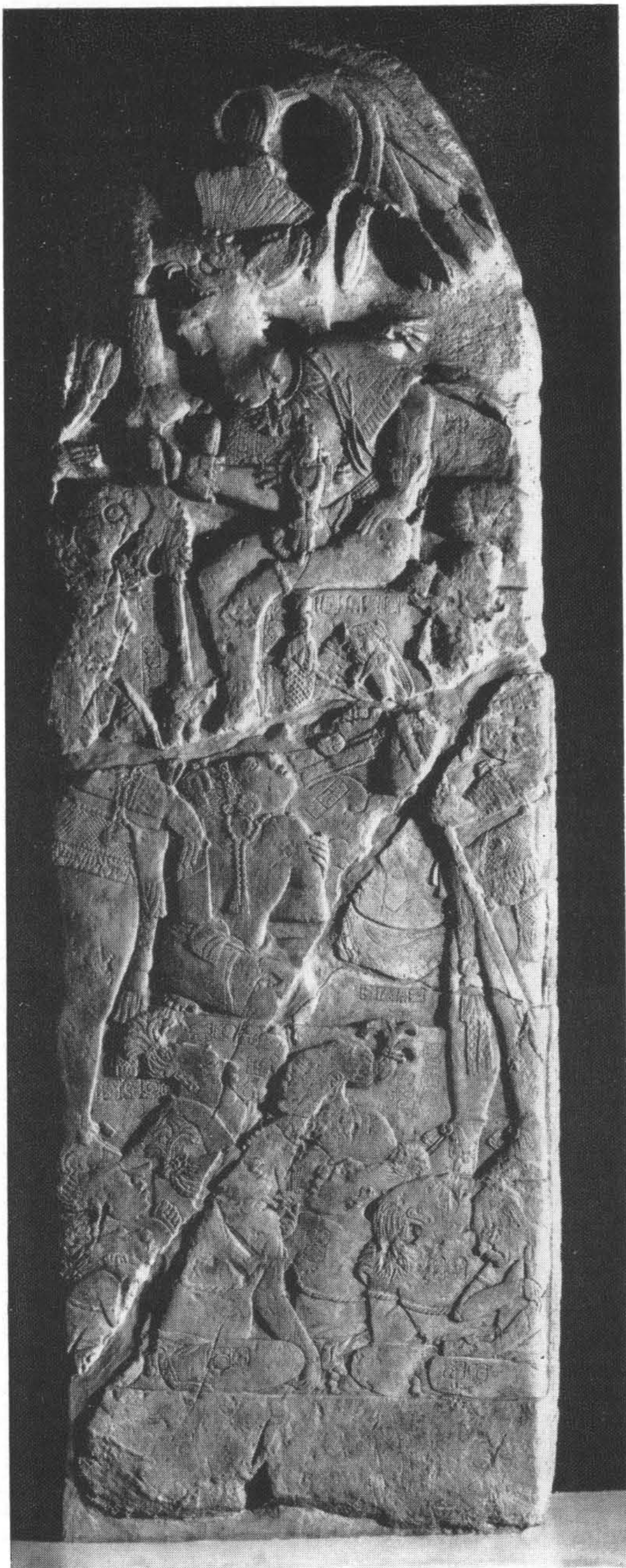
2

В течение следующего этапа (590—750 гг.) монументальная скульптура, сохраняя в какой-то мере отмеченные выше черты, проходит большой путь развития. Фигуры на рельефах первого направления имеют статичные позы, но их пропорции становятся более правильными, иногда появляются попытки передать движение. По-прежнему голова главного персонажа повернута в левую сторону, в правую — значительно реже; в большинстве случаев и тело показано в профиль, хотя есть и изображения в фас; ступни ног развернуты в разные стороны. Большое внимание уделяется тщательно проработанным декоративным деталям. Усложняется значительно и композиция. Если на древнейших памятниках, как правило, высекали только одну, торжественно застывшую фигуру правителя, то на рельефах второго этапа появляются и другие персонажи, играющие немаловажную роль. В качестве примера можно привести рельеф<sup>3</sup> на притолоке 24 из здания 23 в Йашчилане, где скульптор прекрасно передал сцену, вероятно, происходившую в святилище. Перед монументальной статуей божества, как бы спокойно идущего вперед, стоит на коленях,



Стела Р. Копан





Стела 12. Пьедрас Неграс

в напряженной, экстатической позе, жрица или супруга правителя, с мольбой и надеждой смотрящая на бога. Она совершает обряд кровавого жертвоприношения, распространенный у майя: проколов высунутый язык, женщина пропустила сквозь рану кусок веревки, чтобы кровь стекала по ней в подставленный сосуд. Изоцренная, дробная орнаментика одежды жертвовательницы контрастирует с почти лишенным украшений телом божества. Мастер стремился преодолеть фронтальность фигур и ярче передать драматизм мучительного обряда. Длинный жезл в руках божества, рассекая композицию по диагонали, вносит дополнительное движение и привлекает внимание к скорчившейся женщине. Его верхняя часть, украшенная пышным пучком перьев, заполняет правый угол рельефа над головой женщины, уравнивая помещенную слева иероглифическую надпись.

Претерпевает значительные изменения и горельеф, тяготеющий к круглой скульптуре. Хотя от четырехгранной формы стелы в описываемый период еще полностью не отказались, но определенные сдвиги были уже сделаны. Некоторая скованность фигуры, диктуемая самой формой стелы, творчески используется: скульптор ставит своей задачей изобразить правителя в торжественной, спокойно-величавой позе. Лицо его равнодушно, глаза либо опущены на прижатый к груди горизонтальный церемониальный жезл (так называемую «змеиную полосу»), символ его власти, либо устремлены вперед. Прекрасный образец такого решения представляет стела «Р» из Копана, воздвигнутая в 623 г. Парадное одеяние, сплошь покрытое огромным количеством разнообразных украшений, напоминает по своей декоративности ковер. И только лицо властелина, почти не моделированное, выделяется из этого сложного узора линий; рук и ног зритель не замечает, воспринимая их вначале как детали одежды.<sup>4</sup>



Во время второго этапа скульпторы окончательно преодолели технические трудности: ни материал, ни их несовершенные орудия не являются уже препятствием при выполнении поставленных задач. К этому же времени относится и появление значительных стилистических различий в скульптуре разных городов и создание отдельных местных художественных течений или «школ». К сожалению, мы слишком еще мало знаем о принципиальных различиях в религиозных и эстетических взглядах, существовавших в том или ином городе-государстве, чтобы достаточно полно раскрыть внутреннее содержание многочисленных течений. Поэтому и анализ памятников поневоле приобретает несколько формальный характер.

Третий этап (со второй половины VIII в. до начала IX в.) является вершиной в развитии майяской пластики. Скульптуры становятся более динамичными, в многофигурных композициях образы получают яркую индивидуальную характеристику, предельную выразительность и даже драматизм. О каких-то изменениях религиозно-политического порядка свидетельствуют новые атрибуты власти: вместо прежней «змеиной полосы», изображавшей двухголового небесного дракона, мы видим теперь в руках правителя так называемый «скипетр с карликом» — изогнутый жезл с маленькой человеческой фигуркой на верхнем конце.

Продолжают развиваться и различные художественные школы в городах Пьедрас Неграс, Йашчилане, Паленке, Тикале, Ошкинтоке, Тонина, Копане и Киригуа. На многих памятниках мастера по-разному комбинируют рельеф с горельефом, что дает возможность достигать в сложных по сюжету сценах необычайного богатства форм. Это особенно характерно для творчества скульпторов в городах, расположенных в долине реки Усумасинты или по ее притокам: Пьедрас Неграс, Паленке и



Стела 40. Пьедрас Неграс





Стела 14. Пьедрас Неграс

Йашчилане. Характерным примером может служить великолепная стела 12 из Пьедрас Неграс, воздвигнутая по всей вероятности, в 795 г.,<sup>5</sup> около здания 0-13. Размеры ее весьма значительны: высота свыше 3 м, ширина — 1 м, толщина — 42 см; вес около 4 тонн. Изображения помещены только на лицевой стороне; оборот стелы — гладкий; по узким бокам расположены столбцы иероглифических надписей. Материал — местный, желтоватый известняк.<sup>6</sup>

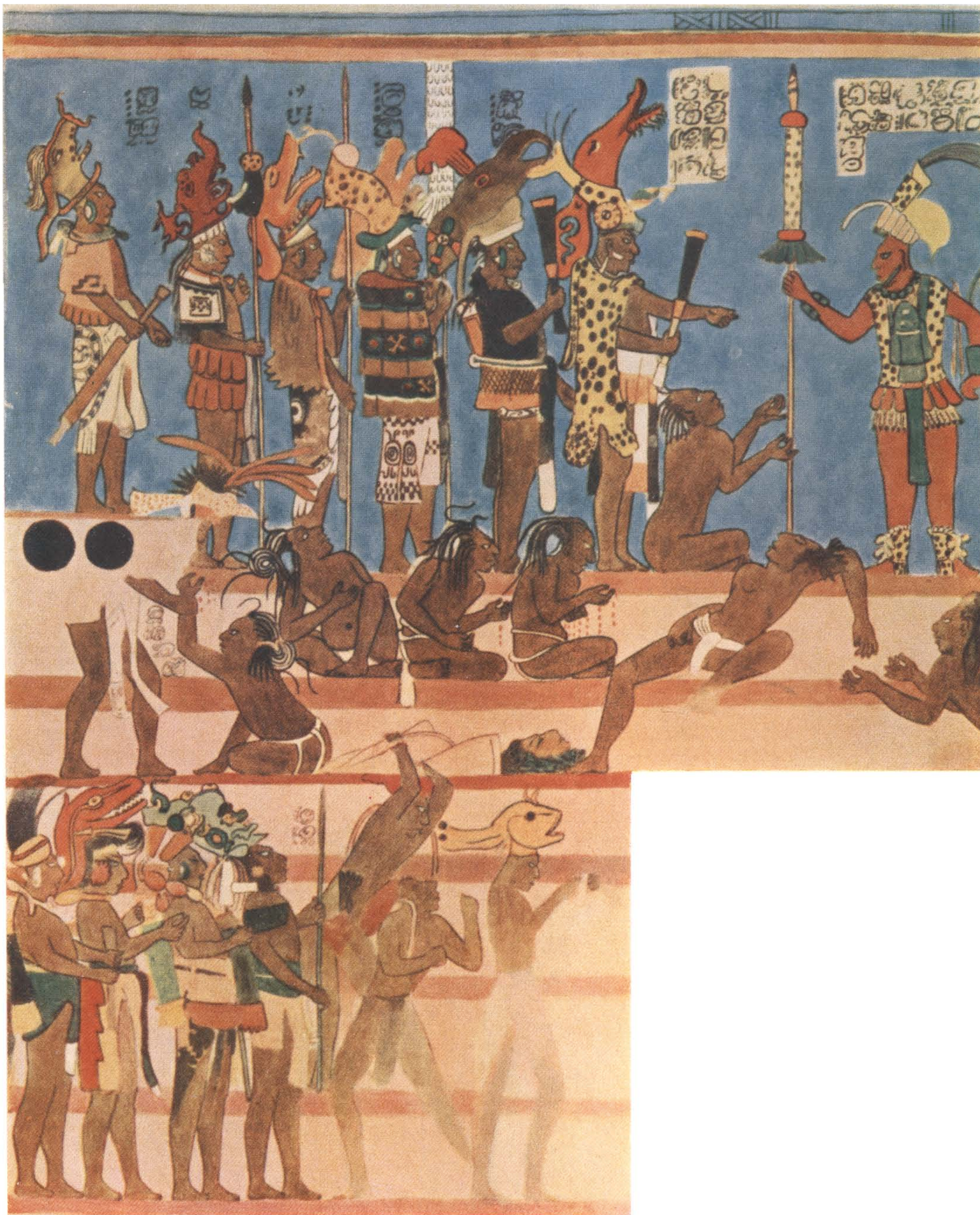
В верхней части изображено сидящее на троне или помосте знатное лицо.<sup>7</sup> Поза его очень интересна: согнутая левая нога лежит на сиденье, правая свободно опущена вниз. Фигура наклонена вперед; он внимательно рассматривает то, что происходит внизу. Чтобы удержаться в такой позе, одной рукой он крепко упирается в колено согнутой ноги, а церемониальным копьем в правой — в пол. Одежда его состоит из короткой пелерины, наброшенной на плечи, и набедренной повязки. Наряд дополнен ожерельем из крупных пластин и браслетами; на голове шлем с султаном. Складки одежды подчеркивают контур фигуры. Скульптор умело использует длинный султан головного убора, чтобы сильнее выявить движение сидящего человека, вероятно, правителя Пьедрас Неграс. Дугообразное расположение перьев султана повторяет мягкую линию закругленной верхушки стелы. Ниже правителя, по краям трона, стоят два представителя знати в богатых одеждах; они изображены в профиль, лицом друг к другу. В руках у левого персонажа какой-то предмет, возможно, церемониальный жезл в виде священной «змеиной полосы», правый одной рукой держит копье, а другую положил на грудь — традиционный жест почтения у майя. Между ними сидит, поджав ноги, четвертый персонаж, почти обнаженный, но с богатыми украшениями (ожерелье, ушные подвески, головной убор из перьев). Лицо его поднято вверх, к правителю.





*Девушка. Хаина*





Фрагмент росписи комнаты № 2. Бонампак



Обычно считают, что это захваченный в плен вражеский полководец, но думается, что скорее здесь изображен придворный писец или какой-то другой вельможа, так как он не связан.

Под этой группой находятся восемь скорченных нагих пленников; у некоторых руки заломлены за спину и связаны; толстая веревка охватывает их туловища. Подняв головы, они с ужасом смотрят на правителя, ожидая решения своей участи или, может быть, уже предугадывая грядущее жертвоприношение. Обращает внимание подчеркнутая индивидуализация каждого образа, скульптор отчетливо показал различные позы, профили лиц и даже характерные украшения, свидетельствующие, может быть, о том, что перед нами — представители разных народов. Один имеет густую бороду (редко встречающуюся у индейских народностей), другой (крайний справа), старый, худой человек, печально смотрит вниз, он уже полностью потерял надежду. Триумфальный характер изображенной сцены не вызывает сомнения. Очевидно, этот мемориальный памятник был воздвигнут вскоре после какой-то крупной победы войск Пьедрас Неграс над войсками другого города-государства.

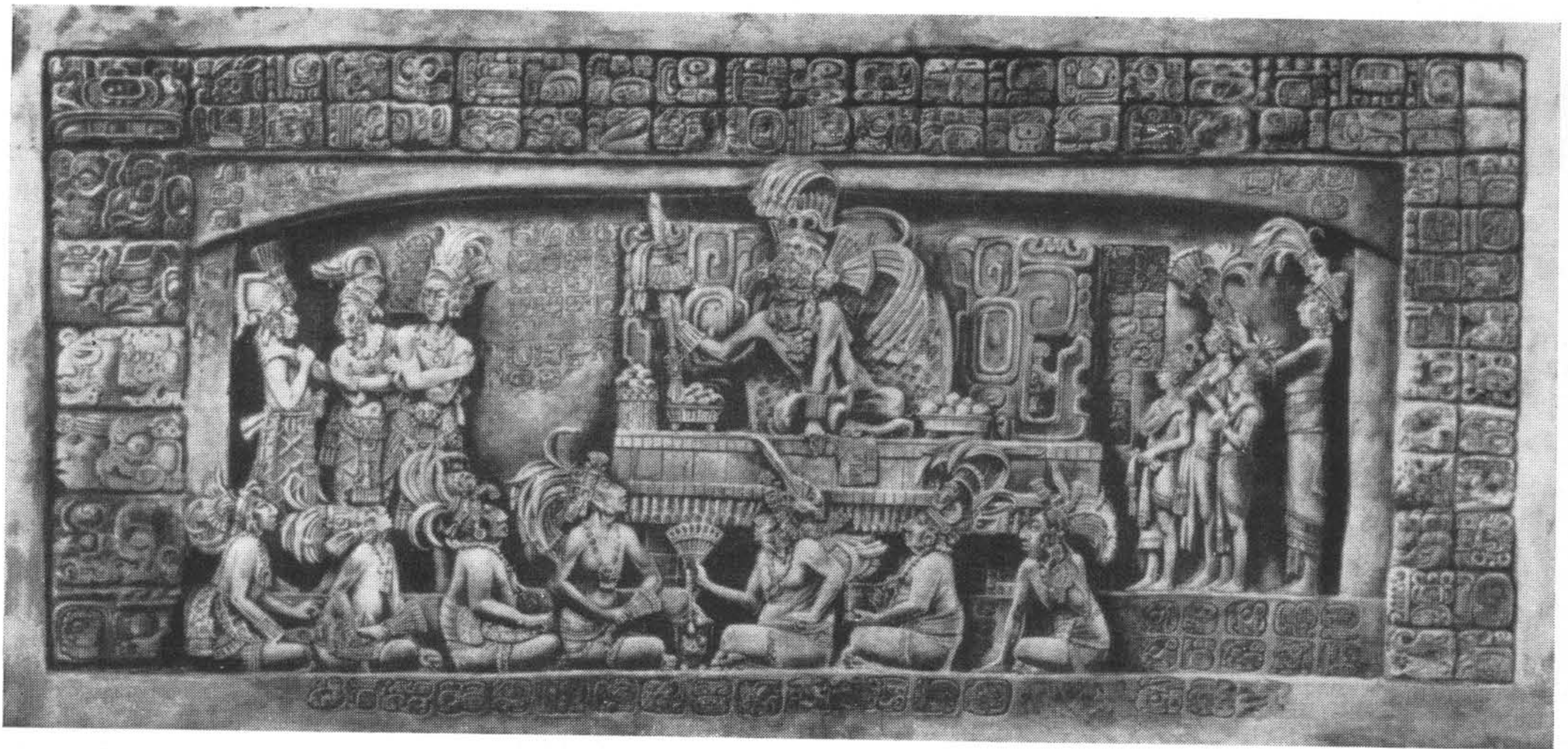
Вся композиция рельефа строго уравновешена и гармонична. Поражает мастерство, с которым скульптор сумел скомпоновать все фигуры, не оставляя пустых мест и не нагромождая деталей, что нередко встречается в более ранних памятниках. Будучи, очевидно, поставлен перед задачей передать перспективу галереи или зала, в котором правитель решает судьбу пленных, мастер расчленил всю композицию на несколько изображений, причем нижние фигуры даны низким рельефом, а верхние — более далекие — достигают горельефной объемности. Такое решение, хотя и условное, создает впечатление почти правильного перспективного построения всей многофигурной сцены. Благодаря этому же

решению скульптору удалось ярко противопоставить образы торжествующего победителя и покорно ждущих своей участи побежденных. Великолепно высеченные детали, такие как волосы, узлы и складки набедренной повязки (например, у третьего справа персонажа), выразительные положения рук, доказывают, что каждой фигуре в композиции, будь то правитель или побежденный, уделено одинаково большое внимание.

Не менее интересны и две другие стелы (40 и 14) из того же города, правда, совершенно иные по тематике. На первой<sup>8</sup> из них, имеющей высоту более 4 м, изображены всего две фигуры. Верхняя находится на своеобразном выступе, делящем композицию по горизонтали на две равные части. Это молодой коленопреклоненный мужчина, вероятно, правитель, разбрасывающий одной рукой кукурузные зерна, которые он достает из небольшой сумочки. Перед нами сцена культового посева, который был у майя, как и у многих других народов, важнейшим священным обрядом в начале сельскохозяйственных работ. Падающие семена кукурузы различимы только у открытой ладони, но о символике совершаемого ритуала говорит своеобразная кайма из листьев созревшего растения, высеченная по краям стелы.

В нижней части мы видим гигантское существо в пышном головном уборе с перьями, погруженное по пояс в землю. Это образ божества земли, ждущего оплодотворения семенами. Прекрасно переданы его грузность и неподвижность, жесткий пристальный взгляд, устремленный куда-то вдаль. Совершенно по-иному трактована верхняя фигура: в ней нет канонической статичности, столь характерной для обычного изображения правителя на стелах. Гладкий, без орнаментов фон вокруг нее как бы подчеркивает, что действие происходит весной и на открытом воздухе. В постановке фигуры и жестах правителя





чувствуется свобода движения; благодаря лаконичным, мягким контурам формы кажутся более объемными. Он внимательно следит, куда падают семена. Суть происходящей церемонии еще более подчеркивается своеобразным головным убором в виде большого кукурузного листа, словно сделанным из кружев, и человеческой головой, укрепленной на спине около пояса. Это различие в трактовке двух образов скульптор несомненно создал для того, чтобы ярче подчеркнуть контраст между человеком, совершающим обряд, и божеством, ожидающим весеннего воскрешения. Отсюда и большая плоскостность в передаче нижнего персонажа, как бы втиснутого в узкие рамки композиции. С этой же, очевидно, целью их головы повернуты в противоположные стороны (поворот на ту или иную сторону света играл в культовой символике майя очень большую роль).

Если мы вспомним, что кукуруза у древних народов Месоамерики служила самым главным источником питания, то важное значение изображенной на этой стеле сцены становится понятным. Недаром один из испанских монахов вскоре после завоева-

ния с пренебрежением писал: «Если кто посмотрит внимательно, то обнаружит, что все, что [майя] делают и о чем говорят, связано с кукурузой; они поистине чуть ли не делают из нее божество».<sup>9</sup>

Совершенно иному событию посвящена стела 14, воздвигнутая в 766 г.<sup>10</sup> Молодой правитель (по надписям известно, что он был у власти только пять лет) сидит, скрестив ноги, в неглубокой нише, очевидно, передающей трон, покрытый большим балдахином. На юноше сложный головной убор, напоминающий митру с большим пучком перьев кецаля, закрепленным сзади, и покрывающее всю грудь ожерелье из множества крупных нефритовых бус. В руке он держит сумку, украшенную великолепно сделанным медальоном в виде маленькой обезьяньей головы.

Перед нишей стоит высокая женщина, одетая в длинное платье и с опахалом из перьев в правой руке; ее головной убор сделан в виде головы ягуара с раскрытой пастью. Она подняла лицо вверх и смотрит на юношу. Это, очевидно, мать правителя, воздающая ему почести после его восшествия на престол. С удивительной наблюда-





тельностью передан контраст поз: величественная и самоуверенная у главного действующего лица и почтительная, но полная достоинства у матери. Третья фигура, плохо сохранившаяся, видна в нижней правой части; это — принесенный в жертву пленный. Гармоничное сочетание различных по объему пластических форм, которые создал скульптор, не только служит раскрытию главной темы, но и дает ощущение перспективы.

Несмотря на то, что памятник пострадал от ветра, солнца и дождя, он сохраняет свое художественное воздействие и в настоящее время.

Все детали высечены с филигранной тонкостью, напоминающей гравировку по меди. Большое внимание уделено одежде и украшениям стоящей женщины. С необычайной тщательностью выполнены даже декоративная лента и сложная бахрома на нижнем краю платья или ажурная лента с геометрическим орнаментом, нашитая на ткань. Одно перо головного убора поднимается вверх, как бы раздуваемое ветром или отброшенное движением головы, и создает плавный переход к верхней ча-

сти рельефа. Ряд едва различимых линий, условно передающих следы босых человеческих ног, высечен не только на правой нижней части стелы, где изображена почва, но и на сооружении, напоминающем простую деревянную лестницу, которое ведет к трону.

Очень декоративные иероглифы, покрывающие нишу, не дробят композицию, так как даны в низком рельефе.

Великолепным образцом многофигурной скульптуры той же школы является выполненный на несколько лет позже (вероятно, в 782 г.) большой барельеф 3 (часто неправильно называемый в научной литературе притолокой), украшавший стену здания 0-13 в Пьедрас Неграс.<sup>11</sup> Размеры его: 1,26 м длина, 0,62 м высота; глубина фона местами равна 4 см. Этот барельеф принадлежит к числу лучших памятников всей древнеамериканской пластики. Для него, как и для других скульптур Пьедрас Неграс, характерно сочетание низкого рельефа с горельефом, приближающимся иногда к круглой скульптуре: головы, руки и ноги многих персонажей полностью отделены от фона.



Композиция изображает правителя (его имя читается условно Соц-Балам), сидящего на величественном троне, оформленном в виде большой маски божества. Левой рукой правитель опирается на край трона, а в поднятой правой держит церемониальный жезл, украшенный пучком перьев. Соц-Балам порывисто подался вперед и смотрит на сидящих внизу сановников. По бокам трона помещены две группы придворных или родственников: слева — трое взрослых, справа — три мальчика и женщина. У всех взрослых руки сложены на груди — в знак почтения и повиновения. К сожалению, горельефные части были позднее сколоты, поэтому невозможно сказать что-либо определенное о том, как были трактованы лица участников сцены. У подножия трона сидят, поджав ноги, семь знатных людей; большой сосуд, поставленный на землю, образует центр этой группы. По всей видимости, это члены совета, существовавшего при правителях, а сам барельеф изображает собрание такого совета, посвященное обсуждению какого-то важного события. Американский исследователь Т. Проскурякова высказывает предположение, что на этом совещании был утвержден престолонаследником тот правитель, которого мы видели на стеле 14. Если это так, то он должен находиться здесь среди трех мальчиков. Обращают на себя внимание характерные различия в решении образов членов совета; очевидно, ваятель стремился подчеркнуть индивидуальные особенности каждого персонажа (старческую тучность, стройность юноши, силу мускулистых тел мужчин в расцвете сил и т. п.). Во всей композиции поражает ритмическая плавность линии; мастерство скульптора особенно ясно видно в гармоничном сочетании разнообразных поз участников совещания.

Барельеф обрамлен тщательно вырезанной прямоугольной рамкой с иероглифической надписью.

Другой памятник — фрагмент притолоки 1 (также, очевидно, стенная панель) стилистически настолько близок к рассмотренному барельефу, что, вероятно, является произведением того же мастера. Обычно по фотографии у зрителя создается впечатление о больших размерах этой панели, хотя она в действительности очень невелика. Причина этого в монументальном стиле памятника, характерном для пластики Пьедрас Неграс. Отличительными чертами основного скульптурного направления этого города можно назвать мягкость очертаний, умелое комбинирование низкого и высокого рельефа (в зависимости от сюжета), гармоничность и уравновешенность композиций. Движения изображенных персонажей лишены резкости, ритмичны, изящны. Лица отличаются удивительно тонко подчеркнутыми индивидуальными особенностями, жизненностью и правильностью черт. Из всех скульптурных школ майя мастера Пьедрас Неграс, несомненно, сделали наибольший шаг к реалистическому искусству, близкому античности. Но здесь одновременно (так же как и в других городах майя) встречаются памятники и совершенно иного стиля, что свидетельствует о существовании различных творческих направлений.

Одним из таких памятников<sup>12</sup> является настенная панель 2, созданная около 761 г., то есть на двадцать один год ранее описанной выше многофигурной композиции заседания совета. На этом рельефе изображен какой-то сановник (возможно, военачальник) в торжественной позе, принимающий почести от шести коленопреклоненных воинов. На нем своеобразная по фактуре одежда, богатый головной убор, нагрудное украшение, в руке — щит. Сопровождающий человек находится на расстоянии шага или двух позади сановника, он меньше по размеру и, следовательно, занимает менее важную должность. Большие кольца вокруг глаз указывают, что лицо





его раскрашено или прикрыто маской. Такая орнаментика позволяет сделать заключение о проникновении в Пьедрас Неграс религиозных представлений из Центральной Мексики. Известно, что подобные круги около глаз являются отличительной чертой водного божества нахуа Тлалока. Это обстоятельство может служить косвенной датировкой одной из недавно найденных стел Тикаля, к которой мы вернемся несколько ниже.

В резком контрасте с этими двумя персонажами, держащимися гордо и величественно, находится тесно скомпонованная группа коленопреклоненных воинов. Их головы отчетливо разъединены, но ниже плеч фигуры сливаются в единую массу. Несмотря на некоторую разницу в деталях, у всех шести воинов выражены одинаковые действия и чувства. Характер выполнения иероглифической надписи, обрамляющей сцену с трех сторон (она почти незаметна),



еще более подчеркивает суровую динамику главной части композиции. Памятников такого рода в Пьедрас Неграс найдено еще очень мало, поэтому судить о главных чертах второго художественного направления пока невозможно.<sup>13</sup>

### 3

Скульптурные школы Пьедрас Неграс и Паленке во многих отношениях были близки. В произведениях паленкских мастеров мы также встречаемся с мягкостью и чистотой лаконичных контуров, безупречностью пропорций, продуманностью и гармоничностью композиций. Основным материалом был шток, которым скульпторы Паленке владели совершенно блестяще; каменные рельефы встречаются значительно реже из-за определенных свойств местного известняка. Создание рельефов из штока в условиях влажного тропического климата было значительным достижением и требовало иных навыков, чем при работе в камне. Так, например, изучение штокowych рельефов в «Большом дворце» показало, что они время от времени реставрировались: покрывались новым тонким слоем, на который резцом наносили детали, и заново раскрашивались. На многих произведениях обнаружено по несколько таких слоев.

В Паленке господствует пластика, связанная с архитектурой. Барельефами украшали наружные стены зданий, составляющих дворцовый комплекс, а на внутренних помещали медальоны; в святилищах храмов были большие панели, так называемые «таблетки». Замечательные образцы недавно найдены и в склепе пирамидальной базы «Храма надписей».<sup>14</sup>

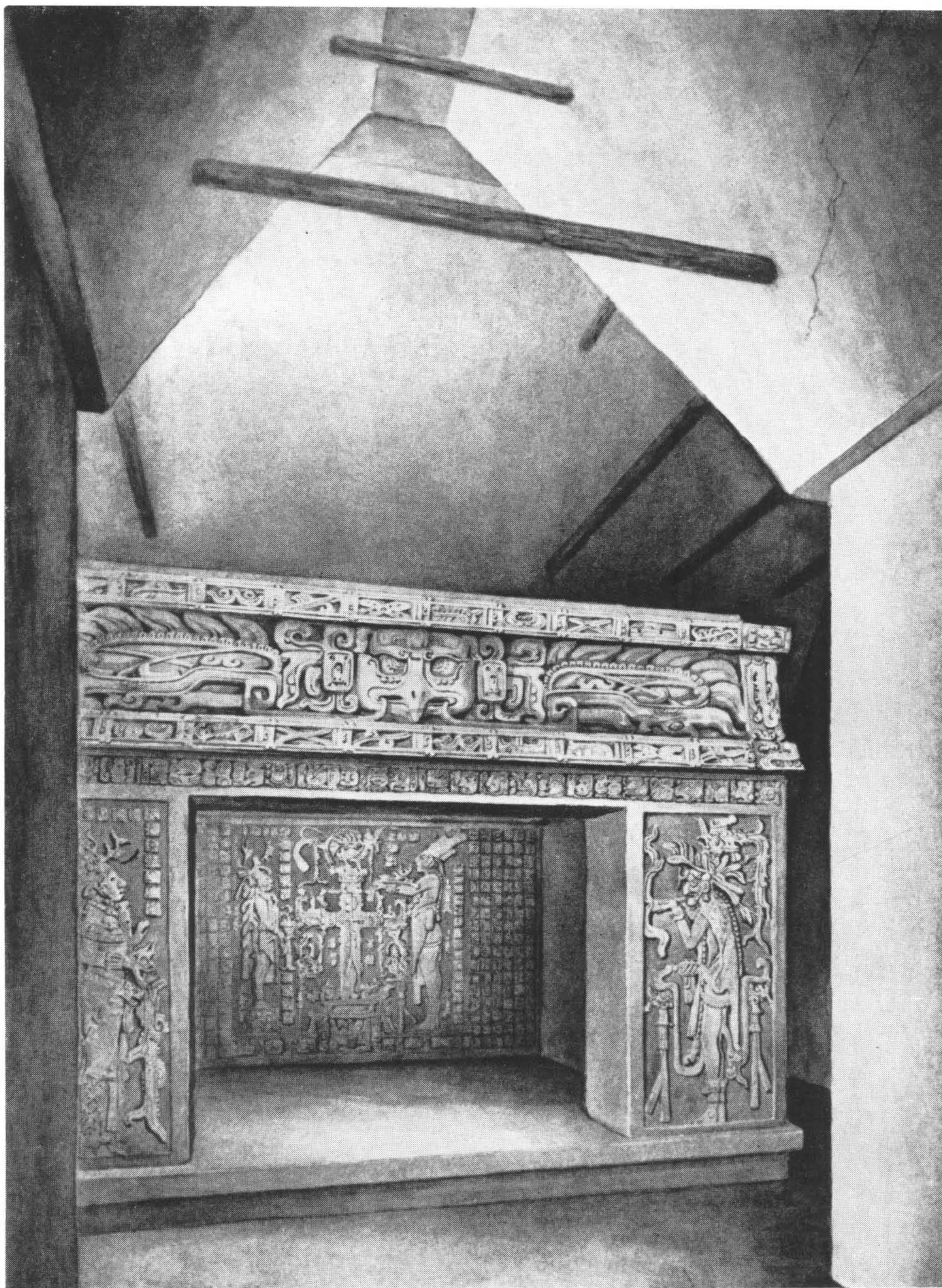
В творчестве паленкских скульпторов имеется ряд своеобразных черт, отличающих их работы от произведений мастеров других городов. Сочетание низкого и высо-

кого рельефов, столь характерное для ваятелей Пьедрас Неграс, почти совершенно не привлекало мастеров Паленке, они трактовали формы более плоскостно. Искать причину этих принципов в свойствах материала не следует, — в том же Паленке сохранились многочисленные шедевры круглой скульптуры из штока.

Персонажи на рельефах следуют майяскому идеалу красоты: у них вытянутые лица с высокими плоскими лбами (очевидно, следствие искусственной деформации головы), большие орлиные носы, косые глаза. Фигуры несомненно передают индивидуальные особенности: различный рост, старческую сутуловатость, юношескую стройность и подтянутость и т. д. Большое внимание уделяется деталям, главным образом в костюмах и украшениях: расшитые драгоценными камнями и раковинами одежды, сандалии, щитки на ногах, пышные головные уборы из перьев, ожерелья, ручные и ножные браслеты изображаются с величайшей тщательностью, доходящей порой до того, что они начинают играть самостоятельную роль. Обычно композицию окружает рамка из иероглифов или искусно сгруппированных декоративных элементов.

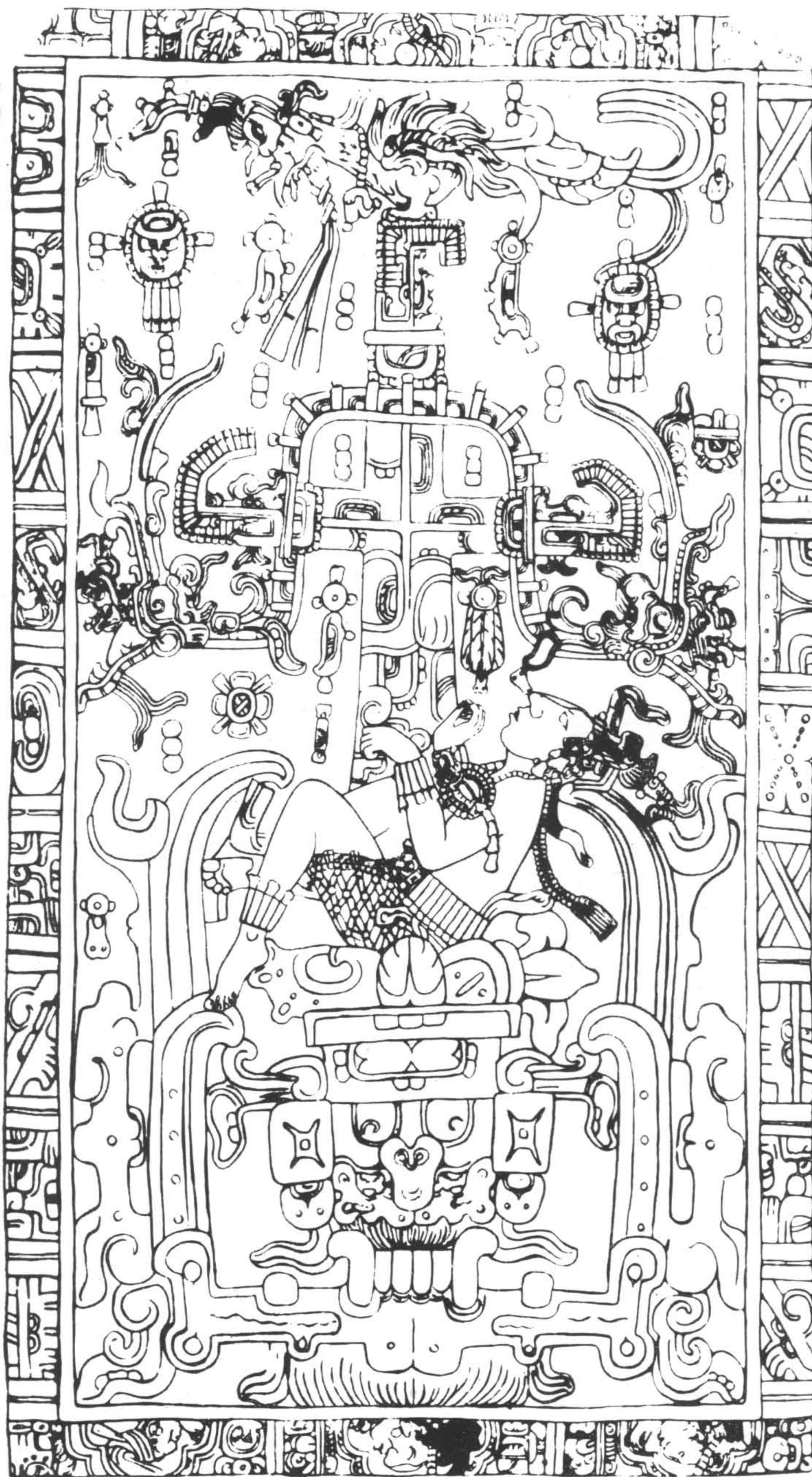
Характерным примером паленкского барельефа может служить большая стенная панель из «Храма солнца».<sup>15</sup> В центре ее на щите помещена маска божества земли, прикрепленная к двум перекрещенным копьям, которые упираются в священную «змеиную полосу», поддерживаемую двумя скорченными пышно одетыми человеческими фигурами. Справа от этой центральной группы на спине прижавшегося к земле человека стоит очень высокий, худой и пожилой правитель в простой одежде; он на вытянутых руках подносит к священному символу небольшую статуэтку сидящего божества. Слева находится юноша маленького роста в пышном костюме, но босой, также стоящий на согбенном





Святилище «Храма креста». Паленке





Рельеф на крышке саркофага. Паленке





человеке; и у него в руках статуэтка бога, но несколько большего размера, с головой летучей мыши-вампира. С боков композиция ограничена пространственными надписями. Эти же два главных персонажа (вероятно, правитель и наследник) изображены на рельефах и в святилищах «Храма креста» и «Храма лиственного креста». Все они имеют одинаковую композицию; меняется лишь объект поклонения: в одном случае —

священное мировое дерево в виде креста, в другом — то же дерево с листьями и мифологической птицей, сидящей наверху. По религиозным представлениям майя такие деревья стояли в четырех углах и центре вселенной; они поддерживали небесный свод. Очевидно, правитель и наследник — исторические лица,<sup>16</sup> хотя «Храм креста» более древний (642 г.), чем два остальных (даты их постройки — 692 г. — совпадают).



Первоначально в «Храме лиственного креста» у дверного проема, ведущего в святилище, были установлены и другие рельефы. Все декоративное оформление этого комплекса хорошо показано на реконструкции Т. Проскуряковой.<sup>17</sup> (В колониальное время его части были перенесены и вмурованы в наружную стену церкви в селении Сан Доминго Паленке). Панель слева от входа изображает молодого человека в великолепном одеянии; многочисленные перья его головного убора разбросаны в разные стороны, грудь украшает тщательно сделанное ожерелье, а к поясу с тяжелыми драгоценностями прикреплена голова ягуара. В правой руке, опущенной вниз, этот персонаж держит стилизованную скульптуру небесного двухголового дракона, а левой рукой делает изысканный жест, напоминающий ритуальный жест молодого майяского бога из храма 22 в Копане.

Совсем другой образ показан на панели, помещавшейся справа от входа. Ссутулившийся старик с пронизательным взглядом и хитрым выражением лица сразу привлекает внимание. Он одет в ягуаровую шкуру, поверх которой висит необыкновенно длинная нитка бус. Руками он сжимает какой-то продолговатый, узкий предмет, который держит во рту; из него выходят извилистые клубы дыма. Возможно, это трубка или сигара. По-видимому, перед нами бог огня, повелитель могучих вулканов — одно из самых древних божеств Месоамерики. Уверенный, смелый и точный рисунок, который так характерен для композиций «таблетт», свойствен и этому памятнику.

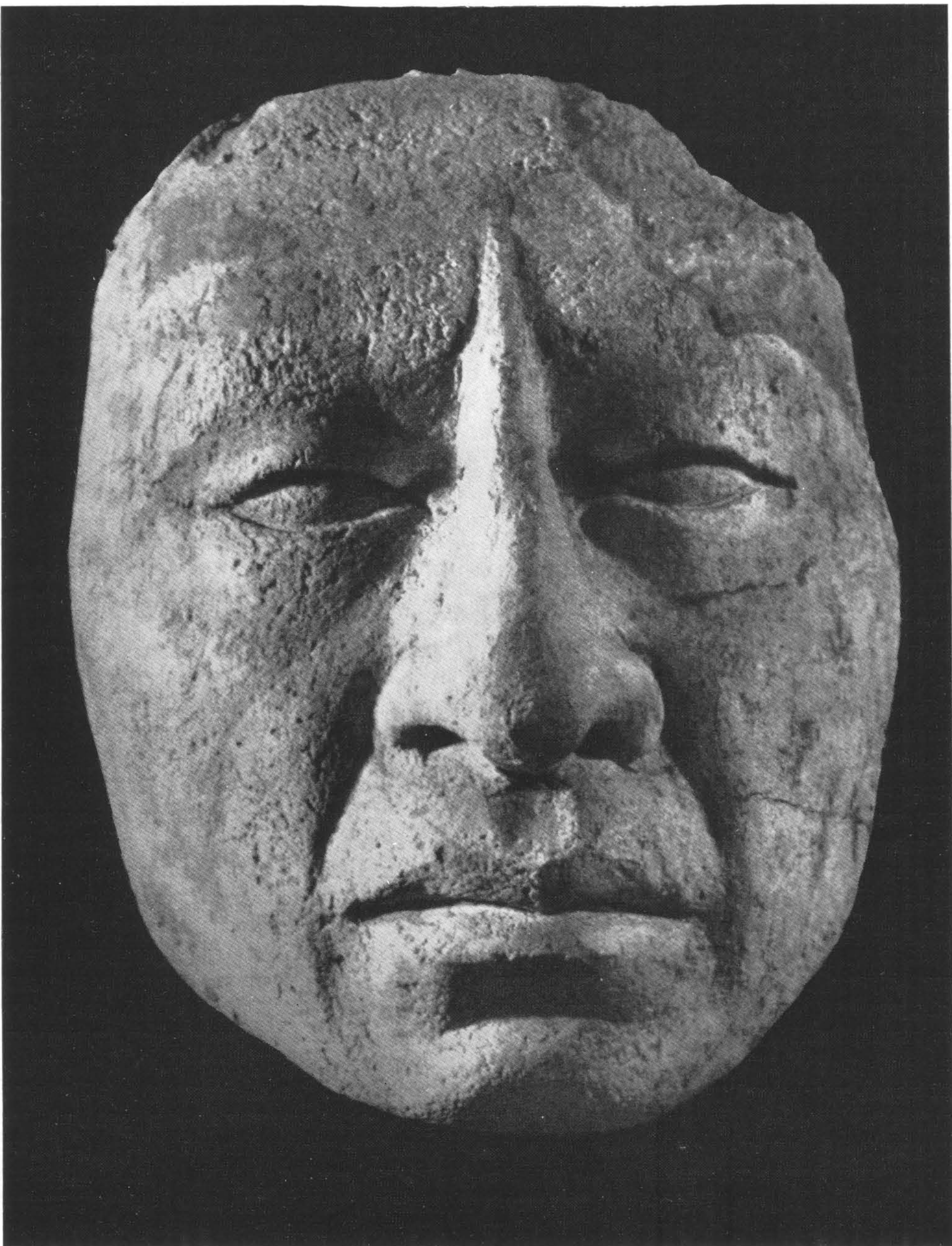
Интересным образцом культовой трактовки бытовой сцены может служить рельеф на крышке саркофага из крипты «Храма надписей», изображающий покойного правителя лежащим под мировым деревом, на вершине которого сидит птица.<sup>18</sup> Простой сюжет — отдых под тенью лиственной кроны — переосмыслен как рассказ о

счастливой жизни в загробном мире. Все свободные участки поверхности вокруг центральной композиции заполнены символическими знаками благополучия, мешающими восприятию содержания. Дерево, трактованное весьма условно, резко контрастирует с очень живым изображением правителя, лежащего в свободной непринужденной позе.

К сожалению, большинство штукowych рельефов Паленке сильно пострадало от климатических невзгод, археологических «розысканий» капитана дель Рио и варварского обращения случайно забредавших в развалины искателей жевательной смолы — чиклоро. Поэтому часто мы можем составить о них более ясное представление только по рисункам путешественников прошлого столетия, видевших их в более хорошем состоянии. Об одном таком рельефе — возможно, из числа самых выдающихся в художественном отношении — панели из «Храма прекрасного рельефа» можно судить лишь по рисунку французского путешественника Фр. Вальдека, видевшего его еще неразрушенным. А в настоящее время он, к сожалению, уже не существует. Вальдек, конечно, внес определенные элементы «европеизации» в свой рисунок, но сюжет и композицию утраченного рельефа все же можно представить себе достаточно ясно. Это изображение юного бога, сидящего на массивном троне, оформленном в виде ягуара.

Совершенно иными по сюжету являются барельефы «Большого дворца». Скульпторы, учитывая назначение здания, стремились рассказать в них о величии и могуществе правителей Паленке. На многих панелях, обрамляющих лестницы, враги, стоя на коленях, как будто ожидают выхода торжествующего победителя. Их могучие тела еще более подчеркивают, насколько силен был захвативший их противник. На другом рельефе та же тема победы приобретает более своеобразное звучание.





*Пожилый мужчина. «Храм Солнца». Паленке*



Ваятель показывает героя-правителя в кругу семьи, вместе с женой и сыном. Спокойные лица, свободные позы женщины и юноши создают впечатление интимной домашней сцены. И только скорченные фигуры врагов, находящиеся у них под ногами, напоминают о трагических событиях войны.

Сохранившиеся образцы круглой скульптуры Паленке являются подлинными шедеврами. Они также создавались как части различных архитектурных украшений (фризов, кровельных гребней и др.), но каждая такая деталь глубоко индивидуальна по замыслу и художественному решению. К числу их, например, относится маска с фриза «Храма Солнца». Несмотря на специфику ее назначения, перед нами истинно реалистический портрет пожилого, много пережившего мужчины. Внимательно смотрящие вперед глаза (зрачок, вероятно, был обозначен краской), крупный нос с широкими ноздрями, очень четко обрисованный большой рот, характерные линии складок, идущих от носа, выступающий вперед подбородок — все это говорит о том, что скульптор лепил маску с натуры. Никаких канонических черт в этом образе нет. Приходится только удивляться творческой смелости и наблюдательности мастера, не побоявшегося отбросить традиционные условности в произведении, предназначавшемся для украшения культового здания.

Не менее яркое впечатление производит и голова молодого воина, найденная в гробнице «Храма надписей». Удлиненное лицо со впалыми щеками, большие миндалевидные глаза, изящные по рисунку уши, маленький, слегка открытый рот, отступающий назад подбородок даны предельно выразительно, но все же в рамках канона. Несмотря на остроту характеристики, в этом произведении нет силы и жизненности реалистического портрета. Вероятно, ваятель хотел создать идеальный образ молодого майяского воина.

Скульптурная школа Паленке несомненно оказывала большое влияние на пластику соседних городов. Можно проследить, как изменения и нововведения, отмеченные в творчестве паленкских мастеров, через некоторое время появлялись в художественном стиле памятников, расположенных иногда довольно далеко от Паленке. В середине 30-х гг. экспедиция Туланского университета открыла в поселении Комалькалько (мексиканский штат Табаско, приблизительно в 150 км к северо-западу от Паленке) небольшой кирпичный склеп с нетронутым захоронением в центре.<sup>19</sup> Стены склепа были покрыты штукатурными рельефами, с девятью мужскими фигурами (по три на каждой стене, кроме входной). Сооружение склепа и погребение приблизительно датируется концом VII в. В стилиевых особенностях рельефов из Комалькалько наряду с местными чертами можно обнаружить несомненное влияние паленкской школы. Следы воздействия той же скульптурной школы видны и на стеле из Балам-Кана, изображающей победителя, который избивает лежащего на земле пленника. Те же влияния были обнаружены исследователями и в скульптуре города Нукучич на юге Юкатана. Наиболее ярко они заметны в своеобразном памятнике — семиметровой башне, стена которой была украшена рельефом с гигантской фигурой правителя. Перед нами интересное по своей продуманности сочетание архитектурного памятника и стелы (характерно, что для скульптурной части был применен именно штук, как и в Паленке!).<sup>20</sup> Может быть, не случайно, наконец, что расцвет скульптуры в Йашчилане начинается на одно поколение позже, чем в Паленке, а в Пьедрас Неграс — приблизительно на два поколения. Однако о прямой связи в области искусства между этими тремя городами говорить трудно, так как основные направления художественного развития были у них различными.





*Молодой воин. Паленке*





Приতোлка 33. Иашчилан





Притолока 26. Иашчилан





Стела 11. Сторона А. Йашчилан

Скульптурная школа Йашчилана была во многом противоположна паленкской как по художественным приемам, так и по стилистическим особенностям. Кроме стел, основным видом скульптурных памятников здесь были рельефы на монолитных каменных притолоках. Они часто использовались по нескольку раз в различных по времени постройки зданиях. Тематика йашчиланских рельефов очень разнообразна: здесь сцены триумфа и инвеституры, явлений божеств, вручения знаков власти старшим военачальником младшему, подношения дани или подарков, изображения побежденных перед победителем, правительницы с ребенком перед правителем, ритуальных истязаний.

Нередки на притолоках и большие иероглифические тексты.

Йашчиланские скульпторы не интересовались сопоставлением высоких и низких частей композиции, поэтому рельеф имеет у них несколько плоскостный характер. Несмотря на это, стиль йашчиланской пластики очень энергичен и выразителен, хотя и несколько грубоват. Фигуры обычно массивны и приземисты с непропорционально большими головами; в ряде случаев детали костюма передаются более обобщенно, чем в скульптурных памятниках Паленке. В конце существования города (он, вероятно, погиб около 810 г.) в пластике происходят значительные изменения: число орнаментальных деталей заметно увеличивается, сила и жизненность, присущие прежде изображениям, теряются и гаснут. Видимо, в центре внимания скульпторов в пору расцвета находились вопросы композиции: мастеров Йашчилана прежде всего привлекала задача противопоставления центральных фигур, часто при сложном композиционном построении. Так, например, на рельефе притолоки 25 из здания 23 (дата около 726 г.) в правом нижнем углу изображена скорченная фигура жены правителя с поднятой в экстазе головой. На всей остальной



части прихотливыми кривыми расположена гигантская пернатая змея с человеческой головой; лицо этого божества склоняется к женщине, как бы прислушиваясь к ее просьбам или молитвам.

Очень интересен и другой рельеф (притолока 26 из того же здания 23). На нем мы видим молодого правителя, правую руку с длинным ножом он опустил вниз, а левая, согнутая в локте, поднята в энергичном жесте. Возможно, он отдает приказание или упрекает в чем-то свою жену, стоящую перед ним в почтительной позе. На вытянутых руках она держит боевой шлем в виде головы ягуара, украшенный пышным ниспадающим до земли плюмажем. Может быть, это та же женщина, которая изображена и перед змеиным божеством и приносящей кровавую жертву (притолоки 24 и 25). Сердитое выражение лица у мужа и внимательно покорное у жены передано скульптором так живо и естественно, что эта почти жанровая сценка, столь необычная для монументальной скульптуры майя, надолго запоминается всякому, увидевшему ее.

Значительным памятником Йашчилана, как по своему политическому содержанию, так и по художественным достоинствам, является стела 11 (условная дата 752 г.), воздвигнутая, очевидно, правителем, стремившимся в силу каких-то причин обосновать свое право на власть (имя его условно читается Цикин-Балам). Наиболее важной из всех сцен была несомненно триумфальная, высеченная на оборотной стороне каменной плиты. Правитель в церемониальном костюме и с маской солнечного бога на лице держит в вытянутой вперед руке скипетр с карликом. Этим символом власти он как бы подавляет трех коленопреклоненных пленников, стоящих у его ног. Возможно, конечно, и несколько иное толкование: перед нами не побежденные враги, а символическое олицетворение подвластных Цикин-Баламу городов. Над этой



Стела 11. Сторона Б. Йашчилан



сценой высечены изображения предшественного правителя и его супруги.

Иногда рельефы Йашчилана кажутся «переводами» с дерева на камень. Действительно, влияние деревянной скульптуры в йашчиланских памятниках значительно сильнее, чем в каких-либо других произведениях крупной майяской пластики. К сожалению, такое взаимовлияние памятников, выполненных в различных материалах, еще совершенно не изучено.

Многочисленные рельефы Йашчилана позволяют определить в какой-то мере их характерные черты. Но о круглой скульптуре мы сказать еще ничего не можем, так как в настоящее время известна только одна статуя, которая украшала в древности кровельный гребень здания 33. Божество или правитель в надбедренной повязке, сложном ожерелье-нагруднике и головном уборе в виде змеиной пасти, украшенном пышным султаном, сидит, скрестив ноги и положив руки на колени. По художественным особенностям статуя не выделяется чем-либо среди других памятников йашчиланской пластики; поза ее канонична, а лицо не несет ярко выраженных индивидуальных черт.

#### 4

По совершенно иному пути, чем в городах долины Усумасинты, шло развитие скульптурных школ в двух крупнейших городах на юго-востоке — Копане и Киригуа. Выше уже говорилось, что мастера этих школ, стремились, главным образом, к созданию круглой скульптуры; но наиболее близко к решению этой нелегкой задачи подошли лишь самые талантливые ваятели Копана.<sup>21</sup> Для копанских памятников в рассматриваемое время характерны сравнительно невысокие грузные стелы, на передней стороне которых высечены в технике высокого рельефа изображения пра-

вителей. В руках, прижатых к груди, они обычно держат священную «змеиную полосу», ноги расставлены. Подчеркнутая статичность и застылость позы, по мысли создателя, должны были вызывать впечатление торжественности и значительности, которое всегда сопровождало парадное появление властелина. Основное внимание скульпторов, однако, сосредоточивалось на передаче черт лица и пышной церемониальной одежды; тело обычно непропорциональное, слишком короткое и тяжело-ватое (высокие стелы типа «Р» уже отошли в область прошлого). Иногда мастеров интересовала не только тщательная разработка символических знаков власти и отдельных деталей костюма. Характерным примером может служить стела «Н», воздвигнутая после 731 г. Боковые стороны ее покрыты прихотливым орнаментом из стилизованных пучков перьев, оттуда выглядывают маленькие фигурки божеств и демонов; на обороте в обрамлении таких же пучков перьев мы видим большую гротескную маску (как бы укрепленную на спине правителя), а ниже — иероглифическую надпись. Близки к описанной также стелы «М» (761 г.) и «С» (783 г.) с той лишь разницей, что оборотные стороны их почти зеркально повторяют изображение на лицевой стороне.

Своеобразным памятником копанской скульптуры является алтарь «Q». По мнению некоторых исследователей, на нем запечатлен совет жрецов-астрономов, собравшихся сюда, чтобы определить единую для большинства городов продолжительность тропического года.<sup>22</sup> Этот алтарь представляет собой каменный параллелепипед. На верхней плоскости его высечен обширный иероглифический текст, а на боках — шестнадцать мужских фигур, сидящих на крупных иероглифах. Возможно, в этих знаках указаны названия местностей или городов, откуда участники «научного конгресса» прибыли в Копан. Лица астрономов тракто-



ваны довольно разнообразно, различны и положения рук, но одежда и невысокие тюрбаны почти одинаковы. Очень часто повторяются у действующих лиц и одинаковые нагрудные украшения. Датируется этот памятник по стилистическим признакам довольно поздним временем — 775 г.

Параллельные позднему стилю копанской скульптуры черты можно заметить и в иероглифических надписях города. Не случайно, что именно в это время на стелах увеличивается число так называемых персонифицированных иероглифов, каждый из которых представлен не в условной, обведенной рамкой форме, а в виде фигуры животного, птицы или божества. Благодаря этому надпись приобретает ярко выраженный характер многофигурной композиции. Чрезмерное внимание к обработке деталей, излишняя насыщенность замысловатыми декоративными элементами затрудняют целостное восприятие художественных образов. Именно из-за этих характерных черт некоторые зарубежные исследователи сравнивают памятники монументальной пластики Копана и европейской поздней готики. Но отдельные произведения копанской школы вырываются из общего ряда и могут с полным правом быть сопоставлены с шедеврами скульпторов Древнего Востока. Таковы, например, статуи молодого божества кукурузы, украшавшие фасад храма 22; они поражают лиричной простотой и силой выразительности образа. Не уступают им и эмоциональные фигуры демонов с «Трибуны для зрителей» и предельно динамичные рычащие ягуары, обрамляющие одну из лестниц.

Отличительные черты копанской школы, рассмотренные нами выше, наиболее ярко проявляются в сравнении с монументальной пластикой Киригуа. Скульпторы этого небольшого города, основанного, по всей видимости, выходцами из Копана, пошли по несколько иному пути, особенно в своих стелах. Их памятники близки



Стела В. Копан





к упоминавшейся уже неоднократно копанской стеле «Р», воздвигнутой в 623 г. Можно предполагать, что эти переселенцы, основавшие во второй половине VII в. новый, более скромный центр — Киригуа, стали развивать в своей скульптурной школе именно те художественные принципы, которые были выработаны к тому времени ваятелями Копана.<sup>23</sup>

Стелы Киригуа отличаются прежде всего от произведений монументальной пластики своего материнского города совершенно иным соотношением ширины и высоты. Большинство их является наиболее высокими из всех подобных памятников в классический период. Так, стела «Е» (датируемая 771 г.) высечена из монолитного куска базальта, весящего около шестидесяти пяти

*Дата персонифицированными иероглифами*



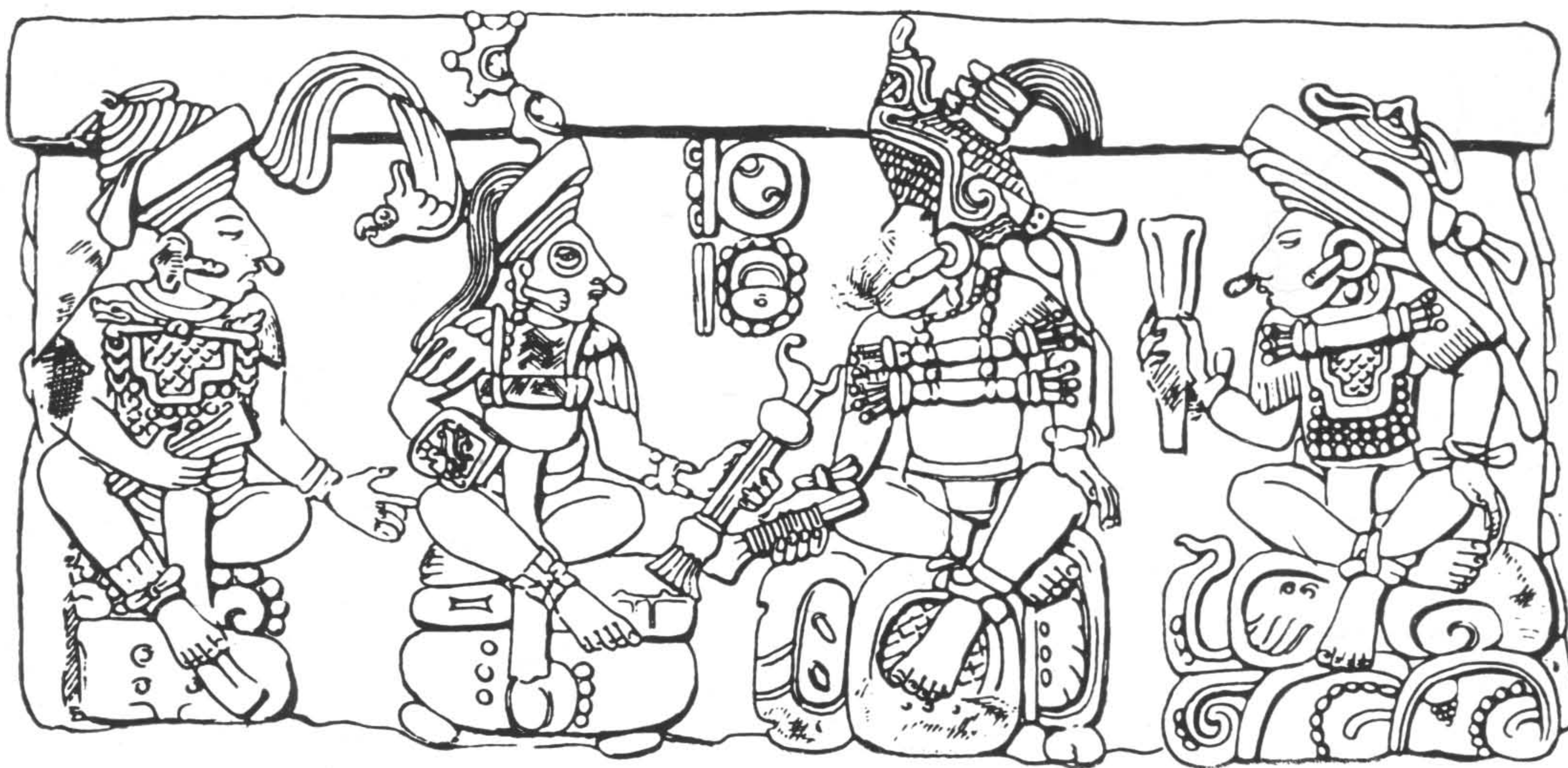
тонн, и имеет почти одиннадцатиметровую высоту. Преобладает здесь и другая форма стелы. Если в Копане ее план приближается почти к кругу, то в Киригуа совершенно ясно видна четырехгранность: закруглена лишь верхушка. Однако отдельные стелы напоминают по своей конфигурации памятники Копана. Такова, например, сравнительно невысокая и грузная стела «К», датирующаяся 805 г. Она свидетельствует, что скульпторы Киригуа и в дальнейшем, после основания города, эпизодически испытывали влияния копанской школы. Одним из доказательств этого служит, например, тот факт, что стела «К» появилась в Киригуа почти на двадцать два года позже, чем близкая к ней копанская стела «С».

Обычно на лицевой стороне стел Киригуа изображается правитель со знаками власти в руках; кроме того, иногда на одной руке у него имеется маленький церемониальный щиток. Детали костюма прорабатываются скульптором с величайшей тщательностью, как и на стеле «Р». Остальные три стороны покрыты иероглифическими надписями. Встречаются иногда и янусовидные, как в Копане, стелы. Характерным примером подобного памятника может служить стела «F», воздвигнутая в 761 г. На ее южной стороне изображен правитель в пышной одежде, стоящий на большой гротескной маске; в руках у него священная «змеиная полоса». И на северной стороне высечен тот же правитель в таком же костюме (не совпадают лишь детали головного убора); он стоит на маске бога смерти (череп). В правой руке у него скипетр с карликом, на левой одет небольшой культовый щит, украшенный маской солнечного божества. Весьма вероятно, что на этих двух сторонах правитель изображен или выполняющим различные функции как глава города-государства и как верховный жрец, или при жизни и в обожествленном состоянии после смерти (северная сторона).<sup>24</sup>



Стела Е. Киригуа





Скульпторов Киригуа, как и копанских, прежде всего привлекает лицо персонажа, и в стелах этого города мы имеем целый ряд предельно выразительных пластических изображений с несомненными чертами портретности — явление довольно редкое для искусства древней Америки.<sup>25</sup> Среди них особо выделяется изображение на уже упомянутой стеле «Е» (северная сторона): холодное волевое лицо с большими широко открытыми глазами и крупным носом. Капризно изогнутые губы полуоткрытого рта и небольшая борода, почти не встречающаяся у майя, еще более подчеркивают индивидуальность образа. Создается впечатление, что перед нами властный, чем-то недовольный человек.

В отличие от копанской школы, лица на стелах Киригуа передаются приемом снятия фона, так что на плоскости остаются только наиболее высокие точки изображения. Фигура, данная рельефом и выступающая из плоскости стелы, так же как и в Копане, почти неразличима из-за огромного количества покрывающих ее украшений. Их отделке и тщательному испол-

нению скульптором уделяется большое внимание. Однако они не достигают той вычурности, которую можно наблюдать на копанских скульптурных памятниках. Главную роль играет здесь лицо, хотя и не отличающееся той тонкой моделировкой, какую мы видели на шедеврах Паленке.

Очень своеобразны встречающиеся только в монументальной пластике Копана и Киригуа причудливые скульптуры. Обычно их ставили рядом со стелами. В сущности, это огромные валуны, которым придана форма какого-то мифологического существа, что-то среднее между черепахой, жабой или аллигатором. Традиция создания подобных скульптурных произведений, несомненно, восходит к ольмекским религиозным представлениям, так как первые из них появляются уже в VIII—IV вв. до н. э. Вернее всего в них следует видеть изображение чудовищного крокодила — олицетворение земли у древних народов Месоамерики. Верх и боковые поверхности этих монолитов покрыты рельефами и надписями; иногда в раскрытой пасти видны лицо или целая фигура человека. Назначе-

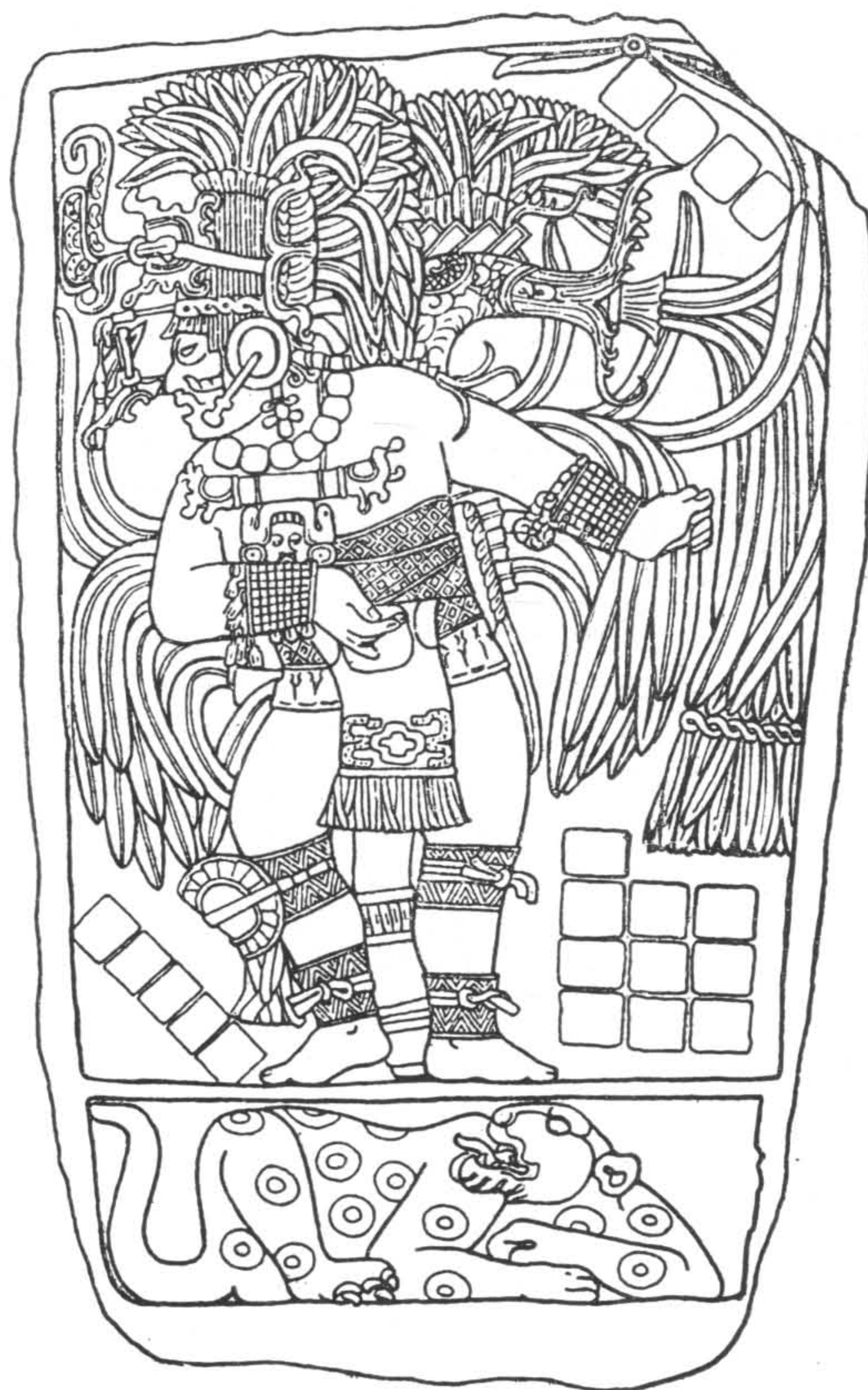


ние таких необычных памятников не может считаться еще полностью выясненным. Однако допустимо с известной уверенностью предполагать, что они служили какой-то особой разновидностью стел (не случайно и перед ними часто находят алтари), воздвигавшихся или использовавшихся в строго определенных случаях. Следует попутно отметить, что даты их сооружения никогда не совпадают с датами стел (чудовище «В» — 780 г., чудовище «О» — 790 г., чудовище «Р» — 795 г., чудовище «Г» — 785 г.). Таким образом, они воздвигались в определенные годы по культовым или политическим соображениям вместо стел. Одним из наиболее интересных по замыслу и выполнению является чудовище «Р»: в его раскрытой пасти сидит человеческая фигура в богатой одежде и головном уборе правителя; в правой руке находится скипетр с карликом, в левой — церемониальный щиток. Трактовка лица здесь совсем иная, чем на большей части стел. Скульптора привлекала не индивидуальная характеристика, а передача идеальных черт, выработавшихся в эстетике майя. Возможно, что ваятель должен был воплотить какой-то майяский миф о появлении бога или героя из земных недр — фантастические сказания, имевшие распространение почти у всех древних народностей земного шара.

На алтарях, находящихся около чудовищ «О» и «Г», высечены танцующие фигуры — тема, завоевавшая себе признание в конце классического периода. Эти экспрессивные рельефы привлекают правдивостью и силой передачи движения. К сожалению, до сих пор еще нет ни одного достаточно удачного фотографического снимка этих памятников. Поэтому представить решение такой темы можно лишь по стеле 1 в небольшом селении Ла Амелиа. Украшающий ее рельеф по композиции очень прост. Основное место занимает фигура правителя в культовом танце. Откинув приподнятые руки в специфическом жесте влево, он пово-

рачивается в другую сторону. Движение подчеркнуто необычно размещенными перьями головного убора, как бы отброшенными при резком повороте. Под расставленными ногами танцующего спокойно лежит в сложной позе ягуар. Высунув язык и подняв хвост, зверь внимательно смотрит на ритуальную пляску.

Произведениями круглой скульптуры в Киригуа являются лишь несколько человеческих голов и сильно стилизованных голов ягуара, украшавших некогда здание 1 (они были укреплены над входами). Человеческие головы по трактовке и приемам выполнения обнаруживают явное сходство со скульптурами молодого божества



Стела 1. Ла Амелиа



кукурузы из копанского храма 22, но сделаны в более простой и суховатой, однако не лишенной определенной выразительности, манере.<sup>26</sup>

Если перенестись с юго-востока в центральную область, то возникает совершенно иная картина изобразительного искусства. В первую очередь, конечно, следует рассмотреть художественные достижения скульптурной школы самого крупного здесь города — Тикаля. Однако исследователи еще не могут подробно говорить о ней, так как материал, имеющийся в их распоряжении, явно недостаточен. Одну характерную черту — длительное существование старых традиций, некоторую сознательную архаизацию изображений — во всяком случае, необходимо отметить уже сейчас. Учитывая важность и роль Тикаля как крупного религиозного центра, эту черту можно легко объяснить. Типичным примером тикальской скульптуры является огромная стела 16. Правитель стоит в торжественной, статичной позе, голова с необычно длинным и вычурным украшением в носу повернута влево, ноги расставлены.<sup>27</sup> В согнутых руках на уровне пояса он держит горизонтально «змеиную полосу». Характеристике лица скульптор почти не уделяет внимания; нельзя ничего сказать даже о возрасте изображенного. Конец тяжелого головного убора выходит на край стелы, а пышный плюмаж, укрепленный на легкой, очевидно, деревянной рамке, выглядывает из-за спины. Около ног и у головы помещены небольшие надписи. Общие контуры высечены очень глубоко, а вся остальная часть (детали фигуры и надписи) дана крайне плоскостно очень запутанными линиями рисунка. Лишь постепенно глаз может найти голову, руки, многочисленные знаки власти и т. д. Поэтому представление о человеке, в сущности, исчезает. Это впечатление усиливает и специфическая композиция, при которой плюмаж воспри-

нимается как плечи, а четырехъярусный головной убор — как голова и часть фигуры. Стела датируется 711 г. Если мы вспомним, что описанные выше рельефы из «Храма креста» в Паленке созданы почти на 80 лет ранее, то разница в художественном уровне (и не в пользу тикальского скульптора) становится явной.

То же самое, в сущности, можно сказать и о другом памятнике монументальной скульптуры Тикаля — стеле 5, на которой увековечен торжествующий победитель, попирающий ногами противника. К этой теме, одной из излюбленных в искусстве майя, тикальские мастера обращались особенно часто. Фигура распростертого на земле побежденного с приподнятой головой и согнутыми коленями передана на редкость безжизненно и невыразительно. Дата стелы — 746 г.

Более сложную композицию мы видим на трех сторонах недавно найденной стелы 31. На ее лицевой части изображен правитель (или божество). Он держит на согнутой левой руке<sup>28</sup> голову, похожую на человеческую, а правой высоко поднял вверх кольцо, украшенное головой птицы; с кольца свисает цепь, заканчивающаяся кисточкой. Над персонажем витает какое-то мифологическое чудовище. На узких вертикальных сторонах плиты в настороженной позе стоят два юноши с копьеметалками и четырехугольными щитами в руках, внимательно смотрящие на центральную фигуру. У правого на щите помещена маска мексиканского божества влаги и дождя Тлалока. Обратная сторона занята большой иероглифической надписью. Этот во многом еще загадочный по своему содержанию памятник<sup>29</sup> был создан раньше упомянутых выше стел (534 г.), и в нем меньше чувствуется та застылость и скованность, которая присуща памятникам монументальной пластики зрелого периода в Тикале. Примечательно, что стела была повреждена уже в древности и затем





Стела 16. Тикаль

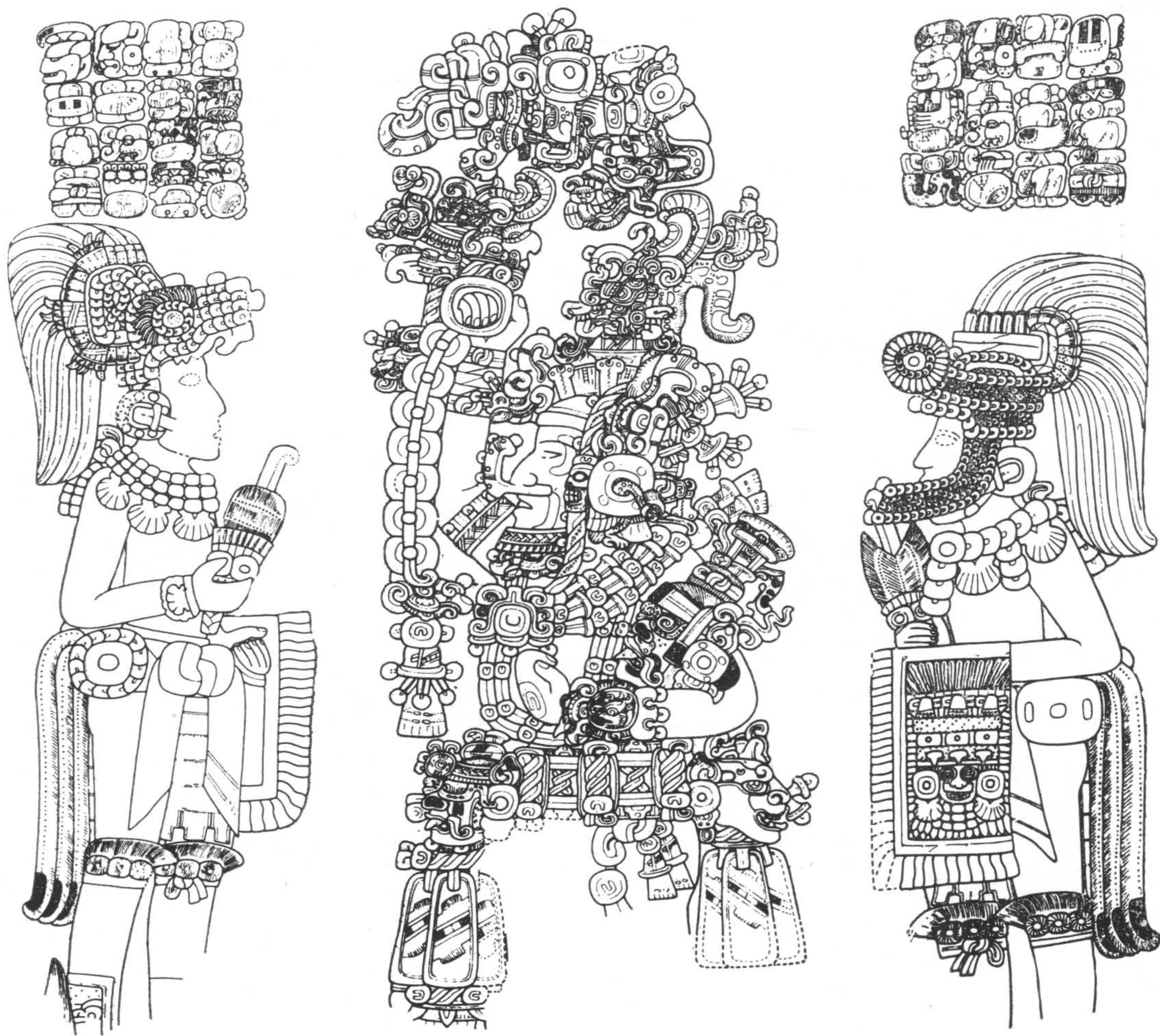


замурована в позднейшее строение. Стилистически она явно перекликается с упомянутыми нами в первой главе стелами Исапы.

Это еще один факт, свидетельствующий о влиянии искусства народов тихоокеанского побережья Гватемалы на раннюю скульптуру центральной области.

Изображение Тлалока естественно приводит нас к другому любопытному памятнику Тикаля — фрагменту стелы 32, на котором высечено или это божество, или

жрец в его маске. Влияние могучего политического и культурного центра Центральной Мексики Тсотихуакана на искусство Тикаля уже было засвидетельствовано раскопками (здания, расписная керамика и др.). Стелы 31 и 32 показывают, что это влияние распространялось на различные области идеологии, в том числе и на религию. Напомним, что еще совсем недавно такие связи считались учеными совершенно невозможными.



Стела 31. Тикаль



Интересен, как образец композиции, вписанной в круг, алтарь 5. Два жреца в очень своеобразных головных уборах, склонившись, глядят на грудку костей, поверх которой лежит человеческий череп. Плавные контуры их фигур и деталей одежды, следуя линии обводящей рамки, создают удивительно продуманную замкнутость композиционного построения, несмотря на горизонтальную полосу иероглифов внизу. Скульптор использовал рельефы различной высоты для того, чтобы подчеркнуть основную группу и ослабить игру светотени на надписях рамки и нижней части. Значение происходящей сцены остается загадочным для исследователей, но невольно вспоминается сообщение испанского епископа XVI в. Диэго де Ланды, одного из лучших знатоков древних обычаев майя. «...Принесенных в жертву (людей. — Р. К.) они имели обычай погребать во дворе храма или иначе съедали их, разделив среди тех, кто заслужил, и между сеньорами, а руки и ноги и голова принадлежали жрецу и служителям».<sup>30</sup> Датируется алтарь 5 довольно условно — 711 г., поскольку он находится перед стелой 16, воздвигнутой в этом же году.

К сожалению, мы не располагаем ни фотографией, ни детальным описанием недавно обнаруженного в Тикале рельефа на большом обломке скалы.<sup>31</sup> На нем высечен правитель, перед которым склонился связанный пленник, следовательно, это каноническая триумфальная сцена, посвященная какой-то значительной победе. Размеры рельефа грандиозны: одна фигура пленника в согнутом положении имеет более чем двухметровую высоту. Надписи, повествующие о событии, еще не разобраны.

Замечательны по сложности композиции, тонкости и тщательности исполнения рельефы на притолоках из сапоте в больших храмах Тикаля.<sup>32</sup> Большинство этих великолепных произведений искусства сильно пострадало, когда охотники за древностями

выламывали их, чтобы продать затем коллекционерам. Но все же отдельные экземпляры их сохранились и украшают музеи Лондона и Базеля. Тематика изображений на тикальских притолоках и стелах, в сущности, почти одинакова. Эти рельефы дают яркий пример деревянной майяской скульптуры, предшествовавшей каменной.

На притолоке 3 из храма 1, к сожалению, дошедшей лишь частично, вырезан сидящий на троне правитель Тикаля. За его спиной возвышается громадный (приблизительно в полтора человеческих роста) стоящий на задних лапах ягуар с раскрытой пастью — дух-хранитель или мифический родоначальник. (Ср. фрагмент стелы 10 из Пьедрас Неграс с изображением аналогичной сцены). Одна из передних лап вытянута вперед, как бы охраняя властелина. Вся сцена проникнута торжественностью и величием.

Близок по сюжету и рельеф на притолоке 3 из храма IV. Здесь правитель стоит на площадке усеченной пирамиды. Над ним в виде арки расположен небесный двухголовый дракон — может быть, символическое обозначение того, что действие происходит под открытым небом. В правой руке правитель держит длинное копье, поставленное вертикально, на левой надет небольшой церемониальный щиток. Свободные участки фона в верхних углах заполнены тщательно вырезанными иероглифами. Привлекает внимание обработка деталей: каждое перо в головном уборе, каждая бусина в ожерелье отделаны с необычайной тщательностью.

Наиболее интересна по содержанию притолока 2 из храма III. В центре сцены находится толстый правитель или верховный жрец в парадном одеянии из ягуаровой шкуры (отсюда и идет обычное название этого храма — «Храм жреца-ягуара»). В правой руке его посох, перевязанный посередине широкой полосой ткани, в левой трезубец — один из знаков власти. Он

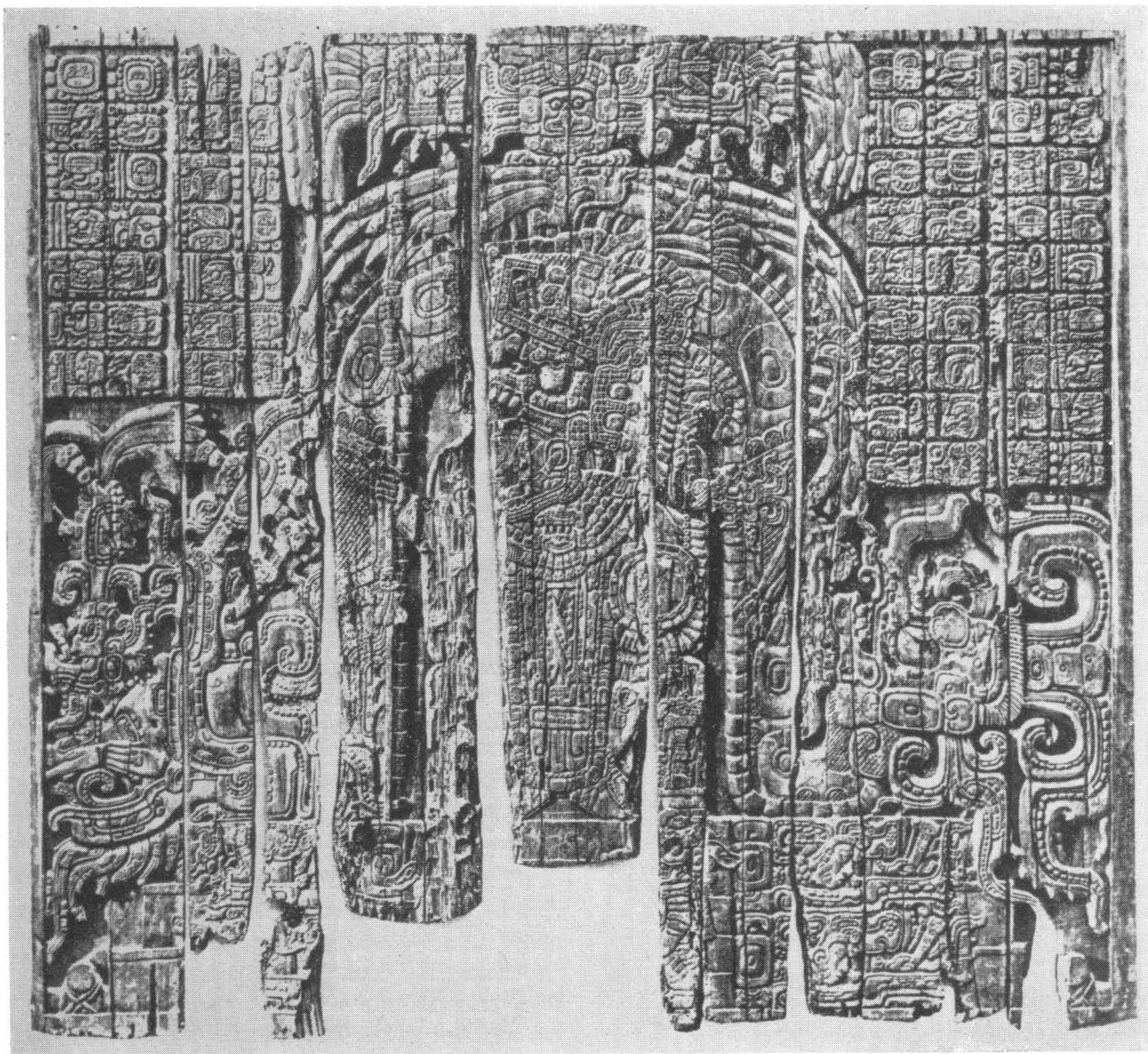




смотрит (или идет) влево. Ваятель пытался показать не только особенности ожиревшей фигуры, но и дать индивидуальную характеристику лица, что в тикальской пластике встречается не так часто. Сзади центрального персонажа виднеется круглый, без спинки трон, над которым склонился придворный, также с посохом в одной и трезубцем в другой руке. Перед верхов-

ным жрецом стоит другой придворный с такими же атрибутами; разница лишь в том, что посохи придворных не имеют перевязей. Над левым придворным вырезаны две крупные головы ягуаров. Фрагментированное состояние рельефа не позволяет, к сожалению, определить, как скульптор изобразил этих зверей в разрушенной теперь части.





По стилистическим данным рассмотренные нами первая и вторая притолоки могут быть датированы VIII в., третья — первой половиной IX в. Характерно, что в этих поздних памятниках Тикаля намечается определенная перекличка по стилистическим признакам с монументальной скульптурой Копана. Это может также указывать на более тесные художественные связи двух са-

мых крупнейших городов, чем считалось ранее.

Поздний этап классического периода характеризуется резким упадком мастерства. Фигуры на стелах становятся грубыми и неуклюжими, а порой и уродливыми; совершенно не соблюдаются правильные пропорции тела. Нагромождение всевозможных деталей часто заглушает основную



тому. Примером таких поздних памятников могут служить стела 10 в Шультуне, стелы 32 и 35 в Наранхо.<sup>33</sup>

5

Замечательна и мелкая пластика классического периода. В маленьких терракотовых статуэтках, изображающих божества, людей и животных, в изделиях из нефрита<sup>34</sup> и других самоцветов и поделочных камней скульпторы майя достигли высокой степени совершенства. Эти произведе-



Стела 10. Шультун

ния во многих случаях значительно более правдивы и жизненны, чем памятники монументальной пластики. Причины этого ясны: в некоторых видах мелкой пластики майяские скульпторы могли свободнее выражать свое реалистическое восприятие мира, так как не были стеснены условностями канонов религиозной и официальной скульптуры.

В маленьких статуэтках и табличках из нефрита и других камней влияние этих канонов, разумеется, было более чувствительно, так как многие из них служили амулетами или знаками достоинства знатных лиц. Древнейшим датированным памятником этого вида считается знаменитая «Лейденская табличка», найденная в 1864 г. около города Пуэрто Барриос в Гватемале. Это небольшая (высотой около 20 см) тоненькая пластинка бледно-зеленого нефрита, на лицевой стороне которой вырезан торжествующий победитель, стоящий на распростертом противнике, а на оборотной — «начальная серия» 8.14.1.3.12, то есть 320 г. Вероятно, она была создана в ознаменование какой-то крупной победы. В результате тщательного стилистического анализа было убедительно доказано, что «Лейденская табличка» изготовлена в Тикале в начале IV в. Действительно, фигура победителя напоминает изображения на тикальских стелах того же времени.<sup>35</sup> Весьма возможно, что эта табличка некогда служила одним из знаков власти правителя.

Еще более древним произведением мелкой пластики майя, вероятно, является нефритовая статуэтка мужчины, сидящего скрестив ноги (высота 26 см); она была найдена под лестницей здания А-XVIII в Вашактуне. Руки персонажа сложены на груди, непропорционально большая, уплощенная и вытянутая голова слегка откинута назад. На статуэтке нет надписи с датой, но, судя по явным ольмекским чертам, присущим ей (пропорции тела и головы,





моделировка глаз, рта, носа, резной орнамент, передающий брови, пальцы рук и татуировку на щеках), она должна датироваться более ранним временем, чем «Лейденская табличка», возможно рубежом н. э.

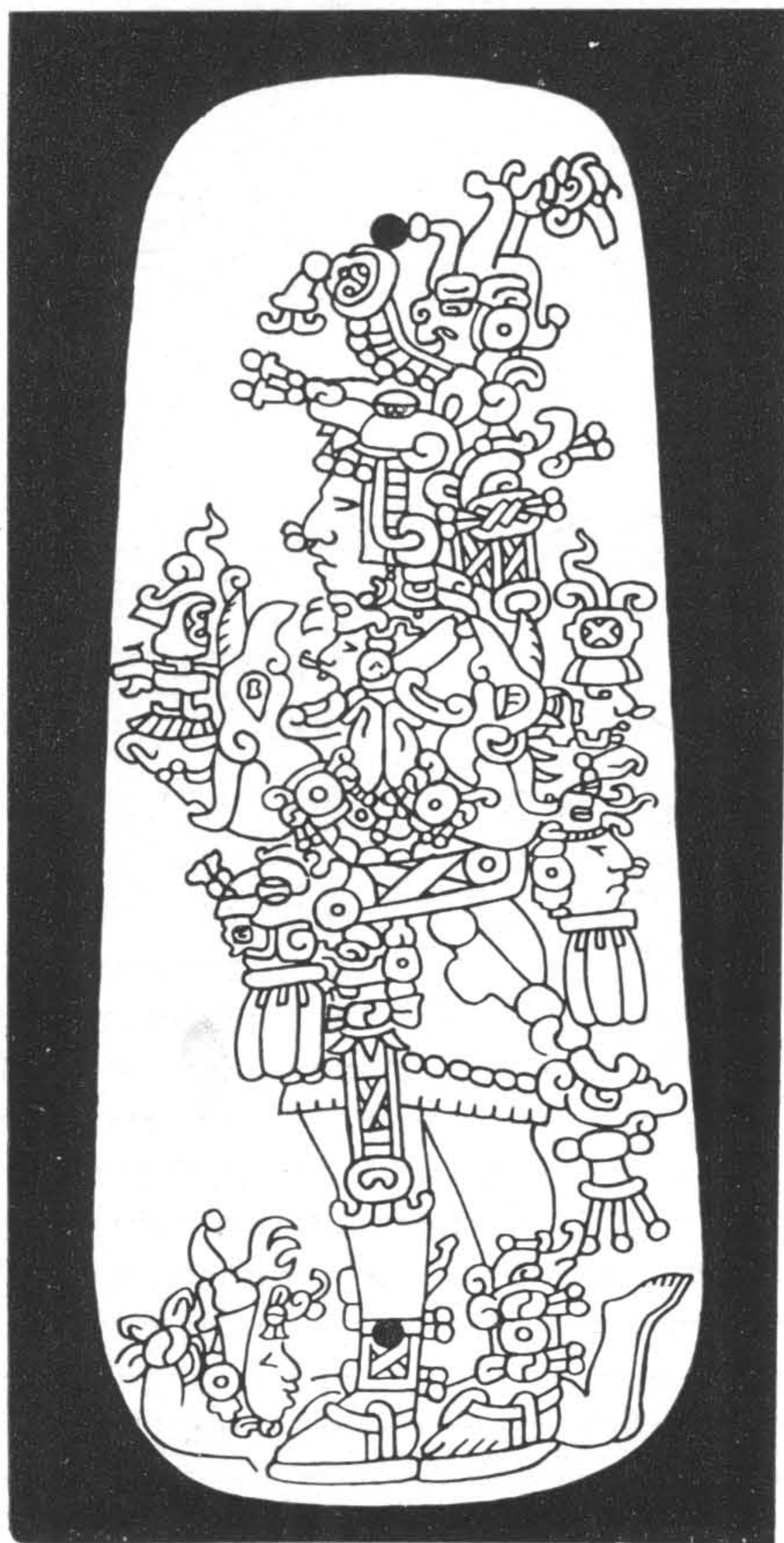
Большинство произведений мелкой пластики классического периода состоит из различной формы табличек или дощечек с рельефными изображениями человеческих фигур — чаще всего богов, героев и правителей — или с краткими иероглифическими текстами и из небольших статуэ-

ток людей и животных, маленьких масок (по всей видимости, нашивавшихся на одежду), а также различных подвесок. Многие из них имеют дырочки по краям, что указывает, как их носили. Очень часты бусины и губные и ушные вставки из нефрита, также покрытые надписями. Особую разновидность составляют мозаичные маски из кусочков нефрита, помещавшиеся на лицо покойника при погребении. Такова, например, маска из двухсот кусков нефрита, найденная в саркофаге «Храма надписей»



в Паленке. Она поражает своей реалистичностью. Перед нами — великолепный портрет покойного правителя, в котором переданы не только внешнее сходство и приметы возраста, но и характер: суровый, беспощадный и властный. Маска сильно контрастирует с идеализированным изображением лица правителя на крышке саркофага, там оно почти юношеское.

Хорошим образцом майяской нефритовой таблички является хранящийся в Британском музее миниатюрный рельеф (приблизительно 10×10 см) из голубовато-зеленоватого нефрита, изображающий сидящего



«Лейденская табличка».

на троне правителя, отдающего приказание коленопреклоненному подчиненному (около 800 г.). Пропорции тел, позы и выражение лица хорошо переданы резчиком. Однако говорить в данном случае о каком-то ином, принципиально отличном стиле, присущем памятникам мелкой пластики, в отличие от монументальной, конечно, не приходится. Эта табличка была найдена довольно далеко от территории, занимаемой майя, в развалинах Теотихуакана. Может быть, она попала туда как военная добыча. Еще более тонкое искусство резчика по изяществу и четкости рисунка показывает нефритовая табличка с таким же точно сюжетом, как и на предыдущей, обнаруженная при разведочных раскопках в Небахе (Гватемала). Интересны недавно найденные в Копане нефритовые таблички, на некоторых из них мы видим изображения Тлалока<sup>36</sup> — еще одно свидетельство проникновения мексиканских влияний в искусство южных майя.

Очень разнообразны по форме нефритовые подвески, начиная с небольших плоских кусочков камня, на которых довольно грубыми штрихами нанесены изображения человеческих лиц, и кончая тщательно выполненными объемными скульптурами миниатюрного размера в виде голов божеств и людей. Во многих музейных (например, Национальный музей археологии в Мексике) и частных коллекциях хранятся большие собрания подобных произведений.

Керамические изделия сопутствовали майя почти на всех этапах их многовековой истории. Помимо утилитарной бытовой керамики, являющейся неоценимым сокровищем для археологов, но не относящейся к области искусства, существовали культовые сосуды самых различных форм, причем некоторые из них покрывались росписями, а также небольшие статуэтки. Фигурные сосуды, имевшие такое большое распространение среди других народностей древней Америки, мастера майя делали





*«Горбун». Сосуд. Каминальхуйу*





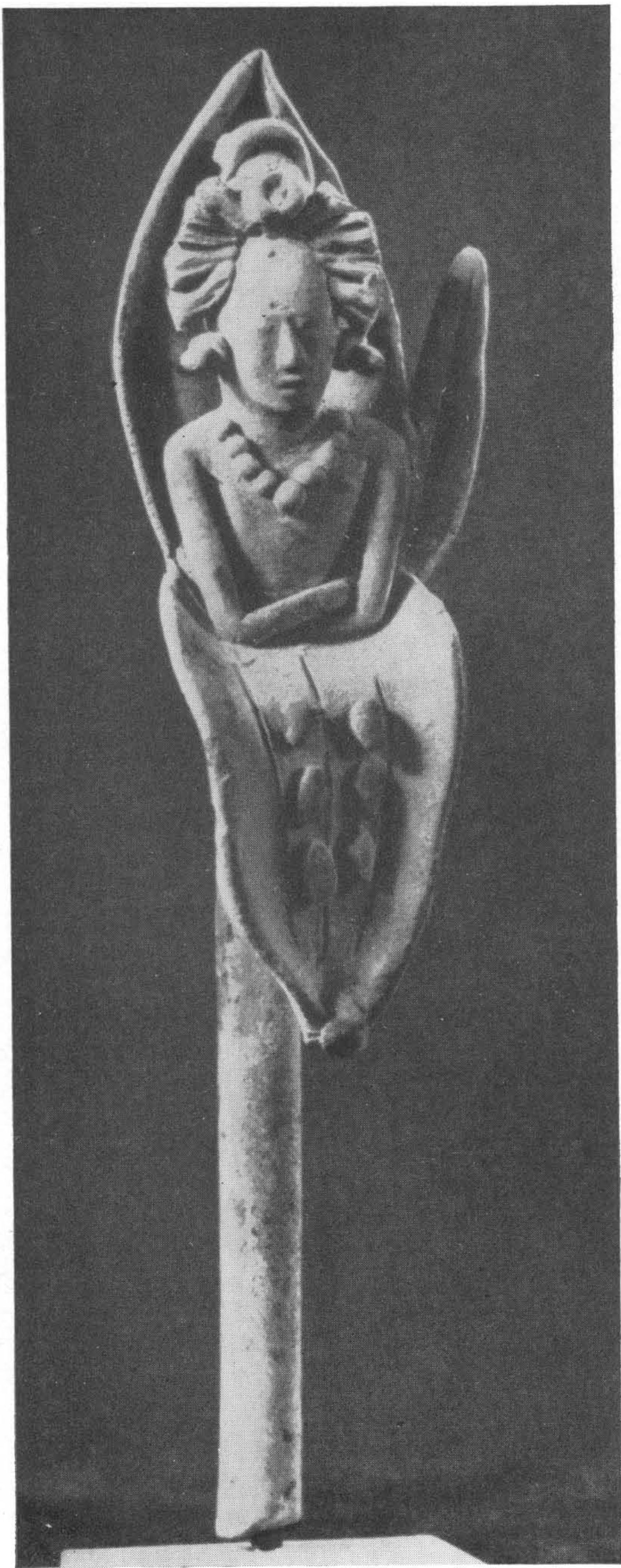
*Задумавшийся юноша. Хаина*





*Сосуд. Паленке*





Бог водяной лилии. Жезл. Хаина

сравнительно редко. Из них следует прежде всего назвать оригинальный сосуд — сидящий горбатый жрец с экспрессивным лицом (около 550 г.) из могилы в Каминальхуйу и два сосуда в виде человеческих голов (одна бородатая, из Киригуа, другая — из Каминальхуйу — с явственными следами влияния ольмекской пластики). Не менее выразительна и прекрасная чаша — страшная голова рычащего ягуара, найденная в Копане, и оранжево-красная фигура бога солнца, данная в сложном повороте, с человеческой головой в поднятых руках, созданная мастерами Тикаля.

Значительно чаще керамисты майя изготавливали сосуды простые по форме, но с богатым рельефным или горельефным орнаментом. Характерна, например, группа высоких, трубообразных культовых сосудов из Паленке, украшенных горельефными масками бога солнца. Назначение их неизвестно, но, по всей видимости, они служили подставками для храмовых курильниц. На позднем этапе классического периода очень часто встречаются также сосуды с врезанным рельефом, обычно это изображения божеств, парадно одетых правителей и воинов или мифических животных.

Высокохудожественные произведения мелкой пластики из терракоты у майя не имели такого повсеместного распространения, как у других народов Месоамерики. Места их изготовления были сравнительно немногочисленны. Примечательно, что они в большинстве случаев не совпадают с отмеченными выше центрами монументальной скульптуры. Так, например, лучшие образцы терракот классического периода происходят с острова Хаина (мексиканский штат Кампече), совсем не выдающегося своими памятниками крупной пластики.<sup>37</sup> Другие керамисты, очевидно, жили и работали в городах по нижнему течению реки Усумасинты и в долине реки Чишой, если судить по найденным памятникам. Многие из этих терракотовых статуэток





*«Беременная женщина». Погремушка. Хаина*



имеют отверстия и служили свистульками, другие — погремушками; этим, возможно, и объясняется их независимость от норм и канонов памятников культового искусства.

На острове Хаина было найдено большое число статуэток, отличающихся очень тонкой моделировкой, удивительной простотой и ясностью образа, наделенного жизненностью и грацией. Глядя на них, невольно вспоминаешь прославленные терракоты из Танагры. Статуэтки с Хаины вряд ли в чем могут уступить им. Многие из них раскрашены красками, напоминающими пастель. Большинство этих замечательных памятников пластики изображает женщин в различных, очень живо переданных позах, воинов со щитами или штандартами в руках, игроков в мяч, танцоров, сановников. Интересны длинные жезлы, заканчивающиеся в верхней части цветком водяной лилии, из которого выглядывает юное божество. Запоминаются и пророчествующий жрец, и сидящий, углубленный в раздумье человек, и правитель или жрец с топором в правой руке. Привлекает внимание и довольно игривая по содержанию (разумеется, с точки зрения современного исследователя) композиция — знатный уродливый старик, нежно ласкающий юную полуобнаженную девушку. Не менее реалистичны и многие другие, например молодая мать, на коленях которой спокойно спит малыш, толстый правитель с надменным и брюзгливым лицом, сидящий на носилках, суровый воин, убивающий плен-

ного. А некоторые статуэтки имеют явно натуралистический характер: толстый мужчина в момент дефекации, беременная женщина, испуганно сжавшаяся старуха, огромный ягуар, пожирающий человека. Часто в лицах даны прекрасные индивидуальные характеристики персонажей — черта, встречающаяся в искусстве древней Америки еще только в фигурной керамике мочика (Перу).

Не менее своеобразны и статуэтки, найденные вблизи Паленке и в долине реки Чишой. Среди них очень часты изображения молодых женщин, обычно в сидячей позе, то полуобнаженных (статуэтка из Паленке около 750 г.), то в пышной одежде (статуэтки с западного берега реки Чишой и из Копана), но встречаются и мужские фигуры, например величественный воин, найденный в Симоховеле. Вызывает невольную улыбку произведение из Шупа (мексиканский штат Чиapas), датируемое, по всей видимости, второй половиной VII в. Толстая, очевидно, знатная дама, на которой только юбка и ожерелье, презрительно глядя перед собой, тащит за руку маленькую девочку. Правой рукой она крепко прижимает небольшую собачонку, покорно примостившуюся на бедре своей хозяйки. Сценка передана так живо и с таким тонким юмором, что надолго запоминается всякому, ее увидевшему.

Керамика майя, украшенная росписью, настолько тесно примыкает к живописи, что уместнее рассмотреть ее в разделе, посвященном этому виду искусства.



# ЖИВОПИСЬ

## МАЙЯ

### КЛАССИЧЕСКОГО

### ПЕРИОДА

В рассматриваемый период получает дальнейшее развитие и живопись. Появляются расписные сосуды, а также, к сожалению, не дошедшие до нас иероглифические рукописи, в которых текст, вероятно, иллюстрировался рисунками. Значительные изменения можно наблюдать в тематике стеновых росписей. От небольших, сравнительно скромных памятников предшествующего периода делается шаг к монументальным произведениям искусства. В настоящее время число их, увы, невелико. Влажный жаркий климат, тропические дожди и беспощадные лучи солнца Центральной Америки, кристаллы солей, выступающие на поверхности фресок, беспощадные руки врагов и невежд и, наконец, все разрушающее время оставили исследователям ничтожное количество древних росписей майя, а иногда даже только фрагменты. Вполне допустимо, конечно, что в последующие годы число их несколько увеличится в результате новых открытий. Раскопки в Тикале и ряд недавних случайных находок позволяют на это надеяться. Напомним, что до середины 30-х гг. ученые почти ничего не знали о настенной живописи классического периода. Все наши знания основывались, в сущности, лишь на нескольких расписных сосудах.

В искусстве Старого Света исследователями уже давно определена общая линия развития древней живописи. Сначала изображения были чисто контурными. Следующим этапом явилось заполнение этого контура краской и создание фона. В дальнейшем постепенно появляются моделировка форм, достигаемая как усовершенствованием рисунка, так и применением различных красок, перспективная глубина в композиции и, наконец, светотень. Живопись древней Месоамерики остановилась в сущности только на первых двух этапах. Возможно, здесь сказалось и то обстоятельство, что она не была принципиально отделена от иероглифического письма



условности которого несомненно влияли в какой-то мере на нее. Перспективу художники передавали довольно примитивно: фигуры, поставленные в самом низу композиции, мыслились самыми ближними, второй ряд, расположенный над ними, считался более дальним и т. д. Таким образом, любое изображение строилось по принципу полос, поднимающихся по вертикали. В связи с этим почти не было разработано и пропорциональное уменьшение фигур в разных полосах: и далекие и близкие имеют одинаковые размеры. Отсутствует и контраст света и тени: все композиции равно освещены, без теней. Движение выражено главным образом экспрессивной контурной линией. В большинстве случаев палитра художников состояла из локальных цветов, нередко контрастирующих друг с другом. Но несмотря на то, что мастера майя еще не владели всеми «секретами» живописи, они создали поистине замечательные произведения.

Мы еще довольно плохо представляем себе технику живописи в классический период. Многие приходится восстанавливать по более поздним сведениям или по сравнительному материалу искусства других народностей. До сих пор еще ведутся споры, например, были ли у майя истинные фрески, то есть писались ли они по сырой штукатурке, или расписывалась уже высохшая поверхность.<sup>1</sup> Детальное исследование богатого и интересного материала, добытого археологами за последние годы, поможет выяснить как этот, так и другие остающиеся пока неразрешенными вопросы.

Набор красок, имевшихся в распоряжении живописцев майя, был достаточно разнообразен. Употребляли несколько различных оттенков излюбленного красного, от темно-пурпурового до сверкающе-оранжевого. На белом фоне он становился светло-розовым или темно-розовым. Контуры обычно обводили краской, имевшей цвет природной меди. Желтая гамма варьи-

ровалась от бледно-желто-зеленого оттенка до темно-желтого, близкого к оранжевому. Темно-коричневый тон получали, смешивая желтую, красную и черную. Имелась только одна синяя краска, но в зависимости от фона, на который ее накладывали, она могла давать или глубокий темно-синий или яркий небесно-голубой. Зеленый — имевший символическое значение и потому наиболее любимый у майя цвет — умели создавать во множестве оттенков — и ярко-изумрудный, и оливковый, и почти черный и др. Кроме того, живописцы использовали глубокую черную и чистую белую. Сказанное выше не обозначает, однако, что вся эта живописная гамма непременно повторялась в каждом произведении. Существовало много вариантов цветовых решений, зависящих от времени создания, тематики росписи и особенно от творческой индивидуальности художников.

Растворителем служило специально приготовленное органическое вещество, состава которого мы не знаем, так как химический анализ ничего не дал; по-видимому, отдельные компоненты этого состава с течением времени выветрились. Вероятно, основной частью его был смолистый сок копалового дерева. Сами краски были, очевидно, как минеральные, так и органические; анализами, однако, удалось пока определить лишь минеральные компоненты. Так, красные делались из гематита, желтые — из охровых земель, голубая, по всей видимости, из минерала бейделлита или хромистой глины, а черная, возможно, из пережженных костей.<sup>2</sup> Живописцы работали различными по размеру кистями, от больших и грубых до самых маленьких, изготовленных, может быть, из птичьих перьев или человеческих волос.

Роспись производилась без грунтовки, на белой штукатурке наружных и внутренних стен зданий.

По характеру тематики, а иногда и по решению фрески майя можно разделить на





Фрагмент росписи комнаты № 3. Бонампарк



орнаментальные, мифологические и даже условно исторические, в которых нередко встречаются жанровые сценки и метко схваченные реалистические детали.<sup>3</sup>

Древнейшим из известных в настоящее время образцов монументальной живописи майя классического периода является частично сохранившаяся роспись на стене первой комнаты здания В-ХIII в Вашактуне, раскопанного в 1937 г. Несмотря на плохое состояние, она ясно показывает высокий уровень искусства, достигнутый уже тогда майяскими живописцами. К сожалению, датировать эту фреску можно лишь очень приблизительно. Строительство вашактунского комплекса «В» происходило (судя по стелам 23 и 2) между 475 и 751 гг. Здание В-ХIII воздвигнуто не позже 633 г. Следовательно, роспись произведена в годы между концом V и началом VII в.

Сложная композиция, выполненная на розовато-красном фоне черной, красной, желтой и серой красками, имеет значительные размеры — 3,04 м ширины и 1,27 м высоты. Двадцать шесть человеческих фигур расположены на двух параллельных горизонтально тянущихся полосах, под ними был нанесен ряд иероглифических календарных знаков.<sup>4</sup> Нижняя полоса скомпонована из трех совершенно различных сцен. В первой из них (считая слева) изображены две мужские фигуры, они стоят лицом друг к другу; между ними нанесена большая иероглифическая надпись. Левый — очевидно, более знатный — угрожающе поднял в одной руке маленький круглый щит и жезл, а другой, опущенной вниз, крепко сжимает какое-то оружие, вероятно, копьеметалку. Полуобнаженный мужчина, стоящий перед ним в почтительной позе, положив руку на грудь, выслушивает приказание. Следующая сцена происходит в низком двухкомнатном строении, в первой комнате которого сидят, скрестив ноги, но в различных позах, два человека, закутанные в длинные одеж-

ды; у каждого в правой руке какой-то предмет, возможно, курильницы, дымок из которых тянется к третьему, сидящему в соседней комнате. С. Г. Морли считал, что здесь показан почетный прием знатного гостя правителем.<sup>5</sup> Однако, судя по деталям одежды, эти три персонажа — женщины. Около каждой из них — иероглифические надписи, передающие, возможно, содержание их разговора. Направо от здания помещены еще два персонажа в богатых одеяниях и узкая иероглифическая панель между ними; они обращены лицами друг к другу. По их своеобразным, нестатичным позам можно предположить, что они танцуют. За ними сидит на поджатых ногах карлик (а возможно, и мальчик), бьющий ладонями в высокий цилиндрической формы барабан. Направо от него тринадцать празднично одетых людей внимательно смотрят на танцующих. Над их головами также сохранились остатки надписей. Вытянутые шеи, устремленные на танцоров глаза, напряженные позы большинства зрителей передают увлечение и восхищение; исключение в этой группе составляют лишь двое, занятые разговором. Один из них приложил раскрытую ладонь ко рту, как бы сообщая что-то тайное.

От композиции на верхней полосе сохранилось только шесть персонажей, из которых по крайней мере один тоже танцует; каждая фигура сопровождается иероглифическими знаками. Вся фреска несомненно передает какую-то важную церемонию, но смысл ее, к сожалению, пока еще не раскрыт. Известно, что во время одного из осенних праздников у майя актеры ходили по домам знати и давали там танцевально-драматические представления. Эта роспись, вероятно, и изображает один из моментов такого празднества. Надписи могут быть речами персонажей разыгрываемой драмы.

Художественные достоинства вашактунской фрески бесспорны. Выдержанная в





*«Дама с собачкой». Шупа*





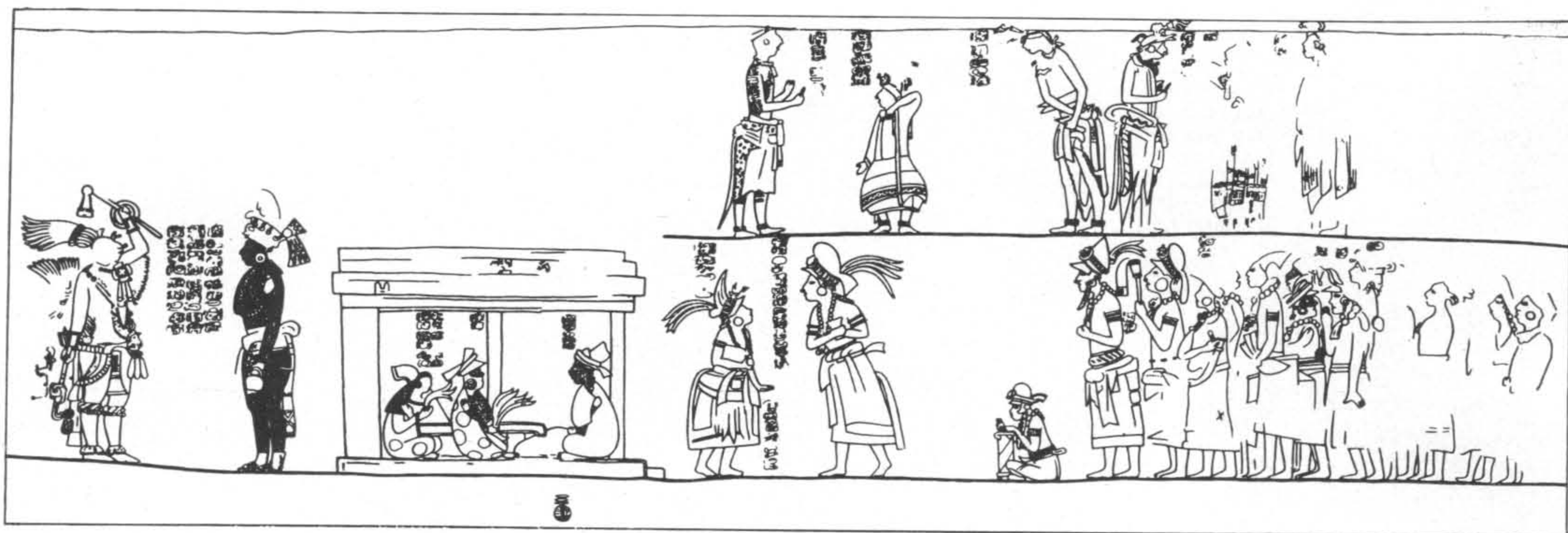
*Сосуд с изображением пляшущей обезьяны. Антигуа*





*«Бог огня». Сосуд. Гватемала*





ограниченной цветовой гамме (сочетание основных красно-желтых и черных пятен напоминает о палитре художников тикальской росписи и мастеров вазовой живописи), отличающаяся точностью (несмотря на некоторые погрешности в позах) и изяществом контуров, она оставляет глубокое впечатление.

В Паленке, помимо ранее известных декоративных росписей на наружных стенах дворца (иероглифические надписи и орнаменты), недавно обнаружены новые: и орнаментальные, и повествовательные. По своему мастерству они не уступают штукowym рельефам. Характерным примером может послужить фреска на стене галереи северо-восточного двора.<sup>6</sup> На возвышении сидит, слегка наклонившись вперед, након — верховный военачальник в майяских городах-государствах. На нем короткая накидка из перьев, фантастический шлем с пышным плюмажем, в руке выставленное вперед копье. У ног накона сидят две фигуры — мужская и женская. Мужчина протягивает ему блюдо с иероглифом, обозначающим большую ящерицу — игуану. Известно, что игуаны считались ритуальной пищей након.<sup>7</sup> Женщина также держит на вытянутых руках блюдо. По всей видимости, на фреске изображено торжественное чествование накона то ли по случаю его вступления в должность (они сменялись

через три года), то ли по случаю какой-то победы.

Эта паленкская роспись значительно живее вашактунской. Непринужденные позы поражают уверенностью и смелостью рисунка. С тонкой наблюдательностью переданы выражение лиц, изгибы ниспадающих перьев плюмажей и даже такая маленькая деталь, как повернутые к зрителю ступни ног. Удивляет и то, что фигуры подчиненных кажутся более выразительными, чем главный герой композиции — након.

## 2

Наиболее значительным памятником монументальной живописи майя несомненно являются случайно открытые в 1946 г. фрески в Бонампаке (мексиканский штат Чиapas). Это городище расположено на северной стороне долины реки Лаканха, около 30 км к юго-западу от Йашчилана. В древности Бонампак, вероятно, подчинялся этому могучему городу.

Бонампак — маленький культовый центр, состоявший приблизительно из двух десятков построек, сгруппированных вокруг небольшого холма, на одной стороне которого был устроен ряд террас; на них стоят здания акрополя. Общая планировка его, таким образом, несколько напоминала Йаш-



чилан. Все строения имели в древности церемониальное назначение; самое большое из них — здание I, или «Храм фресок» — трехкомнатное, а остальные — однокомнатные со стелами и алтарями. Полное отсутствие археологического мусора (обломков керамики, орудий, остатков угля и т. п.) показывает, что они не служили жилыми помещениями.<sup>8</sup>

Как мы уже сказали, наиболее значительное архитектурное сооружение городища — «Храм фресок». Высота его 7 м, длина 16,5 м, ширина около 4 м. Археологи дали нумерацию помещений начиная с левого края (если стоять лицом к фасаду), то есть левое — № 1, центральное — № 2 и правое — № 3. Внутри вдоль стен тянутся широкие каменные скамьи. Живописью покрыты не только стены и своды помещений, но и узкие потолки (точнее, горизонтальные полосы, остающиеся между двумя наклонными плоскостями). В каждой фреске действие начинается слева от входа и продолжается по часовой стрелке (то есть далее идет стена против входа, затем правая и, наконец, входная). Иногда композиция делится на два пояса: верхний и нижний, отделенные тройными горизонтальными (обычно красная, белая и красная) линиями. При таком членении верхняя сцена рассматривается большинством исследователей как более ранняя по времени повествования. Однако необходимо сразу же отметить, что в толковании содержания как всей росписи, так и частей ее существуют значительные расхождения. Более того, имеются противоречивые мнения даже по вопросу о том, с росписей какой комнаты по замыслу самого живописца начиналось повествование.<sup>9</sup>

В первой комнате изображена какая-то торжественная церемония. Над этой композицией идет орнаментальная полоса с восемью масками божеств на светло-голубом фоне. В центральном поясе на возвышении стоят четырнадцать человек в белых

плащах и разнообразных головных уборах; у большинства из них на груди и плечах прикреплены три большие круглые раковины. Все эти знатные лица ведут какой-то серьезный разговор. Некоторые ученые, исходя из того, что раковина у майя — обычный символ земли, предполагают, что совершаемый обряд связан с культом бога земли.<sup>10</sup> Однако это не более чем догадка.

Правее от этой группы на другом возвышении, возможно, следующей ступени пирамидальной базы, находится трон, на котором сидит со скрещенными ногами правитель. Он отдает приказание человеку в простой одежде, вероятно рабу, стоящему на краю возвышения с ребенком двух- или трехлетнего возраста на руках. Малыш смотрит на яркие фигуры знати. По краям трона сидят две женщины — жены правителя, а внизу, у ножек трона, — две



Комната № 1. «Храм фресок». Бонампак





Блюдо. Вашактун



прислужницы, одна из них (левая) почти-тельно преклонила колени. По мнению ряда исследователей, этот ребенок — сын правителя, и празднество устраивается в его честь,<sup>11</sup> по мнению других — будущая жертва. Известно, что жертвоприношения детей были широко распространены у народов древней Месоамерики.

Вправо от этой сцены, также на ступени пирамиды, три знатных лица одеваются в церемониальные костюмы для предстоящего праздника. Вокруг них суетятся прислужники: два подносят плюмажи из перьев кецаля, укрепленные на длинных палках, третий надевает на руку вождя браслет, четвертый держит блюдо с краской для тела. В стороне от них видно несколько оживленно переговаривающихся человек. Ниже, на следующей ступени, сидят семь слуг с различными частями парадных одеяний, а восьмой, приподнявшись, подвязывает левому вождю сандалию. Почти каждая фигура сопровождается иероглифической надписью; однако около правителя и персонажей с раковинами места, оставленные для надписей, не заполнены. С подобным фактом мы встретимся и во фреске комнаты № 3. Удовлетворительных объяснений этому немаловажному обстоятельству пока нет.

В центре нижнего пояса, на ярко-голубом фоне, находятся три вождя: они уже одеты и, очевидно, исполняют (судя по позам) торжественный танец. Налево от них расположен оркестр из двенадцати человек: впереди пять музыкантов с трещотками, за ними барабанщик, бьющий в большой вертикальный барабан, три человека с черепаховыми панцирями, по которым они ударяют отрезками оленьих рогов. А за ними стоят два опахалоносца с большими зонтами на длинных палках. Остальные участники оркестра — два трубача и человек, дующий в свистульку, потрясая в то же время трещоткой, — отделены от основной его части как бы вклиненной

группой из шести человек. Пятеро из них имеют на лице маски различных божеств (у двух, кроме того, на руки надеты чудовищные клешни), шестой — обнажен, но с пышным головным убором из белых перьев и ожерельем на шее; тело и лицо его окрашены в ярко-красный цвет. Очевидно, это актеры, олицетворяющие божества: они ожидают своей очереди для выступления. Примечательно, что в их головных уборах неизменно виднеется цветок водяной лилии — символ плодородной земли у майя. По-видимому, проводимый обряд связан с плодородием.

Направо от танцующих изображены в разных позах тринадцать человек — вероятно, зрители, присутствующие на празднестве. Они различны по рангам и званиям. Первый, стоящий ближе всего к вождям, имеет передник из шкуры ягуара — несомненный признак знатного лица, так как ягуаровый мех могли носить только представители знати. Но в этой же группе двое людей держат зонты, что вряд ли свидетельствует об их значительном положении в обществе. Интересно отметить жанровую черту, внесенную здесь в роспись: люди, стоящие ближе к танцующим, внимательно следят за происходящим, в то время как находящиеся в задних рядах оживленно переговариваются, иногда даже отвертываясь от зрелища. Эти фигуры, помещенные на правом косяке дверного проема, замыкают композицию нижнего пояса.

Если фреска комнаты № 1 достаточно статична, хотя и ярка по цветовому решению, то роспись комнаты № 2 прежде всего поражает своей динамикой. Наверху, подобно фризу, на узкой светло-желтой полосе художник разместил маски, картуши и удивительно выразительные по позам фигурки пленных со связанными за спиной руками. В пяти картушах изображены сидящие люди или божества, у некоторых в руках иероглифы; в двух остальных — пекари (дикая свинья) и



черепаша. Можно предположить, что в картушах помещены эмблемы знатных родов, участвующих в действии.

Ниже этой полосы разворачивается основная композиция, четко делящаяся на две сцены, но расположенные не горизонтально (как в первой комнате), а в вертикальном членении. В первой (на левой, центральной и правой стенах) мы видим большой военный отряд, атакующий какое-то поселение.<sup>12</sup> Нападение, очевидно, застало противников врасплох, так как они почти не одеты и в большинстве безоружны. Сражение, или, вернее, стычка, передано очень динамично и живо: отдельные группы воинов убивают врагов, захватывают их в плен, те отчаянно сопротивляются. Трубачи, запрокинув голову, трубят изо всех сил, пестреют различной формы щиты, пронзенный вражеским копьем человек пытается его выдернуть и т. д. Главными фигурами являются предводители враждебных сторон, неожиданно столкнувшиеся в пылу боя.<sup>13</sup> В одном из них мы легко узнаем по портретному сходству правителя, изображенного на троне на фреске первой комнаты. Он одет в безрукавную куртку из шкуры ягуара, сандалии и копье украшены такими же меховыми полосками. Повелитель нападающих схватил за волосы безоружного полуобнаженного человека, но смотрит не на него, а вперед, где, угрожая копьем, стоит воин в необычайно пышном одеянии — вероятно, предводитель атакуемого поселения. Правее от последнего другой богато одетый воин также направил свое копье на правителя. Но на помощь ему уже спешит слева большой отряд под начальством одного из тех трех вождей, которые исполняли танец во время торжественной церемонии, изображенной в первой комнате. Над головой предводителя атакуемой стороны помещена большая иероглифическая панель; над головами других участников стычки находятся надписи меньшего размера. К сожа-

лению, ни эти, ни другие бонампакские надписи не прочитаны.

Правее этой центральной части видна группа отчаянно защищающихся жителей поселения: один отбивается чем-то вроде опахала, другой, подняв высоко над головой огромный деревянный брус, готовится обрушить его на врага; третий, хотя у него в руке копье, бросает левой рукой какой-то предмет. К сожалению, многие части росписи здесь настолько разрушены, что отдельные детали сцены не могут быть восстановлены.<sup>14</sup>

Во второй сцене (на входной стене) передан наиболее важный момент праздника, устроенного победителями: торжественное жертвоприношение захваченных в недавнем бою пленных. Действие происходит под открытым небом (это показано голубым фоном) на вершине ступенчатой пирамиды. В центре композиции — правитель; он одет в те же безрукавную куртку и сандалии, которые носил в битве; правой рукой он опирается на высокое копье. Перед ним стоит на коленях обнаженный пленник, в котором можно узнать предводителя побежденного поселения; он униженно молит о пощаде, простирая к надменно смотрящему победителю руки. За побежденным стоят в торжественных застывших позах начальники отдельных отрядов и знатные воины; во главе их один из знакомых нам трех вождей. Справа от правителя находятся два других вождя, гордо поднявшие боевые палицы; за ними стоят две женщины (очевидно, жены правителя), первая из них, в белом платье и широкой красной мантии, обмахивается веером. Рядом в почтительной позе находится одетый в белый передник и шапку прислужник, держащий в руке какой-то предмет, возможно, крупную раковину. Все внимательно смотрят на центральную группу.

Ниже, на следующих двух ступеньках пирамиды, предельно выразительно показаны полуобнаженные пленники с искаженными





*Сидящая женщина. Хаина*



от ужаса и страдания лицами; у двух из ран изуродованных рук каплет кровь; третий, с ужасом смотря на правителя, хватается за сердце. Четвертого палач схватил за левую руку, из которой уже брызжет кровь. Пленники, находящиеся справа, умоляюще простирают руки; крайний в отчаянии бьет кулаком в грудь. Между обеими группами пленников у ног торжествующего правителя лежит труп принесенного в жертву воина; голова его запрокинута, одна рука безжизненно свисает с уступа, другая в предсмертной судороге ухватилась за бедро. У ноги убитого валяется на ворохе зеленых листьев отрезанная человеческая голова. На нижней ступени по сторонам дверного проема поставлены лицом друг к другу две группы воинов, наблюдающих за жертвоприношением. В руках у большинства из них — копья.

На стенах третьего помещения повествуется о заключительном этапе празднества. Самый верх росписи, так же как и в первых двух комнатах, занят узким фризом: на ярко-желтом фоне размещены очень сложные по рисунку и весьма декоративные по цветовому решению семь различных масок божеств.

Основную часть росписи занимает изображение невысокого пирамидального сооружения с лестницей из восьми ступеней посередине. На левом крыле пирамиды стоит трон, такой же, как и на фреске первой комнаты. На нем сидит правитель в необычном одеянии — длинной белой рубашке, которую носили женщины. Он совершает ритуальное кровопускание: одной рукой колет себе белым острием (вероятно, заостренная кость) язык или губы, а другую руку молитвенно поднял вверх. Стоящий на коленях перед троном прислужник, в котором легко можно узнать слугу из сцены жертвоприношения, подает ему новое острие. У ног правителя — большой украшенный налечами сосуд, из которого торчат полосы бумаги. По более поздним

материалам из Центральной Мексики известно, что жертвенную кровь часто собирали на такие бумажные полоски или пучки травы. Более ясное на первый взгляд истолкование сцены — правитель просто ест — противоречит прежде всего тому, что его одежда — женская, а такое переодевание было частью подобного ритуального обряда.<sup>15</sup>

За правителем на троне сидят две женщины, уже встречавшиеся в росписях других помещений. Первой из них служанка подает какой-то предмет. У ножек трона сидит нянька с младенцем на руках, разговаривающая со второй знатной дамой.

Центральное место на вершине и у подножия пирамиды занимают десять необычайно пышно одетых персонажей. Трое из них находятся на верхней площадке; можно предполагать (судя только по контурам фигур, так как лица сильно повреждены), что здесь изображены три уже знакомых нам вождя. Положение ног и развевающиеся узкие, длинные полотнища из разноцветных перьев, прикрепленные к поясам, указывают, что они танцуют. Попутно следует отметить, что каждое полотнище имеет свой, не повторяющийся у другой фигуры орнамент. Возможно, что здесь (как и в узорах на одеждах знати в сцене жертвоприношения) отражены родовые эмблемы или символы. Около вождя в центре слуга держит красное блюдо. Ниже этих трех танцоров два прислужника связывают руки и ноги человека, безжизненно лежащего на ступеньках, — вероятно, принесенного в жертву. У подножия на фоне ступеней видны еще семь танцующих. Их одежды не менее пышны, чем и у верхних; многие держат веера и небольшие жезлы.

На правом крыле пирамиды неподвижно стоит группа из десяти человек, держащая на плечах носилки, на которых находится, вероятно, статуя божества в виде пожилого горбоносого человека. Лицо статуи обращено к танцующим. По бокам лестницы





*«Правитель на троне». Курильница*



расположились зрители, опахалоносцы и оркестр, состоящий из четырех трубачей (один из них отдыхает) и человека с трещотками.

На последней, входной стене в верхнем ярусе помещена сцена, близкая к одной из росписей первой комнаты. Мы снова видим здесь знатных персонажей в длинных белых мантиях с большими морскими рако-



Стела 2. Ла Мар

винами на плечах и груди. Число их, однако, в третьем помещении меньше: вместо четырнадцати — десять человек, но, что это одни и те же, можно узнать по характерным особенностям телосложения, поз и лиц того или иного персонажа. Все они углублены в оживленный разговор или, может быть, даже горячий спор. Над каждым из них оставлено место для надписи, но заполнено знаками лишь одно.

Под ними изображены девять сидящих со скрещенными ногами фигур, беседующих между собой. Хотя одежда их состоит только из набедренной повязки и скромного головного убора, однако, судя по различным нефритовым украшениям на шеях, можно предполагать, что они являются либо представителями знати, либо главными жрецами девяти божеств подземного мира.

Как видно из изложенного, далеко не все можно считать ясным и понятным в бонампакских фресках. Существуют два основных толкования их содержания. Первое (если начинать осмотр с комнаты № 2) состоит в том, что на росписях изображено сражение, в честь которого был затем устроен праздник из трех этапов (жертвоприношение, культовые обряды в комнате № 1 и затем в комнате № 3). Согласно второму толкованию, основной темой является религиозная церемония в честь божеств земли. После первого этапа ее, запечатленного в помещении № 1, был сделан набег на соседнее поселение, чтобы захватить пленных. Далее последовало жертвоприношение и заключительный торжественный танец. По нашему мнению, на бонампакских фресках показано празднество при утверждении наследника престола. Однако окончательное решение этого вопроса зависит от истолкования надписей, помещенных около фигур. К несчастью, сохранность их оставляет желать лучшего, не говоря уже о трудностях прочтения курсивного письма.



Датировка боампакских росписей не вызывает особых затруднений. В первом помещении под персонажами в белых одеждах тянется большая полоса с иероглифами, среди которых помещена «начальная серия» 9.18.0.3.4, то есть 790 г. Т. Проскурякова, анализирувшая фрески по разработанному ею хронологическому методу, приходит к заключению, что они созданы позднее 751 г. Подтверждает эти данные и скульптурный материал: три стелы и притолоки здания I имеют даты от 771 г. до 800 г. Следовательно, «Храм фресок» мог быть построен между 770 и 800 гг. и, вернее всего, ближе к последней дате.

Проведенные в настоящее время исследования техники и художественных приемов боампакских росписей не дают еще удовлетворительного ответа на вопрос: сколько художников участвовало в их создании? Мексиканские ученые А. Вильягра Калети и И. Берналь, например, полагают, что поскольку работа велась по сырой штукатурке (что, между прочим, еще не доказано), то в каждой росписи должны были принимать участие одновременно несколько мастеров.<sup>16</sup> Т. Проскурякова, с другой стороны, считает, что второе и третье помещения были, возможно, расписаны более молодым живописцем, чем работавший в первом.<sup>17</sup> Действительно, фрески в этих комнатах отличаются друг от друга по композиционному и цветовому построению. Но обязательно ли это должно указывать на разных живописцев? Выше мы упоминали, что можно проследить портретные изображения одних и тех же лиц в разных помещениях, совпадающие по стилевым признакам. Допустимо предположение, что изменения в красочной гамме могли быть обусловлены просто разностью характера изображенных сцен.

Т. Проскурякова указывает и на другую возможность. По ее мнению, роспись могла производиться в три приема. На первом этапе по белой штукатурке легкой



красной линией рисовались основные контуры. Второй этап заключался в заполнении контуров красками; в заключение каждое изображение и его детали обводились тонкой черной линией. Так как в нескольких случаях первичные и окончательные контуры не совпадают, то Проскурякова заключает, что работа могла выполняться различными лицами. Работой разных мастеров, по ее мнению, следует объяснить и некоторые ошибки в анатомии фигур, наблюдаемые в росписях. Тот, кто заканчивал фреску, мог не понять какой-либо новый сложный замысел и невольно исказить его, пользуясь привычным канонem. Характерным примером подобного случая может служить фигура умоляющего побежденного



перед правителем (такое положение шеи и рук возможно лишь при изображении туловища в фас, а не в профиль). Совершенно такие же неправильности встречаются на стелах 12 из Пьедрас Неграс, 15 из Йашчилана и 2 из Канкуэна; первый и последний из этих памятников имеют даты, близкие к боампакским росписям 795 и 790 гг. Весьма вероятно, заключает Проскуракова, что правильная передача тела в такой сложной позе была еще не вполне освоенным художественным новшеством.

По нашему мнению, в работе над боампакскими росписями участвовало несколько мастеров, но все они подчинялись какому-то одному лицу, являвшемуся как бы художественным руководителем. По стилю отдельные элементы росписей разных помещений настолько близки, что невозможно объяснить это только общностью художественных представлений разных живописцев. Вероятно, он сделал первый эскиз всех композиций, который его помощники перенесли на стены (контурные красные линии).

Этот художник, руководивший созданием боампакских фресок, был, несомненно, большим мастером. Об этом свидетельствует прежде всего сложный творческий замысел гигантской многофигурной росписи: здесь и величавая торжественность церемоний, и напряженность, динамичность битвы, и трагедия жертвоприношения, и, наконец, яркий, веселый праздник. Поражает уверенность и смелость рисунка; основная эмоциональная выразительность композиции достигнута благодаря разнообразию поз и жестов.

Различные части фрески выполнялись несколькими мастерами. Они свободно и уверенно распоряжались своей богатой палитрой, не останавливаясь перед самыми своеобразными цветовыми сочетаниями, однако всегда направленными к достижению определенного, строго продуманного эффек-

та. Обращает на себя внимание то, что художники пользовались главным образом локальным цветом; цветовые переходы встречаются крайне редко. Обычно все цветовые пятна имеют ясные границы; к черным контурам иногда присоединяются белые, подчеркивающие более тонкие детали (например, на головных уборах). Эта характерная для боампакских росписей (да и вообще для живописи майя) особенность вызывает на первый взгляд впечатление определенной «плакатности» и декоративности. Такое живописное решение было связано с тем, что росписи имели значительный размер (большинство фигур дано в натуральную величину) и были рассчитаны на то, чтобы зритель увидел их в полутемных помещениях (этот храм, как и большинство других, освещался только через дверные проемы). Естественно, что при таких условиях тонкие переходы цвета остались бы просто незамеченными или даже могли исказить впечатление от той или иной детали.

В позах фигур частично сохраняются старые традиции, известные нам по рельефам. Например, лицо и ноги всегда изображаются только в профиль, хотя туловище поставлено в фас. Но эти незначительные уступки канону здесь почти незаметны. Анатомические пропорции тела, динамика движения, выражения лиц переданы очень реалистично и ярко. Следует, может быть, вспомнить, что произведения искусства Европы этого времени значительно уступают по своим художественным достоинствам майяскому памятнику.

В росписях Боампака поражает индивидуальная трактовка каждого образа, будь то правитель или пленник: здесь нет одного центрального, все заполняющего персонажа и второстепенных лиц, как на рельефах. Все участники церемоний охарактеризованы так живо и остро, что иногда напоминают почти карикатуру (например, толстый прислужник около знатных





*«Бог утренней звезды». Деталь сосуда. Мишколабах*



дам в сцене жертвоприношения или отдыхающий трубач в третьем помещении). Художник не боится вводить в торжественные композиции маленькие жанровые сцены, которые очень обогащают главную тему. Характерной чертой является желание художника создать свой комментарий к происходящим событиям, передать то, что он сам видел и переживал. Примечательны его попытки (правда, еще примитивные) изобразить окружающую природу: растительность, почву, небо. Это первый шаг к созданию пейзажа.

Между созданием росписей в Вашактуне и Бонампаке протекло, по крайней мере, два с половиной века. Можно видеть, сравнивая их, какое большое развитие проделала живопись майя за этот период. Находясь в рамках одной и той же художественной традиции, творцы этих двух росписей отличаются друг от друга прежде всего своим отношением к действительности. Художник вашактунской росписи стремился к точной зарисовке происходящего, но не более. Совершенно по-иному мыслили



«Игрок в мяч». Чисек

создатели бонампакских росписей. Желание их передать дух изображаемой сцены, вызвать у зрителей те же чувства и переживания, которые волновали участников церемонии, ощущается совершенно явно. Вот почему бонампакские росписи порождают и у нас определенное настроение, а вашактунская фреска оставляет равнодушной.

Хотя росписи Бонампака, так же как и современная им монументальная пластика, были призваны утверждать господствующую идеологию того времени, они более широко и свободно отражают реальную жизнь. Чем это можно объяснить: меньшим влиянием канонов в живописи или гениальностью бонампакских мастеров, сумевших освободиться из-под их власти? Сравнение с искусством других индейских обществ древней Мексики не подтверждает первой гипотезы. Например, величественные росписи Теотихуакана перегружены религиозной символикой. Для того чтобы получить из них какие-то сведения о реальной жизни этого народа, исследователям приходится проводить порой работу, близкую к искусству дешифровщика. Такие же тенденции характерны и для более поздних росписей майя, например в Санта-Рита и Тулуме. Единственным художественным достоинством их является высокая степень декоративности. Следовательно, устойчивость культовых требований в живописи была не меньшей, чем в скульптуре. Второй тезис, сводящий все достижения к гениальности художника, может быть по-настоящему проверен лишь тогда, когда мы будем иметь, наряду с Бонампаком, по меньшей мере еще две-три одновременные майяские росписи из этого же района. Только сравнивая их, можно будет с уверенностью сказать, насколько эстетические принципы творчества бонампакских мастеров превышали традиционный уровень современного им искусства. Пока таких сравнительных материалов еще



нет. Однако косвенные данные (монументальная скульптура, роспись на сосудах) позволяют все же в какой-то мере утверждать, что группа художников, создавших фрески Бонампака, была исключительно одаренной.

Несмотря на неблагоприятные для сохранности росписей природные условия, можно все же надеяться на новые открытия. Так, в 1960 г. были обнаружены развалины еще одного поселения классического периода, получившего название Йаточ-Ку (штат Чиapas, к югу от озера Лаканха). В главном здании сохранились фрагменты росписи с сильно стилизованными изображениями колибри, водяной лилии и еще какого-то цветка.<sup>18</sup> Несомненно, среди десятков и десятков древнемайяских городов, скрывающихся пока от исследователей в непроходимых тропических лесах Петена и Кинтана Роо, находятся многие здания с росписями. Возможно, когда они будут обнаружены, мы еще более высоко оценим талант создателей росписей Бонампака.

### 3

Росписи на сосудах майя классического периода — тема специального исследования, к сожалению, никем еще не выполненного. Не имеется даже более или менее подробного сводного издания, за исключением работы Дж. Б. Гордона и Л. А. Мэйсона, не претендующей на полноту и вышедшей около четверти века тому назад.<sup>19</sup> Материал же поистине громаден, и благодаря новым раскопкам он с каждым годом все увеличивается.

Естественно, что мы остановимся здесь лишь на нескольких наиболее характерных образцах художественной росписи на керамике.

Расписные сосуды появляются у майя приблизительно во II в. н. э. и продолжают изготавливаться до самого конца клас-



сического периода. Однако начальные этапы росписи на керамике (специальная облицовка,<sup>20</sup> сравнительно простые геометрические узоры) относятся к более раннему времени. Как формы изделий, так и тематика росписей удивительно разнообразны: высокие цилиндрические сосуды, горшки, чаши, блюда, кубки покрывались тонким слоем штука, на который наносили изображения животных, птиц, змей, людей и божеств, геометрические и растительные мотивы, а также иероглифические надписи.

Преобладает красно-желтая гамма фона с белыми, красными или черными линиями рисунка. Хотя поле для росписи ограничено формой сосуда, мастера майя достигали в лучших образцах впечатления монументальных фресок.

К сожалению, мы еще не в состоянии воссоздать достаточно полную картину развития этой отрасли искусства во всех



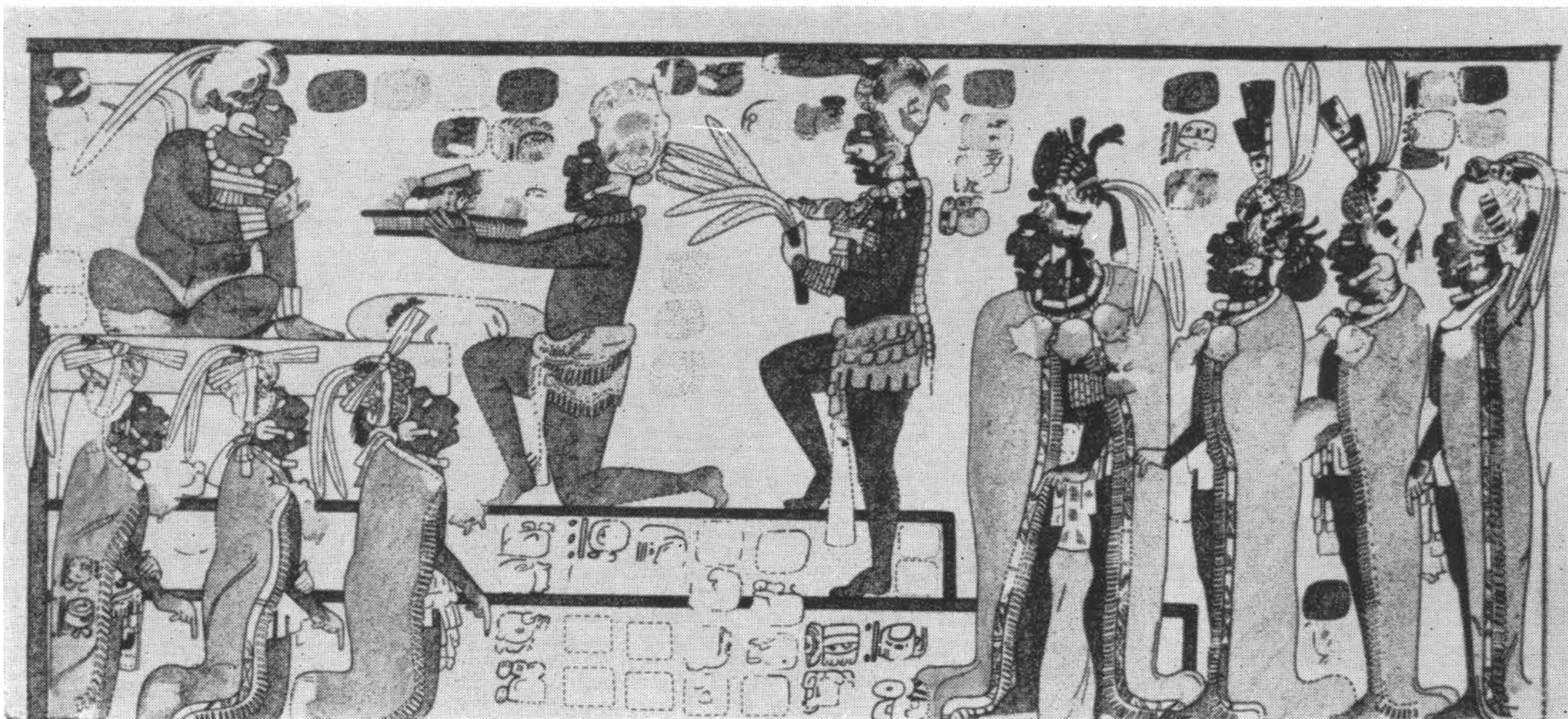


районах майя, — еще существуют досадные белые пятна. Все же некоторые выводы можно сделать. Так же как и при рассмотрении мелкой пластики, приходится отметить одно не лишнее интереса обстоятельство: по-видимому, центры изготовления расписных сосудов не совпадали с известными нам центрами монументальной живописи. Следовательно, мастера, создававшие фрески, не занимались этим видом прикладного искусства. Ориентировочно можно наметить следующие области, где представлена наиболее выдающаяся в художественном отношении расписная керамика: Хольмуль, Чама (вдоль верхнего течения реки Чишой с городами Ратинлиншуль, Чама, Небах), Копан и Вашактун. Из них только последний имеет памятники монументальной живописи. При решении вопроса о местах изготовления следует учитывать, конечно, возможность ввоза керамических изделий в ту или иную местность из других районов Месоамерики. Так, например, замечательные расписные сосуды раннеклассического периода (около 500 г. н. э.), обнаруженные в тикальском

погребении № 10, показывают явные черты теотихуаканского искусства. Дальнейшее исследование установит, являются ли эти сосуды импортом из Теотихуакана или были созданы мастерами майя под влиянием творчества керамистов Центральной Мексики.

Характерным примером вашактунской расписной керамики могут служить сосуды, найденные в погребальной камере, помещавшейся в фундаменте здания А-1. На первом из них (обычно называемом «сосудом с начальной серией») изображена какая-то торжественная церемония. На низком троне без спинки сидит поджав ноги правитель города. У него большое ожерелье из нефрита и пышный головной убор. Позади стоит мальчик в богатой одежде, возможно, наследник, держащий в вытянутой вперед левой руке большое кольцо с четырьмя крупными зубцами — символ власти или знатности. Такие предметы в руках знатных лиц часто встречаются в вазовой живописи и на стелах.<sup>21</sup> При описании рельефов на притолоках Тикаля о них уже упоминалось. Правую руку мальчик





поднял к лицу. За ним виден слуга с причудливым штандартом; в центре знамени — рельефная голова ягуара с открытой пастью. Перед правителем помещены длинная полоса иероглифов с датой, а за ней — два персонажа в необычайных головных уборах и мантиях со сложными украшениями из перьев за спиной, напоминающими «крылья» у бонампакских вождей в первой комнате. Лица и тела их татуированы или раскрашены. Первый держит в правой руке такое же кольцо, как и у мальчика, но уже с тремя остриями, второй — длинное копье. Между этими персонажами сидит огромный ягуар, который передними лапами обхватил какой-то большой предмет — вероятно, два связанных сосуда, наложенных один на другой. В храме Е-III в Вашактуне между двумя подобными по форме сосуда́ми был найден человеческий череп. Возможно, живописец хотел показать, что здесь было совершено подобное же жертвоприношение.

По верху рассматриваемого нами произведения идет лента из крупных иероглифов; около фигур также находятся небольшие группы знаков, очевидно, имена

или титулы. Вся композиция, по-видимому, изображает прием правителем Вашактуна послов соседнего города (значение фигуры ягуара остается неясным). Рисунок твердый и уверенный; фон — яркий, оранжево-красный, контуры очерчены черной краской, а детали фигур нарисованы черной и желтой (нескольких оттенков). По стилистическим особенностям сосуд должен быть датирован около 730 г.

Не уступают этому памятнику и два других из того же погребального комплекса — большие расписные чаши. На первой художник решил показать танцующего человека, поднявшегося на цыпочки; его движение подчеркнуто разметавшимися в стороны полосками набедренной повязки. Примечательна попытка передать перспективное сокращение: левая вытянутая рука и плечо, находящиеся ближе к зрителю, больших размеров, чем правые. Несмотря на некоторые ошибки в рисунке, в целом фигура оставляет большое впечатление. Дыра в середине сосуда была, очевидно, пробита намеренно перед захоронением. У майя, как и у многих других народов древности, вещь, помещаемая в могилу,



должна была быть «убита», чтобы умерший человек владел ею в загробном мире.

На второй чаше мы видим юношескую голову в профиль с пышным головным убором из перьев. Чтобы композиция вписалась в круг, перед носом, под подбородком и на лбу мастер поместил три стилизованных цветка. В трактовке этого образа не чувствуется той реалистической силы, которая характерна для предыдущих сосудов. Несомненно, что хотя оба сосуда и одновременны, они создавались разными художниками. К сожалению, не было сделано еще попытки сгруппировать известные нам памятники вазовой живописи майя по мастерам.

Из расписных сосудов, найденных в Копане, прежде всего следует назвать два невысоких цилиндрических бокала и более широкий кубок, хранящиеся в музее Пибоди. На первом дважды исполнена одна и та

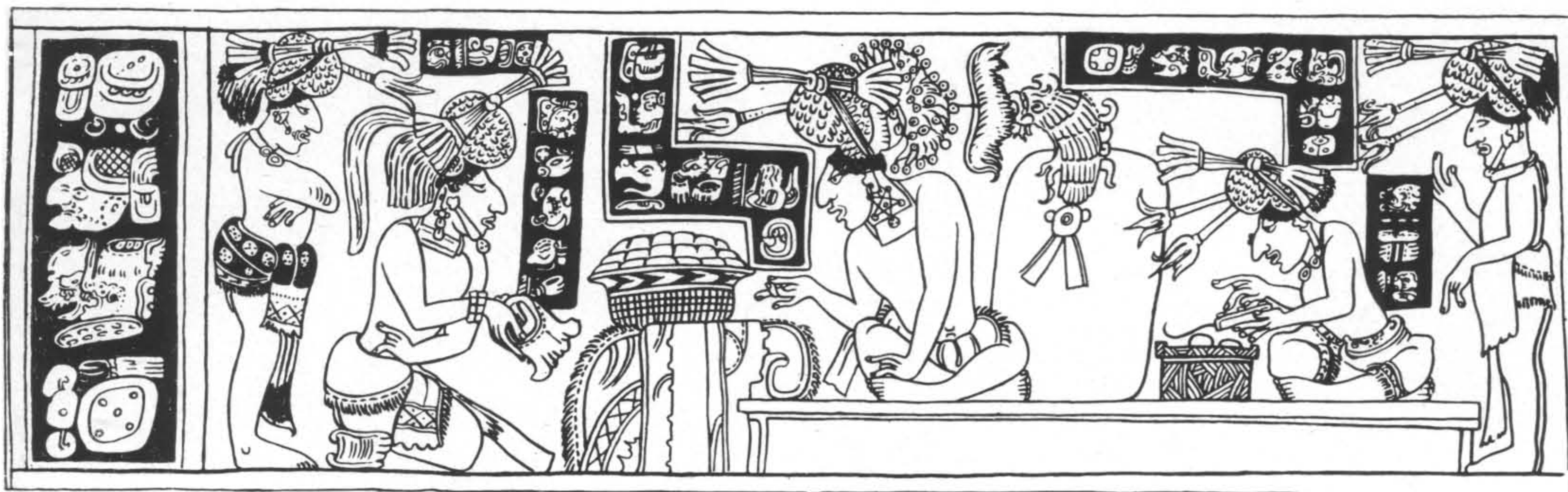
же сцена: перед важным знатным лицом в почтительной позе стоит слуга. По верху сосуда идет иероглифическая надпись. Рисунок более наивен, чем на вашактунских сосудах, но подкупает своей простотой и живостью. Следует попутно отметить, что очень близкие по сюжету и стилю росписи сосуда были найдены в Тикале — еще одно свидетельство культурных связей между двумя столицами. Другой бокал, часто воспроизводимый в книгах зарубежных археологов и историков, имеет очень оригинально построенную на контрасте роспись: на матовом черном фоне стоят две яркие желто-красные фигуры птиц — кецалей. Сверху также тянется иероглифическая надпись. Примечательно, что, хотя, как известно, хвостовые перья кецала имеют ярко-зеленый цвет (за что они по символическим соображениям высоко ценились в древности), в росписи зеленый цвет отсутствует. Отсюда мы можем заключить, что черно-красно-желтая гамма была в росписи сосудов строго традиционной. На кубке изображена стилизованная морда ягуара; вместо пасти написан большой иероглифический знак; по верхнему краю (что обычно для сосудов такой формы) помещена надпись. Очевидно, именно от росписей копанской школы ведет свое начало полихромная живопись на керамике, найденной в долине реки Улуа в северо-западном Гондурасе, подражающая расписной майяской.<sup>22</sup>

Привлекают своей несколько необычной цветовой гаммой два сосуда, происхождение которых не может быть точно установлено. Один, находящийся теперь в музее Вильяэрмосы (Мексика), сильно фрагментирован.<sup>23</sup> На сохранившейся части видны местный правитель в гамаке и семь рабов, прислуживающих ему. Наряду с обычными желто-красным и черным цветами в этой росписи имеются и белый и различных оттенков сиреневый и даже голубоватый тон. Вся гамма дает ощущение приподня-



Расписной сосуд. Чама





тости и праздничности. На втором сосуде — глубокой чаше — изображен старый бог, живущий в раковине, повелитель пяти последних по майяским представлениям несчастливых дней года. Смуглое старческое тело и желтое лицо божества резко контрастируют с перламутровой белизной его убежища. Лента из крупных красновато-коричневых иероглифов наверху завершает эту простую, но впечатляющую композицию.

Роспись на недавно найденном в Тикале сосуде заставляет невольно вспомнить фрески Бонампака. И здесь мы видим угол пирамиды, на одной из ступеней которой восседает правитель. Лицо властелина повернуто к людям, подносящим ему дары; вокруг толпятся придворные. Необычное построение всей композиции, смелая группировка фигур в разных позах, выражение лиц участников церемонии показывают большую художественную одаренность мастера.

Сейчас, однако, еще трудно сказать, был ли создан этот сосуд в Тикале или привезен туда из другой области.

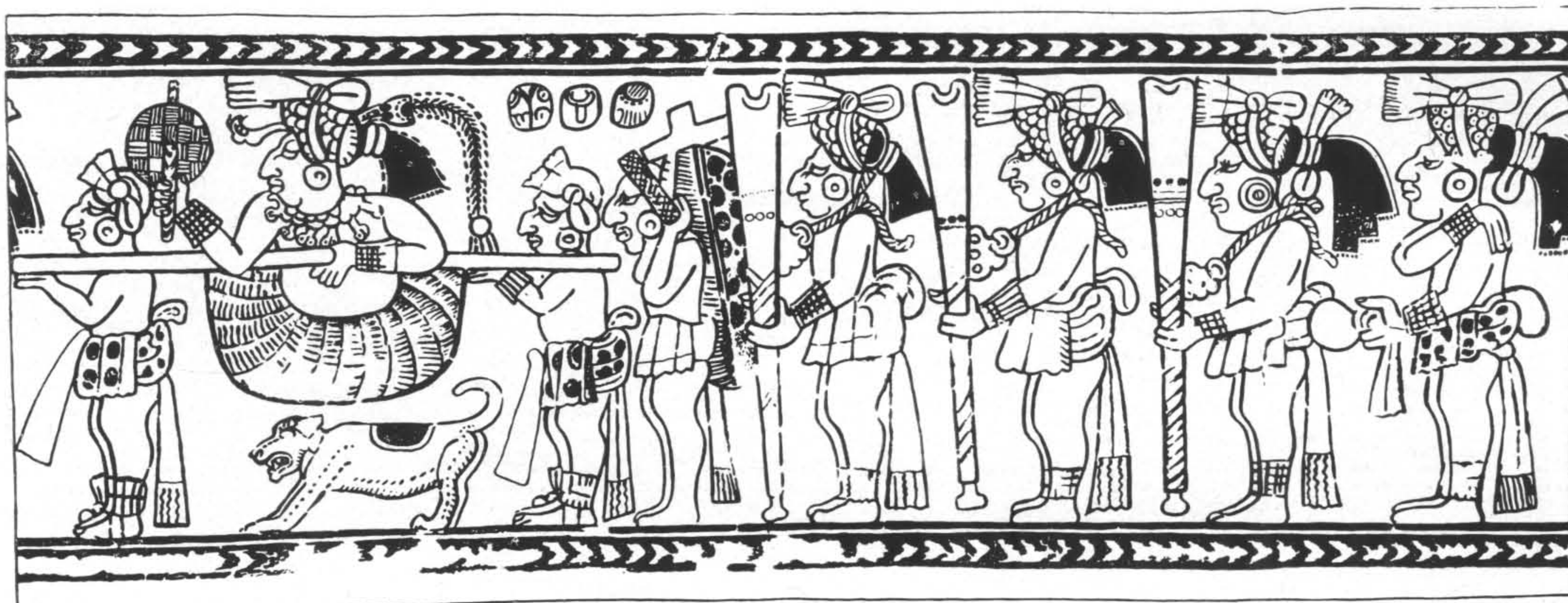
Наиболее блестящие образцы расписных майяских сосудов происходит с территории департамента Альта Вера Пас в горной Гватемале. Самым известным из них является высокий (22 см) цилиндрический бокал из Чама, хранящийся в настоящее

время в музее Пенсильванского университета. На кремово-желтом фоне помещено семь человеческих фигур, выполненных красной, коричневой, желтой и черной красками.

В центре композиции — два персонажа, выполненные черной краской. Один из них (правый), старик с наброшенной на плечи шкурой ягуара и длинным жезлом, заканчивающимся большой раковиной, делает быстрый шаг вперед; другой, почти обнаженный, поднимает руку, приветствуя его. Опустившийся на колено лысый старик кладет к ногам жезлоносца какой-то предмет в виде палки. За этим черным предводителем стоит в почтительной позе прислужник с веером под мышкой. Сзади второго черного персонажа находятся трое людей; у двух в руках — веера, у третьего меч или палица, которую он прижимает одной рукой к себе, другая — согнута в локте и приподнята до уровня плеча.

Все изображенные на сосуде из Чама люди настолько индивидуальны (передаются такие черты, как лысина, чахлая борода, усы, бородавка на носу, тучность и т. п.), что можно предполагать исторический характер передаваемого события и портретность действующих лиц. Это подчеркивается как различными этническими типами участников, так и краткими





надписями (вероятно, именами) около каждого из них. Рисунок (несмотря на отдельные анатомические погрешности) поражает уверенностью линии и мастерством компоновки; прекрасно выражена напряженность лиц присутствующих. Композиция обрамлена сверху и снизу декоративной лентой из желтых треугольников на черном фоне.

Росписи на двух других сосудах из этого же района имеют более бытовую тематику. На первом из них, происходящем из Небаха, изображен сидящий на низком помосте правитель, беседующий со знатным посетителем. В правой руке у последнего тот же кольцеобразный предмет, о котором уже упоминалось при описании сосуда из Вашактуна. Позы собеседников легки и непринужденны. Между ними на низеньком столике, покрытом вышитой тканью, стоит блюдо с лепешками или фруктами. Позади правителя сидит писец, считающий при помощи абаки индюшачьи яйца в корзине. Стоящий сзади придворный с поднятой рукой что-то наставительно говорит писцу. За гостем находится другой придворный, скрестивший на груди руки и мрачно прислушивающийся к разговору, очевидно, содержание беседы ему не нравится. Около каждой фигуры — панель с иерогли-

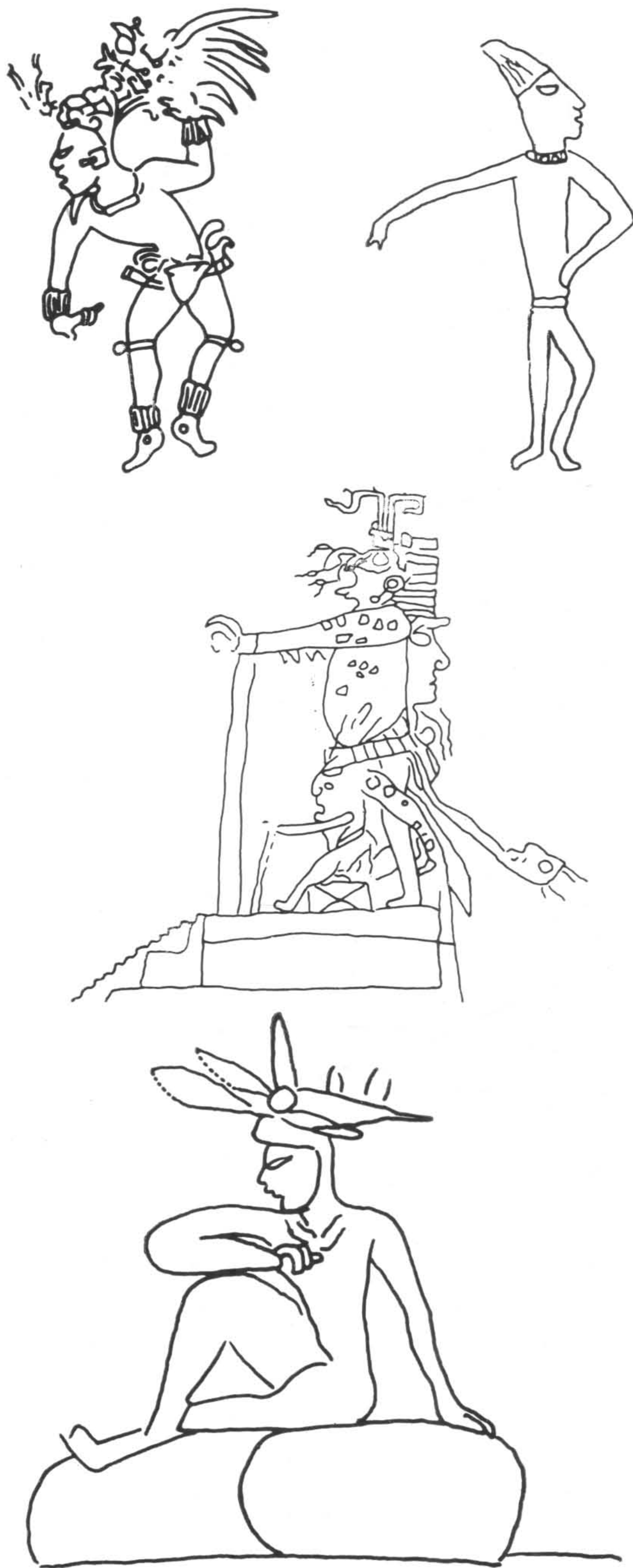
фической надписью.<sup>24</sup> Вся сценка передана очень непосредственно и живо; в цветовой гамме преобладает оранжево-красный цвет.

На втором сосуде, найденном в Ратинлиншуле, мы видим путешествие какого-то знатного лица (по другому толкованию — главы большого торгового каравана). Его несут в паланкине два празднично одетых носильщика; сам он обмахивается веером. Под паланкином бежит собака с маленькой попонкой на спине. За носильщиками следует слуга, у него на спине скамья, покрытая ягуаровой шкурой; за ним идут трое воинов с большими палицами или жезлами и другой слуга, несущий неопределенный предмет в левой руке; правая — лежит на плече (жест внимания или почтения). Очень хорошо передано выражение лиц различных персонажей: самодовольное и властное у сидящего на носилках, усталое у слуги, строгое — у воинов и беззаботное — у замыкающего процессию. Роспись выполнена красной, оранжевой и белой красками с небольшими вкраплениями черного цвета; сверху и снизу ее окаймляет декоративная лента, так же как и на сосудах из Чама. Благодаря цилиндрической форме сосуда при рассматривании процессия кажется бесконечной.



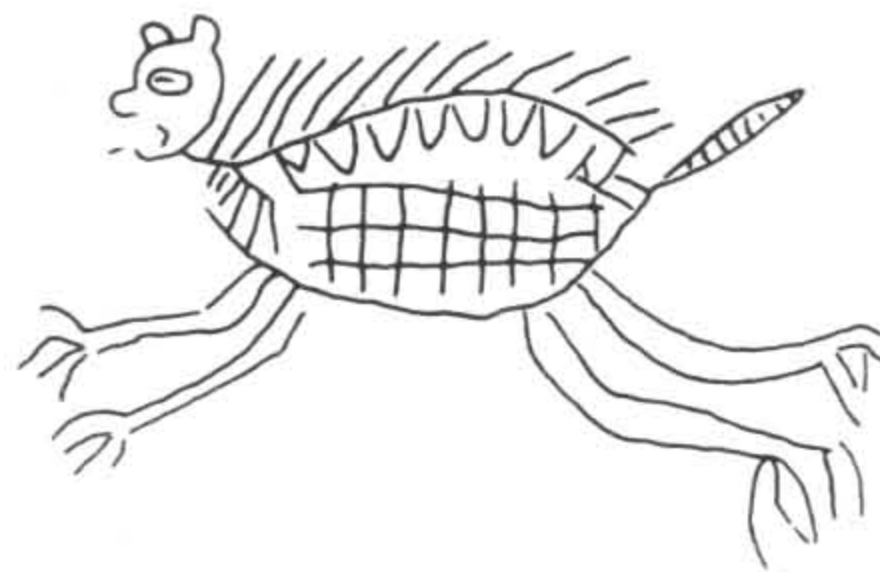
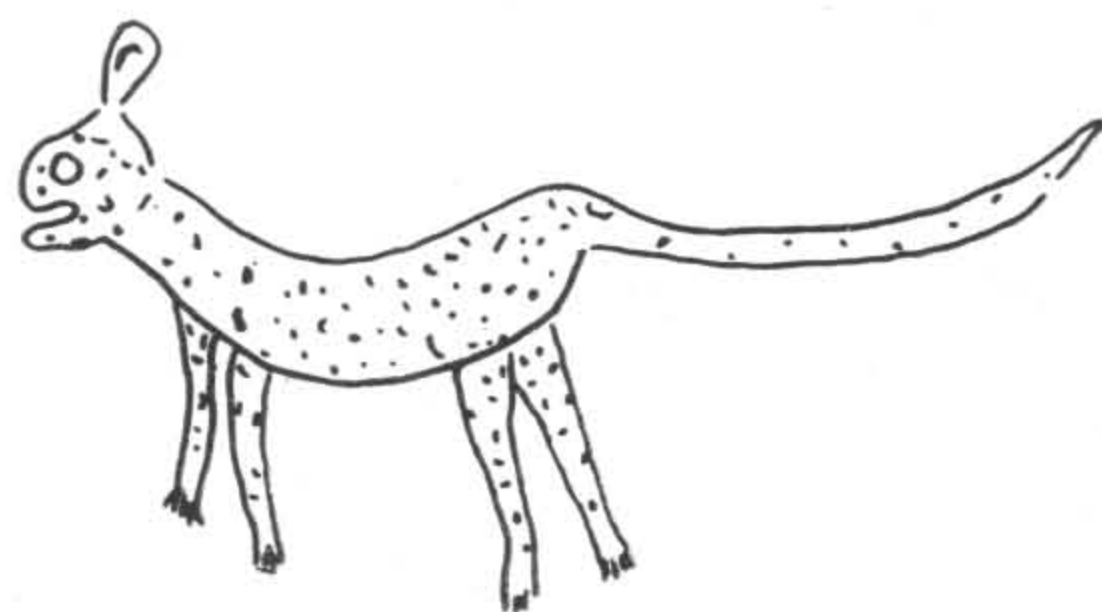
К сожалению, пока что не обнаружено ни одной майяской рукописи классического периода, хотя мы можем совершенно определенно утверждать, что таковые имелись. Об этом свидетельствуют, например, фрагменты, обнаруженные при раскопках в Вашактуне, Небахе и Сан Агустине. Следы красок, сохранившиеся на остатках бумаги, показывают, что текст здесь сопровождался рисунками, так же как и в позднейших рукописях майя. Климат центрального района из-за своей влажности неблагоприятен для сохранения таких материалов, как кожа, ткани и бумага, однако можно все же надеяться, что при дальнейших исследованиях в наиболее значительных городах будет найдено хотя бы несколько крупных фрагментов иероглифических манускриптов.

Следует упомянуть еще об одном особом виде изобразительного искусства, по существу, являющемся рисунком. Речь идет о граффити — процарапанных на гладкой штукатурной поверхности стены изображениях людей, животных, построек, а иногда и целых сценок. Некоторые из них грубы и довольно примитивны, другие, наоборот, поражают своими художественными достоинствами. Большинство граффити было обнаружено в шести тикальских зданиях; изучение показало, что они относятся к классическому периоду. Имеются подобные рисунки и в других городах, например в Хольмуле. Среди тикальских граффити в так называемом «Дворце Малера», датирующихся VII—VIII вв., выделяется, например, великолепный рисунок танцора с прекрасно выраженной динамикой движения и тщательной отделкой деталей костюма. Невольно вспоминается танцующий из росписи вашактунской чаши, но тикальское граффити художественно значительно, более совершенно. В этом же здании другое граффити передает сложную сюжетную



Танцоры. Правитель на троне. Правитель Граффити.  
Тикаль

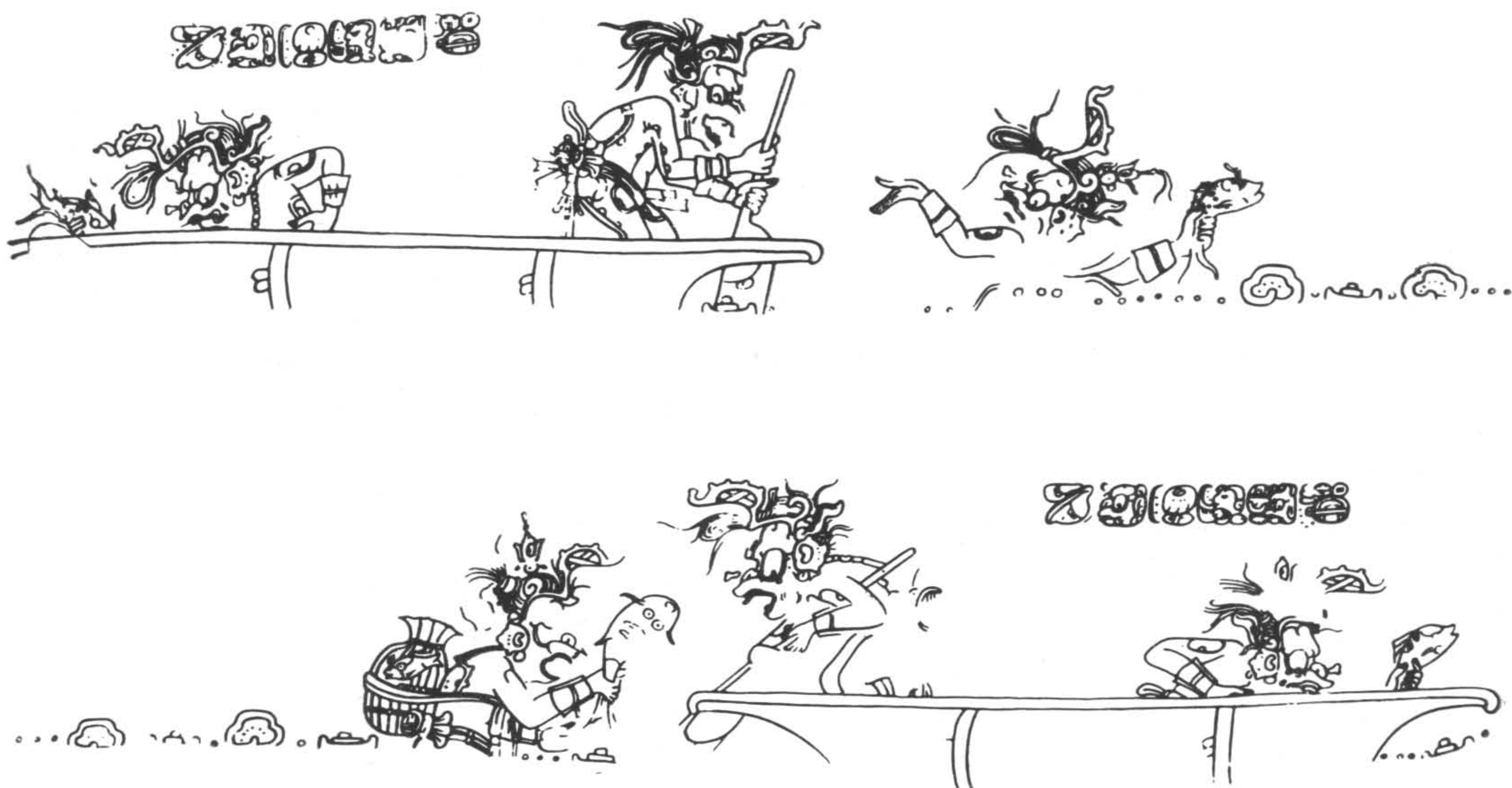




композицию: на вершине пирамиды находится трон, на котором сидит человек со скипетром в руках; над ним высится гигантская фигура стоящего ягуара, который опирается передними лапами на длинный жезл; на спине ягуара — крупная маска в виде человеческого лица. Сцена эта живо напоминает рельеф на притолоке храма I, о котором упоминалось выше. И там и здесь — возвеличение правителя, но передано это абсолютно по-разному; на рельефе — канонично и торжественно, в граффити — как непосредственное впечатление только что виденного.

Очень известны граффити из храма II, датирующиеся VII в. Среди них наиболее драматична церемония принесения в жертву. На помосте возвышаются два столба, к которым привязан пленник; в его теле торчит копье или стрела. Справа от помоста находится человек в шлеме в форме птичьей головы, в руках у него лук или копьеметалка. Слева за происходящим наблюдает женщина с беспомощно разведенными руками. Вся сцена передана живо и динамично несколькими крупными штрихами, без мелких деталей. По-видимому, именно такого рода обряд жертвоприношения пленных описал Диэго де Ланда. «Когда наступал день, они [мая] собирались во дворе храма, и если его (пленника. — Р. К.) надлежало принести в жертву стрельбой из лука, его раздевали догола, мазали тело голубой краской [и одевали ему] убор на голову. Приблизившись к демону [статue божества], народ исполнял торжественный танец с ним, все с луками и стрелами, вокруг столба, и танцуя, поднимали [пленника] на нем и привязывали, все время танцуя и все смотря на него. Поднимался нечистый жрец, одетый и со стрелой; была ли это женщина или мужчина, ранил его в скромную часть, извлекал кровь, спускался и смазывал ею лицо демона, сделав определенный сигнал танцующим. Они начинали пускать в него





стрелы по очереди, когда, танцуя, быстро проходили по кругу; сердце же его было отмечено белым знаком, и таким образом они превращали всю грудь в мишень, [выглядевшую] как щетина из стрел».<sup>25</sup>

Другое граффити из того же храма II привлекает внимание мастерски переданной сложной позой фигуры. Правитель сидит на троне, приподняв согнутую в колене правую ногу и уперев в нее руку. Другой рукой он оперся на сиденье, левая нога вытянута. Он внимательно смотрит перед собой. Такое положение фигуры не встречается в других памятниках искусства майя.

Следует упомянуть также рисунок из «Пятиэтажного дворца». Он изображает процессию, возможно, религиозного характера. Впереди идет невысокий музыкант, придерживая одной рукой у рта длинную деревянную трубку (ряды волнистых линий обозначают звуки. Он ведет на поводке маленькую собачку. За этим персонажем следует второй трубач, а за ними шествуют

два воина с копьями в руках и с причудливыми прическами (или головными уборами).

На других граффити видны пирамиды, иногда со зданиями, крыши которых крыты соломой, лодки с парусами, знамена, различные животные (ягуар, олень, змея, птицы и др.) и, наконец, иероглифические надписи, еще непрочтенные. Кто был их творцом и каково их назначение — пока неизвестно. Возможно, что эти рисунки (как и многие граффити в других странах) были лишь результатом кратковременной забавы скучавшего обитателя здания. Не исключено также (по крайней мере для храмов), что они представляют собой своеобразный вид votивных приношений. И здесь, как во многом другом, решающее слово принадлежит будущим исследователям.

В заключение несколько слов о прикладном искусстве этого периода. О разнообразии его мы можем судить лишь по изображениям на рельефах, так как сами памятники безвозвратно погибли (замечательные ткани, мозаичные изделия из перьев,



различные виды плетенок, вещи из кожи, рога, из черепахового панциря и т. п.).

От многочисленных поделок из кости, раковин и дерева сохранились лишь единичные предметы. Об отдельных видах художественного ремесла (керамика, нефритовые изделия и др.) уже говорилось в предшествующих разделах. Нам остается охарактеризовать всего лишь два вида памятников.

Об одном из них — фигурных кремнях — вкратце уже говорилось выше. Их часто находят закопанными, как votivные приношения, под основаниями стел и в захоронениях. Многие из них, вероятно, служили навершиями церемониальных жезлов или своеобразными знаками отличия (вспомним рельеф на тикальской притолоке и роспись на вашактунской вазе). Таковы, например, замечательные кремневые фигурки сановника или жреца с ножом в руке (Копан), ажурная квадратная пластинка с человеческими головами в профиль на каждом углу (Эль Пальмар, Кинтана Роо), кинжал с рукояткой, изображающей пернатую змею (Киригуа), высеченный из одного куска камня и др. Зная хрупкость кремня, можно себе представить, какой упорный труд требовался для создания таких искусных изделий.

О другом виде памятников художественного ремесла исследователи узнали совсем недавно. В главе об архитектуре уже упоминалось, что в тикальском «Храме гигантского ягуара» недавно было обнаружено богатое захоронение (могила 116). Среди погребального инвентаря находилось около девяноста костяных предметов (возможно,

некоторые из человеческих костей), принятых археологами первоначально за большие булавки или проколки. В верхней уплощенной части некоторых из них вырезаны головы жрецов в профиль с поднятой к лицу рукой. На других мы видим руку живописца с кистью, скипетр с «карликом», печального пленника со связанными руками и ногами. На стержнях нескольких «булавок» выгравированы сцены из майяских мифов. Здесь и большая лодка, наполненная животными (обезьяна, попугай, смеющаяся ящерица и др.), которой управляет солнечный бог, божества, ловящие рыбу и др. Изображения отличаются острой наблюдательностью, реалистичным подходом и юмором. Линия рисунка уверенная, гибкая и свободная; мастер прекрасно использовал имевшееся у него в распоряжении узкое поле для расположения сложных композиций. Может быть, не случайно поэтому большинство сцен происходит на лодках, вытянутая форма которых позволяла резчику естественнее разместить фигуры действующих лиц в пределах узкой вытянутой плоскости. После гравировки в углубленные места была втерта киноварь, чтобы ярко-красные изображения еще четче выделялись на белом фоне. На тридцати семи костяных палочках имеются иероглифические надписи, изобилующие датами. Поэтому предполагают, что они служили жрецам своеобразным счетным пособием для вычисления отдаленных календарных дат.<sup>26</sup> Таким образом, эти необычные памятники интересны не только для истории искусства, но и истории майяской культуры.



# ИСКУССТВО

## МАЙЯ

### ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКОГО

### ПЕРИОДА

### X—XVI ВВ.

За период менее семисот лет (приблизительно с середины IX в. по первую четверть XVI в.) в искусстве майя происходят столь значительные изменения, каких не наблюдалось за всю его предшествующую гораздо более длительную историю. Причины этого следует искать в каких-то крупных политических и социальных событиях, потрясших в IX—X вв. общество древней Месоамерики.

Вторая половина классического периода (700—900 гг.) была отмечена значительными изменениями в мировоззрении майя, нашедшими отражение и в искусстве. По всей территории центрального района майя была введена единая система календарного исчисления (см. сказанное выше об алтаре Q в Копане), что указывает, несомненно, на какие-то новые формы культурного, а возможно, и политического объединения. О достижениях в области изобразительного искусства в это время уже говорилось в предшествующих главах; в северном районе создается новый стиль зодчества. Но одновременно растет расхождение между монументальным искусством и памятниками материальной культуры. На позднем этапе классического периода, в противоположность предшествующему, наблюдается также и большая разница между местными керамическими комплексами, что указывает на растущее обособление отдельных районов друг от друга. Примечательной чертой этого времени является также увеличение населения. Возникает много новых церемониальных центров; остатки жилищ в окрестностях Тикаля и долине реки Белис гораздо более многочисленны, чем раньше.<sup>1</sup>

Попытаемся вкратце очертить историю майя послеклассического периода. Начиная с IX в. и в продолжение около сотни лет население городов майя в южной низменности начинает покидать их; это заметно потому, что в южных центрах прекращается строительство монументальных зданий



и воздвижение стел с надписями. Позднейшие испанские источники, описывающие эти местности, молчат о существовавших здесь некогда городах. Могучий тропический лес бесследно поглотил их развалины. Следовательно, города были оставлены жителями задолго до испанского завоевания. Причины этого упадка неизвестны, хотя учеными было выдвинуто немало гипотез, чтобы объяснить такую загадочную гибель



Стела 1. Сейбаль

древних центров. Так, одной из причин назывались эпидемии заразных болезней, но теперь известно, что желтая лихорадка и малярия (две наиболее часто предполагаемые болезни) появились в Новом Свете лишь после европейского завоевания. Не имеется также каких-либо убедительных свидетельств о неожиданных и могучих природных катастрофах, как, например, землетрясения, внезапное изменение климата или опустошительные засухи. Распространенной является гипотеза о постепенном падении урожайности и систематически повторявшихся неурожаях в конце классического периода. Так, одни исследователи утверждают, что постоянная порубка и последующее сжигание леса через регулярные промежутки времени создавали в конце концов жесткий травяной покров саванны, с которым древний земледelec со своей копатальной палкой не мог бороться. Другие полагают, что действительная причина опустения городов южной низменности — высыхание рек и озер в Петен.

Ни одно из этих объяснений не удовлетворительно. У нас нет доказательств, что древнее земледелие приводило к истощению плодородия земли; этого не произошло в колониальный период, хотя техника обработки земли осталась прежней. Отсутствие воды также едва ли могло быть причиной запустения городов, потому что в речных долинах, соседних с Петеном (как, например, долины Белиса, Усумасинты или Пасьон), где реки всегда давали достаточное количество воды для жизни, упадок городских центров в конце классического периода имел столь же неукоснительный характер, как и в других местностях.

Подлинную причину гибели городов центральной области следует искать в социальных и политических факторах. Известно, что в классический период наблюдается рост населения, принявший особенно большие размеры на последнем его этапе. Даже без климатических бедствий или не-



урожаев это могло создать тяжелые жизненные условия для трудящейся части общества. С другой стороны, имеются свидетельства, что в позднеклассический период заметно возрастает число строившихся храмов и воздвигнутых стел, а это ложилось тяжким бременем на плечи рядовых общинников. Поэтому вероятно, что в это время в обществе майя происходила такая же социальная борьба, как в древнеегипетском обществе времени IV династии (29—27 вв. до н. э.), которая покончила со строительством великих пирамид. Причиной этих социальных конфликтов было, по всей видимости, сопротивление непосредственных производителей все увеличивавшимся требованиям знати и жречества.

Второй важной причиной были, несомненно, крупные передвижения народов. Мы знаем, что этот период характеризуется большими изменениями в размещении различных народностей на всей территории Месоамерики. Начало этому положило падение Теотихуакана, разгромленного около 650 г. группой полуварварских племен, двинувшихся с севера. Это событие дало толчок целой серии перемещений племен и военных конфликтов, прокатившихся с севера на юг. И раньше между отдельными городами-государствами или союзами таких городов у майя происходили междоусобные стычки и войны; изображения на памятниках свидетельствуют об этом достаточно ясно. Теперь число таких конфликтов резко увеличивается. Двинувшиеся из Центральной Мексики в юго-восточном направлении народы должны были затронуть города майя, расположенные в центральной и южной областях. Не случайно, что отмеченные выше изменения (оставление городов и др.) не касаются северной области, то есть Юкатана. Таким образом, гибель майяских городов в центральной и южной областях объясняется как внутренними, социальными, так и внешними (нашествия) факторами.



Передвижения народов, вызванные давлением северных племен на Центральную Мексику, происходили несколькими этапами или волнами. В первой такой волне, очевидно, участвовали пипили, так как они обнаруживаются затем не только на тихоокеанском побережье Гватемалы, но и дальше, вплоть до Никарагуа. Следы воздействия их культуры наблюдаются и в поздних памятниках майя: в рисунках фигур на стелах чувствуется явное влияние мексиканского искусства, а в письме появляются мексиканские знаки и символы (стелы 1 и 3 в Сейбале, стела 4 в Уканале и др.). Несколько позже (в конце IX — начале X в.) из Центральной Мексики двинулась новая волна под предводительством другого народа — тольтеков; изгнанные из своей столицы Толлана, они направились на полуостров Юкатан и после ожесточенной борьбы захватили там власть. Но, в отличие от событий в Петене, юкатанские города продолжали свое существование



и при тольтекском владычестве. Чичен-Ица даже стала их столицей. Наблюдается известный подъем культуры и искусства. После падения влияния тольтеков в XIII в. на Юкатане начались междоусобные войны между городами, и Чичен-Ица была разгромлена. Затем на краткое время гегемония на полуострове переходит к Майяпану, но попытка его правителей снова объединить Юкатан не увенчалась успехом. В 1441 г. Майяпан был взят войсками двух городов: Мани и Текоха.

С этого времени Юкатан окончательно распадается на ряд отдельных городов-государств, которые были завоеваны испанцами в 1527—1546 гг.

## 2

Переходим к рассмотрению майяской архитектуры IX—XV вв. В конце классического периода на полуострове Юкатан распространяется особый местный стиль, совершенно отличный не только от более раннего, существовавшего здесь, но и вообще от любого другого в древней Месоамерике. Происхождение и начальные этапы его развития пока еще не совсем ясны. По сравнению с зодчеством Петена характерной особенностью нового стиля является прежде всего иное расположение зданий: они уже не размещаются, как прежде, вокруг площади, а стоят свободно, не следуя какому-либо определенному плану. Сооружения не связаны между собой ни магистралями, ни четко ощущаемым композиционным единством. Своды имеют сходный с прежними вид, но их уже возводят из сплошной бетонообразной массы<sup>2</sup> и облицовывают тонкими каменными плитками. Другая специфическая черта архитектуры этого времени — широкое распространение длинных прямоугольных зданий с богато украшенными мозаикой из тесаного камня фасадами. Эти мозаики состоят

из многих тысяч плотно пригнанных друг к другу тонких каменных пластин. Из них выкладываются фантастические маски, стилизованные изображения змей и ягуаров, небесных чудовищ, ступенчатые и другие геометрические орнаменты. Очень популярны маски Чака — майяского бога дождя, часто образующие целые ряды, оформленные в виде больших панелей. Последние комбинируются с полями, заполненными решеткой или другими геометрическими мотивами. Стены дворца Коц-Пооп в Кабахе, например, покрыты десятками таких панелей из огромных масок. Фасады некоторых зданий вообще представляют собой гигантскую маску Чака, дверной проем оформлен в виде рта, а большой каменный крюк над ним передает нос, то есть почти то же самое, что мы уже видели в копанском храме 22.

К другим характерным чертам этого стиля зодчества принадлежит: широкое применение каменных колонн с сужающимися посередине стволами и квадратными капителями, членящих большие дверные проемы, полуколонны, так называемый «летающий фасад» — стена, выстроенная на крыше и заменившая прежний кровельный гребень, и др.

Важно отметить, что в противоположность большому разрыву между прошлым и настоящим в архитектуре, в керамике этого периода продолжают прежние традиции, следовательно, никаких перемещений населения не было.

На территории полуострова Юкатан встречаются четыре разновидности этого стиля, причем каждая преобладает в определенной местности: Пуук, Лос Ченес, Рио Бек и Чичен-Ица (наиболее древние постройки). Однако различия между ними не очень существенны, и поэтому в целях упрощения часто и весь стиль и период в научной литературе именуется Пуук — наиболее принятый термин, происходящий от названия холмистой местности около



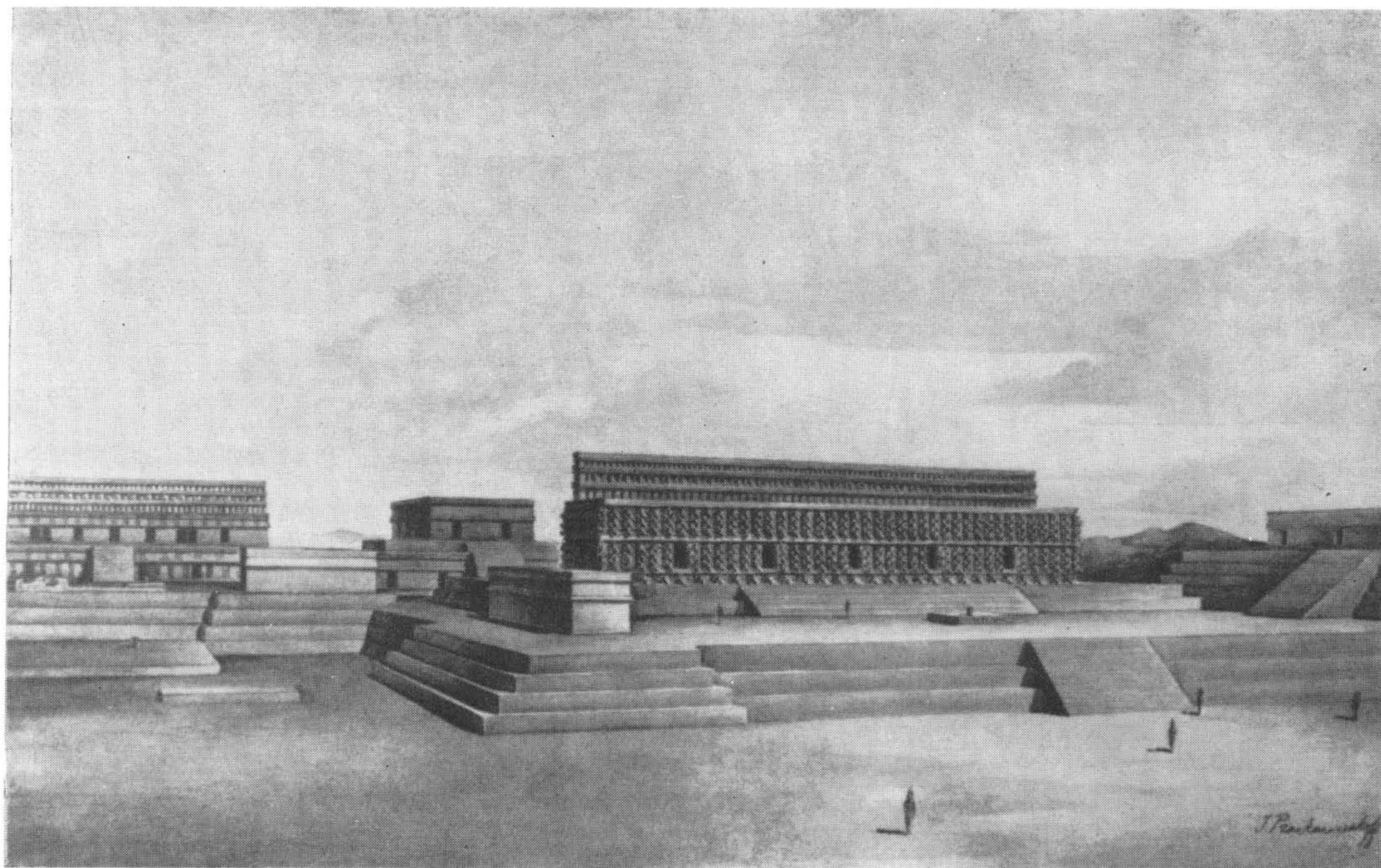


Ушмаля, где сосредоточены самые яркие памятники этого стиля зодчества.

В числе характерных черт, свойственных локальным вариантам этого стиля, можно упомянуть следующие. Архитектурные памятники стиля собственно Пуук имеют большие размеры; так, например, «Дворец губернатора», одно из красивейших зданий Ушмаля, расположен на четырехступенчатой платформе высотой в 15,5 м и содержит 24 комнаты; другой, «Дом волшебника» — храм на пирамиде — является самой высокой (около 30 м) постройкой в городе. Нередко встречаются просторные помещения, перекрытые одним сводом. Облицовка зданий состоит из тонких, тщательно отесанных каменных пластин; орнаментируется только верхняя часть — широкий карниз. Некоторые элементы каменных мозаик имеют внушительные раз-

меры: отдельные из них достигают в длину 90 см и весят около 80 кг каждая. Тематика мозаик очень разнообразна: змеи, животные, птицы, маленькие хижины, человеческие фигуры, так называемые «ныряющие божества» (изображения заходящего солнца в антропоморфной форме), маски Чака, решетчатый и ступенчатый орнамент и др. Число составных частей таких мозаик иногда очень велико: так, на облицовку «Дворца губернатора» мастера употребили около двадцати тысяч штук пластин. Часто использовались также каменные колонны и тонкие, тесно приставленные друг к другу полуколонны. Последними украшали фасад, чтобы нарушить впечатление монотонности гладких поверхностей. Такова, например, декорировка трехэтажного дворца в Сайиле. Большие дверные проемы чередуются с отрезками стен,





заполненными связанными полуколоннами и массивными масками. Особо следует выделить «триумфальные арки» в Лабне и Кабахе — изолированно стоящие массивные стены с большими сводчатыми проемами посередине, очевидно, служившие для торжественных процессовий.

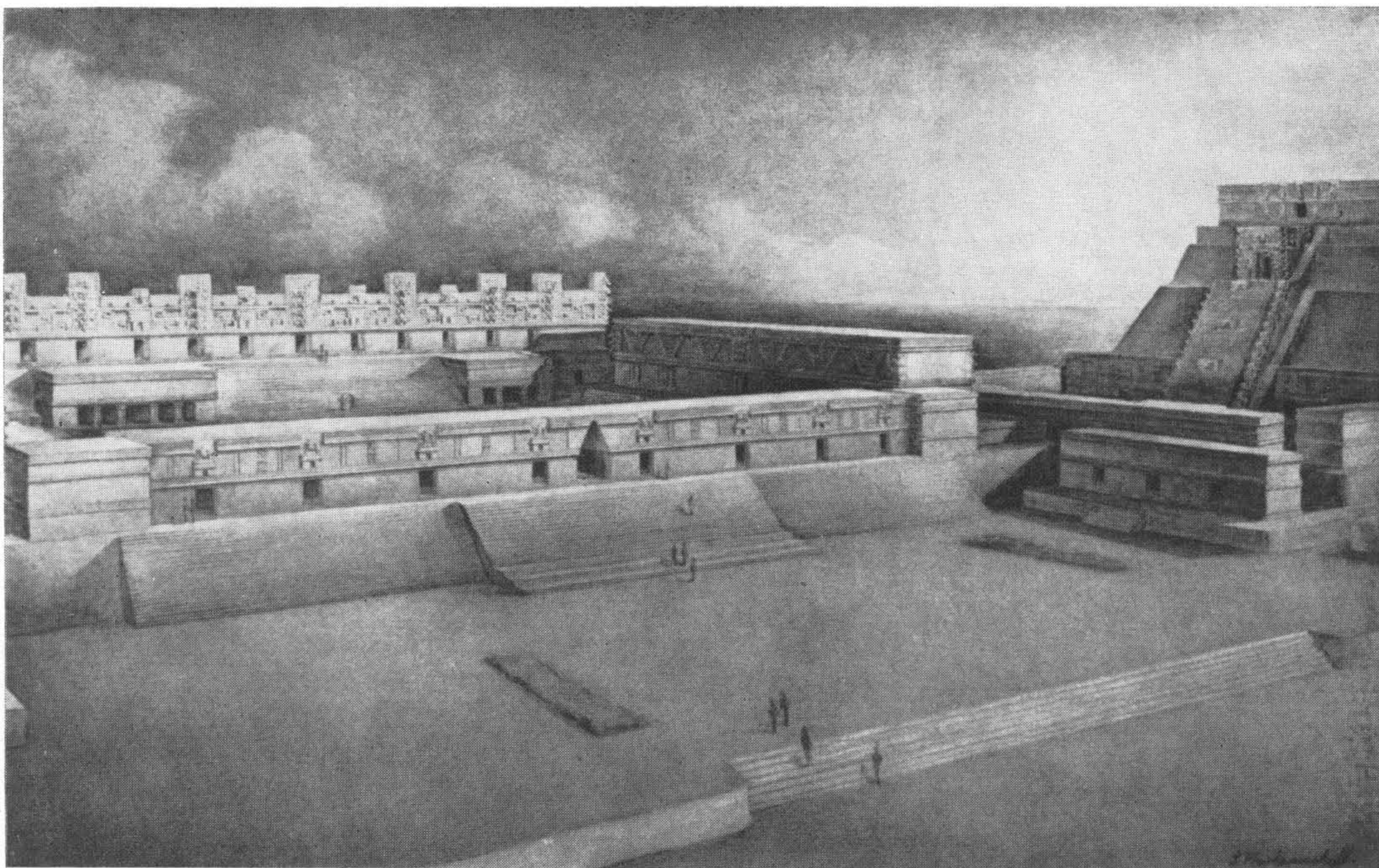
Типичными городами стиля Пуук являются Ушмаль,<sup>3</sup> Кабах, Сайиль, Ошкинток, Лабна, Чакмультун, Эцна и др. Из них наиболее крупным и величественным был Ушмаль, состоявший из шести больших групп. В центральную из них входят «Дворец губернатора», «Дом голубей», «Большая пирамида», «Дом черепах» и «Дом волшебника» — вероятно, главный храм города. Он несколько раз перестраивался. Поблизости от последнего стоит «Женский монастырь» — комплекс из четырех зданий, образующих прямоугольник, в центре которого находится большой внутренний

двор (79,1 × 64,6 м). Южное крыло постройки членится на две части богато украшенной мощной аркой — красивейшей из всех, созданных майя.

Типичной особенностью стиля Лос Ченес, имевшего распространение в южном и центральном Кампече, а также в западной части Кинтана Роо, было то, что часто весь фасад оформлялся в виде гигантской причудливой маски небесного дракона или другого божества. Таковы храмы в Цибильнокаке, Хочоб и Эль Табаскеньо. Вся поверхность настолько перегружена орнаментом, что основные линии изображения теряются, и глаз наблюдателя видит только бесконечно повторяющиеся отдельные детали.

Стиль Рио Бек, распространенный в южной части полуострова Юкатан, довольно близок к стилю Лос Ченес. Самыми характерными его чертами является тщательная





отделка облицовочных пластин — пожалуй, самая лучшая обработка камня на всей территории майя — и наличие высоких (чаще всего 16 м) башен. Обычно такие башни помещаются или у передних углов здания, или, реже, в центре. На них ведут широкие лестницы с чрезвычайно узкими ступенями; на вершине стоят подобия святилищ из сплошной каменной кладки, без внутренних помещений.

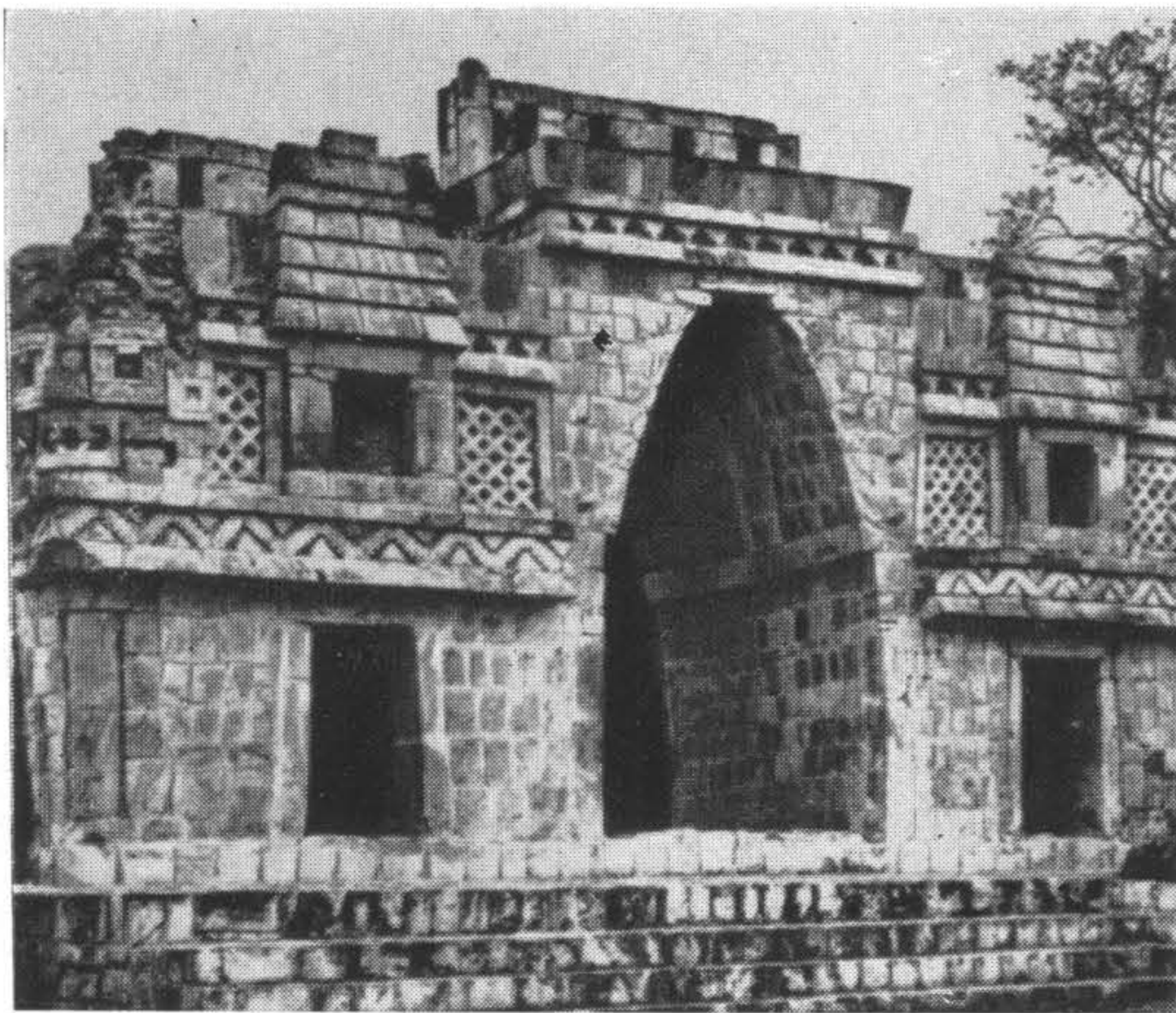
Таким образом, эти башни не имели никакого практического назначения и строились в чисто декоративных целях. Ярким примером может служить храм I в Шпунхиль. Сравнительно небольшое здание с галереей по фасаду увенчано тремя башнеобразными пирамидами: две по краям и одна — в центре; профили их напоминают тикальские. Между лестничными ступенями помещены огромные квадратные маски божества дождя; такими же масками укра-

шены и кровельные гребни. Весь храм, как и другие постройки группы Рио Бек, воздвигнут на низкой платформе, к каждой из трех дверей ведет отдельная маленькая лестница.

Последний стиль, так называемый древний Чичен, именуется так потому, что встречается лишь в одном поселении — ранних зданиях Чичен-Ицы дотольтекского времени. По своим особенностям он очень близок к стилю Пуук (например, тройные входы, сгруппированные полуколонны, маски на углах и другие черты, описанные выше). Две или три постройки в Чичен-Ице имеют так называемые «летающие фасады», увеличивающие общую высоту.

Наиболее значительными архитектурными памятниками этого периода в Чичен-Ице являются «Красный дом», «Акаб Циб», «Храм с тремя притолоками», «Женский





монастырь», «Церковь» и др. Очень интересен «Караколь» (Улитка) — круглая башня, служившая астрономической обсерваторией. Это название здание получило из-за спиральной лестницы, ведущей в небольшую комнату на втором этаже. В толстых стенах ее прорезаны квадратные отверстия для астрономических наблюдений. Своды двойного кольца коридоров в нижнем этаже выполнены в характерной для стиля Пуук манере.<sup>4</sup>

Все перечисленные выше стили рассматривались прежде исследователями как внезапное возрождение искусства майя на территории Юкатана после того, как были оставлены города классического периода в Петене. Теперь установлено, что эти архитектурные памятники знаменуют собой не возрождение, а продолжение стиля классического периода на Юкатане, превращение его в своеобразный местный вариант. Он содержит некоторые более ранние элементы, например, маски небесного чудовища с длинным носом, помещенные на углах здания, и скульптурные вставки на лестницах. Подобные черты часто встречаются в архитектурных памятниках Копана и т. п.

### 3

Период X—XII вв. обычно характеризуется как время широкого распространения тольтекской культуры, усвоения ее покоренными майя и конечного синтеза тольтекских и местных элементов. Это не совсем верно. Прежде всего, тольтекское влияние охватило далеко не все районы, заселенные майя; оно сосредоточивалось главным образом в центральной части полуострова, а в области искусства нашло наиболее яркое отражение только в памятниках двух городов: Чичен-Ицы и Майяпана. Кроме того, и сам этот процесс влияния не следует представлять слишком упрощенно. Нельзя рассматривать тольтекские военные отряды, вторгшиеся на территорию других народностей, как каких-то «носителей культуры», что нередко делают отдельные исследователи. Немногочисленные пришельцы должны были довольно быстро раствориться в среде местного населения и, вероятно, не смогли бы оказать сильного воздействия на изменение культуры и искусства, если бы этому не способствовали сложившиеся к этому времени у майя специфические исторические условия. Причины таких изменений следует искать более глубоко.

Социальная борьба между общинниками и знатью, крупные передвижения племен, распад старых государственных образований под ударами завоевателей, появление новых религий — все эти факторы разрушили прежние идеологические устои. Тольтекская религия была основана на представлении о верховном божестве — солнце, которое должно питаться человеческой кровью для поддержания своей жизни; поэтому воин, добывающий на поле боя пленников для жертвоприношений, значил в тольтекском обществе больше, чем жрец, только передававший божеству добытую чужими руками пищу. В результате всех этих событий в Месоамерике происходит

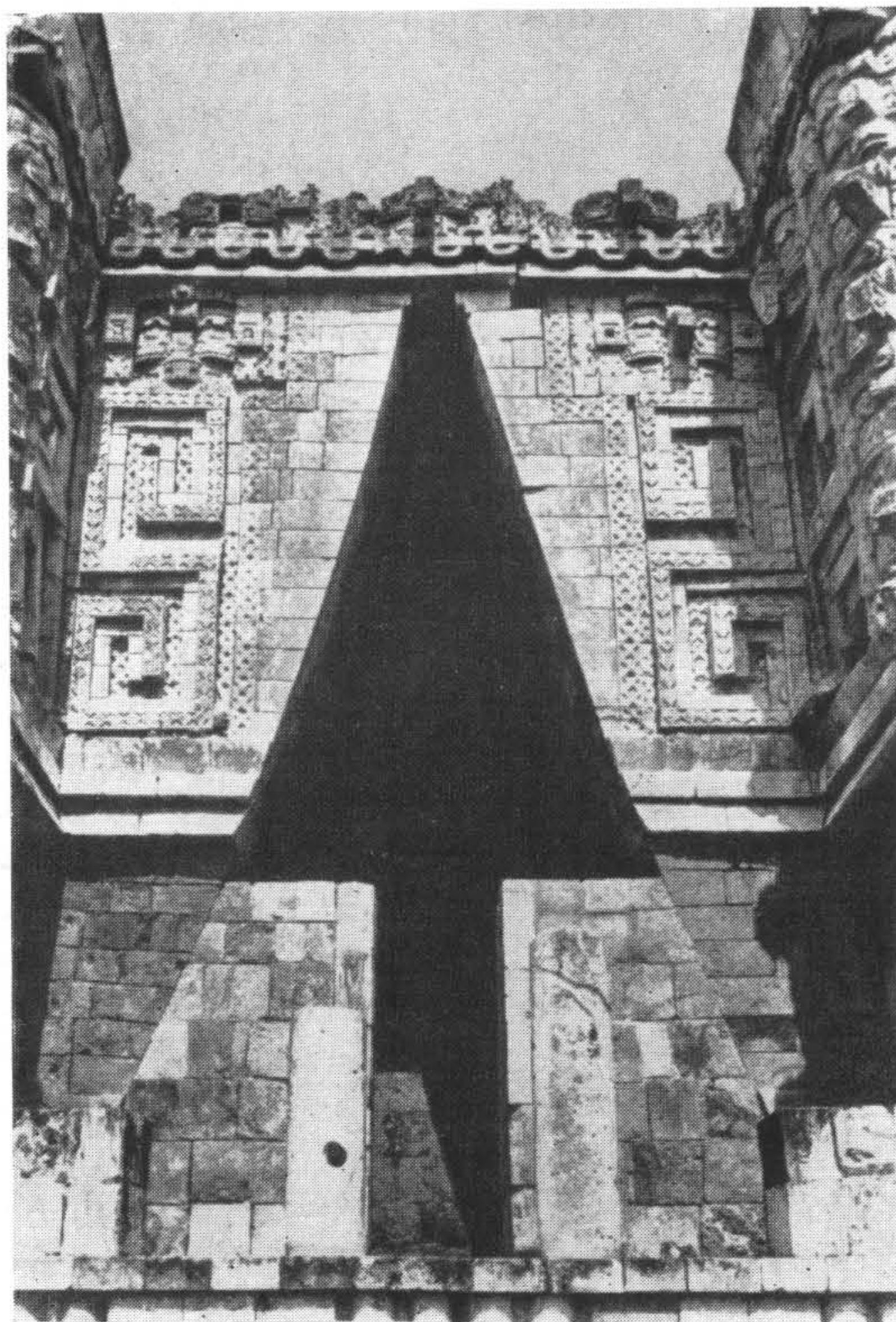


перегруппировка общественных сил; военные вожди и связанные с ними объединения прославленных воинов в виде союзов «воинов-ягуаров» и «воинов-орлов»<sup>5</sup> захватывают всю власть; крупное жречество, наоборот, теряет свое прежнее могущество; в ряде случаев военачальники даже узурпируют должность верховного жреца. В этой борьбе против маяйского жречества только в первый период завоевания опирались и на рядовых общинников: новые пришельцы, уничтожившие ненавистные прежние порядки, должны казаться им союзниками. Таким образом, к старому возврата быть уже не могло. Вот почему так беспочвенны рассуждения некоторых западных исследователей, например Дж. Э. Томпсона, о якобы имевшем место на Юкатане возрождении старой культуры майя.

В этих условиях новые художественные веяния стали быстро крепнуть и развиваться. Отдельные элементы тольтекской культуры сыграли в данном случае лишь роль некоего «проявителя», с помощью которого рождалось и оформлялось новое. Это новое характеризуется в изобразительном искусстве прежде всего иной тематикой: резко увеличивается число изображенных на памятниках военных сцен; все чаще вместо прежней религиозно-календарной символики или прославлений древности и знатности рода правителя появляются символы войны или военных объединений. Приобретает большее значение народное собрание (где решающие голоса, конечно, принадлежали прославленным воинам). Поэтому вместо крохотных храмов, куда допускались лишь избранные, начинают строиться открытые галереи, где могло собраться большее число участников. Ведется решительная борьба против старого канона и в скульптуре: изображение правителя или жреца, занятого далекими от жизни отвлеченными вычислениями, уступает место суровому образу

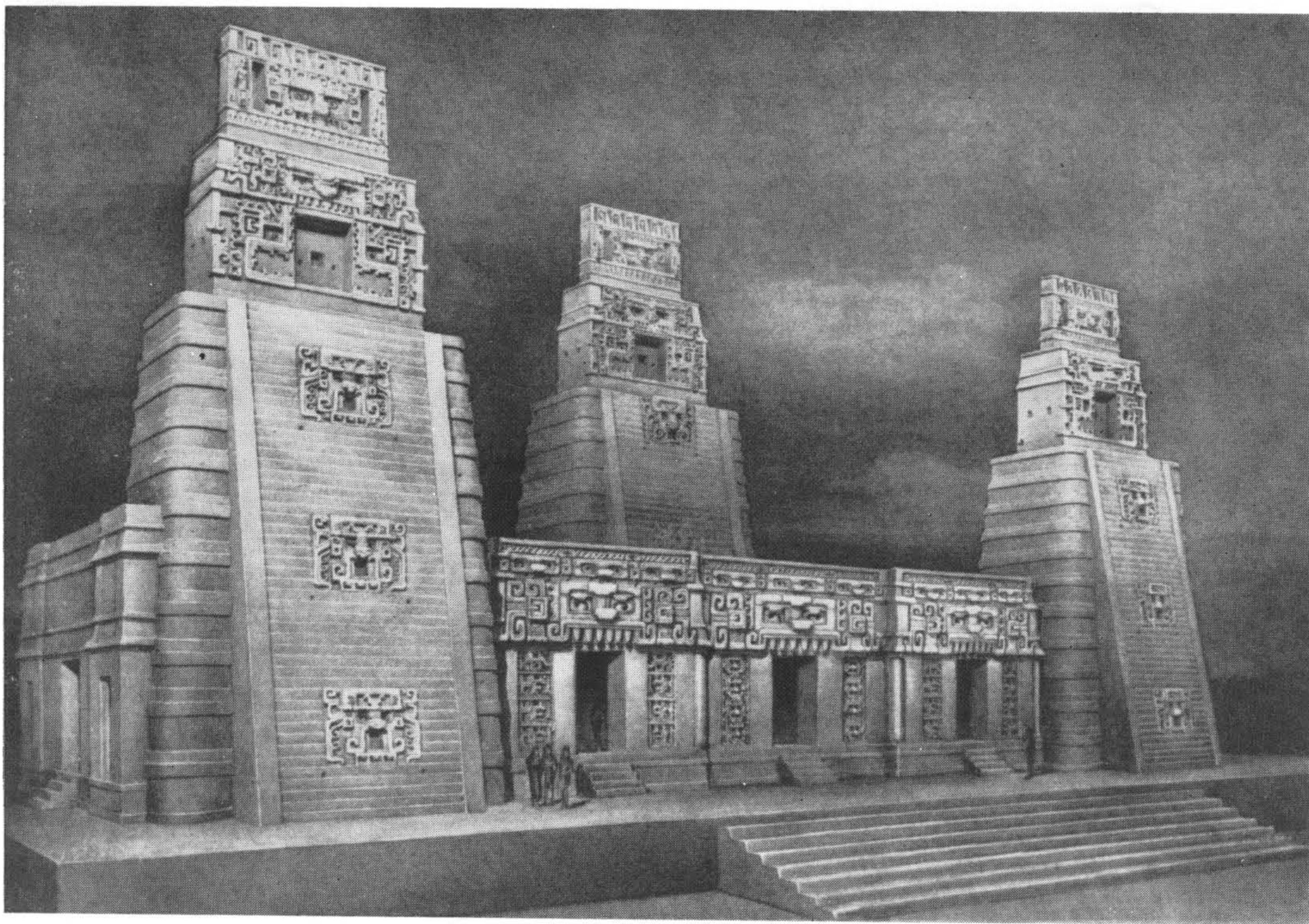
воина, изощренность контуров — лаконичности линий и тяжести, массивности деталей, с помощью которых скульптор старается передать представление о силе, суровости и непобедимости. Но эта борьба против старого канона привела в конце концов к установлению нового, который соблюдался еще более строго, чем прежде.

Тольтекское влияние в архитектуре лучше всего прослеживается на памятниках Чичен-Ицы.<sup>6</sup> Этот большой город (центральная часть его развалин охватывает несколько квадратных километров) не был основан тольтеками; мы уже упоминали о его постройках позднеклассического периода. Чичен-Ица издревле была местом поклонения богу дождя, и к ее так



Арка. Дворец. Ушмаль





называемому «Священному колодцу», в который бросались жертвы, совершались многочисленные паломничества. Эта большая воронка, прорытая водой в рыхлом известняке, имеет овальную форму с наибольшим диаметром в 60 м; обрывистые стены двадцатиметровой высоты уходят в тихую грязно-зеленую воду. На дне «Священного колодца», среди ила, были найдены, кроме многочисленных вещей, скелеты 13 мужчин, 8 женщин и 21 ребенка, — остатки давних жертвоприношений могучему божеству дождя, от которого зависел урожай, а следовательно, и жизнь всего населения.

Новые владыки страны — тольтеки, по всей видимости, быстро оценили как религиозную, так и стратегическую важность

этого города и сделали его столицей. Не удивительно поэтому, что постройки Чичен-Ицы, относящиеся к тольтекскому времени, самые крупные и значительные на всем полуострове.

Уже довольно давно исследователи заметили, что тольтекские постройки Чичен-Ицы если не повторяют, то удивительно близки к зданиям Толлана — столицы тольтеков в Центральной Мексике — по общему виду зданий, их планам и архитектурной декорировке. Учитывая сказанное выше об исторических судьбах тольтеков, найти разгадку такому сходству нетрудно.<sup>7</sup>

В период своего расцвета при тольтеках Чичен-Ица обогатилась целым рядом замечательных архитектурных памятников. Из них наиболее значительными и инте-



ресными являются центральный храм, или «Кастильо», «Храм воинов», колоннады, большой стадион для игры в мяч (всего таких стадионов в Чичен-Ице имелось девять) с относящимся к нему «Храмом ягуаров», «Меркадо», «Круглый дом» и др.

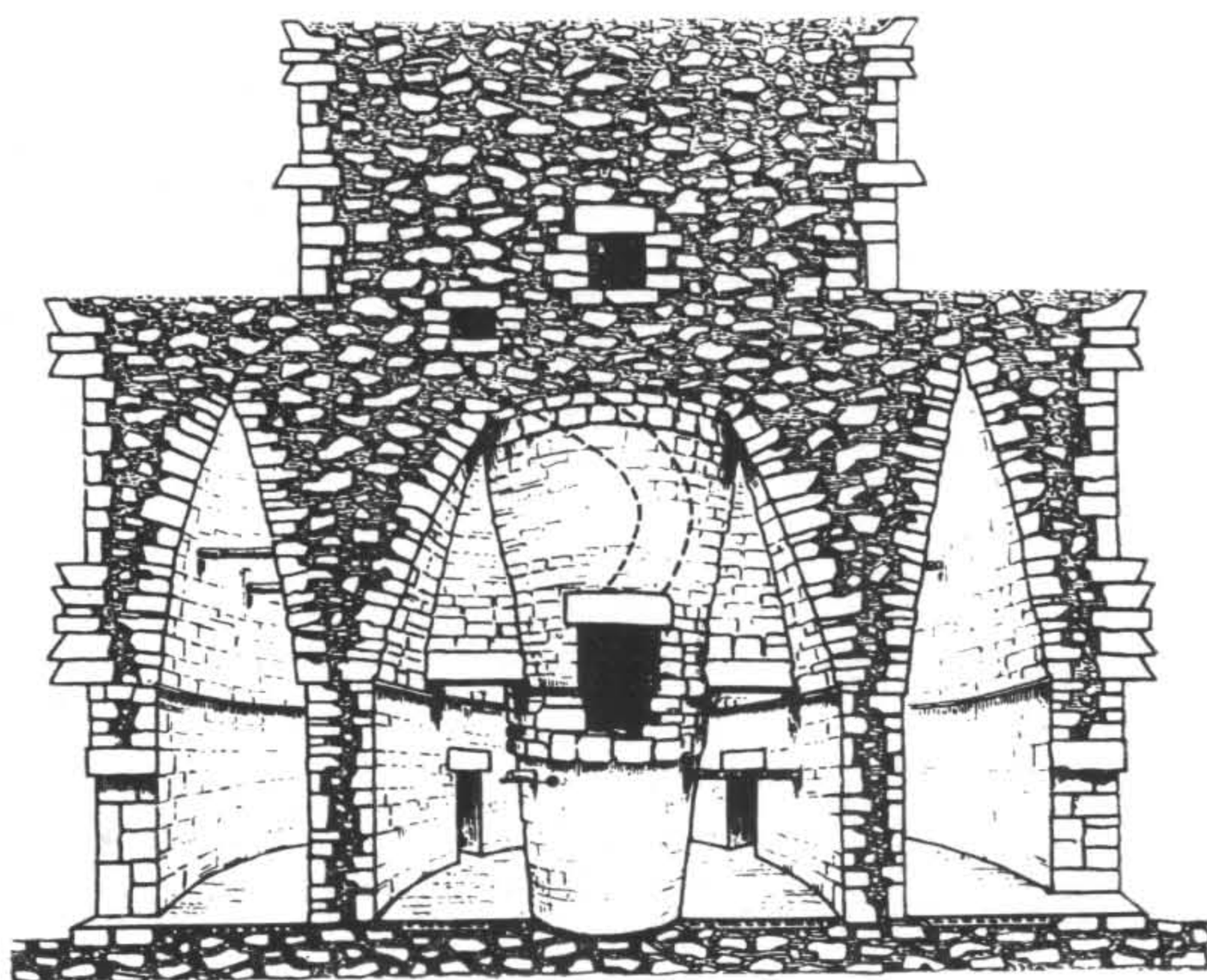
Отличительной чертой архитектуры этого периода является применение колонн в виде стоящих пернатых змей. Для древнейшего периода майяской архитектуры наличие колонн, как мы уже знаем, не было характерным. Тип колонны в виде туловища пернатой змеи, голова которой является базой, а хвост — капителью, был впервые создан в архитектуре Толлана. Пернатая змея была символом одного из главных тольтекских божеств — Кецалькоатля, и поэтому появление оформленных таким образом колонн в храмах, посвященных этому божеству, вполне естественно. Колонны использовались для поддержки крыши и сводов; это позволило расширить внутренний объем помещений, в чем архитекторы тольтекского периода были очень заинтересованы. Широкое применение колонн коренным образом изменило как планировку внутреннего пространства, так и внешний вид зданий. Поэтому планы храмов тольтекского времени совершенно отличаются от планов предшествующего классического периода.

Центральный комплекс Чичен-Ицы поражает величию зданий и продуманностью планировки. Прямая, как стрела, мощеная дорога для торжественных процессий (300 м длины и 6 м ширины) связывает «Священный колодец» с главным храмом города — «Кастильо», по преданию, воздвигнутым тольтекским завоевателем, носившим имя «Пернатой змеи» (по-майяски Кукулькан). Этот храм находится посреди не огромной террасы (около 18 га), по краю которой идет широкий парапет. Кроме «Кастильо», на ней же стоит еще «Храм воинов» с соседними зданиями, комплекс «Тысячи колонн», «Меркадо», большой ста-

дион для игры в мяч и несколько других, меньших построек, воздвигнутых на площади, которая находится между «Кастильо», «Храмом воинов» и стадионом. Южнее этой главной группы расположена на маленькой террасе «Пирамида верховного жреца».

Другие тольтекские сооружения разбросаны между зданиями стиля Пуук. К последним принадлежат уже упомянутые выше массивное круглое здание «Караколь» (перестроенное, впрочем, в тольтекское время), ансамбль «Женского монастыря» и др. Некоторые из построек Чичен-Ицы времени тольтеков очень близки друг к другу; иногда даже создается впечатление, что архитекторы повторяли в двух разных зданиях одну и ту же модель, причем сначала в большем, а затем в меньшем масштабе.

«Кастильо» стоит на массивной высокой (24 м) пирамиде из девяти уступов; по сторонам ее расположены четыре широкие лестницы, окаймленные балюстрадами в виде пернатой змеи. Такое симметричное построение еще более подчеркивало роль храма как ключевого здания всего центрального комплекса. Каждая из лестниц имеет 364 ступени (а вместе с низкой базой храма на платформе их 365). Таким



«Караколь». Разрез. Чичен-Ица



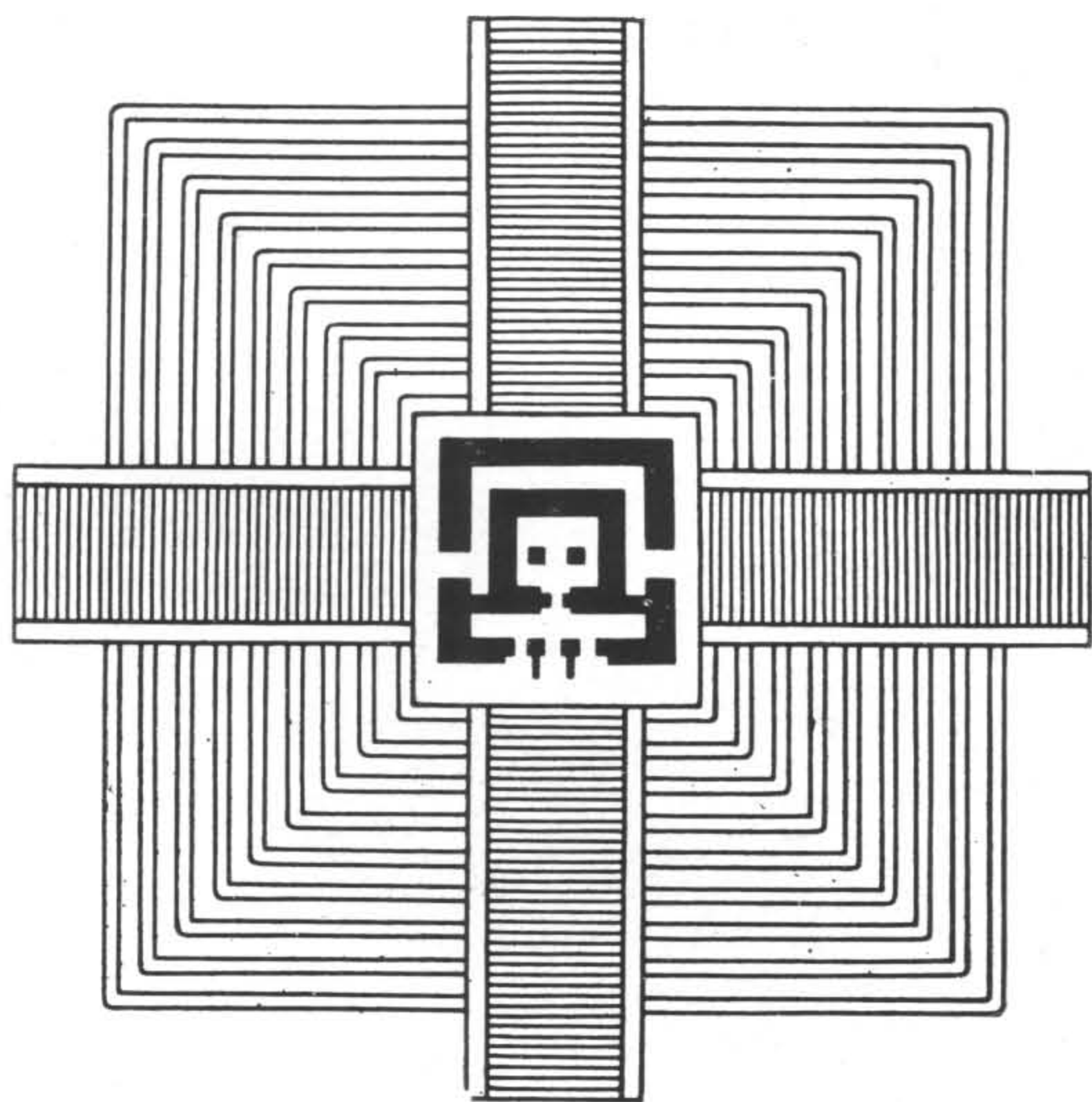
образом, согласно религиозным представлениям тольтеков, пирамида «Кастильо» являлась каменным символом девяти небес и всех дней года, по которым путешествует солнце.<sup>8</sup> Уступы, украшенные зубчатыми выступами, членятся так же, как у «Храма утренней звезды» в Толлане, послужившего прообразом для архитектора «Кастильо», но верхняя часть уступа выделяется слабо и не имеет декоративных скульптур. На вершине пирамиды стоит святилище с четырьмя входами; план его близок к планам храмов майя классического периода, в частности, например, «Храма Солнца» в Паленке. Но, в отличие от последних, у «Кастильо» в середине главного входа находятся две массивные колонны, изображающие пернатых змей. Из-за этого дверной проем значительно расширяется и делится на три равные части. Внутри полутемной целлы святилища находится вторая пара таких же колонн.

Фриз разделен на три части, из которых средняя, более широкая, ничем не орнаментирована. Крыша «Кастильо» уже не имеет ни кровельного гребня, ни «летающего фа-

сада». Весь храм-пирамида поражает своим монументальным величием и гармоничностью форм. Он является центром архитектурного ансамбля Чичен-Ицы, и в какой бы точке города ни находился путешественник, взор его попадает на взнесенное над всеми постройками города святилище этого храма.

Все архитектурные особенности «Кастильо» повторяются и в другом здании Чичен-Ицы — «Пирамиде верховного жреца», имевшей в толще базы, так же как «Храм надписей» в Паленке, захоронение в склепе.<sup>9</sup> Пирамида его невысока (всего 10 м), но вся постройка является, в сущности, сильно уменьшенной копией «Кастильо».

Архитектурный шедевр Чичен-Ицы — «Храм воинов», названный так потому, что на рельефах и росписях внутри его изображены воины, также находится на пирамидальном основании, но значительно более низком (11,5 м) и членящемся на пять уступов.<sup>10</sup> С передней стороны пирамиды расположена монументальная лестница; у верхнего конца ее балюстрад на платформе помещены статуи сидящих и стоящих мужских фигур; во время празднеств в руки их вставлялись знамена. Уступы были украшены фризом с рельефами, к которым мы еще вернемся. Само здание храма, расположенное на невысоком стилобате, состоит из переднего помещения и святилища со змеиным порталом; оба они членятся внутри двумя рядами прямоугольных в плане столбов. Все храмы этого типа (к ним принадлежит и примыкающий к северной стороне «Храма воинов» небольшой «Храм стола богов») имеют в своих святилищах низкие каменные алтари в виде столов, доски которых поддерживают маленькие, пестро раскрашенные человеческие фигурки с поднятыми вверх руками, за что их условно называют атлантами. С западной стороны храма перед лестницей расположен открытый зал с четырьмя ря-



«Кастильо». План. Чичен-Ица





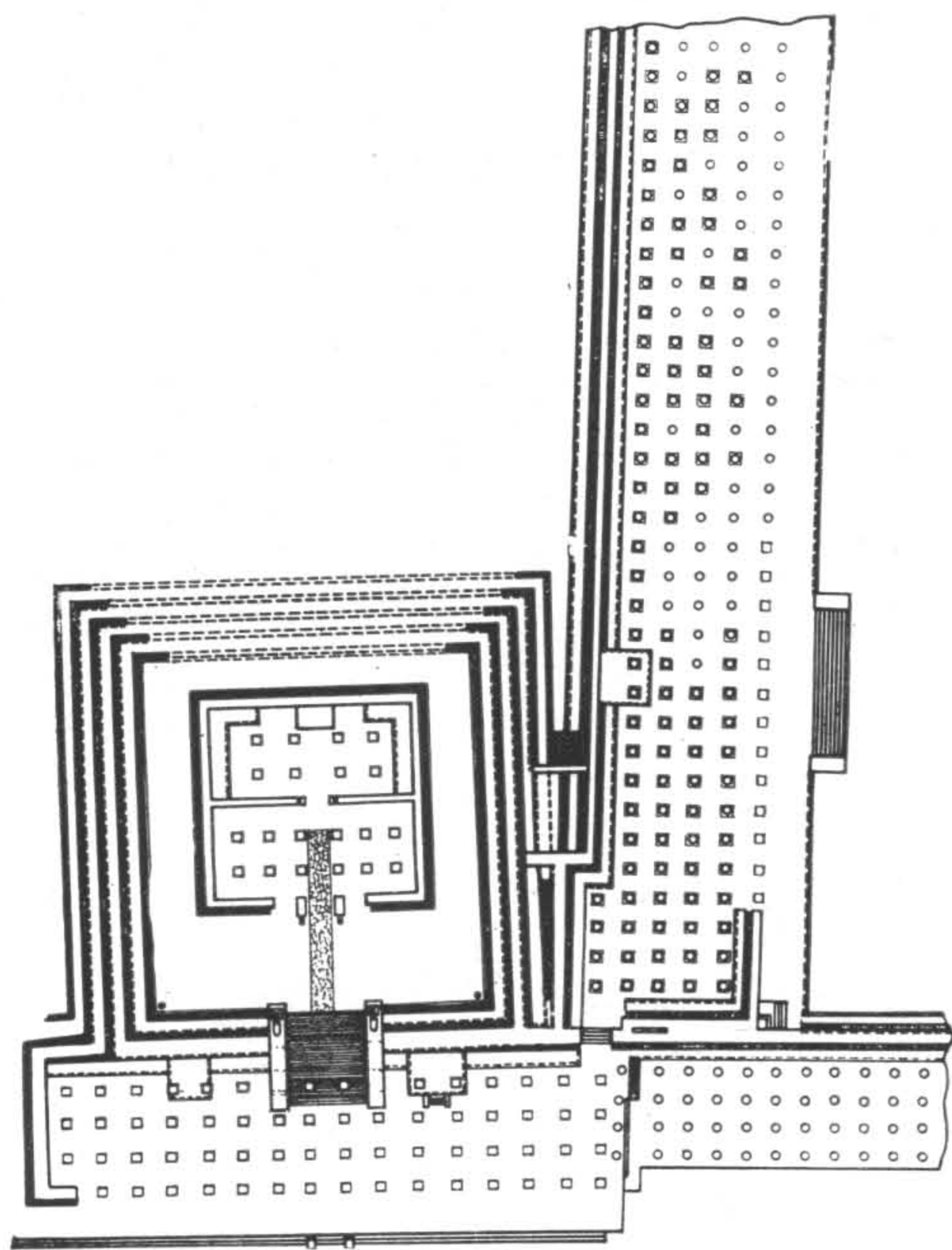
дами столбов. Шестьдесят прямоугольных в плане столбов этого зала высотой в 2,6 м (состоящие из отдельных частей кубической формы) украшены рельефами со всех четырех сторон. Если учесть, что двадцать столбов внутри храма также покрыты рельефами (все эти триста двадцать рельефов не повторяют друг друга), и прибавить фризы на уступах пирамиды, круглую скульптуру на лестнице, рельефы на внешних и росписи на внутренних стенах храма, то только тогда можно ясно представить, каким художественным воображением и талантом обладал замысливший это здание архитектор и какое число искусных мастеров требовалось, чтобы привести этот замысел в исполнение. Создание «Храма воинов», несомненно, было наивысшим достижением тольтекской архитектуры в Чичен-Ице; ни в какое другое здание этого города

не вкладывалось столько умения и мастерства.

С северо-востока и с юго-запада к «Храму воинов» примыкают две колоннады на низких платформах, расположенные под прямым углом друг к другу. В древности имелись еще две такие колоннады, образовавшие с упомянутыми выше гигантский прямоугольник, в середине которого находилась большая площадь размером около 2 га. На ней, вероятно, устраивались рынки. Судя по наличию тронов, алтарей и парадных сидений в торцовых частях этих колоннад, они являлись местом собраний знатных воинов во главе с правителем города. Каждая колоннада имеет по четыре или пять рядов колонн и столбов, и поэтому не удивительно, что археологи называли эту часть Чичен-Ицы «Группой тысячи колонн».



Другим шедевром зодчества этого времени является «Большой стадион» для игры в мяч, находящийся неподалеку от «Кастильо». Размеры его величественны: поле для игры, идущее с севера на юг, имеет длину 168 м. В отличие от более ранних типов таких сооружений, этот стадион в Чичен-Ице представляет собой целый сложный комплекс зданий. Основу его составляют расположенные по обеим сторонам поля две монументальные платформы с гладкими вертикальными стенами, обращенными к игровой площадке; в них вмурованы выступающие массивные каменные кольца, через которые игроки должны были прогнать мяч. Зрители могли подниматься на платформы снаружи по широким лестницам и видели всю игру. На торцовых сторонах поля были выстроены на низких стилобатах маленькие храмы. На платформах первоначально стояло по три маленьких постройки; позже на южном



«Храм воинов». План. Чичен-Ица

конце восточной платформы, сильно расширенной для этой цели, был воздвигнут «Храм ягуаров», заменивший одну из них. Его богато орнаментированные снаружи стены очень интересны, так как являются, в сущности, единственным дошедшим до нас примером чисто тольтекского стиля декорировки фасадов. К комплексу «Большого стадиона» принадлежат также два небольших здания, чрезвычайно богато украшенные внутри рельефами: расположенная на уровне земли часовня сзади «Храма ягуаров» и «Северный храм» на торцовом конце поля для игры. Оба они имеют только по одной комнате.

Весь этот пышный ансамбль культовых и правительственных зданий, составляющий тольтекское ядро Чичен-Ицы, строился постепенно, в течение по меньшей мере двух столетий. После завоевания города тольтеки избрали для своего поселения еще не застроенную часть между «Священным колодцем» и самыми северными зданиями времени Пуук, к которым принадлежал и комплекс «Женского монастыря». Выбор места был не случаен, тольтеков явно привлекал «Священный колодец»; они хорошо учитывали его большое культовое значение и надеялись с его помощью привлечь симпатии местного населения. Это подтверждает и тот факт, что в руках завоевателей оказались и два других важнейших культовых центра северного Юкатана: город Исамаль, считавшийся местопребыванием высшего божества майя Ицамны и солнечного бога Кинич Какмо, и остров Косумель, на котором находился главный храм лунной богини Ишчель. Многочисленные паломничества к этим культовым центрам поощрялись тольтеками, потому что они способствовали притоку больших богатств и повышали не только престиж, но и доходы завоевателей. По той же причине, очевидно, тольтеки не только не тронули ни одного старого культового здания майя, а наоборот, изобража-



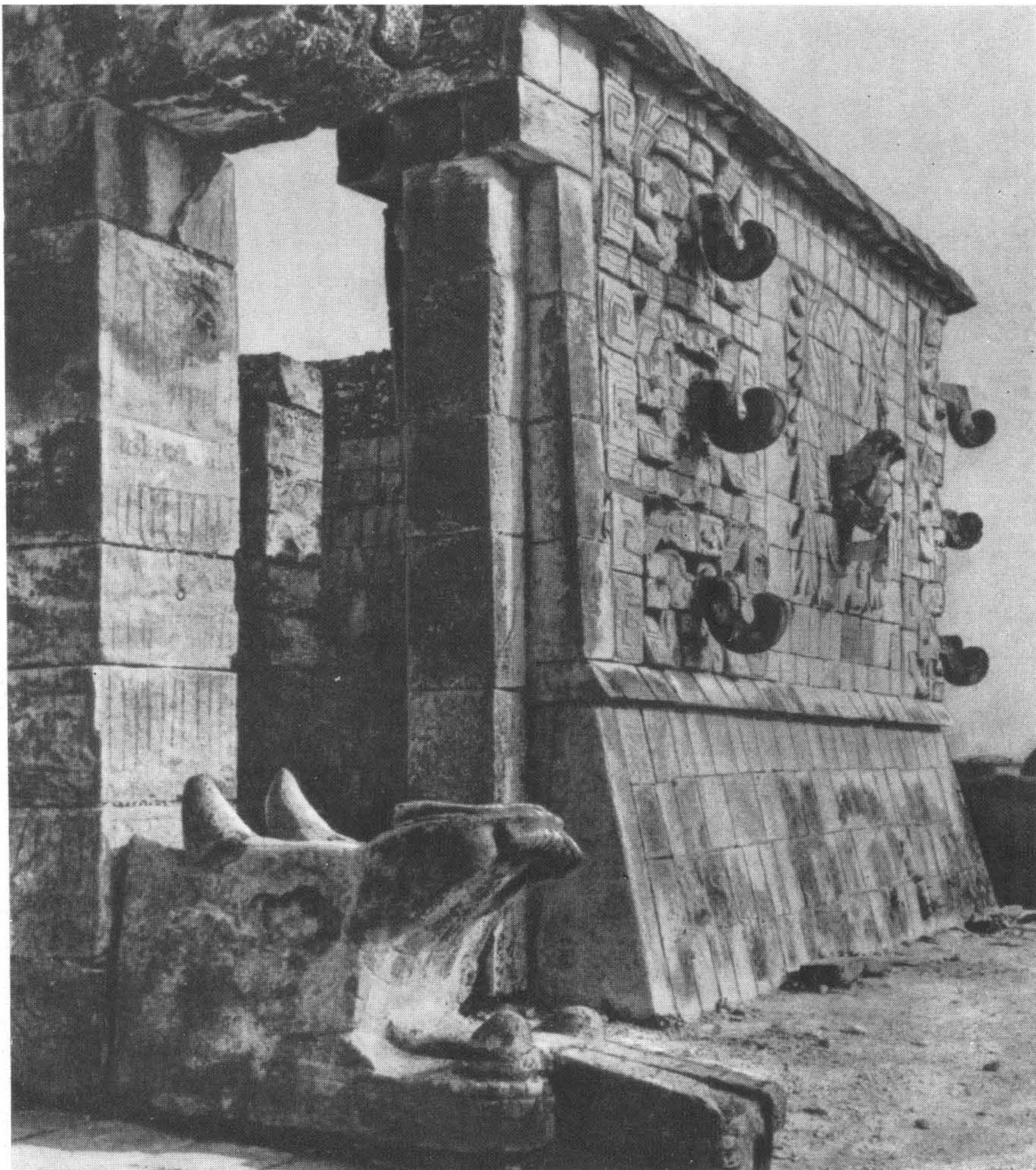


ли на рельефах наряду со своими и майяские божества.

Тольтекское время в Чичен-Ице можно разделить на три больших строительных периода; четвертый уже носит следы полной деградации. В первый из них был выстроен храм на месте «Кастильо», известный под названием «Храма с тронном в виде ягуара»; впоследствии он был замурован в

пирамиду «Кастильо». Этот старый храм вместе с западной колоннадой и украшенной рельефами часовней позади «Храма ягуаров» образовывал первоначальное ядро того пышного комплекса, который был выстроен позднее. Во второй строительный период были созданы «Кастильо», «Большой стадион» для игры в мяч с «Храмом ягуаров» и «Храм Чакмооля». Последний

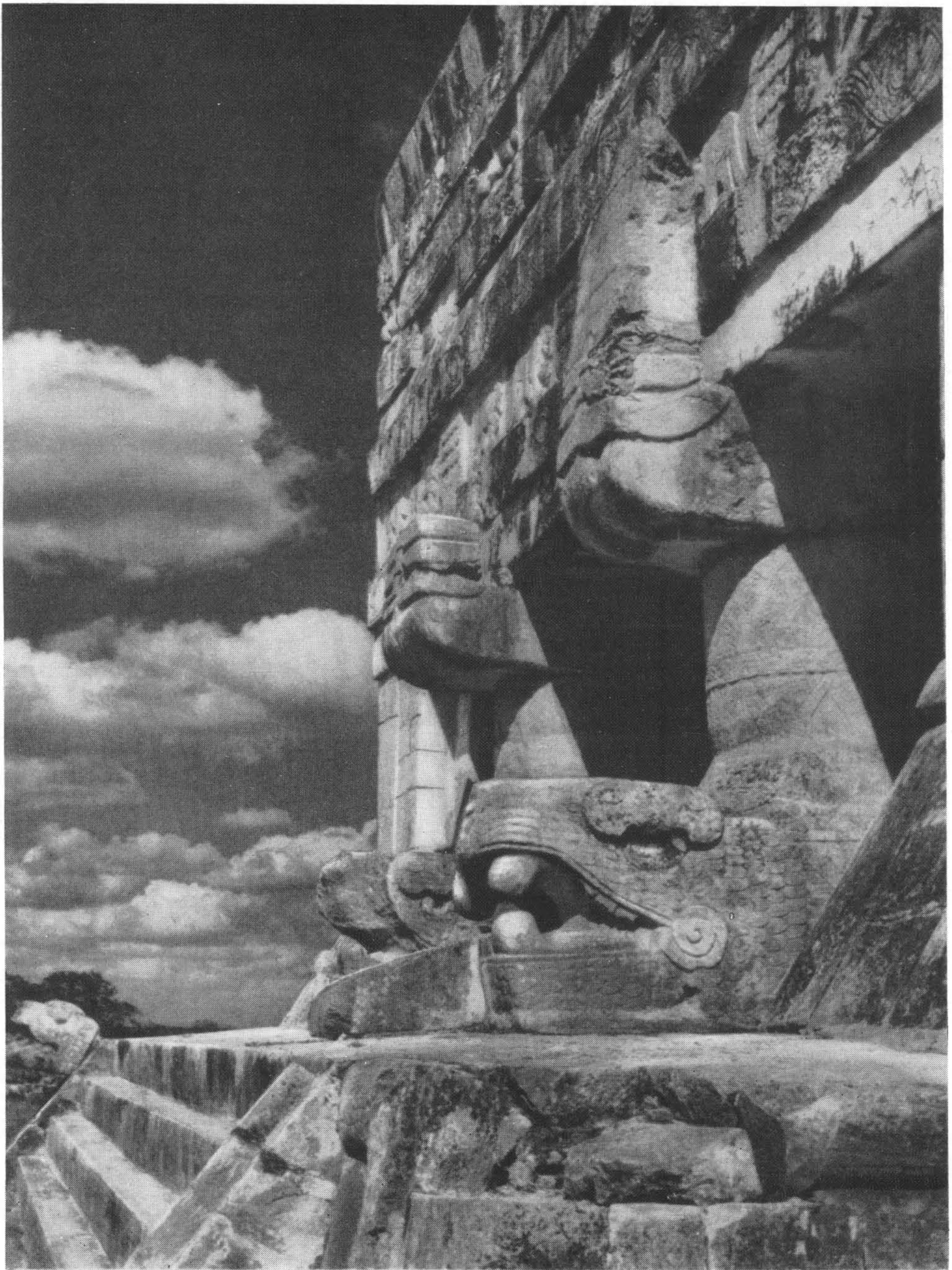




представлял собой первичное сооружение на месте «Храма воинов». Здание, оказавшееся впоследствии в фундаменте нового храма, прекрасно сохранилось; открытое при раскопках, оно вызывает восхищение яркой гаммой раскраски архитектурных деталей и скульптур.<sup>11</sup> В этот период во всех храмах воздвигались еще круглые змеевидные колонны; в «Храме воинов» и «Пи-

рамиде верховного жреца» (также стоящей над более старым зданием) такие колонны уже становятся четырехугольными в плане столбами. В следующий, еще более поздний период был выстроен комплекс «Тысячи колонн», северная часть которого своей задней стеной смыкается с южным флангом пирамиды «Храма воинов». Конец тольтекского владычества отмечен упадком в области





*«Храм ягуаров». Вход. Чичен-Ица*



искусства; архитекторы для своих построек уже пользуются камнем и скульптурой из более древних храмов Чичен-Ицы. Яркий пример — небольшой «Храм стеновых панелей», выстроенный в это время.<sup>12</sup>

В декорировке храмов тольтекского периода новая символика, принесенная завоевателями, спокойно сосуществует с древними культовыми образами майя. Из наиболее распространенных в искусстве Чичен-Ицы тольтекских мотивов следует назвать пернатую змею, орлов и ягуаров — олицетворение военных союзов — и атлантов. На фризах храмов часты процессии орлов и ягуаров, подносящих божеству солнца его пищу — вырванные из груди пленников сердца. Выше уже указывалось, что по религиозным представлениям тольтеков солнце, утомленное своим ночным путешествием по преисподней, должно утром подкрепиться человеческой кровью и сердцами, чтобы набрать сил для дневного пути по небу. Из культовых образов майя на памятниках Чичен-Ицы мы видим маленьких улитко-, черепахо- или паукообразных человечков, поддерживающих поднятыми руками небесный свод (бакабы), данные в фас лица чудовища — олицетворения земли, — и изящный бордюр из водяных лилий с рассеянными по нему рыбками, сосущими цветы.

В другом городе этого времени — Майяпане, достигшем расцвета лишь после падения Чичен-Ицы, тольтекские черты проявляются также весьма явственно, но в более примитивной форме.<sup>13</sup> Здесь нет ни четкой композиционной связи, ни выразительности. Главный храм города является уменьшенной и упрощенной репликой «Кастильо» в Чичен-Ице, а в других майяпанских зданиях удержались такие элементы, как балюстрады в виде змей. Имелось и повторение «Караколя». Весь город обнесен стенами — яркое свидетельство часто происходивших в этот период междоусобиц. Внутри этой укрепленной части, размером

около 6 кв. км, археологами обнаружены, кроме правительственных и культовых зданий, остатки более 4000 жилищ. По приблизительным подсчетам население города составляло по меньшей мере 10 тысяч человек. В середине XV в. Майяпан был разрушен врагами и сожжен.

Восточное побережье Юкатана, возможно, было своеобразным убежищем для старых майяских традиций в искусстве. Сейчас из-за недостатка материала еще трудно уяснить достаточно точно, на какую территорию простиралось и в течение какого времени продолжалось художественное влияние тольтеков. Во всяком случае, отдельные элементы его чувствуются и в Тулуме — значительной крепости майя на восточном побережье полуострова.

Тулум, главное майяское поселение в этом районе, был основан в первой половине классического периода.<sup>14</sup> Однако настоящий расцвет его наступил очень поздно, видимо, одновременно с возвышением Майяпана. Поэтому он интересен как наиболее сохранившийся город этого позднего времени, к тому же обладающий рядом характерных особенностей.

Первой своеобразной чертой Тулума является его расположение. Город находится на берегу моря на отвесной скале около 13 м высоты, недоступной для врага. С моря поселение производит большое впечатление, и можно вполне допустить, что Тулум и был тем самым городом, похожим на Севилью, о котором упоминалось в первых сообщениях испанских завоевателей. Так же как и Майяпан, Тулум был обнесен каменной стеной около 6 м толщины и от 3 до 5 м высоты, которая замыкала город со стороны суши. В стене были ворота и две сторожевые башни. В городе насчитывается более сорока значительных сооружений.

Самое монументальное здание (так же как и в Чичен-Ице и Майяпане) носит название «Кастильо», но имеет совершенно





иную форму. Первоначально оно было построено как дворец с портиком, стоявший на низкой платформе. Позже центральная часть его была замурована, на образовавшемся высоком стилобате выстроен храм, к которому добавили из оставшихся частей прежней постройки два боковых крыла. Над прежними ступеньками была надстроена по центру необычайно широкая монументальная лестница. Таким образом, история создания этого храма очень близка к возникновению позднего «Храма стенных панелей» в Чичен-Ице. Потолок у «Кастильо» плоский, он настелен на скрещенных балках; в этом также чувствуется влияние архитектуры Центральной Мексики. «Летающего фасада», столь характерного для зданий северного Юкатана, здесь уже нет. Контрфорсы на задней стороне сильно утяжеляют сооружение. Верхний этаж ин-

тересен своими бутылкообразными сводами, характерными для Тулума и нескольких других поселений на восточном побережье, а также змеевидными колоннами. Внутренние помещения «Кастильо» представляют собой две узкие, параллельно расположенные комнаты, каждая 8 м длиной. В уступах над дверными проемами были размещены разнообразные скульптурные украшения.

Другим значительным сооружением в Тулуме является «Храм фресок». Этот храм претерпел также несколько перестроек. Первоначальное здание имело только одну комнату, примерно 2,5 × 3 м, которая была потом обрамлена с трех сторон колоннами. Между ними можно видеть остатки фресок на главной стене (когда-то они были снаружи), сохранившихся лучше, чем большинство остальных, из-за их защищенного



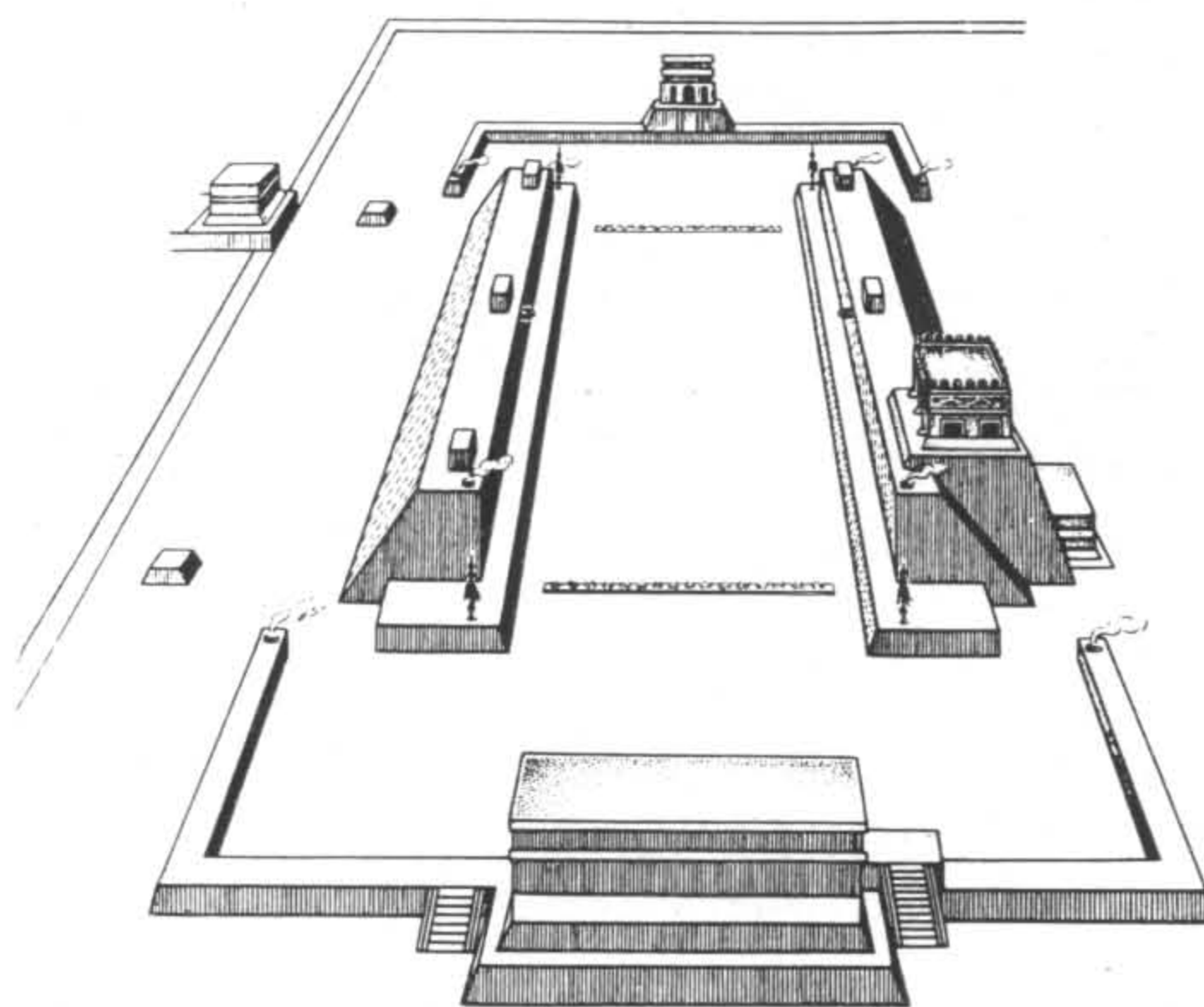
положения. Верхняя комната была поздним дополнением.

Профиль, начиная с нижней ступени, на которой покоится все это сооружение, обнаруживает заметное различие по вертикалям, то есть стены расходятся кверху. Этот контур частично определяется внутренним сводом, имеющим форму бутылки, исходная линия которого начинается гораздо ниже, чем у обычного ложного свода более раннего периода. Углубленная штукатурная панель над дверным проемом с фигурой «ныряющего бога», выполненной в рамке из камня, часто встречается в декорировке как Тулума, так и других поселений восточного побережья. Такой же обычной чертой являются и обильные стенные росписи. Очень своеобразны огромные рельефные изображения человеческих лиц, помещенные в углах здания; такие формы архитектурных украшений необычайно редки. Четкость линий и щедрое использование красок дополняют общее живописное впечатление от «Храма фресок», несмотря на несколько грубоватый характер его украшений.

#### 4

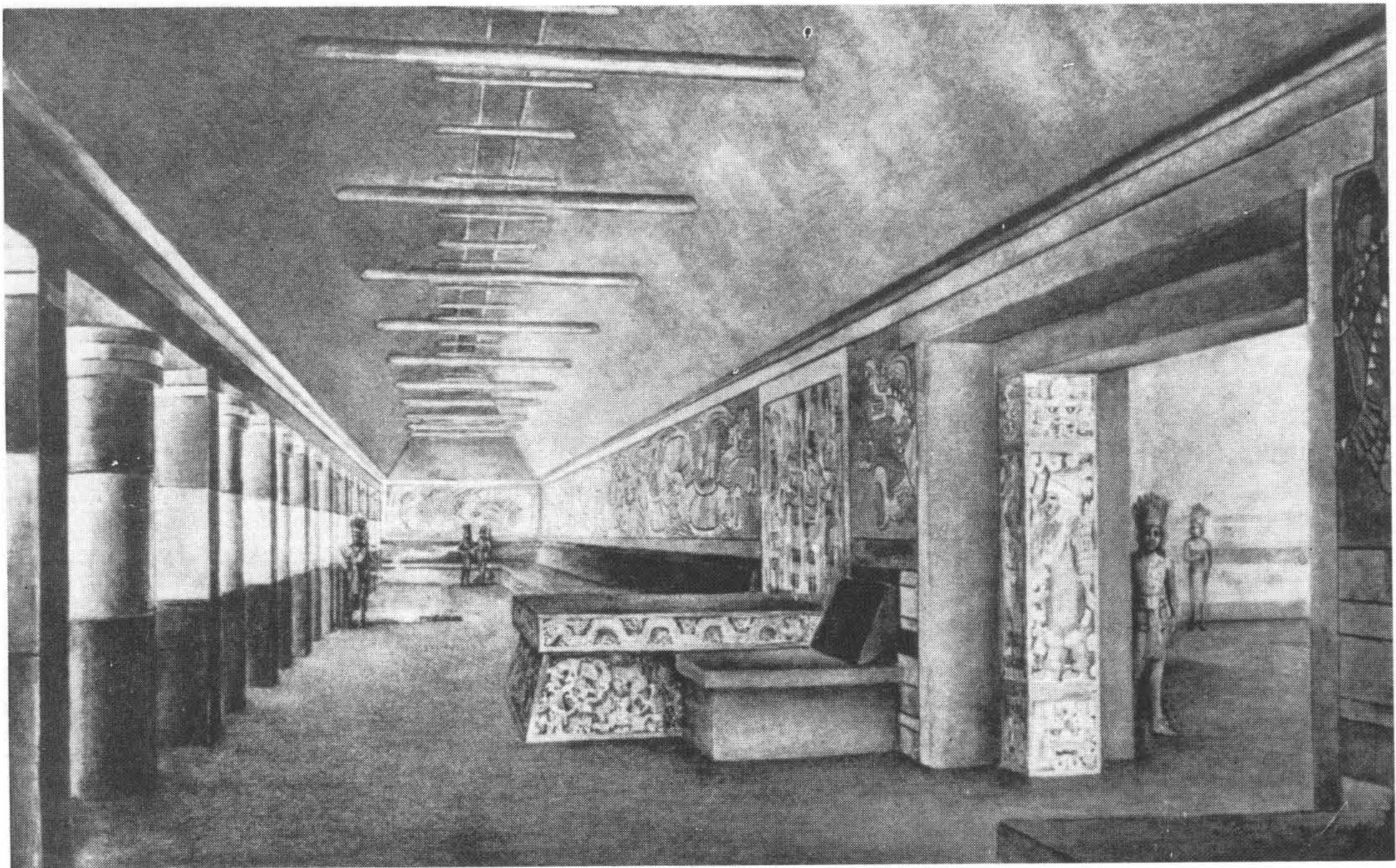
В скульптуре времени Пуук обнаруживаются большие изменения в стиле по сравнению с памятниками этого рода предшествующего периода. Реалистические черты, характерные для классического периода, в скульптуре Пуук исчезают или проявляются лишь в незначительных деталях, помещаемых в большие поля геометрического орнамента на фасадах зданий. Причины этого, очевидно, следует искать прежде всего в угасании культа стел, связанном с большими социальными и политическими изменениями, о которых говорилось в начале этой главы. Стелы еще воздвигаются, но не так часто, как прежде, художественный уровень исполнения ста-

новится несравненно более низким; в надписях исчезают даты «начальных серий». Таковы, например, стелы 3 и 5 в Сайиле, стела 7 в Эцне, стелы 2 и 4 в Ушмале и др. Рисунок фигур небрежен, рельеф скорее напоминает вычерченный контур по камню, чем истинную скульптуру. В конце этого периода в памятниках начинают явственно прослеживаться черты тольтекской пластики (например, стелы 11 и 14 в Ушмале и др.). Заметным становится также постепенное проникновение влияний какого-то еще не известного нам искусства, возможно, одного из народов, появившегося здесь с тольтеками. Возникают круглые (или почти круглые) скульптуры, в которых явственно прослеживаются фаллические мотивы. Таковы стела 9 в Сайиле, скульптура божества из Эцна. Те же мотивы наблюдаются и в декорировке некоторых зданий. Вероятно, памятники такого рода связаны с некоторыми обычаями племени ица, о которых с возмущением упоминают хроники майя. Среди этой группы выделяется стела 1 в Кевике. На ней высечен скелет человека с поднятыми руками, раздвинутыми ногами и огромным фаллом. Вместо головы дано углубление, в которое при совершавшихся церемониях, очевидно, вкладывали человеческий череп или голову принесенного в жертву.



«Большой стадион». Чичен-Ица





Более высокие художественные традиции сохранились в декоративной скульптуре, украшавшей здания. Привлекают своей жизненностью и выразительностью лепные человеческие головы из штука (Ушмаль) — в них чувствуется еще пластическая сила, присущая памятникам Паленке и Пьедрас Неграс. Совсем по-иному трактована «Голова в змеиной пасти» — деталь притолоки «Дома волшебника» в том же городе. Эту скульптуру с правильными идеализированными чертами лица часто называют в литературе «Царицей Ушмаля», хотя вероятнее всего перед нами мужское божество — олицетворение утренней звезды — планеты Венера (бог этого светила — Кецалькоатль — в памятниках скульптуры Центральной Мексики очень часто появляется из раскрытой пасти гигантской змеи).

Очень своеобразны колонны центрального входа здания ЗС7 в Ошкинтоке. Одна из

них изображает пожилого, толстого мужчину с оплывшим лицом, одетого в необычайную, чешуйчатую, плотно прилегающую к телу рубаху, что-то вроде панциря; другая — юношу в обычной майяской одежде. Обе фигуры, данные почти объемно, очень живы, а лица, возможно, обладают портретными чертами.

Другие скульптурные памятники этого города (притолоки) не отличаются такой выразительностью.

В Кабахе на рельефах дверных косяков здания Коц-Пооп изображены воины, то сражающиеся друг с другом, то избивающие побежденного, то приносящие в жертву пленника. Содержание рельефов близко к некоторым сценам на притолоках Бонампака или на упомянутой выше стеле из Баламкана, но стиль исполнения уже совершенно иной и напоминает рельефы тольтекского времени из Чичен-Ицы, из-за



чего их иногда даже относят к этому периоду.

Период тольтекского владычества отмечен известным оживлением искусства пластики, но с теми характерными чертами, о которых говорилось в начале этой главы. На скульптурных памятниках Чичен-Ицы неперенны воины в полном снаряжении, с копьями и дротиками в руках; они стоят в величественных позах на рельефах пилястров или идут торжественным строем к статуе божества.

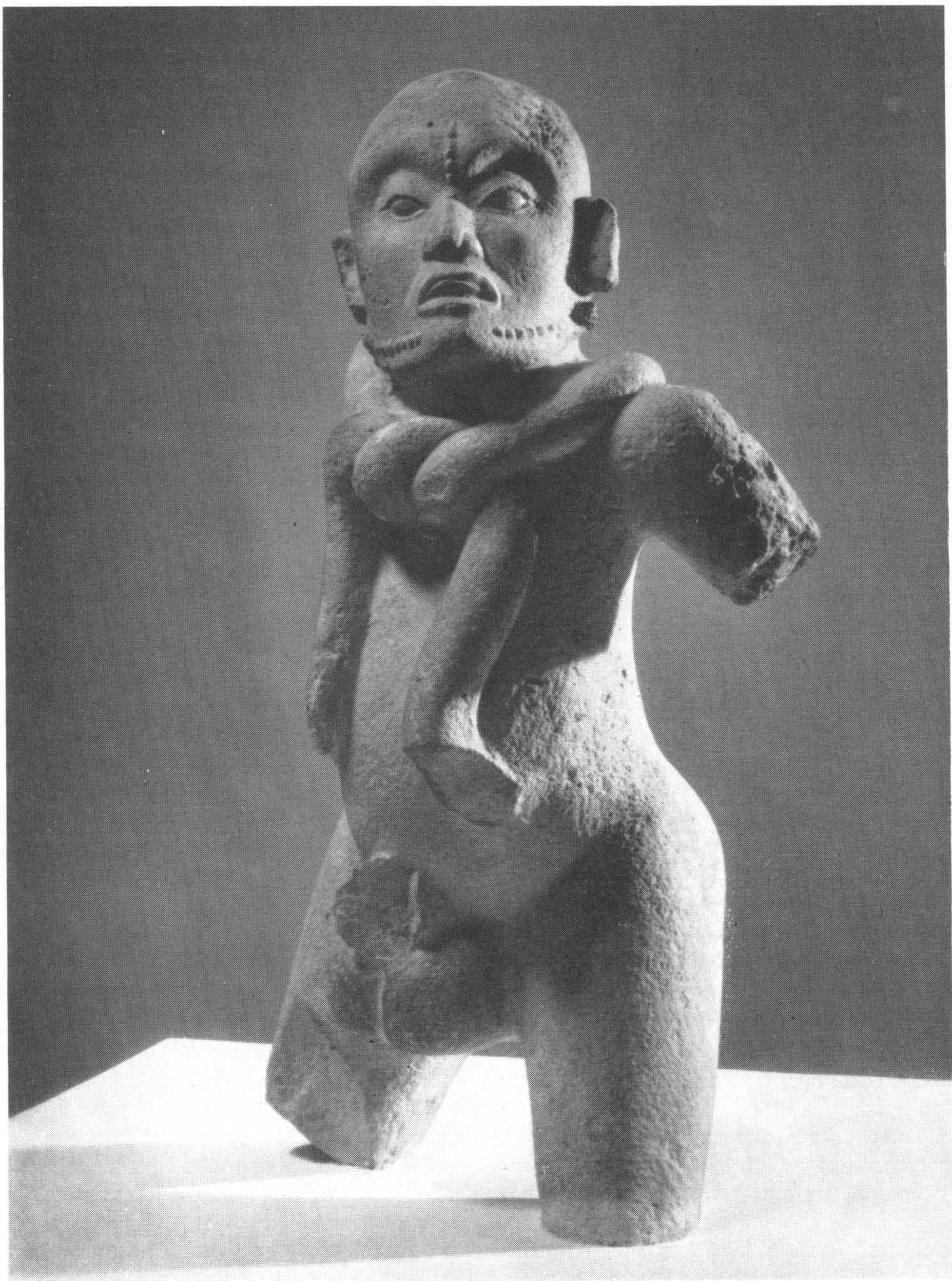
Очень интересен по содержанию рельеф, помещенный на боковой скамье главного стадиона в Чичен-Ице. На нем изображены четырнадцать необычайно пышно одетых воинов, разделенных на две группы; они движутся с противоположных сторон к дискообразному центру. Этот диск обозначает круглый алтарь, часто вмуровывавшийся в поле стадионов. На нем лежит большой человеческий череп. Из рта последнего выходят спиральные завитки — символ речи, возможно, указывающие на пророческое предсказание. Во главе одного отряда стоит воин, держащий в правой руке кремневый нож, а в левой — отрезанную человеческую голову. Перед другим (правым) отрядом помещена обезглавленная человеческая фигура, припавшая на колени; из шеи бьют струи крови в виде шести змей и изогнутой ветви, украшенной цветами и плодами. Очевидно, в этом рельефе повествуется о каком-то торжественном жертвоприношении, совершенном на поле стадиона. Культовая игра в мяч считалась у народов Месоамерики важной религиозной церемонией, и поэтому ей часто сопутствовали человеческие жертвоприношения. Весь рельеф отличается строгим, суровым стилем; очевидно стремление скульптора занять полностью все имеющееся у него в распоряжении пространство, что и достигнуто продуманностью композиции.

Близок по стилю к этому памятнику и рельеф из часовни позади «Храма ягуа-

ров». На нем навстречу друг другу пятью рядами движутся фигуры воинов, распевających победные песни, и жрецов. В центре находится статуя тольтекского божества воды — Тлалока, окруженная пламенем и сопровождаемая гигантской пернатой змеей. В левой руке бога — щит, на груди и круглой шапке — большие золотые диски, а вокруг глаз и рта — круги из того же металла. Такие кольца, вырезанные из тонкого золотого листа и украшенные чеканкой в виде пернатых змей, были найдены в иле «Священного колодца».<sup>15</sup> Вероятно, они имели отношение к деревянной статуе Тлалока, изображенной на этом рельефе. В трех верхних рядах процессии шествуют исключительно тольтекские воины; в четвертом ряду помещена статуя Тлалока, перед ней необычной формы круглый алтарь, а по сторонам — жрецы. Последние подносят божеству большие мантии из перьев. В пятом ряду среди воинов встречаются и майя, они отличаются от тольтеков как одеждой, так и вооружением. Именно эти фигуры скульптор сопровождает иероглифами. Вероятно, они обозначают местности, из которых майя пришли в Чичен-Ицу, чтобы воздать почести богам новых владык.

Наибольшей повествовательностью и реалистическими чертами отличается рельеф на сводах «Северного храма», входящего, как было отмечено, в комплекс зданий «Большого стадиона». На нем мы видим между храмов, домов и деревьев то мирные сцены (женщины, черпающие воду, группа разговаривающих, человек, склоняющийся к паре ягуаров, из которых один сидит, а другой лежит, жрец с трещоткой), то картины жертвоприношений и смерти, столь характерные для этого периода. Жрец приносит жертву собственной кровью перед фаллическим идолом, двое воинов обмывают отрезанную человеческую голову в большой чаше, причем зажимают при этом себе носы (очевидно,





Статуя божества. Эцна



трофеей уже начал портиться), двое жрецов читают заклинания над закутанным в покрывало трупом. Возможно, что здесь перед нами своеобразная «кинематографическая» запись какого-то определенного мифа, и тогда все изображения на рельефе должны читаться в строгой последовательности. В таком случае изложение начинается в верхнем правом углу с фигуры воина, созерцающего птицу, из клюва которой выглядывает человеческое лицо, и заканчивается в нижнем левом группой женщин, черпающих воду.

Из памятников объемной скульптуры этого периода остановимся лишь на двух, наиболее характерных. Первый из них представляет человекоподобное божество в очень сложной позе. Оно лежит на земле с согнутыми и поднятыми вверх коленями и приподнятой на локтях верхней половиной туловища; голова его повернута вбок. На животе имеется круглое углубление, которое бог сжимает обеими руками, очевидно, оно служило для жертвоприношений или воскурений. Грудь божества украшена стилизованным изображением бабочки — довольно частый мотив в искусстве Чичен-Ицы. Глаза и рот инкрустированы полудрагоценными камнями. Такие статуи, называемые исследователями произвольно Чак-Мооль («Красный ягуар» на языке майя), обычны не только для искусства Чичен-Ицы и северного Юкатана, но встречаются на всей территории Месоамерики, начиная от тихоокеанских штатов Мексики и далее на юг, вплоть до Сальвадора. Происхождение такого типа скульптур надо искать в Центральной Мексике. О назначении подобных памятников между учеными еще идут споры, известно лишь, что они всегда помещались около входов в храмы. Несмотря на сложную позу, даже эта (лучшая среди всех остальных статуя) поражает тяжестью, непропорциональностью. Статичность полностью господствует в этих будто выполненных по шаблону статуях.

Другим образцом объемной пластики является монументальный трон, найденный в святилище старого храма внутри пирамиды «Кастильо» в Чичен-Ице. Он высечен из монолитного известнякового блока в виде стоящего в напряженной позе ягуара с повернутой вбок головой, оскаленной пастью и слегка прижатыми ушами. Уплощенная спина животного образует сиденье. Известняк окрашен в ярко-красный цвет, отлично сохранившийся. Глаза и пятна на шкуре животного исполнены большими дисками из зеленого нефрита, инкрустированными в камень; зубы и клыки — вставками из белого камня. Лучше всего моделированы голова и передние лапы. Этот памятник, в противоположность предыдущему, показывает, что скульпторы Чичен-Ицы в это время вполне еще могли создавать яркие произведения искусства.

## 5

Живопись майя X—XV вв. также сильно отступила от предшествующих традиций. Первоначально следы прежнего подъема еще чувствуются в произведениях настенной живописи (расписная керамика уже прекратила свое существование), но постепенно все живые черты слабеют и гаснут, заменяясь запутанной религиозной символикой.

Интересный образец стенной живописи времени Пуук был обнаружен в поселении Чакмультиун (центральный Юкатан). Остатки росписей находятся в двух больших, многокомнатных зданиях. Наиболее сохранившаяся из них (комната 10 здания 3) делится, так же как вашактунская, на две полосы. На верхней в центре мы видим ссору или схватку нескольких персонажей на ступенях пирамиды; справа и слева стоят воины с копьями, посохами и различными штандартами, настороженно наблюдая за происходящим. На нижней





Декоративная скульптура. «Дом волшебника». Ушмаль



полосе видны два воина, стоящие с поднятыми дротиками около алтаря, а справа от них — хижина с воткнутым перед ней в землю большим копьем, на котором низаны какие-то непонятные предметы. Сверху и снизу изображения были окаймлены широкой лентой оранжевого геометрического орнамента на белом фоне, а с боков — красной полосой с маленькими изящными человеческими фигурками, выполненными несколькими красками. Цветовая гамма росписей Чакмультауна достаточно обширна (голубой, ярко-зеленый, светло-зеленый, красный, оранжевый, серый, желтый и кремовый цвета), но рисунок значительно слабее, чем на фресках Паленке и даже Вашактуна, не говоря уже о Бонампаке; единственной сильной стороной памятника является живая передача движения в центральной группе персонажей. Роспись в другом дворце Чакмультауна (комната 8 здания 4) имеет чисто орнаментальный характер.

Близка к этим росписям и фреска в главном здании поселения Цула. На верхней полосе сидящий батаб — правитель селения принимает дань от земледельцев; интересно отметить, что у стоящего перед ним на коленях человека лицо дано в фас — единственный случай в живописи майя. В нижней полосе изображена сцена перед домом: знатный человек смотрит на раба, несущего на голове корзину; между ними другой, коленопреклоненный с поднятыми руками, умоляет о чем-то своего повелителя. Сзади него стоит богато одетый ребенок, внимательно смотрящий на правителя. Цветовая гамма близка к фрескам Чакмультауна.

В росписях чувствуется отражение реальной, повседневной жизни, но их нельзя назвать выдающимися по художественному мастерству.

Сравнительно недавно в небольшом селении Муль-Чик мексиканскими археологами была обнаружена еще одна роспись

этого периода.<sup>16</sup> Тематика ее, однако, совершенно иная: в ней уже господствуют военные сцены. Вероятно, здесь нашла свое отражение беспокойная обстановка того времени, когда на Юкатане появились первые отряды завоевателей из Центральной Мексики.

От фресок, украшавших центральное здание А, сохранилась, в сущности, лишь одна роспись на южной стене, делящаяся на две части дверным проемом. Остальные фрагменты очень незначительны.

В правой части росписи на первом плане почти обнаженный воин схватил другого за волосы. Он вонзает противнику в горло нож. За ним стоят два других воина с большими камнями в поднятых руках; под их ногами лежит труп, уже полусасыпанный кусками камня. Над ними помещена фигура человека с маской обезьяны на лице и с большим кремневым ножом в правой руке. Сложный головной убор из разноцветных перьев указывает на его знатность. Левее трое мужчин камнями добивают четвертого, лежащего на земле. Сзади них находится дерево с пышной кроной; на одной из ветвей висит человек, изо рта его бьет струя крови. В правой руке он держит веревку, которая охватывает петлей шею сидящего под деревом пленного; руки у последнего вывернуты назад и связаны. Группу заключает воин, слегка наклонившийся к пленнику.

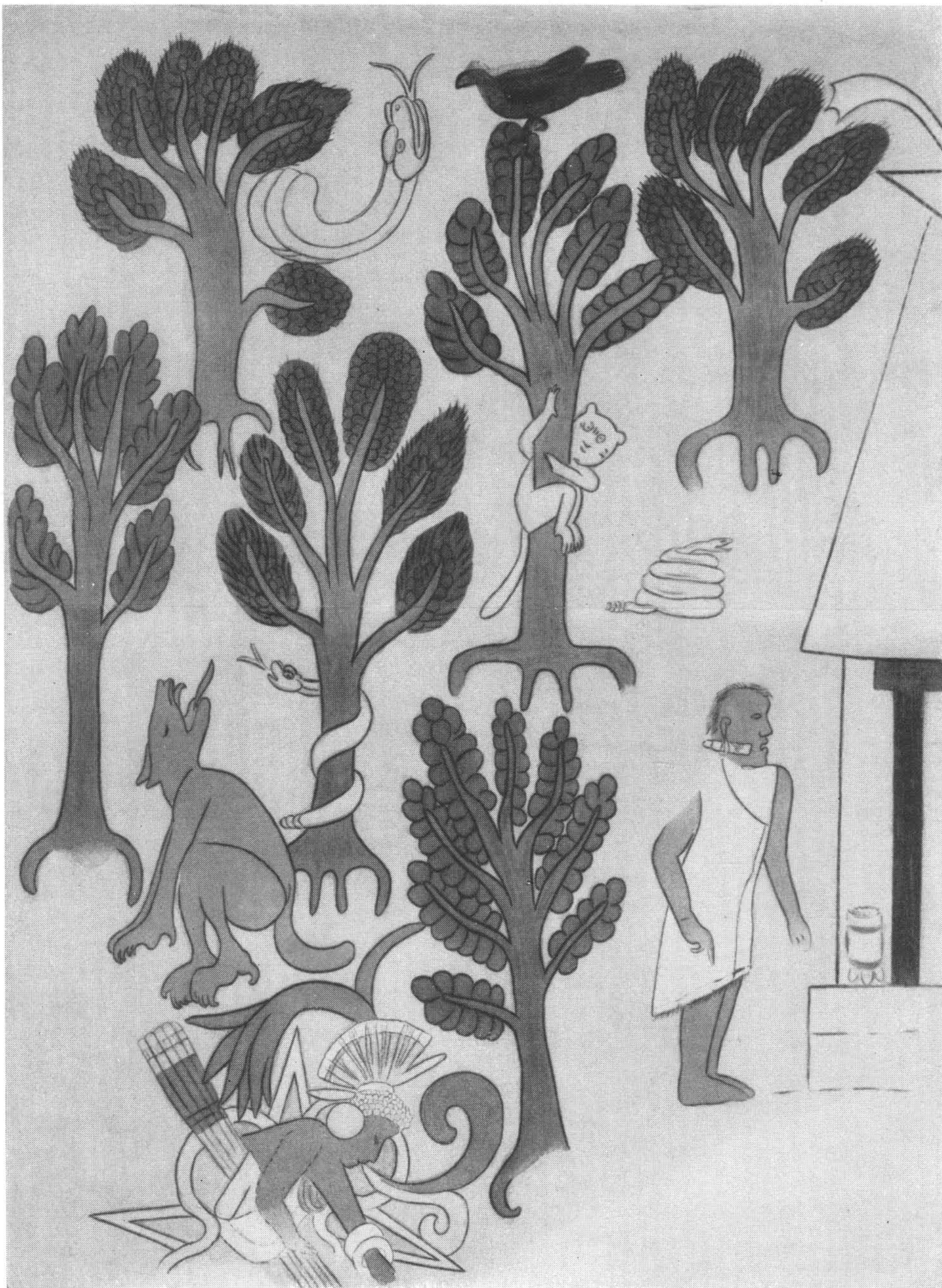
Фреска очень богата по колориту. Тела всех участников сражения написаны охрой, набедренные повязки их (так же как и веревки и камни) — белой краской, волосы черной. Дерево темно-зеленого цвета с ярко-зелеными листьями. Кожа персонажа в маске обезьяны — черная, а головной убор его выполнен голубой и желтой красками. Общий фон росписи почти серый; вся композиция обрамлена черной линией. В нижней части фрески, у пола, проходит полоса вишнево-красного цвета с несколькими растительными мотивами





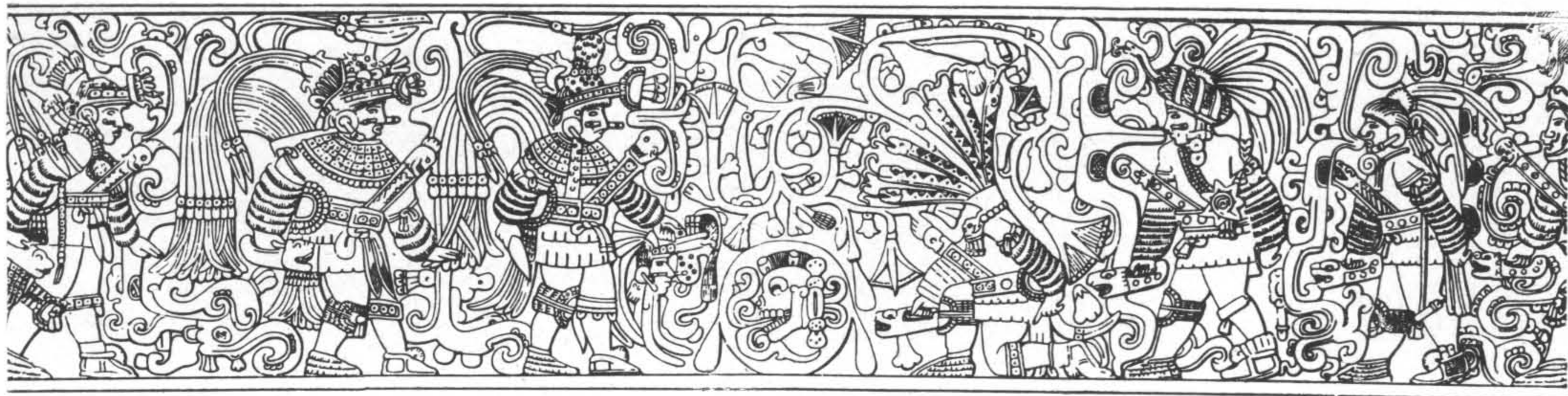
Фрагмент росписи. Тулум





Фрагмент росписи. Чичен-Ица





и человеческими костями, написанными зеленой и белой красками.

За группой около дерева следуют двое богато одетых лиц, возможно, жрецов в больших широкополых шляпах, украшенных головами фантастических животных; на спину и плечи свисают перья и ленты. Запястья рук и щиколотки ног жрецов покрыты широкими лентами, которые иногда заканчиваются узлами со змеиными головами. Ожерелья, нагрудные пластины и пояса дополняют их убранство. В руках у них — жезлы. Лица скрыты причудливыми масками, изо рта которых выползают извивающиеся змеи.

Роспись левой части стены, за дверью, продолжает ту же процессию. Шесть главных персонажей (жрецов) расположились попарно, лицами друг к другу. Все они также имеют на лицах маски со змеей, выползающей изо рта, и держат в руках причудливые жезлы. Между ними маленькие коленопреклоненные человеческие фигуры, по-видимому, пленные.

На северной стене осталось только два больших фрагмента, но, несомненно, здесь некогда была главная сцена всей композиции. Напротив двери находится изображение правителя. Он одет в короткую юбочку из шкуры ягуара с двумя подвешенными к поясу головами этого животного. Головной убор увенчан кецалем, рядом помещен картуш с иероглифами, подобный тем, которые встречались уже в росписях Бонампака.

Справа от правителя находится один из его помощников или придворных, а за ним следуют двое жрецов, приготовившихся к жертвоприношению. В руках у них большие обсидиановые ножи, лица и тела выкрашены черной краской, а на груди висят ожерелья из человеческих черепов. Одежду их составляют короткие нагрудники, сложные головные уборы из зеленых перьев и белых лент; в ушах — крупные серьги. Руки и ноги их также увиты лентами, как и у жрецов в предшествующей сцене.

Около первого жреца склонился человек со связанными за спиной руками; пышный головной убор указывает на его высокий сан. Другой жрец схватил за волосы сидящего пленника. Несомненно, это предводители враждебного отряда или поселения, которых победители собираются принести в жертву. Палитра почти та же, что и в предыдущей росписи.

Обращает на себя внимание некоторая разница в стиле. Фреска на северной стене напоминает росписи Бонампака по рисунку, композиции, колориту, даже по отдельным деталям (картуши, черты лица и др.). Таким образом, в ней усматривается продолжение традиций живописи классического периода. На южной стене в стиле росписей прослеживаются черты юкатанских памятников: появляются новые элементы, которые можно видеть как в приведенных выше росписях, так и на стелах Эцна, Ушмаля и Цибильчальтуна, а впоследствии — в Чичен-Ице.





Фрески внутри «Храма воинов» и «Храма ягуаров» в Чичен-Ице относятся к позднему периоду тольтекского владычества, более ранние образцы сохранились лишь в «Храме Чак Мооля», о чем упоминалось выше. Это обстоятельство, вероятно, объясняется тем, что штукатурка и роспись стен возобновлялись довольно часто, в то время как рельефы создавались одновременно с постройкой здания. Поэтому во фресках Чичен-Ицы трудно наметить несколько этапов развития, как это было сделано для памятников архитектуры и скульптуры.

В росписях тольтекского времени представлен ряд разнообразных картин из жизни Юкатана. Во фреске из святилища

«Храма воинов», наиболее выдающейся из всех них, изображена мирная жизнь в небольшом майяском поселении, расположенном на берегу моря. Странствующие торговцы с большими тюками товаров за плечами проходят через это селение. Четырехугольные дома с верандами, покрытые соломенными крышами, разбросаны среди деревьев. На самом берегу мужчина, стоя на коленях, стирает белье; поодаль от него сидящая на корточках женщина стряпает еду. Большой сосуд, поставленный ею в середину костра, извергает клубы пара. Три другие женщины, глядя вслед торговцам, что-то говорят о них, одна даже показывает вслед им рукой.



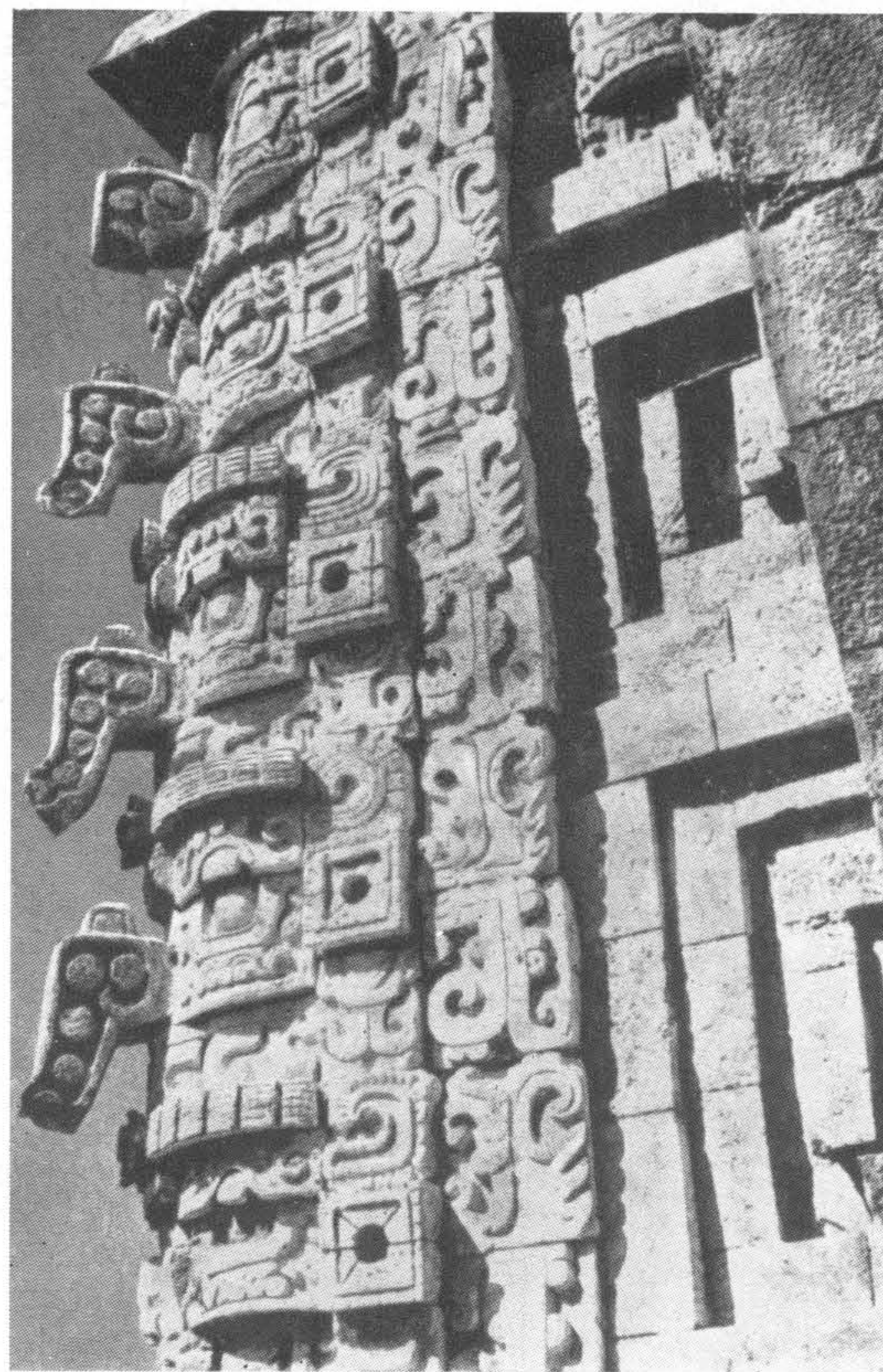
Действие происходит уже во времена тольтекского владычества: об этом свидетельствует характерная пернатая змея, поднимающаяся над овальной тростниковой постройкой (по-видимому, деревенским храмом Кецалькоатля). В переднем помещении сидит знатная женщина (судя по одежде) в молитвенной позе, а в глубине виднеется жрец, совершающий какой-то обряд (роспись здесь повреждена). Вдоль берега скользят три большие лодки, заполненные вооруженными тольтекскими воинами. В каждой из них на носу стоит полуобнаженный гребец-майя.

Несмотря на живость исполнения отдельных сцен (судачащие женщины, стирающий мужчина, летящая птица, рыбы, черепахи и крабы, резвящиеся в воде), фреска в художественном отношении уступает не только росписям классического периода, но даже фрагментам из Муль-Чика. Пропорции человеческих фигур напоминают о канонах росписей Центральной Мексики, в позах нет выразительности, перспектива передается также наивно. Реалистические черты прежних майяских фресок заменяются здесь декоративностью. Вся фреска в целом напоминает огромный пестрый ковер. Таким образом, в живописи распространение тольтекского влияния не привело к каким-либо положительным результатам, наоборот, оно лишь сказалось отрицательно на мастерстве рисунка, которым отличалась живопись классического периода.

Стенная роспись в первом помещении этого же храма показывает яростную атаку тольтекских воинов на осажденный или восставший город майя. Около небольшого озера, в середине которого на островке выстроен каменный храм, разгорелась ожесточенная борьба; находящийся в центре города дворец еще защищают майяские воины. Успех в сражении выпал на долю тольтеков; об этом свидетельствуют группы вымазанных черной краской тольтек-

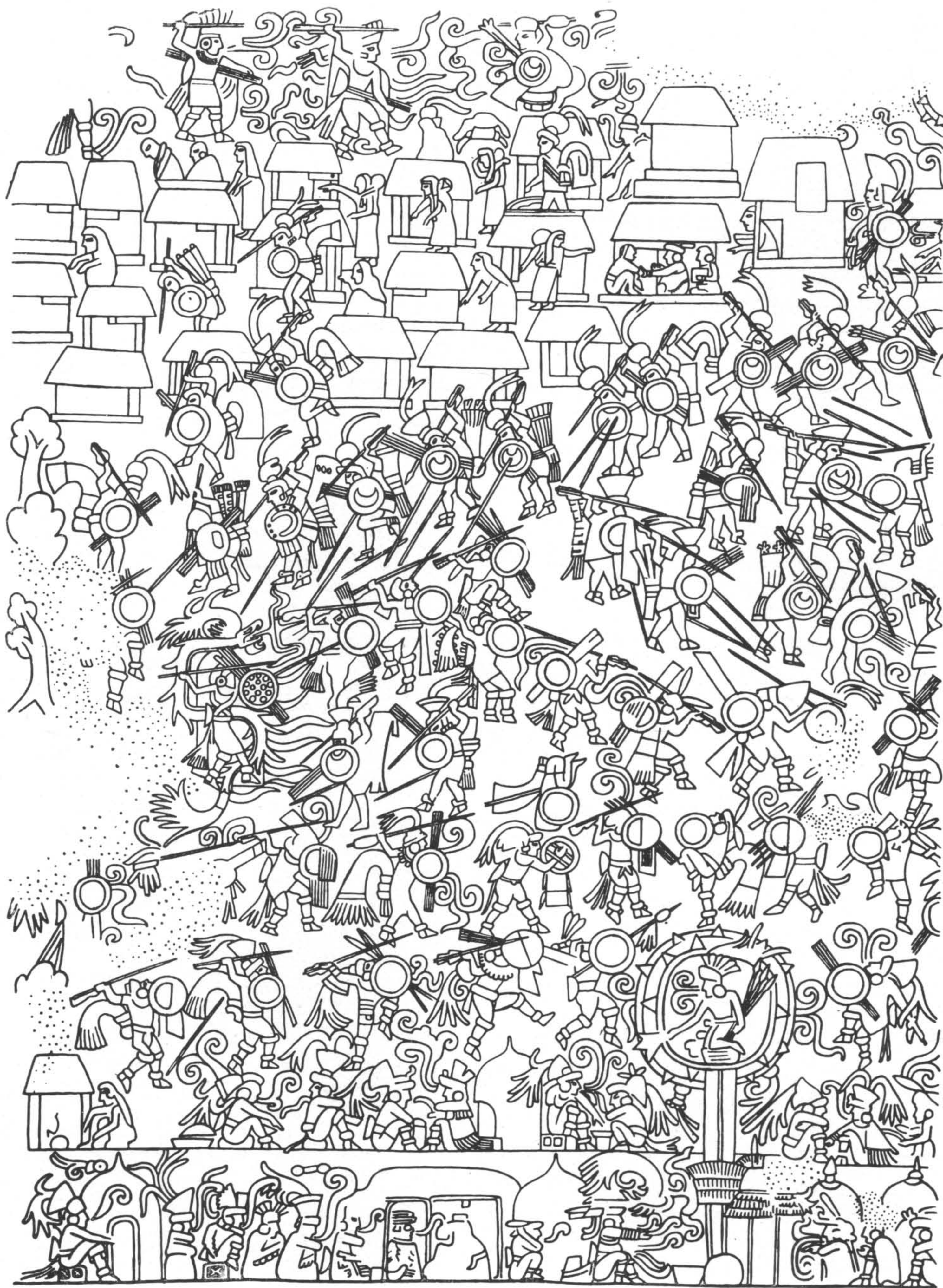
ских воинов (символ смерти), уводящих обнаженных пленников со связанными руками. Раскрашенные горизонтальными черными и белыми полосами тела пленников означают, что они будут принесены в жертву.

На стенной росписи в «Храме ягуаров» изображена большая битва. Враг неожиданно напал на селение. Защитники его строятся длинными рядами, а их жены ищут спасения в бегстве, взвалив на плечи узелки со своим имуществом. В селении точно такие же домики, как на мирной фреске «Храма воинов», следовательно, защищавшимися были майя. Судя по тому, что предводителей их противников сопровождает пернатая змея, можно установить,



«Дом волшебника». Фасад. Ушмаль





Фреска. «Храм ягуаров». Чичен-Ица



что нападающие — тольтеки. Время события — довольно позднее, потому что у майя то же оружие (круглые щиты, длинные копья и копьеметалки), что и у их противников. У нижнего края фрески художник поместил тольтекское селение. Оно состоит из круглых соломенных хижин, расположенных по краю площади, в середине которой возвышается большой шест с изображением солнечного божества. В этом селении происходят переговоры победителей с вождями майя, которые умоляющими жестами выражают свое подчинение. Вся роспись очень декоративна. Аналогичный характер имеет и небольшая фреска тольтекского времени в «Женском монастыре» того же города. Здесь воины, осаждающие большой город, окруженный стеной, собираются поджечь его.

Несколько росписей в Чичен-Ице посвящено принесению в жертву побежденных (обычный финал сражений). На одной фреске «Храма ягуаров» этот страшный обряд совершается перед балдахином, под которым стоит окруженный языками пламени трон в виде ягуара — трон солнечного бога. Это, вероятно, должно обозначать, что божество незримо присутствует при жертвоприношении. На другой фреске из «Храма воинов» жертва распростерта на хвосте гигантского пернатого змея, поднявшегося вверх; два прислужника держат обреченного за руки и ноги, а жрец заносит над его грудью большой нож. На третьей фреске, близкой к предыдущей, жрец уже запустил руку в раскрытую грудь жертвы, чтобы вырвать сердце. Однако, несмотря на драматичность изображаемых событий, художник повествует о них крайне бесстрастно.

На верхней плите, перекрывающей свод, часто помещались также небольшие фрески, обычно изображавшие божества или правителей. Образцы таких росписей дошли до нас из «Храма сов» в Чичен-Ице и Халакала. Однако они более напоминают при-

митивно раскрашенную картину с резко подчеркнутой линией контура фигурой и не представляют особой ценности.

Еще слабее в художественном отношении, чем памятники Чичен-Ицы, фрески Тулума и здания I в Санта Рита Коросаль.<sup>17</sup> На первых из них среди крупных цветов, завитков и плетенок размещены грубо нарисованные фигуры божеств. Лунная богиня Иш-Чель, окруженная бобовыми побегами, несет на руках маленькие статуэтки чаков; бог дождя, с непропорционально большой головой, восседает на неуклюже изображенной лошади — свидетельство того, что роспись создавалась уже после появления в стране белых завоевателей. Стиль тулумских фресок во многом близок к стилю рисунков в рукописях



Танцовщица на ходулях. «Мадридский кодекс»



миштеков — народа Южной Мексики. Их искусство оказало большое влияние на художественные памятники народов Месоамерики в период, непосредственно предшествовавший испанскому завоеванию. На фреске из Санта Рита фигуры божеств совершенно теряются среди сложных украшений и схематически изображенных предметов ритуала. Здесь нет даже декоративности: все побеждено сложной религиозной символикой, понятной лишь посвященным.

До нашего времени дошли только три иероглифические рукописи майя, получившие свое название по библиотекам городов, где они хранятся: Дрезденская, Парижская и Мадридская.<sup>18</sup> Все они принадлежат к очень позднему времени; наиболее ранняя из них — Дрезденская — датируется, очевидно, майяпанским периодом, а остальные две — еще более поздние. Манускрипты эти являются своего рода жреческими справочниками и содержат культовые и астрономические сведения, метеорологические и пророческие предсказания, а также описания различных ритуалов. Они представляют собой длинные свитки, в которых рисунки на мифологические темы чередуются с краткими текстами. В Дрезденской рукописи рисунок еще сохраняет изящество (возможно, что в этом виде памятников из-за их ритуального характера художественные традиции были более устойчивы), а его расцветка привлекает своей цветовой гаммой. Среди фантастики и символики религиозных изображений иногда мелькают реалистически трактованные фигуры (сражающиеся воины, олень, раненный дротиком, правитель с пленниками, музыканты и др.), хотя, быть может, за этими живо переданными образами кроется мифологическая тематика. Парижский и Мадридский кодексы близки по стилю к тулумским фрескам, рисунок в них более наивен, но и здесь встречаются отдельные сценки, при-

влекающие внимание (сеятель кукурузы, охотник, связывающий пойманного оленя, драка, связанный пленник и др.). В некоторых разделах явственно чувствуется влияние графики миштековских рукописей.

Многочисленные памятники художественного ремесла, относящиеся к периоду X—XV вв., отражают общую направленность позднего майяского искусства. Изделия из нефрита становятся заметно грубее по форме и технике обработки. Фигурная керамика в подавляющем большинстве уже не производится самими майя, а ввозится из других областей Месоамерики. Исключение представляют большие сосуды из Майяпана, на передней стороне которых имеется горельефная, ярко раскрашенная фигура божества, напоминающая по очертаниям и цвету рисунки Дрезденской рукописи. От тольтекского периода в Чичен-Ице осталось несколько хороших образцов мозаик из кусочков бирюзы, но они являются произведениями не майяских, а мексиканских мастеров, где этот вид изделий был очень развит начиная с раннего времени.

Небольшое число медных и золотых предметов этого периода почти целиком добыто исследователями из «Священного колодца», куда они были брошены благочестивыми жертвователями. Наиболее интересны образцы ювелирного мастерства. Среди них кольца, колокольчики, небольшие золотые диски.<sup>19</sup> На последних чеканкой переданы сцены, связанные с завоеванием тольтеками Юкатана: битвы на суше и воде, угон пленных, победители и побежденные, человеческие жертвоприношения и др. Диски эти, очевидно, были выполнены значительно позже изображаемых событий, так как в пропорциях фигур, в композиции рисунка и орнаментике уже явственно чувствуются традиции тольтекского искусства.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Появившиеся в марте 1517 г. у побережья Юкатана испанские корабли под командой Эрнандо де Кордобы стали для майя вестниками приближавшихся страшных событий. Индейские народы Месоамерики вступали в новый период своей многовековой истории — колониальный.

Испанское завоевание областей, заселенных майя, из-за их ожесточенного сопротивления конкистадорам продолжалось довольно долго. Горные районы были завоеваны первыми в 1523—1528 гг.; затем последовал Юкатан в 1527—1546 гг.; последний оплот независимости майя — город Тайясаль был захвачен только в 1697 г. Но окончание долгой и кровавой борьбы для коренного населения страны стало началом новых мучений. Громадные подати, всяческие насилия, пытки и травля собаками, сожжение непокорных на кострах, убийственная работа на плантациях, золотых россыпях, на строительстве новых городов — все эти ужасы, обрушившиеся на покоренных майя, вызывали неоднократные восстания, подавляющиеся с беспримерной жестокостью.

Памятники древней культуры беспощадно уничтожались завоевателями, как «кз-ни дьявола»; сперва этим занимались невежественные испанские солдаты, а затем явившиеся им на смену «проповедники слова божьего» — католические монахи. На площадях вновь основанных городов, возникших на месте бывших индейских центров, по приказу епископов сжигались древние рукописи, сообщавшие о мифах и истории майя. Великолепные памятники зодчества служили источником строительного камня, изображения божеств раскалывались на мелкие куски, изделия из драгоценных металлов переплавлялись в слитки, чтобы наполнить казну короля Испании и католического духовенства. Делалось все, чтобы завоеванные забыли свою историю и безропотно сносили гнет белых пришельцев. Всякое обращение к языческому



прошлому строго каралось, вплоть до сожжения на костре.

И все же, несмотря на это, древнее искусство майя оказало несомненное влияние на искусство индейских народов Мексики и Гватемалы в последующий период их развития и тем самым внесло свою лепту в сокровищницу мировой культуры. Традиции доиспанского искусства продолжали существовать и в колониальное время, пробиваясь, подобно струям родника и внося в памятники официального искусства, призванного укреплять власть короля и церкви в завоеванных заморских владениях, элементы живости и непосредственности. Но разные виды древнемайяского искусства имели несколько различные судьбы.

Хотя архитектурные памятники классического периода к моменту испанского завоевания были в развалинах и находились среди тропических лесов, было бы неправильно считать, что достижения этого периода оказались безвозвратно утеряны и не повлияли на последующее развитие зодчества. Многие строительные достижения древних майя органически слились с архитектурным опытом, принесенным испанцами. Не надо забывать, что каменщики, каменотесы и другие мастера, воздвигавшие замечательные памятники архитектуры колониального периода, в подавляющем большинстве своем были индейцами. Огромный строительный опыт, специфика зодчества в тропических и подверженных землетрясениям областях, привычка к богатой орнаментировке зданий — все это у майя переходило по наследству из поколения в поколение и обусловило многие характерные черты мексиканской, гватемальской и гондурасской архитектуры колониального периода. По мере того как древние памятники извлекались из забвения, влияние старых художественных тра-

диций на творчество современных архитекторов становилось все более очевидным. Об этом свидетельствуют, например, многие здания на Юкатане и в Гватемале конца XIX — начала XX в., явственно перекликающиеся с памятниками архитектуры майя. В последнее время эта связь с древними традициями еще более усилилась и окрепла.

Скульптура после сравнительно короткого периода упадка (связанного с теми явлениями, о которых говорилось в последней главе) возродилась снова и нашла применение в украшении церквей и домов знати в колониальное время. Нередки случаи, когда индейский скульптор, высекая рельефы на чуждые ему христианские темы, вплетал в них привычные ему орнаменты и символические изображения. После завоевания национальной независимости многие скульпторы Мексики и Гватемалы стали прямо обращаться к памятникам древнего искусства, видя в них образцы для своего творчества. Этот процесс продолжается и в настоящее время.

Иначе обстояло дело с монументальной живописью. После испанского завоевания древние традиции ее надолго погружаются в забвение, и, в сущности, только открытие фресок Теотихуакана и Бонампака пробудило вновь живой интерес к этой отрасли искусства. Многообразны и крепки связи современной монументальной живописи Мексики (Диэго Ривера, Давид Альфаро Сикейрос и др.) и графики (гватемальская группа художников Сакерти — «Рассвет») с древними художественными традициями. Можно надеяться, что великолепные художественные достижения древних индейских мастеров еще не раз вдохновят архитекторов, скульпторов и художников Центральной Америки на создание новых замечательных, подлинно национальных произведений.



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- СА — Советская археология.  
 СМАЭ — Сборник Музея антропологии и этнографии.  
 СЭ — Советская этнография.  
 АА — American Anthropologist, Menasha.  
 ААп — American Antiquity, Salt Lake City.  
 ААп — Anales de Antropología, México.  
 АНГ — Antropología e Historia de Guatemala, Guatemala.  
 АИНАН — Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.  
 САА — The Civilizations of Ancient America, ed. by Sol Tax. Papers of The 29-th International Congress of Americanists, Chicago, 1951.  
 СААН — Contribution to American Anthropology and History, Washington.  
 СИА — Congreso Internacional de Americanistas.  
 СИУР — Carnegie Institution of Washington, Publication №...  
 СИУУ — Carnegie Institution of Washington, Yearbook.  
 ДСМ — Desarrollo cultural de los Mayas. Editado por E. L. Vogt y A. Ruz L. Universidad Autónoma de México, Seminario de Cultura Maya, México, 1964.  
 ЕСМ — Estudios de Cultura Maya, México.  
 ЕСА — Esplendor del México Antiguo, México, 1959.  
 ЕСАА — Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology by S. K. Lothrop and others. Harvard University Press, Cambridge, 1961.  
 Exp — Expedition. The Bulletin of the University Museum of the University of Pennsylvania. Philadelphia.  
 ЕСАС — Field Museum of Natural History. Anthropological Series, Chicago.  
 Н — Humanidades. Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.  
 НСАИ — Handbook of Middle American Indians. R. Wauchope, General Editor. University of Texas Press, Austin, 1964—1965.  
 ИСА — International Congress of Americanists.  
 ИСА — Journal de la Société des Americanistes, Paris.  
 МА — México Antiguo, México.



MAES — Monographs of American Ethnological Society, New York.  
 NMA — Notes on Middle American Archaeology and Ethnology, Washington.  
 PAAS — Proceedings of American Antiquarian Society, New York.  
 PMM — Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Mass.  
 PRGS — Proceedings of Royal Geographical Society, London.  
 SWJA — Southwestern Journal of Anthropology, Albuquerque.

TCAAS — Transactions of the Connecticut Academy of Art and Sciences. New Haven.  
 TU-MAP — Middle American Papers, №..., Department of Middle American Research. Tulane University, New Orleans.  
 UCP — University of California Publications, Berkeley.  
 UMUP-B — University Museum, University of Pennsylvania, Bulletin, Philadelphia.  
 ZE — Zeitschrift für Ethnologie, Braunschweig.

## ВВЕДЕНИЕ

<sup>1</sup> Первыми развалинами древнемайяского города, ставшими известными европейцам, очевидно, следует считать Чичен-Ицу (около 1550 г.). Остатки Копана были обнаружены в 1576 г., Тикаля — в 1696 г., Паленке — в 1750 г. Городища майя продолжают открывать и теперь: Агуатека — 1959 г., Киналь — 1960 г., Мачакила — 1962 г. и др. В настоящее время известно более пятисот древнемайяских городов.

Исследователи в большинстве случаев до сих пор не знают настоящих названий майяских городов. Поэтому нашедший развалины неизвестного города называл их то по расположенному поблизости современному поселению (Копан, Рабиналь, Комалькалько), то использовал названия, применявшиеся к ним местным населением (Пьедрас Неграс — „Черные камни“ — исп.; Тикаль — „Место, где слышны голоса духов“ — майя и т. д.), то, наконец, просто создавал из слов языка майя подходящее название: Бонампак — „Раскрашенные стены“, Киналь — Солнечный и т. д. Названия древних зданий давались по чисто случайным признакам (как, например, „Храм Солнца“, „Храм креста“, „Храм надписей“, „Дом волшебника“ и др.).

<sup>2</sup> J. L. Stephens. Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan. London, 1854, стр. 62.

<sup>3</sup> Принципы чтения иероглифического письма древних майя были изложены Ю. В. Кнорозовым в работе: „Письменность индейцев майя“. М.— Л., 1963.

<sup>4</sup> Население майя до испанского завоевания исчисляется различными исследователями

в сильно рознящихся друг от друга цифрах. Ближе всего к истине подсчеты Дж. Э. Томпсона, определившего, что в VIII в. н. э. все народности и племена майя составляли 2,5—3 миллиона человек (J. E. S. Thompson. The Rise and Fall of Maya Civilization. Norman, 1959, стр. 29).

<sup>5</sup> Ряд обзорных статей и подробная библиография исследований древнего искусства майя дана в: HMAI, тт. 2—3, Austin, 1965.

## ИСКУССТВО МАЙЯ ДОКЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА XV В. ДО Н. Э.—II В. Н. Э.

<sup>1</sup> Л. Г. Морган. Древнее общество. Госполитиздат, 1935, стр. 18.

<sup>2</sup> Об ольмеках подробнее см.: Р. Кинжалов. Современное состояние ольмекской проблемы. СЭ, 1962, № 2, стр. 72—81; R. Piña Chan y L. Covarrubias. El pueblo del jaguar. México, 1964.

<sup>3</sup> G. R. Willey and J. C. Gifford. Pottery of the Holmul I Style from Barton Ramie, British Honduras. EPAA, Cambridge, Mass, 1961; G. R. Willey. An archaeological frame of reference for Maya culture history. DCM, México, 1964, стр. 142—145; G. R. Willey, C. F. Ekholm, R. F. Millon. The Patterns of farming Life and Civilization. HMAI, т. 1, Austin, 1964, стр. 462—463; В. И. Гуляев. Проблема происхождения цивилизации майя. СА, 1966, № 3, стр. 17—31.

<sup>4</sup> В старой научной литературе часто встречается периодизация древней истории майя, основанная на анализе керамики Вашактуна — единственного тогда города, обстоятельно ис-



следованного археологами. Различные типы керамики были названы в хронологической последовательности: мамом, чиканель (доклассический период), цаколь и тепеу (классический). Последующие раскопки в других городах показали, что эта классификация чересчур упрощена. В настоящее время готовится новая, более точная периодизация майяской керамики.

<sup>5</sup> W. R. Coe. Tikal, Guatemala, and Emergent Maya Civilization. „Science“, т. 147, № 3664, стр. 1402—1403, рис. 1.

<sup>6</sup> Р. В. Кинжалов. Искусство племен нахуа на Мексиканском плоскогорье в XIV—XVI вв. СМАЭ, т. XXI, Л., 1963, стр. 201.

<sup>7</sup> Реконструкции древних зданий и ансамблей в городах майя даны в работах Т. Проскуряковой и И. Маркины: Т. Proskouriakoff. An Album of Maya Architecture. CIWP. 558, Washington, 1946; I. Marquina. Arquitectura Prehispanica. Memorias del INAH, México, 1951.

<sup>8</sup> Первоначально археологи-американисты связывали появление этого типа свода с началом классического периода. Древнейшие образцы его, открытые в Тикале и Алтар де лос Сакрифисьос, заставили пересмотреть эту точку зрения. См.: В. И. Гуляев. Проблема происхождения цивилизации, стр. 25.

<sup>9</sup> К. Д. Бальмонт ошибся; в действительности речь идет о глубине ступени.

<sup>10</sup> К. Д. Бальмонт. Змеиные цветы. Пб., 1910, стр. 27.

<sup>11</sup> Л. Г. Морган. Дома и домашняя жизнь американских туземцев, т. 2, Л., 1934, стр. 68; E. H. Thompson. The Ancient structures of Yucatan not communal dwellings. PAAS, VIII, New York, 1892, стр. 262—269.

<sup>12</sup> J. E. S. Thompson. The Rise and Fall of Maya Civilization, стр. 63; A. Kidder and C. Samayoa Chinchilla. The Art of the ancient Maya. New York, 1959, стр. 21.

<sup>13</sup> J. L. Stephens. Incidents of travel in Yucatan, т. II, стр. 162.

<sup>14</sup> F. Blom. The Maya Ball game of Pok-tapok (called tlachtli by the Aztecs). TU-MAP, № 24, New Orleans, 1932, стр. 485—530; Th. Stern. Ball Games of the Americas. MAES, № 17; New York, 1948; классификацию типов стадионов см.: J. R. Acosta y H. Moedano K. Los juegos de pelota, в кн.: J. A. Vivo. Mexico prehispanico. México, 1946, стр. 365—384.

<sup>15</sup> E. R. Littmann. Ancient Mesoamerican mortars, plasters and stuccos: the use of bark extracts in the lime plaster. AAn, Salt Lake City, т. 25, стр. 593—597. Им же выполнены химические анализы штука в различных районах майя.

<sup>16</sup> По существующим у американских археологов правилам вся территория древнего поселения разбивается на квадраты с обозначениями, как на шахматной доске, в буквенно-цифровой системе, например квадрат 5Д. Каждому зданию в таком квадрате дается порядковый номер римскими или арабскими цифрами. Если здание несколько раз перестраивалось, то к его нумерации соответственно прибавляется уточнение: 1-е (или суб), 2-е, 3-е и т. д. Таким образом, здание E-VII-суб было внутри пирамиды E-VII.

<sup>17</sup> Эти маски были некогда ярко раскрашены, ср. остатки змеиных масок на другом здании Тикаля 5Д-суб-3-третье. См.: W. Coe. Tikal, Guatemala, and Emergent Maya Civilization, стр. 1417, рис. 17.

<sup>18</sup> W. A. Haviland. Prehistoric settlement at Tikal, Guatemala. Exp. Philadelphia, 1965, т. 7, № 3, стр. 14—23.

<sup>19</sup> A. V. Kidder, J. D. Jennings and E. M. Shook. Excavations at Kaminaljuyú, Guatemala. CIWP 561, Washington, 1946; A. V. Kidder. Kaminaljuyú, Guatemala: Addenda and Corrigenda. NMA, № 89, Washington, 1948; E. M. Shook and A. V. Kidder. Mound EIII-3, Kaminaljuyú, Guatemala. CAAN, № 53, Washington, 1952, стр. 33—127; H. Berlin. Excavaciones en Kaminaljuyu: Montículo DIII-13. AHG, Guatemala, 1952, т. 4, № 1, стр. 3—18.

<sup>20</sup> D. Durán. The Aztecs. The History of the Indies of New Spain. New York, 1964, стр. 180, 189, 225—226, 350—351. Подобное же применение ядовитых грибов отмечалось в прошлом и среди народов Севера.

<sup>21</sup> Вероятно, вначале скульптор изготовлял из глины уменьшенную модель монументального памятника. Недавно в Тикале была найдена такая модель стелы. См.: W. A. Haviland. A „Miniature Stela“ from Tikal. Exp. Philadelphia, 1962, т. 4, № 3, стр. 2—3.

<sup>22</sup> В Калакмуле, например, обнаружено свыше 20 отесанных каменных стел без всяких изображений или надписей, а в Тикале из 94 стел имеют надписи и изображения только 29.

<sup>23</sup> Ю. В. Кнорозов полагает, что в ряде случаев стелы воздвигались вообще без изображений или надписей. См.: Ю. В. Кнорозов. Письменность индейцев майя, стр. 10.

<sup>24</sup> На большинстве стел и других памятниках монументальной пластики были обнаружены среди других иероглифических знаков цифры, обозначающие даты. В классический период дата чаще всего выражена в виде так называемой „начальной серии“ (это название исследователи дали из-за того, что она обычно помещена в начале текста). В „начальной



серии" указывалось время, прошедшее от мифической начальной даты — 4 ахау 8 кумху (по-видимому, конец последнего потопа, которых, по представлениям древних майя, было несколько) до момента воздвижения того или иного памятника. Прошедшее время отмечалось числом истекших дней (на языке майя — кин), месяцев по 20 дней (виналь), годов по 18 месяцев (тун), периодов по 20 тунов (катун) и периодов по 20 катунов (бактунов), каждый из которых равен 144 тысячам дней, то есть приблизительно четыремстам наших лет. Таким образом, дата, записанная „начальной серией“, может быть переведена приблизительно так: „от начальной даты 4 ахау 8 кумху прошло 8 бактунов, 14 катунов, 3 туна, 1 виналь и 12 кин до дня завершения (или освящения) этого памятника“. Современные исследователи, отбрасывая мифическую начальную дату, а также названия периодов и заменяя их позиционным положением чисел, передают такую дату следующим образом: 8. 14. 3. 1. 12. Способ датировки „начальной серией“, конечно, имел большие преимущества в силу своей точности (подробнее см.: L. Satterthwaite. *Maya Long Count*, МА, т. 9, Мéxico, 1961, стр. 125—133).

Если бы было известно соотношение даже только одной „начальной серии“ с датами нашего календаря, то вычисление дат по хронологии майя не вызывало бы никаких затруднений. Но двойная запись дат по хронологической системе майя и по нашему летосчислению имеется только в документах, относящихся ко времени после испанского завоевания, то есть к концу постклассического периода. В этот период майя записывали даты исторических событий посредством так называемого „краткого счисления“, гораздо менее совершенного. Согласно этой системе одноименные даты могут повторяться через 93.600 дней (то есть около 256 лет).

Исходную дату „начальных серий“ — 4 ахау 8 кумху современные ученые могут установить только при помощи дат, выраженных в системе „краткого счисления“. Поэтому исследователи расходятся в решении вопроса о выражении этой мифической начальной даты календаря майя в числах нашего календаря. Одни, как, например, Г. Дж. Спинден, помещают ее на 13 октября 3373 г. до н. э.; другие (М. Эрнандес, Дж. Э. Томпсон, С. Г. Морли) — на 7 сентября 3113 г. до н. э., то есть приблизительно на двести шестьдесят лет позже. Большинство специалистов в настоящее время придерживается последней системы пересчета дат, однако и она не может объяснить целого ряда спорных моментов.

В нашей работе даты приводятся по пересчету Дж. Э. Томпсона, так как при использовании другой системы получается разрыв между хронологией майя и датами других археологических культур Центральной Америки. Последние исследования методом радиоуглеродного анализа деревянных балок из тикальских храмов подтверждают, между прочим, датировку Томпсона (См.: L. Satterthwaite and E. K. Ralph. *New radiocarbon dates and the Maya correlation problem*. AAN, т. 26, Salt Lake City, 1960, стр. 165—184; а также L. Satterthwaite. *Long Count positions of Maya dates in the Dresden Codex, with notes on lunar positions and the correlation problem*. *Actas y Memorias del XXXV CIA, México*, 1964, стр. 47—67).

Американский ученый С. Г. Морли, исследуя иероглифические надписи майя, обратил внимание на то, что во многих из них встречаются даты, кратные катуно. Отсюда он вывел заключение, что у древних майя период в двадцать лет имел какое-то религиозное значение и что стелы воздвигались в ознаменование окончания этого периода или начала нового. В более могущественных и экономически сильных городах такие стелы ставили даже, чтобы отметить половину или четверть катуна (то есть приблизительно через 5 или 10 лет. — S. G. Morley. *The Hotun as the Principal Chronological Unit of the Old Maya Empire*. *Proceedings of ICA*, 19th Session, Washington, 1917, стр. 195—201). Этот принцип и был положен С. Г. Морли в основу исследования всех памятников майяской монументальной скульптуры.

Следует, однако, иметь в виду, что, кроме „начальной серии“, майя использовали в надписях и другие даты, выраженные в более кратких и поэтому менее точных формулах. С. Г. Морли, восстанавливая из них „начальную серию“, следовал своей гипотезе, не всегда учитывая возможность и иных толкований. Поэтому целый ряд памятников скульптуры отнесен у него к датам катуна или его частей, хотя в действительности никаких круглых дат на данном памятнике не имеется. Морли не уделял никакого внимания толкованию изображений на стелах, ограничиваясь лишь (и то в некоторых случаях) формальным стилистическим анализом фигур, чтобы подкрепить предлагаемую им датировку памятника.

В действительности дело обстоит далеко не так просто. Прежде всего, имеется большое количество памятников, даты на которых не совпадают с катуном или его дробными частями. Следовательно, они воздвигались по какой-то иной причине, чем празднование за-



вершения одного двадцатилетнего периода и начала другого. Часть их бесспорно была поставлена в ознаменование победы одного города-государства над другим; поэтому мы видим на них торжествующего победителя, попирающего ногами побежденного. К сожалению, никто из исследователей до сих пор не провел систематического сопоставления дат на стелах с изображениями на них. Думается, что подобная работа принесла бы немало пользы для уяснения подлинного назначения различных разновидностей стел. Следовало бы также обратить внимание на детали убранства и церемониальные жезлы в руках лиц, изображенных на „юбилейных“ (то есть воздвигнутых в конце катуна) стелах, — это могло бы прояснить характер происходивших церемоний. Решить этот вопрос полностью, однако, удастся лишь после окончательного перевода разнообразных иероглифических надписей, высеченных на всех видах стел.

Представление, что майя воздвигали свои стелы исключительно для того, чтобы отметить прошедшие 20, 10 или 5 лет, имеет до сих пор широкое распространение в зарубежной научной и популярной литературе. Из сказанного выше видно, что так однозначно решать этот вопрос нельзя. Вместе с тем следует указать, что достижения майя в области математики были действительно блестящими; так, например (пользуясь терминами нашего календаря), они могли вычислить: на какое число приходилась вторая суббота в январе месяце сто миллионов лет тому назад. На одной стеле в Киригуа приведена дата, относящаяся к 400 000 000 лет тому назад. По-видимому, такие даты были связаны с претензиями правящего рода на древность его происхождения. Для сравнения укажем, что ученые Европы того времени, в которое была создана эта стела, относили сотворение мира к 4004 г. до н. э.!

В последние годы известной исследовательницей искусства майя Т. Проскуряковой было предложено новое и очень интересное толкование изображений на стелах. Сопоставляя сюжеты рельефов и даты на стелах Пьедрас Неграс, она пришла к убедительному выводу, что в Пьедрас Неграс одни стелы воздвигались в ознаменование прихода к власти нового правителя города, другими отмечались важнейшие события в его жизни и т. д. (Т. Proskouriakoff. Historical implications of a pattern of dates at Piedras Negras, Guatemala. AAn, т. 25, Salt Lake City, 1960, стр. 454—475; Она же. The Lords of the Maya Realm. Exp., т. 4, № 1, Philadelphia, 1961, стр. 14—21). Таким образом, согласно Проскуряковой, большинство стел

этого города связано с конкретными историческими событиями, а не с отвлеченными календарными расчетами, увековечивавшимися жрецами, как предполагал С. Морли. Она отмечает ряд иероглифических знаков, обозначающих события, не затрагивая вопроса об их фонетическом звучании. Такая же работа была проделана затем и со скульптурными памятниками Йашчилана (Т. Proskouriakoff. Historical data in the Inscriptions of Yaxchilan. Part I—ECM, México, 1963, т. III, стр. 149—167, Part II—ECM, México, 1964, т. IV, стр. 177—200). Эти работы Т. Проскуряковой имеют принципиальное значение и для дальнейшего понимания иероглифических надписей майя. Всего 15—20 лет тому назад в зарубежной американистике безраздельно господствовало мнение, что памятники монументальной скульптуры майя и иероглифические надписи на них неразрывно связаны с культом и астрономическими вычислениями; какое-либо историческое содержание в них полностью отрицалось. Нетрудно заметить, какой резкий поворот к подлинному изучению древней истории майя представляют собой эти работы. Думается, что мы имеем полное право считать причиной этого исследования Ю. В. Кнорозова. Начинание Т. Проскуряковой было продолжено проф. Д. Х. Келли. Он выделил группы иероглифов, обозначающих, по его мнению, древние названия городов Паленке, Киригуа, Копана, различных титулов, почетных званий в древнемаяйском обществе и др. (D. H. Kelley. Glyphic evidence for a dynastic sequence at Quiriguá, Guatemala. AAn, т. 27, Salt Lake City, 1962, стр. 323—335; Он же. A History of the Decipherment of Maya script. AL, т. 4, № 8, New York, 1962, стр. 1—48; Он же. Fonetismo en la escritura maya. ECM, т. II, México, 1962, стр. 277—317).

<sup>25</sup> E. Z. Vogt. Summary and appraisal. DCM, México, 1964, стр. 395—96.

<sup>26</sup> Влияние ольмекских монументальных памятников на раннюю скульптуру майя и других народов Месоамерики несомненно. Особенно сильно оно чувствуется в памятниках Исапы и Каминальхуйу (А. Kidder and C. S. S. Chinchilla, ук. соч., табл. 7; ср. статуэтку сидящего мужчины, там же, табл. 23), но следы его заметны и на памятниках центрального Петена (упомянутые выше маски на зданиях Тикаля и Вашактуна, головки статуэток из Тикаля, нефритовая статуэтка из Вашактуна — А. Kidder and C. S. S. Chinchilla, ук. соч., табл. 36), рельефе из Лолтуна и др. (См. также HMAI, т. 3, стр. 739—774.)



<sup>27</sup> W. R. Coe. *Tikal, Guatemala and Emergent Maya Civilization*, стр. 1406, рис. 3, стр. 1409, 1417—1418, рис. 18, 19. Из них наиболее интересна небольшая (выс. 24 см) фигурка из мягкого камня, изображающая сидящего толстого человека с руками на животе. В горной Гватемале было найдено несколько таких монументальных изображений (см. J. Pijoan. *Summa artis*. Madrid, 1946, рис. 652—654, 658), в которых явно чувствуется ольмекское влияние. Очевидно, это какое-то ольмекское божество, позднее вошедшее в пантеон майя.

## АРХИТЕКТУРА КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА II—IX В. Н. Э.

<sup>1</sup> Многие из этих городов, вероятно, возникли на месте старых поселений доклассического периода; о некоторых, как, например, о Тикале, Вашактуне и Алтар де Сакрифисос, Цибильчальтуне, мы можем это утверждать. Не исключена возможность, что во многих других городищах остатки древних поселений пока не выявлены, так как прикрыты более поздними сооружениями классического периода. Яркий пример этого — находки под северным акрополем Тикаля.

<sup>2</sup> G. R. Willey. *The Structure of Ancient Maya Society: Evidence from the Sothern Lowlands*. AA, т. 58, Menasha, 1956, стр. 777—782; P. Carrasco. *The Civil-Religious Hierarchy in Mesoamerican Communities*. AA, т. 63, Menasha, 1961, стр. 483—97; U. Cowgill. *Soil Fertility and the Ancient Maya*. TCAAS, т. 42, New Haven, 1961, стр. 1—56; F. Cancian. *Some Aspects of the Social and Religious Organization of a Maya Society*. Actas del XXXV CIA, т. I, México, 1964, стр. 335—343; E. Z. Vogt. *Some Implications of Zinacantan Social Structure for the Study of the Ancient Maya*, там же, т. 1, стр. 307—319; Он же. *The Genetic Model and Maya Cultural Development*. DCM, México, 1964, стр. 9—48; Он же. *Summary and Appraisal*, там же, стр. 385—403; A. Ruz Lhuillier. *Aristocracia o democracia entre los antiguos Mayas*. AAnt, т. I, México, 1964, стр. 63—75; M. D. Coe. *A Model of Ancient Community Structure in the Maya Lowlands*. SWJA, т. 21, Albuquerque, 1965, стр. 97—114.

<sup>3</sup> M. D. Coe. *The Funerary temple among the Classic Maya*. SWJA, т. 12, Albuquerque, 1956, стр. 387—394; Он же. *The Khmer settlement pattern: a possible analogy with that of the Maya*. AAn, т. 22, Salt Lake City, 1956, стр. 409—410.

<sup>4</sup> Подавляющее число работ по археологии майя принадлежит ученым США. Раскопки древних майяских городищ, находящихся в труднодоступных местностях, среди непроходимых тропических зарослей, сопряжены с крупными материальными расходами на авиаразведку, транспорт, корчевку леса, большие земляные работы и др. Поэтому изучение майяских памятников долгое время было сосредоточено почти исключительно в руках североамериканских ученых, работа которых финансировалась Институтом Карнеги в Вашингтоне, Музеем Пенсильванского университета в Филадельфии, Музеем Пибоди при Гарвардском университете и другими государственными учреждениями и частными фондами. Такая щедрая трата средств обуславливалась, конечно, не только научным интересом к историческому прошлому народов Центральной Америки, но и имела своей задачей укрепить в этих странах экономические и политические позиции США.

<sup>5</sup> A. P. Maudslay. *Archaeology. „Biologia Centrali—Americana“*. London, 1889, т. III, табл. 68—82; T. M a l e r. *Explorations in the Department of Peten, Guatemala*. Tikal. PMM, т. V, № 1, 1911; A. M. T o z z e r. *A Preliminary Study of the Prehistoric Ruins of Tikal, Guatemala*. A Report of the Peabody Museum Expedition 1909—1910. PMM, т. V, № 2, 1911; S. G. M o r l e y. *The Inscriptions of Peten*. CIWP 437, 1938, т. 1, стр. 266—382; E. M. S h o o k. *Investigaciones Arqueológicas en las Ruinas de Tikal, Departamento de El Peten, Guatemala*. AHG, т. 3, Guatemala, 1951, стр. 9—32; H. B e r l i n. *El Templo de las Inscripciones VI de Tikal*. AHG, т. 3, стр. 33—54; „The Tikal Project“. UMUP-B, Philadelphia, 1957, т. 21, № 3; „Tikal reports“, № 1—11, Philadelphia, 1958—1967 (в дальнейшем TR); W. R. Coe. *A Summary of excavation and research at Tikal, 1956—1961*. AAN, т. 27, Salt Lake City, 1962, стр. 479—507; Он же. *A Summary of excavation and research at Tikal: 1962*, ECM, México, 1963, т. III, стр. 41—64; Он же. *Tikal, Guatemala, and Emergent Maya Civilization*. „Science“, т. 147, № 3664, Washington, 1965, стр. 1401—1419; он же. *Tikal: ten years of study of a Maya ruin in the lowlands of Guatemala*. Exp. т. 8, № 1, 1965.

<sup>6</sup> R. F. C a r r, J. E. H a z a r d. *Map of the ruins of Tikal, El Peten, Guatemala*. TR, № 11, Philadelphia, 1961.

<sup>7</sup> L. S a t t e r t h w a i t e. *Maya dates on Stelae in Tikal „Enclosures“*. UMUP-B, т. 20, № 4, Philadelphia, 1956, стр. 25—40; E. M. S h o o k. *Field Director's Report: The 1956 and 1957 Seasons*. TR, № 1, Philadelphia, 1958, стр. 9—10.



W. R. Coe. A Summary of excavation and research at Tikal: 1956—1961. AAn, Salt Lake City, 1962, т. 27, № 3, стр. 502.

<sup>8</sup> A. S. Trick. The Splendid Tomb of Temple I at Tikal, Guatemala. Exp., т. 6, № 1, Philadelphia, 1963, стр. 2—19.

<sup>9</sup> M. Foncerrada de Molina. Fechas de radiocarbono en el área maya. ECM, т. IV, México, 1964, стр. 155—60.

<sup>10</sup> A. Ruz Lhuillier. Exploraciones arqueológicas en Palenque. Сезон 1949 г.—AINAH, т. IV, México, 1952, стр. 49—60; сезон 1950 г.—там же, т. V, стр. 25—45; сезон 1951 г.—там же, т. V, стр. 47—66; сезон 1952 г.—там же, т. VI, ч. I, стр. 79—110; сезон 1953 г.—там же, т. X, стр. 69—116; сезон 1954 г.—там же, т. X, стр. 117—184; сезон 1955 г.—там же, т. X, стр. 185—240; сезон 1956 г.—там же, т. X, стр. 241—299; сезон 1957 г.—там же, т. XIV, стр. 35—90; сезон 1958 г.—там же, т. XIV, стр. 91—112.

<sup>11</sup> Подробный химический и технический анализ строительных материалов из Паленке дан в статье: E. R. Littman. Ancient Mesoamerican Mortars, Plasters and Stuccos: Palenque, Chiapas. AAn, т. 25, Salt Lake City, 1959, стр. 264—266.

<sup>12</sup> Цит. по: Ч. Галленкамп. Майя. Пер. В. И. Гуляева. М., 1966, стр. 110.

<sup>13</sup> T. Maler. Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley. PMM, т. II, Cambridge, 1901, стр. 40—75, табл. 7—33; S. G. Morley. The Inscriptions of Peten. CIWP 437, Washington, 1938, т. III, стр. 1—312; т. V, табл. 27—39, 116—146, 178E, 178G; L. Satterthwaite. Piedras Negras Archaeology: Architecture, Part I—II, IV—VI. UMUP, Philadelphia, 1944—1954; W. R. Coe. Piedras Negras Archaeology: artifacts, caches, and burials. Philadelphia, 1959. См. также серию: „Piedras Negras Preliminary Papers“, № 1, L. Satterthwaite. Description of the Site with Short Notes on the Excavations of 1931—1932. Philadelphia, 1933; № 2. L. Satterthwaite. South Group Ball Court. Preliminary Note on the West Group Ball Court. Philadelphia, 1953; № 3. L. Satterthwaite. Palace Structure J-2 and J-6, Philadelphia, 1935, № 5. L. Satterthwaite. A Pyramide without Temple ruins. Philadelphia, 1936.

<sup>14</sup> A. P. Maudslay. Archaeology, т. II, табл. 76—98; D. Charnay, The Ancient Cities of the New World. New York, 1887, стр. 419—432; T. Maler. Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley. PMM, т. II, № 2, 1903; S. G. Morley. The Inscriptions of Peten, т. II, стр. 341—607.

<sup>15</sup> S. G. Morley, ук. соч., т. II, стр. 353. На плане Йашчилана, составленном Боллесом, пунктиром показаны коридоры, идущие к зданию 76. (S. Morley, ук. соч., т. V, табл. 201).

<sup>16</sup> Основные данные по Копану находятся в следующих исследованиях: J. L. Stephens. Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatan. New York, 1841, т. I, стр. 130—60; MBCA, т. I, табл. 1—119; Он же. Exploration of the ruins and site of Copan, Central America. PRGS, т. VIII, London, 1886, стр. 568—595; G. B. Gordon. Prehistoric ruins of Copan, Honduras. PMM, т. I, № 1. Cambridge, 1896, стр. 1—48; Он же. Caverns of Copan, Honduras. PMM, т. 1, № 5, Cambridge, 1898, стр. 137—148; Он же. The Hieroglyphic stairway, ruins of Copan. PMM, т. I, № 6, Cambridge, 1902, стр. 149—186; Он же. Conventionalism and realism in Maya art at Copan, with special reference to the treatment of the macaw. Putnam anniversary volume. New York, 1909, стр. 191—95; H. J. Spinden. Table showing the chronological sequence of the principal monuments of Copan, Honduras. New York, 1910; Он же. The Chronological sequence of the principal monuments of Copan (Honduras). Proceedings of ICA, 17 sess., México, 1912, стр. 357—363; Он же. A Study of the Maya Art; its subject matter and historical development. PMM, Cambridge, 1913, т. 6; S. G. Morley. The Inscriptions at Copan. CIWP 219, Washington, 1920; J. M. Longyear. A Historical Interpretation of Copan archaeology. CAA, т. I, Chicago, 1951, стр. 86—92; Он же. Copan ceramics. A Study of Southeastern Maya Pottery. CIWP 597, Washington, 1952; A. S. Trick. Temple XXII at Copan. CAAH, № 27, Washington, 1939; G. Strömsvik. The Ball Courts at Copan. CAAH, № 55, Washington, 1952.

<sup>17</sup> Фигурными, или персонифицированными иероглифами называется разновидность майяских иероглифов, изображающих понятия в виде целых фигур людей и животных, а не только их голов. Подробнее см.: Ю. В. Кнорозов, ук. соч., стр. 257. Персонифицированные варианты иероглифов носили декоративный характер и имели целью придать надписи вид сюжетной композиции.

<sup>18</sup> Этот последний из трех, следующих друг за другом стадионов, датируется 775 г. Наиболее ранний стадион в Копане был сооружен в 435 г.

<sup>19</sup> E. M. Loeb. Tribal Initiations and Secret Societies. UCP, т. 25, № 3, Berkeley, 1929, стр. 257, 261; В. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, стр. 48—51.



## СКУЛЬПТУРА КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

<sup>1</sup> Первые наблюдения по истории майяской монументальной пластики были сделаны Г. Дж. Спинденом (H. J. Spinden. *A Study of Maya Art*. PMM, т. 6, Cambridge, 1913; Он же. *Recent progress in the study of Maya art*. Proceedings ICA, 19th. sess., стр. 165—177, Washington, 1917), но они ограничивались, в сущности, лишь копанскими материалами классического периода. В 1950 г. вышло большое исследование Т. Проскуряковой, посвященное скульптуре майя (T. Proskouriakoff. *A Study of Classic Maya Sculpture*. CIWP 593, Washington, 1950). В этой работе имеется немало ценных наблюдений, а также стилистических анализов памятников, разработана подробная система их датировки по деталям изображений. Однако исследовательница не уделяет никакого внимания значению образа в монументальной скульптуре, ее интерес сосредоточивается исключительно на формальном стилистическом анализе и вопросах датировки памятников. Но сама по себе тщательная разработка этих проблем, произведенная Т. Проскуряковой, является значительным шагом вперед в изучении майяской скульптуры. Проведенная ею в последние годы работа по интерпретации стел как исторических памятников (см. главу I, прим. 24) раскрывает широкие возможности для выяснения общественной роли монументальной скульптуры майя.

<sup>2</sup> Ю. В. Кнорозов. Письменность индейцев майя, стр. 12—13.

<sup>3</sup> A. P. Maudslay. *Archaeology*, т. II, табл. 86.

<sup>4</sup> A. P. Maudslay. *Archaeology*, т. I, табл. 86—87.

<sup>5</sup> Следует, однако, помнить, что в некоторых случаях даты на стелах могли иметь мемориальное значение и не обязательно совпадать со временем воздвижения памятника. Т. Проскурякова (*A Study of Classic Maya Sculpture*, стр. 193) датирует эту стелу по стилистическим особенностям 9. 17. 0. 0. 0., то есть на 25 лет раньше.

<sup>6</sup> T. Maler. *Researches in the Central Portion of the Usumasintla Valley*. PMM, т. II, № 1, Cambridge, 1901, табл. XXI, стр. 60—62; P. Schellhas. *Die Stela 12 von Piedras Negras*. ZE, Berlin, 1934, т. 66, стр. 416—422; S. G. Morley. *The Inscriptions of Peten*, т. III, стр. 262—271; PS, стр. 148.

<sup>7</sup> П. Шельхас считает, что стела 12 воздвигнута племенем цоцилей, жившим в 140—150 км от Пьедрас Неграс, так как в надписях около персонажей часто повторяется знак „zotz“—

„летучая мышь“. Это предположение маловероятно. По мнению Ю. В. Кнорозова, знак этот мог передавать понятие „пленный“ (Ю. В. Кнорозов, ук. соч., стр. 214).

<sup>8</sup> S. G. Morley. *The Inscriptions of Peten*, т. V, табл. 135; PS, стр. 135—36. Датировка 9. 15. 15. 0. 0.—746 г.

<sup>9</sup> *Chronica de la Santa Provincia del Santisimo Nombre de Jesus de Guatemala*, cap VII. Цитирую по: S. G. Morley. *The Ancient Maya*, Stanford, 1946, стр. 2.

<sup>10</sup> T. Proskouriakoff. *A Study of Classic Maya Sculpture*, рис. 48, стр. 148. По стилистическим особенностям она относит эту стелу к несколько более раннему времени — 9. 15. 10. 0. 0.—741 г.

<sup>11</sup> S. G. Morley. *The Inscriptions of Peten*, т. 5, табл. 146; PS, стр. 148; T. Proskouriakoff. *The Lords of the Maya realm*, стр. 18—20, рис. 9. Близкая тема изображена и на другом рельефе из Пьедрас Неграс — притолоке 7 (S. G. Morley, ук. соч., т. 5, табл. 126a).

<sup>12</sup> T. Maler. *Researches in the Central Portion of the Usumasintla Valley*. PMM, т. 2, № 1, Cambridge, 1901, табл. 30.

<sup>13</sup> Скульптурные памятники в недавно открытых поселениях майя Дос Пилас и Агуатека показали такую стилистическую близость к скульптуре Пьедрас Неграс и Яшчилана, что было высказано даже предположение о существовании в классический период групп скульпторов, странствовавших из одного города майя в другой (T. Grieder. *Manifestaciones de arte Maya en la region de Petexbatún*. AHG, т. 12, № 2, Guatemala, 1960, стр. 10—23, 27—33).

<sup>14</sup> ЕМА, Mexico, 1959, т. 2, стр. 808, рис. 17.

<sup>15</sup> A. P. Maudslay. *Archaeology*, т. IV, табл. 87—88.

<sup>16</sup> Там же, табл. 76, 81. В длинных текстах, обрамляющих изображения, можно видеть родословную этих лиц. Попытку истолковать эти надписи сделал Г. Берлин в двух исследованиях (H. Berlin. *The Palenque Triad*. JSA, т. 52, Paris, 1953, стр. 91—99; Он же. *The Inscription of the Temple of the Cross at Palenque*. AAn, т. 30, Salt Lake City, 1965, стр. 330—342), но выводы его мало удовлетворительны.

<sup>17</sup> T. Proskouriakoff. *An Album of Maya architecture*, стр. 11—13.

<sup>18</sup> Это один из самых больших рельефов в Паленке — 3,8 м длины и 2,2 м ширины (P. Rivet. *Cites maya*. Paris, 1954, стр. 105, рис. 88; ср. ЕМА, т. 2, рис. 20, стр. 810—815, где дается иное толкование этой сцены). Надписи на саркофаге разобраны в: H. Berlin. *Gli-fos Nominales en el Sarcófago de Palenque*:



un ensayo. H, т. 2, № 10, Guatemala, 1959, стр. 1—8.

<sup>19</sup> Tribes and Temples. A Record of the Expedition to Middle America conducted by the Tulane University of Louisiana in 1925, т. I. New Orleans, 1926, стр. 115—130, рис. 97—110.

<sup>20</sup> J. Pijoan. Summa artis. Madrid, 1946, стр. 443—444, рис. 708—710; I. Marquina. Arquitectura Prehispanica. México, 1951, рис. 339.

<sup>21</sup> Близкие по объемности к копанским памятникам стелы воздвигались и в городе Тонина (мексиканский штат Чиapas). См., например, характерную в этом плане стелу 12 (Т. 26). (Blom and La Farge, ук. соч., рис. 234). Проскурякова датирует ее 9. 10. 10. 0. 0., то есть 642 г. (Т. Proskouriakoff. A Study of Classic Maya Sculpture, стр. 121, 196).

<sup>22</sup> I. Marquina. Arquitectura prehispánica. México, 1951, стр. 594; S. G. Morley. The Ancient Maya, стр. 323; J. E. S. Thompson. The Rise and Fall of Maya Civilization. Norman, 1959, стр. 70, 79—80; Ю. В. Кнорозов, ук. соч., стр. 14.

<sup>23</sup> Самый ранний письменный памятник Киригуа — стела „Т“ имеет дату 9. 13. 0. 0. 0., то есть 692 г. Следующая стела „U“ — 9. 14. 0. 0. 0.—711 г. (S. G. Morley. The Inscriptions of Peten, т. IV, стр. 86—94). Правда, на этой последней стеле имеется и более ранняя дата — 9. 2. 3. 8. 0., то есть 478 г., но С. Г. Морли (ук. соч., стр. 393) справедливо указывает, что она, по всей вероятности, относится к какому-то историческому событию до основания Киригуа.

<sup>24</sup> К последнему предположению любопытную параллель дает монументальная хуастекская скульптура из Бруклинского музея. На ней с одной стороны дано изображение живого правителя, с другой — его скелета (M. Covarrubias. Indian Art of Mexico and Central America. New York, 1957, табл. 45).

<sup>25</sup> H. G. Spinden. Portraiture in Central American Art. Holmes Anniversary Volume. Washington, 1916, стр. 434—50; Т. Proskouriakoff. Portraits of Woman in Maya art. ЕРАА, Cambridge, 1961, стр. 80—99; Р. Кинжалов. Искусство древней Америки. М., 1962, стр. 209—211.

<sup>26</sup> Влияние копанской пластики простиралось и далее на восток: в долине Чамелекон (Гондурас) найдено каменное изображение головы юного божества, явно перекликающееся с копанскими (А. Kidder and C. Samayoa Chinchilla, ук. соч., табл. 41).

<sup>27</sup> Т. Maier. Explorations in the department of Peten, Guatemala. Tikal. PMM, т. 5, Cambridge, 1911, табл. 36.

<sup>28</sup> Этот мотив встречается и на памятниках Вашактуна (стела 4) и Калакмуля (стела 88).

<sup>29</sup> М. R. Сое. A Summary of excavation and research at Tikal, Guatemala: 1956—61. AAn, т. 27, Salt Lake City, 1962, стр. 490—492, рис. 6—8. Попытку дать истолкование этого памятника сделал Т. Бартель (Т. Bartel. Die Stele 31 von Tikal. Tribus, № 12, Stuttgart, 1963, стр. 159—214), но ее нельзя считать удачной.

<sup>30</sup> Д. де Ланда. Сообщение о делах в Юкатане. М.—Л., 1955, стр. 155.

<sup>31</sup> Подобный рельеф известен также из Калакмуля; размеры его превышают 6 × 5 м. (S. G. Morley. The Ancient Maya, стр. 337, табл. 53а).

<sup>32</sup> W. R. Сое, E. M. Shook, L. Satterthwaite. The Carved wooden lintels of Tikal. TR, № 6, Philadelphia, 1961, стр. 15—112. A. P. Maudslay. Archaeology, т. III, табл. 72—73, 78.

<sup>33</sup> Стела 32 (Т. Maier. Explorations in the Department of Peten, Guatemala, and adjacent regions. PMM, т. 4, № 2, табл. 44), стела 35 (S. G. Morley. The Inscriptions of Peten, т. V, табл. 92).

<sup>34</sup> Майя высоко ценили не только нефрит, но и близкие к нему (но с несколько иным химическим составом) жадеит и хлоромеланит. В публикациях памятников иногда два последних камня неправильно называются нефритом. Широко распространенное представление о том, что в Центральной Америке не имелось собственных месторождений нефрита и древние индейцы пользовались азиатским нефритом, опровергнуто теперь результатами спектроскопического анализа, показавшего качественные различия в составах азиатской (Китай, Бирма) и американской разновидностей этого минерала. Раскопки экспедиции института Карнеги в Каминальхуйу обнаружили большую глыбу необработанного нефрита весом более 200 фунтов.

<sup>35</sup> Frances R. Morley and S. G. Morley. The Age and Provenance of the Leyden Plate. CAAH, т. V, № 24, Washington, 1939.

<sup>36</sup> J. Nuñez Chinchilla. Placas de jade de las ruinas mayas de Copan. Actas del 33 CIA, San Jose, 1959, т. 2, стр. 219—28.

<sup>37</sup> H. Moedano Kroer. Jaina; un cementerio maya. RMEA, México, 1946, т. 8, стр. 217—42; М. А. Fernandez. Los adoratorios de la isla de Jaina, там же, стр. 243—60.

## ЖИВОПИСЬ МАЙЯ КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

<sup>1</sup> S. Toscano. Arte precolombino de México y de la America Central. Mexico, 1944, стр. 324—325.



<sup>2</sup> R. J. Gettens. Identification of Pigment on Fragment of Mural Paintings from Bonampak, Chiapas, Mexico. В кн.: Bonampak, Chiapas, Mexico. Karl Ruppert, J. Eric. S. Thompson, Tatiana Proskouriakoff. Washington, 1955, стр. 67; Он же. Maya blue; an unsolved problem in ancient pigments. AAn, т. 27, Salt Lake City, 1962, стр. 557—564; A. O. Shepard. Maya blue: alternative hypothesis, там же, стр. 565—566.

<sup>3</sup> Мы не упоминаем здесь о обнаруженных в некоторых погребальных камерах майяских городов иероглифических надписях, выполненных в технике фрески. Хотя формально их, конечно, можно отнести к памятникам живописи, художественное значение таких росписей ничтожно.

<sup>4</sup> A. L. Smith. Uaxactun, Guatemala: Excavations of 1931—1937. CIWP 588, Washington, 1950, рис. 46.

<sup>5</sup> S. G. Morley. The Ancient Maya, стр. 414.

<sup>6</sup> A. Ruz Lhuillier. Exploraciones en Palenque: 1951. AINAH, т. V, стр. 60, рис. 8.

<sup>7</sup> Ланда, ук. соч., стр. 156. отождествление иероглифа на росписи произведено Ю. В. Кнорозовым.

<sup>8</sup> S. Toscano. Los murales de Bonampak. RMEA, т. 9, № 1—3. México, 1947; A. Villagra Callet. Las pinturas de Bonampak. CA, VI, № 4, стр. 151—168, México, 1947; Он же. Bonampak, la ciudad de los muros pintados. AINAH, т. III, suppl. México, 1949; Bonampak, Chiapas, México. K. Ruppert, J. E. S. Thompson, T. Proskouriakoff. Copies of the Mural Paintings by A. Tejeda F. CIWP 602, Washington, 1955; J. Soustelle, I. Bernal. Mexico. Pre-hispanic paintings. New York, UNESCO, 1958, табл. 12—32; R. Riña Chan. Bonampak. México, 1961; R. Pavon Abreu. Bonampak en la escultura. México, 1962.

<sup>9</sup> Bonampak, CIWP 602, стр. 57.

<sup>10</sup> Там же, стр. 48—50.

<sup>11</sup> C. A. Sáenz. El Ceremonial. EMA, México, 1959, т. 1, стр. 791; Ср. обряд, запечатленный в рельефах Паленке: новорожденного наследника правителя выносят показать народу (MBCA, т. IV, табл. 53—56). С другой стороны, известно, что жертвоприношения детей засвидетельствованы уже памятниками ольмекской монументальной пластики, например изображения на алтаре 5 в Ла Венте.

<sup>12</sup> Чилийский ученый А. Липшук высказал ряд интересных социологических замечаний о древнем обществе майя на основании анализа росписей этой комнаты (см.: А. А. Липшук. Храм с настенной живописью в дремучем лесу (из истории древних майя). СЭ, № 1, 1956, стр. 59—71).

<sup>13</sup> Дж. Э. Томпсон (Bonampak, CIWP 602, стр. 52) видит в противостоящих правителю фигурах не его противников, а его подчиненных. Такое толкование, однако, невозможно, так как угрожающие позы этих персонажей и их оружие, направленное на правителя, не оставляют сомнения в их враждебных намерениях.

<sup>14</sup> При открытии росписей Бонампака было обнаружено, что большая часть их покрыта известковыми отложениями — результат многолетнего воздействия воды на стены здания. Отмывка росписей не привела к значительному улучшению. Это, между прочим, является причиной того, что обе реконструкции фресок, предложенные А. Вильягра Калети и А. Техедой, в ряде деталей расходятся друг с другом.

<sup>15</sup> О ритуальном надевании женских одежд мужчинами (правителями и жрецами) при кровопускании и символике этого обряда у народов древней Месоамерики см.: Дж. Э. Томпсон. Bonampak, CIWP 602, стр. 54, 63—64.

<sup>16</sup> A. Villagra Callet. Bonampak. México, 1949, стр. 16; México. Pre-hispanic painting. New York, 1958, стр. 15.

<sup>17</sup> Bonampak, CIWP 602, стр. 42—44.

<sup>18</sup> AAn, т. 26, Salt Lake City, 1960, стр. 144—145.

<sup>19</sup> G. B. Gordon and L. A. Mason. Examples of Maya Pottery in the Museum and other Collections, тт. I—III. Philadelphia, 1925—1943.

<sup>20</sup> Эти элементы наличествуют по наблюдениям Т. Проскуряковой уже в комплексе Мацанель. Технические особенности этой просвечивающей почти бесцветной облицовки точно еще не определены, но, по всей видимости, она накладывалась на раскрашенный сосуд перед окончательным обжигом. Техника росписи была близка к бонампакской: сперва тонкой кистью на кремовом или оранжевом фоне рисовался контур, затем фигуры раскрашивались и, наконец, вся поверхность покрывалась прочной облицовкой (Т. Proskouriakoff. El Arte maya y el modelo genetico de cultura. DCM, México, 1964, стр. 186).

<sup>21</sup> S. G. Morley. The Ancient Maya, стр. 417, 436, табл. 95; Tribes and Temples, т. I, стр. 309, 310; T. Proskouriakoff. A Study of Classic Maya Sculpture, стр. 96, рис. 33, XIII F, 1—3. Советский археолог С. Н. Замятин посвятил таким предметам и их возможному употреблению специальное исследование: „Миниатюрные кремневые скульптуры в неолите северо-восточной Европы“. СА, т. X, М.—Л., 1948, стр. 35—123.

<sup>22</sup> G. B. Gordon and J. A. Mason, ук. соч., табл. 22, 25, 28, 56, 59 и др. О датировке



полихромного комплекса Улуа см.: J. E. Epstein. Dating the Ulu Polychrome Complex. AAn, т. 25, Salt Lake City, 1959, стр. 125—129. Автор ограничивает время его существования позднеклассическим периодом.

<sup>23</sup> M. Covarrubias, ук. соч., табл. 8; C. Cook de Leonard. Dos extraordinarias vasijas del Museo de Villahermosa (Tabasco). Yau, 1954, № 3, стр. 96—104. Трудно присоединиться к предлагаемому автором толкованию изображения как церемонии вызывания дождя.

<sup>24</sup> G. B. Gordon and J. A. Mason, ук. соч., табл. 29—30. Дж. Томпсон (ЕСМ, IV, стр. 25) предлагает другое толкование изображенной сцены: бродячий торговец показывает правителю товары.

<sup>25</sup> Д. де Ланда. Сообщение, стр. 154—155.

<sup>26</sup> L. Satterthwaite. Note on hieroglyphs on bone from the tomb below Temple I, Tikal. Exp., т. 6, № 1, Philadelphia, 1963, стр. 18—19; Он же. Dates in a new Maya hieroglyphic text as katun-bactun anniversaries. ЕСМ, т. IV, стр. 203—222.

#### ИСКУССТВО МАЙЯ ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА X—XVI вв.

<sup>1</sup> G. R. Willey. Problems Concerning Prehistoric Settlement Patterns in the Lowlands. PSP, New York, 1956, стр. 107—114; Он же. An Archaeological frame reference for Maya culture history. DCM, Mexico, 1964, стр. 154.

<sup>2</sup> E. R. Littmann. Ancient Mesoamerican mortars, plasters, and stuccos: the Puuc area. AAn, т. 25, Salt Lake City, 1960, стр. 407—412.

<sup>3</sup> J. L. Stephens, ук. соч., т. I, стр. 163—186, 226—232, 253—56, 297—325; W. H. Holmes. Archaeological Studies among the ancient cities of Mexico. Chicago, 1895, ч. I, стр. 80—96; A. Ruz. Uxmal. Temporada de trabajos 1951—1952. AINAH, т. VI, ч. I. México, 1955; Он же. Uxmal, Cabah, Sayil. Temporada 1953. INAH, Informes № 1, México, 1955; H. Stierlin, P. Ramirez Vazquez. Maya, Fribourg, 1964, табл. 67—90.

<sup>4</sup> K. Ruppert. The Caracol at Chichen Itza, Yucatan, Mexico. CIWP, 454, Washington, 1935; A. M. Tozzer. Chichen Itza and its Cenote of sacrifice. PMM, т. XI, Cambridge, 1957, стр. 82—83.

<sup>5</sup> Р. В. Кинжалов. Ацтекское золотое нагрудное украшение. СМАЭ, Л., 1960, стр. 217—219.

<sup>6</sup> J. L. Stephens, ук. соч., т. II, стр. 290—324; Proskouriakoff. An Album, стр. 83—

85; K. Ruppert. Chichen Itza, architectural notes and plans. CIWP, 595, Washington, 1952; A. M. Tozzer. Chichen Itza and its Cenote of sacrifice. PMM, т. XI—XII; Ю. В. Кнорозов, ук. соч., стр. 47—57.

<sup>7</sup> Недавно, однако, Дж. Каблер высказал другую точку зрения. Он отрицает вторжение из Толлана или какого-либо другого города Центрального мексиканского нагорья. Он не отрицает, что искусство Чичен-Ицы этого периода является смесью чужих, мексиканских элементов с элементами более ранней традиции классического периода, но не принимает Толлан за место происхождения новых художественных традиций. Вместо этого он пытается доказать, что сходство в архитектуре Толлана и Чичен-Ицы лучше объясняется результатом влияния искусства Чичен-Ицы на Толлан. Мексиканские же элементы, по его мнению, проникли в Чичен-Ицу из Центрального нагорья задолго до этого и независимо от тольтеков. Однако, несмотря на всю оригинальность такого предположения, оно вряд ли может выдержать серьезную научную критику (G. K ubler. Chichen Itza y Tula. ЕСМ, т. I, México, 1961, стр. 47—80). Известный мексиканский ученый А. Рус вполне убедительно опроверг все выводы Каблера (A. Ruz. Chichen Itza y Tula. ЕСМ, México, 1962, т. II, стр. 205—220).

<sup>8</sup> W. Krickeberg. Altmexikanische Kulturen. Berlin, 1956, стр. 336.

<sup>9</sup> E. H. Thompson. The high priest's grave, Chichen Itza, Yucatan, Mexico, FMAS, т. 27, № 1. Chicago, 1938.

<sup>10</sup> E. H. Morris. The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan, CIWP, 406, т. 1—2, Washington, 1931.

<sup>11</sup> A. A. Morris. Report on the mural paintings and painted reliefs in the Temple of the Chac Mool. CIWY, 27, Washington, 1928, стр. 297—300.

<sup>12</sup> K. Ruppert. Temple of the Wall Panels, Chichen Itza. CAAH № 3, Washington, 1931.

<sup>13</sup> H. E. D. Pollock, R. Roys, T. Proskouriakoff, L. Smith. Mayapan, Yucatan, Mexico. CIWP 619, Washington, 1962.

<sup>14</sup> S. K. Lothrop. Tulum: an archaeological study of the east coast of Yucatan. CIWP 335, Washington, 1924; M. A. Fernández. Las ruinas de Tulum, I. AMHE, época 5, т. 3, México, 1945, стр. 109—131; Он же. Las ruinas de Tulum, II. AINAH, т. I, México, 1945, стр. 95—105.

<sup>15</sup> S. K. Lothrop. Metals from the Cenote of Sacrifice, Chichen Itza, Yucatan. PMM, т. 10, № 2, Cambridge, 1952, рис. 54.



<sup>16</sup> R. Piña Chan. Informe preliminar sobre Mul-Chic, Yucatan. AINAH, т. XV, Mexico, 1963, стр. 99—118; Он же. Algunas consideraciones sobre las pinturas de Mul-Chic, Yucatan. ECM, т. IV, Mexico, 1964, стр. 63—78.

<sup>17</sup> T. W. F. Gann. Mounds in Northern Honduras. RBAE, т. 19, Washington, 1900, стр. 655—92; S. Hagar. The Maya Zodiac at Santa Rita, British Honduras. Proceedings of ICA, XIX, табл. III.

<sup>18</sup> E. W. Forsteman. Die Mayahandschrift der Koniglichen offentlichen Bibliothek zu Dresden. Leipzig, 1880; J. de Dios de la Rada y Delgado y D. J. Lopez de Ayala y del Hierro. Códice Maya denominado Cortesiano. Madrid, 1892; L. de Rosny. Manuscrit hieratique des anciens Indiens de l'Amerique Centrale conserve a la Bibliotheque Nationale de Paris. Paris, 1887.

<sup>19</sup> S. K. Lothrop, ук. соч., рис. 29—36.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Стела среди развалин Копана. Рисунок Ф. Казервуда.	7
Изображение молодого бога кукурузы на стеле Н. Копан.	8
Развалины храма в Паленке. Рисунок Ф. Казервуда.	9
Сеятель кукурузы. «Мадридский кодекс».	12
Сидящий старик. Горная Гватемала.	13
«Человек-ягуар». Деталь росписи на сосуде. Тикаль.	14
Схема перестроек пирамиды «Дома волшебника». Ушмаль.	15
«Дом волшебника». Лестница. Ушмаль.	16
Стадион. Копан. Реконструкция Т. Проскуряковой.	17
«Храм масок». Тикаль.	18
Пирамида E-VII-суб. Вашактун. Реконструкция Т. Проскуряковой.	19
Головки статуэток. Тикаль.	20
«Задумавшийся человек». Каминальхуйу.	22
Женские статуэтки. Каминальхуйу.	23
«Священный гриб». Каминальхуйу.	24
Голова оленя. Исабаль.	25
Стела 1. Пьедрас Неграс.	26
Стела 11. Каминальхуйу.	27
Голова бога смерти. Подставка алтаря. Пьедрас Неграс.	28
Стела 10. Фрагмент. Каминальхуйу. Прорисовка.	29
«Пленник». Горная Гватемала.	30
«Пленник». Горная Гватемала.	31
Мозаичная маска из нефрита. Паленке. (Цветная).	33
Правитель. Рельеф на стене пещеры. Лольтун.	34
«Храм надписей». Крипта. Паленке.	35
Храм I. Тикаль. Вид до раскопок.	41
Храм V. Разрез. Тикаль.	42
Храм I. Тикаль. Вид после раскопок.	43
«Бог Солнца». Тикаль. (Цветная).	45
«Водонос». Каминальхуйу.	47
Храм IV. План. Тикаль.	48
«Храм Солнца». Разрез. Паленке.	50
«Храм Солнца». Паленке.	51
«Большой дворец». Галерея. Паленке.	52
«Храм надписей». Паленке.	53
Стела 10. Фрагмент. Пьедрас Неграс.	55
Притолока 14. Йашчилан.	56
Притолока 43. Йашчилан.	57
Копан. Общий вид. Реконструкция Т. Проскуряковой.	58
«Трибуна для зрителей». Копан.	59
«Бог Солнца». Деталь «Иероглифической лестницы». Копан.	60
Храм стадиона. Свод. Копан.	61
Бог кукурузы. Копан.	62
Голова божества. Чамелекон.	63



Фрагмент росписи комнаты № 1. Бонампак. (Цветная).	65	Сидящая женщина. Хаина.	131
Воин. Симоховель.	67	«Правитель на троне». Курильница.	133
Стела 29. Тикаль. Прорисовка.	72	Стела 2. Ла Мар.	134
Стела 8. Наранхо.	73	Бог кукурузы. Альта Верапас.	135
Притолока 24. Йашчилан.	74	«Бог утренней звезды». Детали сосуда. Мишколабах.	137
Стела Р. Копан.	75	«Игрок в мяч». Чисек.	138
Стела 12. Пьедрас Неграс.	76	Голова ягуара. Чаша. Копан.	139
Стела 40. Пьедрас Неграс.	77	Чаша. Вашактун. Прорисовка.	140
Стела 14. Пьедрас Неграс.	78	Чаша. Тикаль. Прорисовка.	140
Девушка. Хаина.	79	Роспись на сосуде. Тикаль.	141
Фрагмент росписи комнаты № 2. Бонампак. (Цветная).	80	Расписной сосуд. Чама.	142
Рельеф. Здание 0-13. Пьедрас Неграс.	82	Роспись на сосуде. Небах. Прорисовка.	143
Панель 2. Пьедрас Неграс.	83	Роспись на сосуде. Ратинлиншуль. Прори- совка.	144
Центральная часть панели. «Храм Солнца». Паленке. Прорисовка.	85	Танцоры. Правитель на троне. Правитель. Граффити. Тикаль.	145
Святылище «Храма креста». Паленке. Ре- конструкция Т. Проскуряковой.	87	Жертвоприношение. Процессия. Животные. Граффити. Тикаль.	146
Рельеф на крышке саркофага. Паленке. Прорисовка.	88	Сцены из мифов. Резьба по кости. Тикаль.	147
Рельеф. «Большой дворец». Паленке. Про- рисовка.	89	Стела 1. Сейбаль.	150
Пожилой мужчина. «Храм Солнца». Па- ленке.	91	«Воин-орел». Сосуд. Чипаль.	151
Молодой воин. Паленке.	93	Маска бога дождя. Коц-Пооп. Кабах.	153
Притолока 33. Йашчилан.	94	Дворец Коц-Пооп. Кабах. Реконструкция Т. Проскуряковой.	154
Притолока 26. Йашчилан.	95	«Женский монастырь». Ушмаль. Рекон- струкция Т. Проскуряковой.	155
Стела 11. Сторона А. Йашчилан.	96	Арка. Лабна.	156
Стела 11. Сторона Б. Йашчилан.	97	Арка. Дворец. Ушмаль.	157
Стела В. Копан.	99	Храм 1. Шпухиль. Реконструкция Т. Про- скуряковой.	158
Дата персонифицированными иероглифами.	100	«Караколь». Разрез. Чичен-Ица.	159
Стела Е. Киригуа.	101	«Кастильо». План. Чичен-Ица.	160
Алтарь Q. Копан. Прорисовка.	102	«Кастильо». Чичен-Ица.	161
Стела 1. Ла Амелиа. Прорисовка.	103	«Храм воинов». План. Чичен-Ица.	162
Стела 16. Тикаль.	105	Первый этаж дворца. Сайиль.	163
Стела 31. Тикаль. Прорисовка.	106	«Храм воинов». Портал. Чичен-Ица.	164
Стела 32. Фрагмент. Тикаль.	108	«Храм ягуаров». Вход. Чичен-Ица.	165
Притолока 3. Храм IV. Тикаль.	109	Роспись в «Храме воинов». Чичен-Ица. (Цветная).	167
Стела 10. Шультун. Прорисовка.	110	«Большой стадион». Чичен-Ица. Рекон- струкция.	168
Притолока 2. Храм III. Тикаль. Прорисовка.	111	«Меркадо». Галерея. Чичен-Ица. Реконст- рукция Т. Проскуряковой.	169
«Лейденская табличка». Прорисовка.	112	Статуя божества. Эчна.	171
«Горбун». Сосуд. Каминальхуйу.	113	Декоративная скульптура. «Дом волшебни- ка». Ушмаль.	173
Задумавшийся юноша. Хаина.	114	Фрагмент росписи. Тулум. (Цветная).	175
Сосуд. Паленке.	115	Фрагмент росписи. Чичен-Ица.	176
Бог водяной лилии. Жезл. Хаина.	116	Рельеф. «Большой стадион». Чичен-Ица. Прорисовка.	177
«Беременная женщина». Погремушка. Хаи- на.	117	«Чак-Мооль». Чичен-Ица.	178
Фрагмент росписи комнаты № 3. Бонампак. (Цветная).	121	«Дом волшебника». Фасад. Ушмаль.	179
«Дама с собачкой». Шупа.	123	Фреска «Храм ягуаров». Чичен-Ица. Про- рисовка.	180
Сосуд с изображением пляшущей обезьяны. Антигуа.	124	Танцовщица на ходулях. «Мадридский ко- декс».	181
«Бог огня». Сосуд. Гватемала.	125		
Роспись Вашактун. Прорисовка.	126		
Комната № 1. «Храм фресок». Бонампак.	127		
Блюдо. Вашактун. (Цветная).	128		



# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 5

ИСКУССТВО МАЙЯ ДОКЛАССИЧЕСКОГО  
ПЕРИОДА XV В. ДО Н. Э.—II В. Н. Э. 11

АРХИТЕКТУРА КЛАССИЧЕСКОГО  
ПЕРИОДА II—IX ВВ. Н. Э. 37

СКУЛЬПТУРА КЛАССИЧЕСКОГО  
ПЕРИОДА 71

ЖИВОПИСЬ МАЙЯ КЛАССИЧЕСКОГО  
ПЕРИОДА 119

ИСКУССТВО МАЙЯ ПОСЛЕКЛАССИЧЕ-  
СКОГО ПЕРИОДА X—XVI ВВ. 149

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 183

ПРИМЕЧАНИЯ 185

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 197



Ростислав Васильевич КИНЖАЛОВ  
ИСКУССТВО ДРЕВНИХ МАЙЯ

Редактор Н. В. Семенникова

Художник Я. М. Яшок

Художественный редактор Я. М. Окунь

Технический редактор С. Б. Николаи

Корректор Н. Д. Кругер

Сдано в набор 19/V 1967 г. Подп. к печ. 16/I 1968 г.  
Формат  $70 \times 90^{1/16}$ . Бум. мелов. корюк. Усл. печ.  
л. 14,63. Уч.-изд. л. 16,45. Тираж 20 000 экз.  
М-21219. Изд. № 1407. Заказ тип. № 1171. Изда-  
тельство „Искусство“. Ленинград, Невский, 28.  
Ордена Трудового Красного Знамени Ленинград-  
ская типография № 3 имени Ивана Федорова  
Главполиграфпрома Комитета по печати при  
Совете Министров СССР, Звенигородская, 11.  
Цена 2 р. 50 к.